

Modèles de représentation en anthropologie visuelle, du film ethnographique à la vague hypermédia¹

Francesco Marano

Resumé

Dans l'histoire du film ethnographique, plusieurs méthodes ont inspiré et influencé tant les ethnocinéastes que les théoriciens de l'anthropologie visuelle. Le parcours historique et épistémