



HAL
open science

Le retour du Roi au "roi". Feedback d'un film ethnographique et partage de l'anthropologie

Elise Demeulenaere, Pierre Lamarque

► To cite this version:

Elise Demeulenaere, Pierre Lamarque. Le retour du Roi au "roi". Feedback d'un film ethnographique et partage de l'anthropologie. Gilles Remillet; Julie Savelli; Maxime Scheinfeigel. Jean Rouch. Passeur d'images, passeur de mondes, Téraèdre, pp.277-298, 2021, Cinéma/Formes autonomes, 978-2-36085-111-9. hal-03427289

HAL Id: hal-03427289

<https://hal.science/hal-03427289>

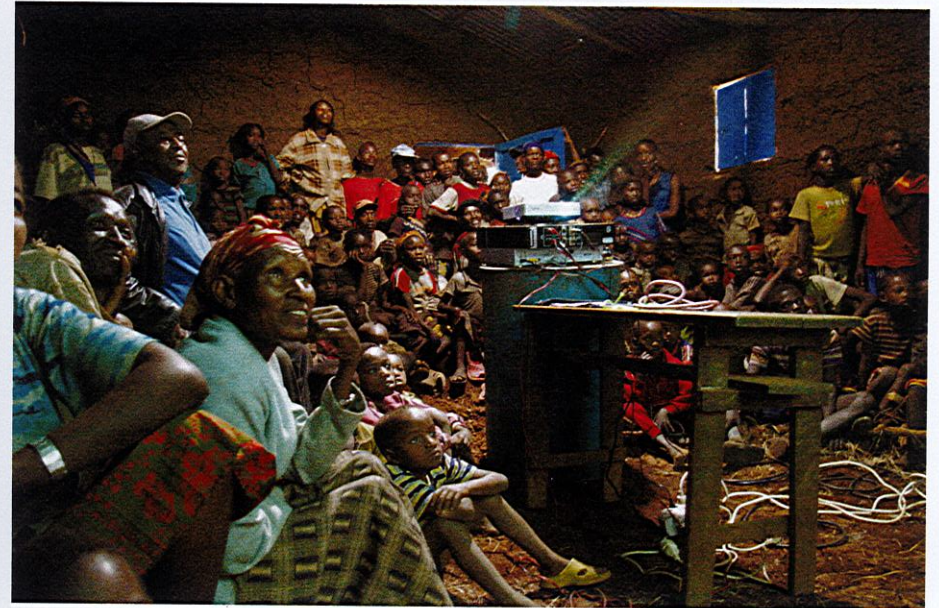
Submitted on 1 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le retour du *roi* au « roi ». *Feed-back* d'un film ethnographique et partage de l'anthropologie

Par Élise Demeulenaere et Pierre Lamarque



Projection à Tuuro. Crédit : É. Demeulenaere

L'objet de ce texte est de revenir à travers un exemple sur un moment particulier de la diffusion au public du film ethnographique : sa restitution auprès des personnes qui en sont les acteurs devant la caméra, le *feed-back*. Jean Rouch en avait fait une marque de fabrique, tant elle lui paraissait essentielle à sa pratique du film ethnographique. Il y a recours jusque dans la construction du récit dont la bande-son est un *voice-over* des protagonistes du film sur les images qui leur sont projetées. À la fin de son article « La caméra et les hommes », Rouch déploie les avantages d'une telle démarche, selon lui la seule tenable *scientifiquement* et *moralement* pour l'anthropologue¹. *Scientifiquement* d'abord, puisqu'en différant l'observation et en la réitérant à loisir en présence des acteurs,

¹ ROUCH, Jean. « La caméra et les hommes ». Dans FRANCE, Claudine de. *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton, coll. « Cahiers de l'homme », 1979, p. 53-71.

l'ethnologue réduit considérablement la déperdition des données et obtient dans une grande efficacité une masse d'informations qu'aucune observation directe n'aurait permis de conserver. *Moralement* ensuite, puisque « cette information *a posteriori* sur film (...) introduit entre l'anthropologue et le groupe qu'il étudie des relations complètement nouvelles, première étape de ce que certains d'entre nous appellent déjà "l'anthropologie partagée" ». Et d'ajouter un peu plus loin : « Cette extraordinaire technique du "feed-back" (que je traduirai par "contre-don audiovisuel") n'a certainement pas encore révélé toutes ses possibilités, mais déjà, grâce à elle, l'anthropologue n'est plus l'entomologiste observant l'autre comme un insecte (donc le niant), mais un stimulateur de connaissance mutuelle (donc de dignité)². » Le *feed-back* relève donc à la fois de la méthode et de l'éthique du chercheur.

Il est notable que Jean Rouch ait gardé dans son texte le terme anglais de *feed-back*. Il aurait pu adopter le terme français plus classiquement utilisé en anthropologie, de « restitution », ou encore, celui de « retour ». Faut-il y voir l'effet de ses contacts réguliers avec le monde anglophone, et plus précisément états-unien ? Sans doute, mais on ne peut exclure le fait que les termes renvoient à des univers sémantiques légèrement différents, qui ont peut-être orienté également le choix de Rouch. Le terme « restitution » évoque en effet la dimension déontologique de la démarche de retour d'une recherche (l'idée d'un contre-don). Par contraste, le terme *feed-back* est emprunté au vocabulaire de la cybernétique, qui étudie les effets d'action et de rétroaction entre différents compartiments d'un même système complexe. Il implique une hypothèse selon laquelle le retour sur l'action passée par le biais des images n'est pas sans incidence sur le vécu présent et à venir des acteurs concernés³. Et de fait, il semble que Jean Rouch était particulièrement intéressé par les effets en retour sur la société étudiée. Dans « La caméra et les hommes », il mentionne plusieurs fois l'impact local de la restitution d'un film. Les films *Sigui 69* (1969) et *Horendi* (1972) auraient suscité au moment de leur projection dans les villages où ils avaient été réalisés « des réactions considérables et (à chaque fois) la demande de réalisation de nouveaux films⁴. » Dans un autre commentaire enregistré, Rouch revient sur *Bataille sur le grand fleuve* (1952) et indique qu'en quelques minutes, les hommes et les femmes ont vu à l'écran revivre les morts et se sont mis à pleurer, tout en demandant à revoir les images.

C'est sur ce processus de retour du film à l'endroit où il a été tourné que nous voudrions nous concentrer, en posant plusieurs questions imbriquées.

² *Ibid.*, p. 69. Nous soulignons.

³ Ces nuances restent légères, et pour éviter des répétitions, nous utilisons les termes les uns pour les autres dans ce texte.

⁴ *Ibid.*, p. 68-69.

Quelle influence le processus de *feed-back* a-t-il sur le groupe qui y participe ? Puisque Jean Rouch mentionne en 1979 que le *feed-back* « n'a pas encore révélé toutes ses possibilités », quelles possibilités notre expérience a-t-elle mis en lumière ? Enfin, à quelle condition formelle cette restitution peut-elle se muer en « contre-don audiovisuel » ; en d'autres termes, comment faire pour que l'anthropologie que l'on veut partageable soit effectivement partagée ?

« *Lost in translation* » : controverse à distance autour du titre du film

C'est convaincus des vertus scientifiques et morales de la démarche de *feed-back*, mais néanmoins chargés d'appréhension quant à sa mise en œuvre et à ses effets que nous sommes retournés au mois d'août 2008 au pays konso sur les lieux d'un tournage effectué en février 2005. Situé dans une zone rurale du sud de l'Éthiopie, le pays konso est peuplé par des locuteurs d'une langue couchitique (l'*afa-xonso*) pratiquant une agriculture manuelle en terrasses. Pendant près d'un mois en 2005, nous avons suivi les préparatifs du rituel de levée de deuil du principal chef coutumier konso, le déroulement du rituel proprement dit, puis l'intronisation de son fils. Le montage avait été terminé fin 2007 et le film avait été présenté dans divers festivals dès 2008. *Le roi ne meurt jamais* — c'est son titre — suivait grosso modo la chronologie du rituel, à l'exception de quelques coupes et élisions, et de deux flash-back. La trame narrative était construite autour de trois personnages, notamment le futur chef, dont les destins s'entrecroisaient durant une préparation du rituel semée d'embûches. Cette structure narrative contribuait à une véritable intrigue dont nous espérons qu'elle accrocherait le spectateur ; la tension qu'elle révélait avait pour autre vertu de souligner les enjeux profonds de ce rituel — éloigner la souillure de la mort du chef défunt, actualiser les relations entre le nouveau chef et ses administrés, perpétuer la paix sociale dans une société en proie à de rapides mutations. Si notre souci était de ne pas trahir le sens du rituel, nous assumions pleinement notre position d'auteurs, et le lot de choix narratifs que nous avons faits pour tenir un fil directeur⁵. En l'occurrence, pour être brefs : montrer le rôle stabilisateur d'un rituel, qui n'est bien sûr pas incompatible avec sa permanente réinvention, dans un moment historique où une société dite traditionnelle entre de plain-pied dans la modernité.

Le film monté, nous étions donc prêts à retourner au pays konso pour le montrer. L'appréhension avait commencé à croître avant même notre vol pour l'Éthiopie. L'ensemble des aspects techniques est pourtant réglé :

⁵ HENLEY, Paul. « Le récit dans le film ethnographique ». *L'Homme*. 2011, vol. 198-199, p. 131-157.

location d'un projecteur suffisamment puissant pour projeter à plusieurs mètres de distance, location d'un système son, achat d'une toile de cinéma 4x3 m, achat de valises sécurisées pour transporter ce matériel fragile, renseignement pris sur les conditions permises par la compagnie aérienne et par les douanes, réservation d'une voiture sur place... Les difficultés s'annonçaient dans un autre registre. De Paris, nous avons en effet appelé pour prévenir de notre arrivée imminente; les nouvelles circulant vite, la première réaction fut celle de notre interlocuteur à la fondation américaine qui avait financé le film. Cet anthropologue éthiopien passé du côté du financement de projets de développement souhaitait nous mettre en garde sur le titre que nous avons choisi : *Le roi ne meurt jamais*. La teneur de son message était en substance celui-ci : l'usage du terme « roi » pour désigner les chefs coutumiers que sont les *poqalla* risque d'attiser des tensions entre ces derniers et l'administration centrale, dans un contexte politiquement tendu. Il nous recommandait vivement de supprimer la mention du terme « roi », au moins dans le titre. Nous évoquerons ici la controverse autour du titre que notre retour du *Roi* a suscité, car elle s'est montrée particulièrement révélatrice des difficultés d'un *feed-back*.

Le roi ne meurt jamais – un titre à tiroir

En dépit des évolutions contingentes dont il a fait l'objet, notre projet avait dès ses prémises vocation à se pencher sur la figure d'un *poqalla*, chef coutumier konso qui exerce des fonctions rituelles et politiques pour les membres de son clan, et plus particulièrement pour ceux qui se trouvent sur son territoire d'influence. Les *poqalla* au pays konso sont responsables — à travers le respect d'interdits, de l'accomplissement de rituels, l'attribution de faveurs individuelles ou collectives, la médiation dans les conflits — du bien-être de l'ensemble des personnes habitant dans le territoire sur lequel s'exerce leur autorité. En retour, les populations qui sont sous leur obédience exécutent pour leur compte des travaux agricoles et de construction⁶. Cette fonction se transmet en lignée de père en fils aîné. Il existe plusieurs dizaines de lignages de *poqalla* au pays konso, mais d'importance inégale. En effet, les récits mythiques leur attribuent une autorité en fonction de leur ancienneté, les neuf lignages de *poqalla* fondés par les premiers pionniers du

⁶ WATSON, E. E. «Ritual Leaders and Agricultural Resources in Southwestern Ethiopia. Poqallas, Land and Labour in Konso», in FUKUI K. et al. (dir.), *Ethiopia in Broader Perspective: Papers of the XIIIth International Conference of Ethiopian Studies*. Kyoto: Shakodo Book Sellers, 1997, vol. II, p. 652-669; WATSON, E. E. *Living Terraces in Ethiopia - Konso Landscape, Culture & Development*. Woodbridge: James Currey, 2009. Voir aussi DEMEULENAERE, É. Book review of Watson E. E., 2009, *Living Terraces in Ethiopia - Konso Landscape, Culture & Development* », *Annales d'Éthiopie*. 2010, vol. 25, p. 322-325.

pays konso (aussi à l'origine des neuf clans konso) étant supposés être les plus influents (les autres lignages, créés par scission et migration à partir des premiers, étant considérés comme plus mineurs). Cette antériorité légitime un contrôle des ressources naturelles et notamment du foncier⁷ sur le territoire que les récits mythiques leur associent. Cependant, l'autorité des lignages de *poqalla* est aussi liée au degré d'implication de leurs représentants et à la générosité de leur politique récente; si bien que l'on peut dire de leur pouvoir qu'il est à la fois *hérité* et *mérité*⁸. Le lignage de *poqalla* avec lequel nous souhaitions travailler était celui des Kala. La coauteure du film et de ce présent article connaissait en effet bien la famille de son représentant; de plus, si trois lignages de *poqalla* ont un statut supérieur aux autres (on les appelle les *poqalla tuma*, par opposition aux *poqalla mugla*), parmi ceux-ci, le lignage Kala se trouve actuellement, et de loin, le plus puissant; enfin, Woldédawit, 18^e représentant du lignage Kala venait de décéder et ces funestes circonstances nous offraient l'opportunité de travailler sur le traitement de la mort chez les *poqalla* et sur la transmission du pouvoir.

C'est bien connu, toute traduction est une trahison. Pour ne pas en prendre le risque, il aurait fallu garder le terme *poqalla* dans sa langue d'origine, l'*afa-xonso*. Le choix du terme vernaculaire est celui que nous faisons dans nos écrits anthropologiques, dont le format long et didactique autorise des explications et des définitions extensives, comme celle que nous venons de faire pour préciser comment nous comprenons la fonction de *poqalla*; c'est également celui que nous avons adopté dans les sous-titres en français et en anglais de ce film, car les faits présentés donnaient un contenu au terme. Mais un film revêt des fonctions de communication envers d'autres publics que les anthropologues, et avant d'être projeté, il n'existe que par ce qu'en suggère son titre. Il fallait donc que le titre touche spontanément l'imaginaire d'un public large, et particulièrement — il faut bien être honnête et ne pas dissocier le contenu d'un film des conditions de sa production — celui du producteur que nous espérons interpeller. De ce personnage mystérieux, que nous nous représentons tapi derrière une pile de projets à l'abri d'une machine à café, nous ne savions rien, si ce n'est la légende qu'il peut dévorer en quelques minutes les pages que vous avez mis des nuits blanches à ciseler. Dans un tel contexte, les mots du titre, les premiers lus, devraient agir comme un charme. Si nous voulions faire mention de la figure du *poqalla* dans le titre, il nous fallait traduire le terme.

⁷ WATSON, E. E. *Op. cit.*

⁸ DEMEULENAERE, É. « Herbes folles et arbres rois - Gestion paysanne du ligneux au pays konso (Éthiopie), contribution à la définition d'un patrimoine naturel ». Thèse de doctorat : Muséum national d'Histoire naturelle, 2005, p. 343.

Pour leurs compatriotes éthiopiens, les Konso traduisent *poqalla* par le mot amharique *gäta*, littéralement « seigneur ». Cette sémantique de la féodalité apparaît sinon juste, du moins compréhensible, dans la mesure où l'autorité du *poqalla* s'exerce sur un territoire, et qu'il a le contrôle sur des terres dont il distribue l'usufruit auprès de membres de son clan qui lui font allégeance. Pour les étrangers anglophones (qu'ils soient touristes ou visiteurs arrivés dans le lieu pour des raisons professionnelles), les Konso anglophones traduisent le plus souvent *poqalla* par *king*, un terme qui renvoie spontanément à une histoire culturelle familière en Europe. De notre côté, nous nourrissons la double ambition d'intéresser un large public, mais également nos pairs ethnologues. Le terme « roi » avait l'avantage sur « seigneur » de nous amener sur le terrain sémantique des royautes sacrées décrites dans l'organisation de nombreuses sociétés africaines : il nous renvoyait à la catégorie des rois divins dans laquelle notre *poqalla* avait toute sa place, ces personnages extraordinaires, dont le charisme hérité ou acquis leur permet d'assurer la prospérité du pays en garantissant la pluie et la paix intervillageoise⁹.

Toute la pertinence du titre *Le roi ne meurt jamais* nous est apparue *a posteriori*. Un certain nombre de faits ethnographiques nous ont en effet renvoyé au travail de l'historien Ernst Kantorowicz sur le « double corps du roi », lequel distingue dans les monarchies occidentales, le *corps sacerdotal* — par lequel le monarque incarne la collectivité —, et le *corps réel* — celui qui mange, boit, aime¹⁰. La célèbre expression « Le Roi est mort, vive le Roi » proclamée à la mort du Roi est une manifestation de cette double conception : le corps réel s'éteint, mais la continuité de la monarchie n'est pas en danger, car le corps sacerdotal lui subsiste. En écho à cela, chez les Konso, à la mort biologique du *poqalla*, on proclame que « le *poqalla* est malade » (*poqalla i-armitoote*). Un homme est alors désigné pour prendre soin de lui. Dans les faits, cet homme est un embaumeur qui éviscère et oint le corps du défunt pour en assurer la conservation durant une période qui peut s'étendre de neuf mois à neuf ans. Au terme de cette longue maladie dont personne n'est dupe, la mort du *poqalla* est rituellement annoncée à la population par un *Ganshalo* — c'est le nom donné à la personne engagée pour endosser ce rôle. L'embaumeur est alors chassé, accusé par les anciens de s'être mal occupé du *poqalla* et de l'avoir fait mourir¹¹. C'est alors que l'enterrement de la dépouille momifiée du *poqalla* est organisé, et que

⁹ DE HEUSCH, L. *Charisme et royauté*. Nanterre : Publications de la Société d'ethnologie, Coll. Conférence Eugène Fleischmann, 2003, p. 10.

¹⁰ KANTOROWICZ, E. *Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique du Moyen Âge*. Paris : Gallimard, 2000 (1957, 1^{re} édition NRF Gallimard).

¹¹ TADESSE WOLDE. « The death and burial of Kalla Qānazmach Kayote, a ritual leader of the Konso people of Southern Ethiopia ». *Sociology Ethnology Bulletin*. 1992, vol. 1, n° 2, p. 12-21.

commence la période de deuil. Le rôle du *Ganshalo* ne s'arrête pas là : il doit vivre durant toute l'année du deuil dans une hutte voisine à celle qui accueillait la dépouille du *poqalla*, dans un espace adjacent, mais distinct de l'enclos familial de la famille Kala. Il vit à côté de la famille du *poqalla*, mais n'a absolument pas le droit de rencontrer son fils aîné appelé à lui succéder¹². La cérémonie célébrant la fin du deuil — qui constitue le fil directeur de notre film — s'achève par le départ définitif du *Ganshalo* de la maison Kala, vers des terres où l'influence du *poqalla* ne s'exerce pas. Ce n'est qu'à partir de là que le successeur peut occuper pleinement sa fonction politique. Ces éléments rapidement brossés nous ont fait pencher vers l'hypothèse suivante. Lors de l'enterrement du *poqalla*, son corps charnel disparaît et la responsabilité de la mort est renvoyée sur la personne de l'embaumeur : il faut qu'un bouc émissaire soit désigné pour expliquer le décès d'un *poqalla*, car le *poqalla* représente dans la société konso la quintessence des forces de vie. La tradition les dote d'ailleurs d'une grande vitalité : « les *poqalla* vivent jusqu'à 100 ans », dit-on, ce qu'il faut comprendre par « très vieux ». Le *Ganshalo* incarne ensuite pendant la période transitoire du deuil jusqu'à sa clôture, la présence encore vivace de l'esprit du *poqalla*. Le faisceau d'indices étayant cette hypothèse s'est encore étoffé lorsque l'un des protagonistes du film nous a appris lors de notre retour au pays konso, que le *Ganshalo* apparaissant dans le film était aussi appelé du surnom konso du *poqalla* défunt — l'information nous était glissée en passant, comme s'il était une évidence que les deux personnages se superposaient l'un à l'autre. À la lumière de cette interprétation, les quelques séquences du film où la veuve du *poqalla* s'adresse de façon sarcastique et provocatrice au *Ganshalo* prennent une autre épaisseur : c'est comme si elle prolongeait un dialogue conjugal entamé de longue date avec son mari sur le mode de la chamaillerie.

Ainsi, « le roi ne meurt jamais », car la transition est tout de suite assurée entre le départ du *Ganshalo* et l'intronisation du nouveau *poqalla*¹³. Pour toutes ces raisons, il nous semblait que le titre *Le roi ne meurt jamais* remplissait parfaitement sa double fonction à la fois d'accroche d'un public, et d'annonce d'une ligne directrice que nous voulions suivre tout au long de l'élaboration du film.

¹² En écho direct à cela, dans la monarchie française, le fils et successeur du roi n'avait pas le droit d'assister à l'enterrement de son monarque de père.

¹³ Le rituel prévoit cependant de marquer un bref moment de vacance du pouvoir (quelques minutes), quand, le matin qui suit la fin du deuil, dans la forêt même par laquelle le *Ganshalo* a disparu, les Konso font mine de chercher et d'appeler leur nouveau *poqalla*, lequel sera intronisé aussitôt après.

Où l'on réalise l'usage politiquement sensible du terme « roi »

Pourtant, on nous avertissait que ce titre poserait problème. Même à distance, nous devinions le type de craintes que la référence à un roi pouvait susciter. En effet, si à partir de 1991, le gouvernement succédant au régime autoritaire d'inspiration marxiste a entamé la « révolution démocratique » de l'Éthiopie en l'engageant dans le « fédéralisme ethnique », l'Éthiopie n'en est pas moins restée un état hautement centralisé, dont l'ethnofédéralisme est considéré par les observateurs extérieurs comme de pure façade¹⁴, et dans lequel le fonctionnement des administrations reste extrêmement bureaucratique. Quand bien même la Constitution de 1994 reconnaît des droits aux « peuples » (les termes originaux en anglais sont *nationality* ou *people*) définis comme « ensembles de culture commune ou de coutumes similaires, partageant une intelligibilité mutuelle de langage, croyant en une identité commune et résidant sur un territoire partagé ou contigu »¹⁵, dans la pratique, les autorités traditionnelles sont prises dans un rapport de pouvoir avec les services déconcentrés de l'État et les représentants locaux élus suivant les standards de la démocratie représentative. Tout l'enjeu de l'administration politique locale est de trouver le juste équilibre entre la construction nationale et le respect de ses composantes ethniques. La principale préoccupation des représentants de l'État central au pays konso — ceux-là mêmes qui nous donneraient ou nous refuseraient l'autorisation de projection — est donc de veiller à ce que les images et le propos du film n'entrent pas en contradiction avec la ligne gouvernementale, et que l'ethnicité mise en scène à travers la langue konso, renforcée par l'absence de voix off, l'exposition de pratiques religieuses particulières et la large place accordée au discours du *poqalla*, n'alimentent pas de conflit interne et restent compatibles avec l'unité nationale. Or, il est vrai que le terme « roi » tend à essentialiser la position de celui qu'il désigne. Aux yeux de l'administration éthiopienne, ce terme risquait de conférer une trop grande légitimité à l'institution des *poqalla*, ainsi qu'aux règles de gestion coutumière du foncier sur lesquelles elle repose. Par ailleurs, son usage dans le contexte politique konso pouvait prêter à confusion en présentant Gezagn comme le roi unique des Konso, occultant l'existence des autres *poqalla*. Ce terme enfin pouvait suggérer abusivement une position exclusive et héritée, alors que l'institution des *poqalla* est dynamique, leurs influences

¹⁴ BACH, J.-N. « Abyotawi democracy: Neither Revolutionary nor Democratic, a Critical Review of EPRDF's Conception of Revolutionary Democracy in Post-1991 Ethiopia ». *Journal of Eastern African Studies*. 2011, n° 5/4, p. 641-663.

¹⁵ La possibilité de mettre en place leurs propres structures administratives, leur propre système judiciaire, et enseigner à l'école dans leur propre langue, jusqu'à l'autodétermination (voir article 39 de la Constitution éthiopienne).

respectives sont fluides¹⁶. Reconnaisant la polysémie de notre titre et les ambiguïtés qu'il pouvait susciter, suspectant des conséquences politiques que nous ne maîtrisions ni même n'envisagions complètement, nous avons pris au sérieux l'avertissement qui nous était donné et avons choisi de retirer le film pour l'occasion du *feed-back*. Peu de temps avant notre vol pour Addis-Abeba donc, nous avons imprimé de nouvelles pochettes pour une version konso du DVD, sur lesquelles le titre *Le roi ne meurt jamais* n'apparaissait plus. À la place, nous avons inscrit en grandes lettres le terme *Dikkissama*, qui désigne en *afa-xonso* « la cérémonie de sortie de deuil d'un *poqalla* ».

Le Roi ne meurt jamais avait jusqu'alors été présenté dans différents festivals en Europe, sans que son titre ne pose la moindre difficulté, mais notre désir de ramener le film au pays konso posait soudain la question de l'adaptation de ce titre au contexte local, et nous renvoyait à la difficulté de soutenir des choix scientifiques et artistiques pour la multiplicité de l'audience d'un film ethnographique. De fait, la situation de *feed-back* ramène à une question centrale de l'anthropologie visuelle : celle du public auquel l'on destine les films. « On fait un film pour soi, pour ceux que l'on filme et pour le plus large public possible », disait Rouch¹⁷. L'intention est louable, mais le retour du film sur le terrain nous confrontait à une réalité plus complexe, où les différents publics visés ne posaient pas les mêmes contraintes. Dans cette mise à l'épreuve, nous avons fait le choix du pragmatisme¹⁸; parfaitement informés du caractère autoritaire du gouvernement éthiopien, ayant eu vent de plusieurs cas de personnalités ou intellectuels emprisonnés pour dissidence, nous voulions avant tout éviter de mettre qui que ce soit en danger — que ce soit nous-mêmes ou les acteurs de notre film.

Retour sur les lieux du tournage : deux épreuves

Arrivés à Addis-Abeba, pour faire les choses dans les règles de l'art, nous aurions probablement dû nous adresser au CRCCH (*Center for Research and Conservation of the Cultural Heritage*)¹⁹, branche du Ministère de la Culture et du Tourisme. Tous les projets de recherche et d'enregistrement vidéographique en Éthiopie, activités auxquelles notre projet pouvait être rattaché par extension, sont en effet soumis à son

¹⁶ Depuis le tournage du film, le *poqalla* du lignage Bammale a réinvesti son statut et a recouvré une influence significative sur la partie centrale du pays konso.

¹⁷ ROUCH, Jean. « La Caméra et les hommes », *Op. cit.*, p. 69.

¹⁸ On pourrait plus précisément revendiquer une approche *conséquentialiste*, éthique dans laquelle on apprécie la pertinence d'une action en fonction de ses conséquences anticipées, par opposition à la *déontologie*, fondée sur des positions de principe.

¹⁹ Devenu depuis *Authority for Research and Conservation of Cultural Heritage* (ARCCH).

autorisation. La démarche d'obtention d'une autorisation peut paraître au premier abord contraignante et aléatoire, mais elle permet d'accéder à un précieux sésame, grâce auquel de nombreuses portes s'ouvrent par la suite : une lettre du CRCCH, qui fait autorité sur le Bureau régional de la culture et du tourisme, qui lui-même fait autorité sur le Bureau local (à l'échelle du *woreda*, unité administrative équivalente au département français), lequel est censé faciliter les démarches du chercheur sur le terrain. Pourtant, échaudés par nos expériences passées avec la bureaucratie éthiopienne (en particulier les temporalités longues qu'elle peut imposer, et la part d'arbitraire dans les décisions rendues), à défaut de protocole officiel réglementant une activité aussi spécifique que la restitution d'un film, nous avons décidé d'aller au plus court, et de soumettre notre film à l'avis d'un anthropologue éthiopien indépendant travaillant sur les minorités ethniques de la Région des Peuples du Sud (*Southern Nations, Nationalities and Peoples Region.*) C'est armés d'une lettre scellée en amharique, rédigée de sa plume à l'intention des représentants locaux de l'administration éthiopienne et témoignant de l'intérêt et de la rigueur scientifique du film, que nous sommes arrivés au pays konso. Nous espérions grâce à cette recommandation, obtenir des fonctionnaires konso l'aval administratif qui nous autoriserait à réaliser les projections ambulantes prévues dans les villages.

Pourtant, même si nous souhaitions ménager les autorités administratives, la première chose que nous sommes allés faire en arrivant au pays konso fut de rendre visite à Gezagn, le « Roi », pour lui remettre un DVD du film. Il nous semblait en effet légitime de lui donner la possibilité d'exercer un droit de regard sur sa propre image et sur celle de sa famille en prise avec le changement social. Trois ans s'étaient écoulés depuis le tournage du film. Nous avons quitté Gezagn à la fin de son intronisation. Nouveau *poqalla* du lignage Kala, il était alors plein d'ardeur et d'enthousiasme, confiant dans le dialogue que sa double culture de la modernité et de la tradition konso allait permettre de nouer avec l'État. L'enjeu était alors pour lui de restaurer le rôle politique traditionnel des *poqallas* malmenés depuis l'annexion du pays konso à l'Empire abyssin à la fin du XIX^e siècle, une « colonisation intérieure » qui a pris des formes plus ou moins dures en fonction des régimes qui se sont succédés en Éthiopie pendant un siècle, et que l'irruption dans la région d'un protestantisme évangélique fortement prosélyte n'a fait que renforcer. Mais visiblement, la donne avait changé. Le contexte politique s'était tendu et le sentiment de mépris dont Gezagn pensait faire l'objet l'avait poussé dans un discours moins conciliant. Au moment où nous arrivions, le conflit entre le *poqalla* et l'administration était à vif ²⁰ et la projection de notre film

²⁰ Quelques semaines avant notre arrivée, la route menant de Karat à Jinka avait été goudronnée et les travaux de terrassement avaient détruit un site funéraire appartenant à sa famille. Gezagn, après s'être indigné de ne pas avoir été consulté, avait ensuite demandé réparation et dédommagement, mais n'avait reçu qu'une fin de non-recevoir.

s'annonçait l'enjeu d'une affirmation de la légitimité de chacune des parties à présenter et représenter la culture konso aux Konso eux-mêmes.

La projection privée chez Gezagn

Gezagn en possession du DVD a aussitôt improvisé le soir même une projection en famille. Cette projection, certes « privée », mais qui réunissait tout de même une trentaine de personnes, constituait une première épreuve pour nous. Nous redoutions d'avoir été trop loin en relatant les conflits qui avaient opposé la famille Kala au *Ganshalo* qui se plaignait de maltraitance, d'avoir exposé les apparentes contradictions du *poqalla* dans sa relation à une tradition à laquelle il semblait sincèrement attaché, mais qu'il mettait dans le même temps en scène pour les touristes... Nous redoutions aussi l'incomplétude de nos observations, ou au contraire, le dévoilement des écarts des Konso au rituel (comme ce taureau tacheté amené par un village le jour de la cérémonie alors que la règle n'autorise qu'un animal à robe unicolore et que Gezagn nous avait demandé de ne pas montrer à l'image). Sur un plan plus cognitif cette fois, la question était de savoir si les Konso allaient entrer dans l'histoire que nous leur présentions, s'ils allaient accepter de participer à l'illusion du spectacle filmique, comprendre aussi l'organisation du montage.

Tout au plus, pouvons-nous dire que l'histoire semble leur avoir plu, que le film a suscité pendant sa projection de fortes émotions. Il y a eu des rires quand le personnage fantasque du *Ganshalo* s'est enfui encore une fois, de l'effroi quand dans un regard caméra injecté de sang il affronte le spectateur, quelques larmes lorsque fut rappelée l'époque où le défunt Woldedawit battait la campagne épuisé mais sans relâche pour ramener la paix entre les villages. Gezagn, quant à lui, a vu dans cette re-présentation une valorisation de sa fonction de *poqalla*, de la vivacité d'une tradition malmenée dont il se présentait comme le dépositaire inflexible et le plus influent. À l'issue de cette première projection privée chez Gezagn, nous obtenions ainsi l'aval de la famille Kala pour un programme de cinéma ambulant dans les villages dont le parcours restait à déterminer.

La projection au Bureau de la culture, du tourisme et de l'information

Le lendemain venait la deuxième épreuve : celle de la projection privée auprès du responsable du Bureau de la culture, du tourisme et de l'information, organisée à sa demande avant qu'il n'organise lui-même une autre projection, plus officielle, devant les autres administrateurs locaux du *woreda*.

En tant que chef du Bureau de la culture, du tourisme et de l'information, M. Geressu comprend qu'il est dans ses prérogatives de contrôler la « véricité » du discours sur la culture konso, dont il est le garant officiel (à défaut d'en être le plus légitime). Ce n'est pas dit explicitement, mais nous devinons également qu'il entend vérifier la conformité du propos du film avec la politique gouvernementale – Gezagn depuis son retour s'étant posé comme le principal opposant à l'administration éthiopienne, contestant à travers plusieurs dossiers la violation de règles coutumières locales pourtant reconnues en principe par la Constitution. Pour ce faire, M. Geressu programme une projection privée, à laquelle, peut-être incertain de son propre jugement, il convie M. Korra, un érudit local, fonctionnaire comme lui, retraité du Bureau de l'agriculture. Par cette convocation en bonne et due forme, M. Geressu entend aussi nous instruire de l'organisation politique et administrative du pays konso, et de la hiérarchie des pouvoirs qui s'y exercent. En l'occurrence le chef élu du *woreda* est celui qui a seule autorité à permettre la projection publique du film, y compris et surtout d'un film mettant en scène un pouvoir coutumier qui lui est aujourd'hui subordonné.

Personne ne s'en étant caché, nous savions que l'appréhension des deux hommes était de voir Gezagn en personnage central du rituel produire à l'écran une image distordue de sa position politique. Aussi durant toute la projection, notre comité de visionnage sera à l'affût de la moindre phrase qui pourrait suggérer que Gezagn s'autoproclame le seul chef politique du pays konso, en s'arrogeant une extension de son pouvoir qui dépasse sa simple fonction de chef du clan *Kirditta*. Il faut rappeler ici que les *poqalla* sont des chefs coutumiers, fondateurs et artisans des origines du peuplement du pays Konso ; et que selon le mythe originel ils sont neuf à se partager le territoire Konso. L'ancêtre fondateur du lignage Kala est considéré dans le mythe comme le premier arrivant sur ces terres, avant que les autres ne le rejoignent — ce que Gezagn ne manque jamais de mentionner, car l'antériorité de son lignage sur le territoire est posée par les Konso comme équivalente à un droit d'aïnesse. Dans le film, Gezagn s'est plusieurs fois mis en scène assis sur son trône en habit traditionnel, pour se présenter face caméra comme le *poqalla* possédant le plus de terres et la plus grande influence. Pour les administrateurs, c'est là que le bât blesse.

À leurs yeux, de telles scènes font courir le risque de diffuser un point de vue erroné, celui, partial, de Gezagn. En outre, le film risque de fixer dans les mémoires une situation d'hégémonie de la famille Kala sur les autres familles de *poqallas*, alors qu'il s'agit de positions dynamiques et temporaires (il y a quarante ans, c'était la famille Bammale qui était la plus influente). La diffusion large du film au pays konso risque d'ancrer ce point de vue auprès des membres du clan de Gezagn et peut-être au-delà, et par là, d'instiller un doute préjudiciable à la paix intervillageoise. Le chef du

Bureau de la culture souligne qu'il est de sa responsabilité de veiller à ce que le contenu ne génère pas de trouble au sein du pays konso : il met en avant son souci de respecter une équité de traitement entre clans et *poqallas*. Cependant, nous savons qu'au fond, la crainte de l'administration éthiopienne est de voir l'autorité de Gezagn renforcée, dans un contexte de conflit entre pouvoir central et pouvoir coutumier. Pour répondre aux craintes de M. Geressu, nous arguons du fait que si Gezagn est effectivement le personnage principal, le film aborde la fonction des *poqallas* mais à travers une histoire singulière. Nos interlocuteurs suggèrent alors que le film soit renommé, non pas *dikkissama*, terme trop générique, mais *Dikkissama a poqalla kala*, « la fin du deuil du *poqalla* Kala ».

L'autre point qui soulève la discussion touche au traitement du rituel dans le film. Pour M. Geressu, l'enjeu d'un film ethnographique est de documenter de façon exhaustive un rituel, et il ne comprend pas que toutes ses étapes n'aient été incluses dans le montage. Il est vrai — et Jean Rouch aurait eu à redire, lui qui racontait comment il pensait au plan suivant quand il remontait le ressort de sa Bell Howell — qu'à l'hiver 2005 nous avons ramené 43 heures de rushes autour du rituel, pour un montage de 73 minutes seulement. Mais quand bien même nous n'aurions gardé que 10 % des rushes — arguons-nous auprès de M. Geressu — qui aurait regardé un film de plus de 4 heures²¹ ?

La discussion fait émerger que pour M. Geressu, le film prend sa valeur lorsqu'il s'attache à présenter l'origine mythique de l'organisation sociale konso, tel que la « tradition » (*aata* en *afa-xonso*) la perpétue aujourd'hui. Ce point de discussion fait apparaître à quel point nos choix de traitement du rituel sont sécants avec la conception de M. Geressu : nous voulions montrer le rituel, non pas tel que la *doxa* dit qu'il doit être, mais tel qu'il est mis en acte (« performé » dirait-on pour utiliser un anglicisme), en ne cachant rien du caractère contingent de son déroulement cette année-là, de sa performativité, des enjeux qui apparaissent à travers ce personnage (le *Ganshalo*) qui refuse de jouer son rôle, des arrangements que la famille doit trouver pour actualiser le rituel dans le contexte contemporain et faire en sorte que l'essentiel du processus puisse aller jusqu'au bout. En l'occurrence, chasser le roi défunt pour qu'un nouveau roi puisse être intronisé, et à cette occasion, pour les membres du clan dans les villages, réaffirmer leur allégeance au lignage Kala. Et pour aller jusqu'au bout de la démarche, nous ne voulions rien cacher non plus de notre présence et du rôle que nous avons joué, pas plus que celle de nombreux touristes dans la

²¹ Conscients de la perte documentaire que le montage occasionnait, nous avons un temps nourri l'intention de réaliser un objet multimédia organisant les rushes des principales étapes du rituel – comme cela se fait classiquement en anthropologie visuelle. Faute de temps et de financement, le projet n'a pas abouti.

région, car pour comprendre la société konso du début des années 2000, on ne peut occulter le poids croissant des étrangers, qu'ils soient touristes, acteurs du développement, anthropologues, autant d'alliés potentiels pour ce pouvoir coutumier menacé²².

Mais revenons à notre projection. De son côté, Korra se montre autrement plus enthousiaste. Excellent médiateur entre visiteurs extérieurs et Konso, il cherche le compromis. En bon diplomate, il acquiesce aux réserves de son collègue, mais reconnaît la valeur patrimoniale du procédé filmique en s'enthousiasmant du nombre incalculable de rituels existant au sein de la société konso susceptibles du même traitement. Pour nous conforter, il défend que la structure sociale ne puisse se révéler que par les contingences historiques qui lui prêtent forme et mouvement, et à travers les acteurs qui lui donnent corps ; le film ne peut la suggérer qu'en captant cette manifestation.

À la fin de la projection, les deux hommes se retrouvent au-delà de leurs divergences sur la forme et le fond du film. M. Geressu a délaissé sa position surplombante de censeur pour redevenir un expert de sa propre culture. Et cette fois la discussion s'engage autour du nouveau titre choisi pour remplacer *Le roi ne meurt jamais*. Les deux Konso nous ont oubliés dans un coin du bureau pour se lancer dans l'exégèse du terme « *dikkissama* ». Pour l'un il désigne de façon spécifique la fin du deuil des *poqalla*. Pour l'autre, il s'agit d'un terme générique qui désigne la clôture de toute période rituelle. Nous nous quittons avec pour principale consigne de renommer le film *Dikkissama a poqalla kala*. Expliquant que nous n'avons pas les moyens techniques d'imprimer de nouvelles pochettes au DVD, mais que nous prenons bien note de ces remarques, nous obtenons à l'issue de ce visionnage l'autorisation d'organiser des projections publiques dans les villages, cette fois sans restriction de lieu.

La tournée dans les villages : usages sociaux et politiques

C'est alors que Gezagn reprend le film en main et par cette action réaffirme le pouvoir effectif du *poqalla* dans la société Konso. En tenant compte de nos contraintes de temps, il détermine avec nous les lieux et la séquence des projections. Nous n'en dirons ici que quelques mots pour ne pas délaissé l'idée que le *feed-back* d'un film est effectivement aussi le contre-don audiovisuel dont parlait Jean Rouch, tout en constituant un objet

²² Ce choix avait fait tiquer un producteur rencontré l'année précédente à Paris. Pour lui, un film sur l'Afrique devait produire du rêve, de l'exotisme, et il n'était pas concevable de montrer des touristes. Nous étions sortis de ce rendez-vous dépités mais nullement déstabilisés dans notre conviction que les étrangers étaient des acteurs à part entière de la réalité contemporaine konso.

de recherche à part entière. La première projection a lieu sur la *mora* jouxtant l'enclos de la famille Kala²³, à l'endroit même où s'est tenue trois ans auparavant la cérémonie de clôture du deuil. Le film se donne alors devant un public composé des habitants des villages alentours (*Kanta*, voir plus bas), auxquels se mêlent des touristes venus visiter la forêt sacrée de Kala attenante à la *mora*, accompagnés de M. Geressu qui en sa qualité de chef du Bureau du tourisme était leur guide ce jour-là.

Nous n'irons pas dans les basses terres aux confins du pays konso de Fujuja, montrer le film au *Ganshalo*, parce que l'on nous apprend que Mangoursha, le *Ganshalo*, est décédé quelque temps après la cérémonie de sortie de deuil. Rétrospectivement, nous pensons que cela aurait été un contresens ethnologique de projeter le film à la personne que tout le rituel visait à chasser, dans un territoire échappant à l'autorité de Kala de surcroît.

La seconde projection se tient donc sur la place principale de Gera, le village d'Ayano, ce paysan qui s'échine dans le film à trouver un taureau pour participer à la cérémonie. Ayano nous l'avait confié à la fin du tournage, le rôle moteur qu'il a endossé en 2015 (convaincre les membres de son clan de trouver l'animal pour participer au rituel), rappelé à tous à l'occasion de la projection du film, renforçait sa propre position au sein du clan, ainsi que celle du clan au sein du village. Car le film n'est pas projeté qu'aux seuls acteurs qui ont participé à la cérémonie, ni même aux seuls membres du clan concerné par la clôture du deuil. La projection est ouverte à tous et certaines personnes n'ont jamais même assisté à un *Dikkissama*. Il est assez troublant de réaliser que c'est une représentation élaborée en partie à l'extérieur de la société konso qui procure à certains de ses membres des éléments de connaissance de leur propre culture, et de se demander dans quelle mesure le film se substitue à la transmission orale²⁴.

Le lendemain, nous plantons l'écran à Mejelo, devant un public dense et attentif (entre 500 et 800 personnes). Mejelo est avec Gamole et Goja l'un des villages les plus proches de la maison de Kala. Cette proximité fait qu'ils sont considérés comme « voisins » (*kanta*) de Kala. Cette position leur assure des privilèges, mais aussi des devoirs, parmi lesquels celui d'organiser les funérailles des membres de la famille kala. Ils sont considérés comme « les gardiens de la famille » (*kanta tika tooydinno*).

Le dernier soir, notre impresario de *poqalla* nous cale une date à Tuuro, quand bien même les habitants de ce village n'ont pratiquement pas pris part au tournage. Un peu naïvement, notre idée en venant au pays konso avec le

²³ Les *mora* sont des places publiques dans les villages ou devant les enclos familiaux des *poqalla*, utilisées à la fois pour la vie sociale ordinaire et pour la tenue de rituels.

²⁴ Cette idée est présente en filigrane dans ROUCH, Jean. « La Caméra et les hommes », *Op. cit.*, p. 68-69.

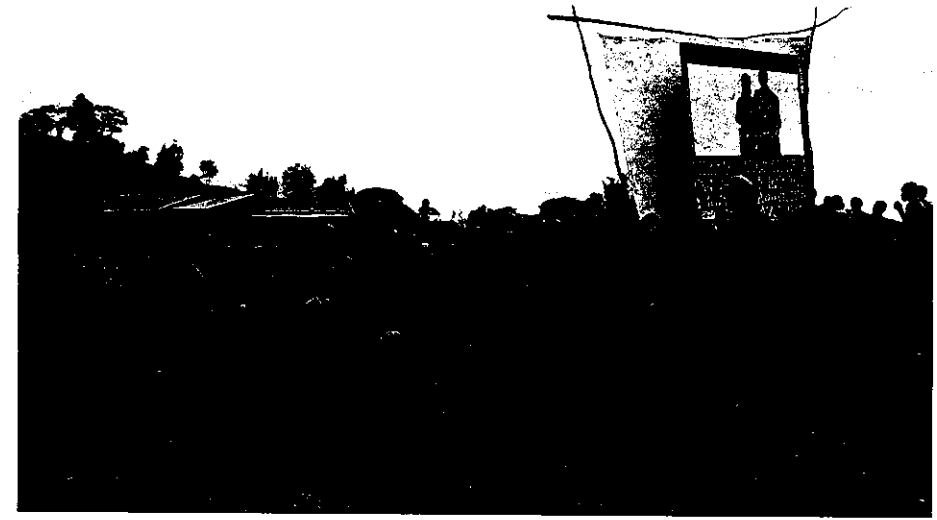
film sous le bras était spontanément de le montrer à ses protagonistes, comme on pense faire plaisir à quelqu'un en montrant des photos qu'on a prises de lui ; mais le choix de Gezagn nous révèle que la projection du film revêt bien d'autres enjeux que de simplement faire plaisir ou divertir. Sa stratégie est d'utiliser les projections du film comme une ressource politique : la région de Tuuro est en effet éloignée de son lieu de résidence²⁵, mais entretient des liens historiques avec la famille Kala, dont le mythe dit qu'elle a un temps résidé là-bas. De fait, les habitants de Tuuro se disent encore aujourd'hui sous l'autorité du *poqalla* Kala, malgré la distance géographique. Le choix de Gezagn de montrer le film à Tuuro correspond à un désir de renforcer les liens avec les habitants de ce village, de les impliquer dans un rituel auquel peu d'entre eux ont eu l'occasion de participer, et de réaffirmer l'alliance qui les unit. Le film, enfin plus précisément le dispositif de projection du film, se retrouve investi d'un rôle homologué à celui endossé par ces personnages récurrents du film que sont les émissaires de Kala, régulièrement envoyés dans les villages pour actualiser les relations entre *poqalla* et ses administrés.

Enfin, nous prendrons l'initiative de rajouter à la fin de notre tournée le village de Dokatto, où Élise Demeulenaere a séjourné durant son terrain de thèse. Ce village est sous l'administration d'un autre *poqalla*, alors les habitants nous demanderont de couper le son. Ceci pour ne pas entendre les pleurs liés au deuil d'un *poqalla* en dehors de la période de deuil, mais surtout pour ne pas faire retentir sur des terres alliées au *poqalla* Bammalé, les pleurs associés à un lignage de *poqalla* concurrent. Ce pourrait constituer un affront envers Bammalé et remettre en cause la protection que ce dernier accorde au village.

Conclusion : pour une réflexion sur la politique de retour

Dès les prémisses du projet, *Le roi ne meurt jamais* voulait s'insérer dans le genre réaliste du film ethnographique. Ce qui impliquait pour nous que le film devait entretenir une relation mimétique avec le rituel qui en est l'objet. Ainsi au-delà de toutes les opérations de déformation, distorsion, amplification, sélection, pondération qui font du récit une fiction, nous posons d'emblée que ce travail de manipulation des images devait aboutir à présenter une variation acceptable d'une structure du rituel familière aux Konso ; une version plausible des événements, c'est-à-dire dans laquelle les Konso pourraient se reconnaître. Et le seul moyen d'apprécier cette plausibilité du film était de leur présenter.

²⁵ Les deux lieux sont séparés d'une trentaine de kilomètres – distance jugée critique car il n'est pas possible de faire l'aller et retour à pied dans la journée. En voiture, le trajet reste pénible car la piste est très mauvaise.



Projection au village de Dokatto. Crédit : É. Demeulenaere

En voulant montrer ce film à ses acteurs, nous nous inscrivions dans un double mouvement. Nous souscrivions aux réflexions déontologiques de la discipline, qui soulignent l'importance de la restitution de l'enquête aux enquêtés comme un juste retour du temps qu'ils ont consacré aux chercheurs, et comme possibilité qui leur est offerte de savoir ce qui est dit d'eux. Nous prenions par ailleurs cette restitution comme un prolongement de la recherche, dans la mesure où elle permettait de tester la validité de nos choix et plus généralement, créait les conditions d'un dialogue interculturel susceptible de nous en apprendre plus encore sur nos acteurs, le sens qu'ils donnent à leurs actions et à notre interaction. Nous prenions par là le film autant comme un document en soi que comme outil de recherche.

Qu'a-t-on appris de cette expérience ? Qu'en ressort-il ? Certes, le retour sur le terrain nous a incidemment permis de valider une hypothèse centrale du film, selon laquelle le *Ganshalo* incarne la figure du roi défunt entre l'annonce de sa mort et la fin du deuil (voir plus haut). Les projections nous ont en outre permis de vérifier que le format narratif choisi, l'humour de répétition, les moments de dramatisation fonctionnaient plutôt bien auprès du large public villageois qui a visionné le film. Mais à vrai dire, la circulation du film et les transactions auxquelles elle a donné lieu nous en ont moins appris sur le rituel proprement dit ou sur notre façon de le mettre en forme, que sur les attentes locales vis-à-vis d'un film ethnographique, ainsi que sur les relations de pouvoir dans lequel celui-ci peut se trouver pris.

Les divergences saillantes observées autour de ce qu'est censé enregistrer un film ethnographique traduisaient des conceptions opposées de ce qu'est la « tradition ». Ce terme au cœur des objets classiques de l'ethnologie trouve un écho dans une catégorie sémantique locale dénommée

aata. Parfois traduit par « tradition » parfois par « culture » — c'est d'ailleurs le terme utilisé dans la traduction en *afa-xonso* de « Bureau de la Culture » — *aata* trouve des déclinaisons chez les peuples voisins locuteurs de langues couchitiques. Les ethnologues de cette aire culturelle ont commenté ce terme comme « la façon de chez nous de faire les choses »²⁶ : lorsqu'elle est respectée, elle entraîne le collectif dans un scénario vertueux, incluant paix, harmonie sociale, prospérité, fécondité. Lorsque Gezagn se rend chez un ancien pour se renseigner sur le déroulé canonique du rituel, il entend engager son peuple dans cette voix. *Aata* est moins pour lui un corpus d'injonctions immuables à suivre à la lettre (d'autant que la mémoire orale introduit à rythme régulier des variations), qu'un projet de gouvernement qui repose sur une référence permanente et assumée à ce que faisaient les anciens, et entièrement dirigé vers la paix sociale²⁷. À l'inverse, M. Geressu isole les éléments qu'énonce *aata*, de la situation politique actuelle : *aata* est cantonné dans le registre du mythe et du folklore. En cela, cette conception de la tradition est cohérente avec la ligne du gouvernement qui met en scène la diversité ethnique éthiopienne pour construire l'image multiculturelle d'une nation moderne, mais dont le pouvoir n'en reste pas moins centralisé, aux mains de politiques urbains et de leurs relais bureaucratiques²⁸. Sa conservation littérale devient un enjeu d'autant plus grand qu'elle n'est plus actualisée dans le présent²⁹. Selon que l'on se place dans telle ou telle lecture, l'enregistrement vidéographique du rituel est interprété (plutôt) comme un document d'archives ou comme le modèle canonique de la tradition susceptible de se substituer à terme à la transmission orale.

Conséquence de ces attentes différentes, voire contradictoires, le *feed-back*, destiné dans notre esprit aux acteurs du film, mais qui s'est trouvé de fait pris dans les rets de l'administration éthiopienne, a révélé avec force les batailles locales autour de *qui* a le droit de dire la « culture » d'une société³⁰.

²⁶ *The Borana way*, dit par exemple le spécialiste des Borana, Johan Helland (HELLAND, J. "Development Interventions and Pastoral Dynamics in Southern Ethiopia". In R. HOGG (dir.), *Pastoralists, Ethnicity and the State in Ethiopia*. London : Haan Publishing, 1997, p. 59, cité dans DEMEULENAERE, *op. cit.*, p. 455).

²⁷ « Ce [n'est donc] pas la tradition qui ferait les sociétés traditionnelles mais le degré de soumission à ce qu'elle énonce. Les sociétés traditionnelles seraient des sociétés de conformité » : cette phrase de Gérard Lenclud résonne particulièrement bien ici (LENCLUD, G. La tradition n'est plus ce qu'elle était... *Terrain* [En ligne]. Octobre 1987, n° 9, mis en ligne le 19 juillet 2007. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/3195>).

²⁸ Cela passe par l'édition de timbres et d'affiches touristiques montrant les différents types ethniques, des programmes sur les chaînes nationales qui diffusent de longues heures durant les danses et chants traditionnels issus des différentes régions du pays...

²⁹ LENCLUD, G. *id.*

³⁰ D'ailleurs, pour déminer les résistances s'opposant à la circulation de notre film, nous n'avons cessé de rappeler à nos interlocuteurs que nous n'offrions qu'une perspective parmi d'autres, rompant avec la figure d'autorité qu'est censé incarner le scientifique.

C'est peu dire que Jean Rouch élude ces questions. Est-ce parce que le contexte de l'époque ne plongeait pas l'anthropologue dans le type de dilemmes que nous avons rencontrés, alors que nous étions sans cesse rappelés aux rapports de pouvoir dans lesquels nos acteurs et nous-mêmes étions pris³¹ ? Ou est-ce qu'au fond, Rouch ne prenait pas un peu à la légère le *feed-back* ? Est-ce que les nobles intentions de restitution et discussion du travail de l'ethnologue-cinéaste ne lui servaient pas avant tout de faire-valoir ? C'est le type de critique qu'ose Bob White lorsqu'il dit à propos de Rouch que « sa notion de partage lui donne [la] bonne conscience de penser que dans l'espace d'intersubjectivité créé par l'intermédiaire de sa caméra, les différences de peau et de pouvoir n'ont pas d'importance »³². L'audace de la critique de White face à l'intouchable Rouch a de quoi surprendre ; elle a néanmoins le mérite de rompre avec l'hagiographie et d'autoriser une discussion plus ouverte des propositions rouchiennes. Pour en revenir au *feed-back*, la proposition de Rouch énoncée dans un contexte où l'anthropologie commençait à peine sa mutation postcoloniale fait figure d'une intuition géniale. Cependant, dans le contexte contemporain, la mise en scène qu'il opère d'un dialogue vertueux entre l'ethnologue et « l'autre » paraît un peu simpliste, voire naïve. Il n'est pas question de juger les pratiques et discours des années 1970 à l'aune d'aujourd'hui. Ce qui importe, c'est de prolonger l'intention de traiter dignement les acteurs des films ethnographiques, de la prendre au sérieux, et de réfléchir aux conditions contemporaines de sa réalisation. Or ce qui nous a frappés dans notre expérience du *feed-back*, c'est le surgissement de publics absolument non prévus au départ, qui se sont imposés à nous, devant lesquels il a fallu se justifier, pour obtenir un laissez-passer. Nous n'étions assurément plus dans une opposition duale entre un « eux » et un « nous », mais bien pris dans un

³¹ L'anthropologie des années 1960-1970 reste marquée en France par une approche culturaliste, fondée sur le postulat qu'existent des « entités ethniques et culturelles indépendantes, géographiquement circonscrites, relativement isolées, plus ou moins autarciques, douées d'une identité historique propre ne résultant pas directement des effets pervers du colonialisme » (MACDONALD, C. J.-H. « L'anthropologie sociale en France, dans quel état ? ». *Ethnologie française*. 2008, vol. 116, n° 4, p. 617-625). L'érosion des terrains classiques de l'anthropologie aidant, la critique post-coloniale et le tournant post-moderne ont radicalement remis en question le geste exotisant et le « regard éloigné » de l'anthropologie classique. En France, les anthropologues à l'instar de Gérard Althabe ou Marc Augé, fondateurs de l'anthropologie du contemporain, ont rapatrié la discipline sur des terrains proches et ont défendu au contraire un rapport de proximité entre le chercheur et ses enquêtés (AGIER, *op. cit.*). L'ensemble de ces mutations est passé par l'adoption d'un regard plus politique, attentif aux « rapports de pouvoir qui s'établissent dans la rencontre des mondes symboliques et matériels diversement organisés » (CUNIN, É et V. A. HERNANDEZ. « De l'anthropologie de l'autre à la reconnaissance d'une autre anthropologie ». *Journal des anthropologues*. 2007, n° 110-111, p. 9-25).

³² WHITE, Bob W. Hommage à Jean Rouch : caméra intouchable. *Hors Champ*. 9 novembre 2004. En ligne : <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article161>

jeu complexe dont nous étions un des acteurs parmi d'autres (et pas le plus puissant), et donc ne maîtrisons que partiellement les règles. Une telle configuration remet en question la métaphore cybernétique du *feed-back* (qui suppose deux compartiments reliés par des flux allers et retours), et invite au contraire à penser le retour d'un film sur le terrain sous l'angle de la *vie sociale (et politique)* d'un film³³.

Dans cette nouvelle configuration d'engagement postcolonial, l'anthropologue n'a pas d'autre choix que de rompre avec la posture surplombante et positiviste héritée de l'anthropologie classique, et d'opter pour une « anthropologie dialogique », qui s'intéresse à la subjectivité de ses interlocuteurs et interroge sans cesse la nature des relations qui le lient à eux³⁴. Le film ethnographique dans ce cadre possède les propriétés d'un objet-frontière³⁵ sur lequel peuvent s'agréger, et parfois entrer en tension, les représentations propres à tous les acteurs qui ont contribué à son élaboration, devant la caméra comme derrière. En ce sens, il offre un point d'appui pour une anthropologie partageable.

Mais pour aller plus loin, peut-être faut-il proposer que l'anthropologie ne soit réellement partagée que lorsque les Konso, dans leur diversité, seront devenus cinéastes, pour défendre eux-mêmes leurs propres représentations. C'est d'ailleurs sur cette perspective que se clôt le texte de Rouch³⁶. S'il existe des expériences pionnières (peu reproduites à ce jour)³⁷, un tel horizon peut paraître encore lointain quand on sait les contraintes techniques auxquelles sont (encore) soumis les ethnologues-cinéastes pour réaliser un film, et les difficultés logistiques qui se posent dans les contrées les plus reculées, ne serait-ce que pour avoir un accès sécurisé à l'électricité. Par ailleurs, n'est-il pas démagogique de proclamer que tout le monde peut porter un regard anthropologique sur sa propre société ? N'y a-t-il pas un savoir-faire de l'ethnologue, qui s'enrichit non pas d'érudition locale, mais d'une réflexivité sur sa propre pratique, nourrie de la somme des travaux

³³ Il faut lire ici un emprunt à Arjun Appadurai (APPADURAI, A. dir. *The social life of things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge : Cambridge University Press, 1988).

³⁴ Voir KILANI, M. « Les anthropologues et leur savoir : du terrain au texte ». Dans J.-M. Adam et al., dir. *Le discours anthropologique*. Lausanne : Éditions Payot, 1995, p. 65-100.

³⁵ Ce concept issu de l'histoire des sciences désigne un objet matériel ou conceptuel autour duquel une hétérogénéité d'acteurs peut articuler leur action (voir STAR, S. L. et GRIESEMER. "Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39". *Social Studies of Science*. 1989, vol. 19, n° 3, p. 387-420). Il a fait l'objet de très nombreuses reprises et exégèses (voir par exemple numéro double de la *Revue d'anthropologie des connaissances* en 2009 et 2010).

³⁶ ROUCH, Jean. « La Caméra et les hommes ». *Op. cit.*, p. 71.

³⁷ WORTH, S. et J. ADAIR. *Through Navajo's eyes: An Exploration in Film Communication Anthropology*. University of New Mexico Press, 1997 (1972).

accumulés sur les fondamentaux de la discipline (qu'est-ce qu'une culture ? Une tradition ? qu'est-ce qu'un texte ethnographique ?) ? Reconnaissons que dans le même temps, la discipline s'est extraordinairement renouvelée depuis que des traditions nationales, dans des pays autrefois qualifiés de non hégémoniques se sont développées³⁸. L'anthropologie se nourrit de la pluralisation des perspectives. En attendant la démocratisation de l'écriture filmique, on peut s'en tenir à ce premier objectif plus modeste : que le travail anthropologique mené par l'anthropologue soit accessible aux personnes qu'il concerne, et en cela, dans des contextes où l'illettrisme reste courant sinon la norme, la forme filmique offre un bien meilleur médium que le texte écrit.

Bibliographie

AGIER, Michel. « Le tournant contemporain de l'anthropologie. Comprendre, encore, le monde qui nous entoure ». *Socio. La nouvelle revue des sciences sociales*. 2013, n° 1, p. 77-93.

APPADURAI, Arjun (dir.). *The social life of things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

BACH, Jean-Nicolas. "Abyotawi democracy: Neither Revolutionary nor Democratic, a Critical Review of EPRDF's Conception of Revolutionary Democracy in Post-1991 Ethiopia". *Journal of Eastern African Studies*. 2011, n° 5/4, p. 641-663.

CUNIN, Élisabeth et Valeria A. HERNANDEZ. « De l'anthropologie de l'autre à la reconnaissance d'une autre anthropologie ». *Journal des anthropologues*. 2007, n° 110-111, p. 9-25.

DE HEUSCH, Luc. *Charisme et royauté*. Nanterre : Publications de la Société d'ethnologie, coll. « Conférence Eugène Fleischmann », 2003.

DEMEULENAERE, Élise. « Herbes folles et arbres rois - Gestion paysanne du ligneux au pays konso (Éthiopie), contribution à la définition d'un patrimoine naturel. » Thèse de doctorat : Muséum national d'Histoire naturelle, 2005, 470 p.

DEMEULENAERE, Élise. *Book review of Watson E. E., 2009, Living Terraces in Ethiopia — Konso Landscape, Culture & Development*. Woodbridge: James Currey. *Annales d'Éthiopie*. 2010, vol. 25, p. 322-325.

HELLAND, Johan. "Development Interventions and Pastoral Dynamics in Southern Ethiopia". Dans HOGG, R., dir. *Pastoralists, Ethnicity and the State in Ethiopia*. London: Haan Publishing, 1997, p. 55-80.

HENLEY, Paul. « Le récit dans le film ethnographique ». *L'Homme*. 2011, vol. 198-199, p. 131-157.

KANTOROWICZ, Eric. *Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique du Moyen Âge*. Paris : Gallimard, 2000 (1957).

KILANI, Mondher. « Les anthropologues et leur savoir : du terrain au texte ». Dans J.-M. Adam et al., dir. *Le discours anthropologique. Description, narration, savoir*. Lausanne : Éditions Payot, 1995, p. 65-100.

³⁸ CUNIN, É. et V. A. HERNANDEZ. *Op. cit.*

LENCLUD, Gérard. « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de "tradition" et de "société traditionnelle" en ethnologie ». *Terrain*. Octobre 1987, n° 9.

MACDONALD, Charles J.-H. « L'anthropologie sociale en France, dans quel état ? », *Ethnologie française*. 2008, vol. 116, n° 4, p. 617-625.

ROUCH, Jean. « La caméra et les hommes ». Dans FRANCE, Claudine de. *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton, 1979, p. 53-71. Coll. « Cahiers de l'homme ».

STAR, Susan Leigh et James R. GRIESEME. "Institutional Ecology, "Translations" and Boundary Objects: Amateurs and Professionals". Dans *Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39. Social Studies of Science*. 1989, vol. 19, n° 3, p. 387-420.

TADESSE WOLDE. "The death and burial of Kalla Qānazmach Kayote, a ritual leader of the Konso people of Southern Ethiopia". *Sociology Ethnology Bulletin*. 1992, vol. 1, n° 2, p. 12- 21.

WATSON, Elizabeth E. "Ritual Leaders and Agricultural Resources in Southwestern Ethiopia. Poqallas, Land and Labour in Konso". Dans FUKUI, K., KURIMOTO, E. et SHIGETA, M., dir. *Ethiopia in Broader Perspective: Papers of the 13th International Conference of Ethiopian Studies*. Kyoto: Shakodo Book Sellers, 1997, vol. II, p. 652- 669.

WATSON, Elizabeth E. *Living Terraces in Ethiopia—Konso Landscape, Culture & Development*. Woodbridge: James Currey, 2009.

WHITE, Bob W. "Hommage à Jean Rouch : caméra intouchable". *Hors Champ*. 9 novembre 2004.

WORTH, Sol et John ADAIR. "Through Navajo's eyes: An Exploration". *Film Communication Anthropology*. University of New Mexico Press, 1997 (1972).

Filmer en Afrique après Rouch

Par François Fronty

P uisque l'œuvre de Rouch a été comparée à un continent, du fait de la masse objective des éléments achevés et inachevés qui la composent¹, nous arpenterons ici quelques aspects de sa topographie, qui nous semble composée de trois dimensions, dont Rouch nous fait un récit de type paradigmatique : apparition d'une certaine modernité au cinéma (invention concomitante du cinéma direct et de la Nouvelle Vague²); pratique emblématique de l'ethnographie par le film (qu'il nomme anthropologie « partagée³ »); cadre référentiel de nos regards sur l'Afrique (dans la culture française et francophone). Nous nous intéresserons à la pragmatique de ce récit, et à son rôle dans notre perception de l'Afrique, en nous demandant comment penser et faire du cinéma sur ce vaste territoire *après* Rouch.

La caméra qui marche

Rouch appartient à la lignée des cinéastes-filmeurs (Robert Flaherty, Chris Marker, Johan Van der Keuken, Raymond Depardon, pour citer quelques noms). Il a toujours eu une relation d'ingénieur à l'art du cinéma, et sa pratique s'inscrit dans l'histoire de l'évolution des techniques cinématographiques. Entre 1948 et 1960, Rouch utilise une caméra compacte 16mm Bell et Howell modèle Filmo 70, avec un viseur de type Galilée⁴, équipée d'un moteur à ressort manuel d'une autonomie de 20 secondes et des bobines intégrées de 30 mètres qu'il fallait changer toutes les 2,40 minutes. En 1960, l'ingénieur André Coutant fabrique pour la société Éclair une nouvelle caméra 16mm qui répondra aux demandes des opérateurs : un appareil léger, portable sur l'épaule, avec une visée reflex sur le côté et un magasin disposé verticalement à l'arrière. Afin de réduire le bruit du moteur, la griffe s'introduit dans la perforation du film sous l'action d'un ressort avant la descente de la pellicule devant l'obturateur. Le moteur

¹ DE PASTRE, Béatrice, dir. *Jean Rouch, l'Homme cinéma*. Paris : CNC / BNF éditions / Somogy éditions d'Art, 2017.

² SCHEINFEIGEL, Maxime. « Le contexte cinématographique ». Dans *Jean Rouch*. Paris : CNRS Éditions, 2008. p. 39-89.

³ « [...] celle d'une proximité sensible et d'un dialogue proposé. » PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et cinéma*. Paris : Nathan, 2000, p. 212.

⁴ Légèrement décalé par rapport à l'axe de l'objectif, ce viseur ne montre pas exactement ce qui est filmé.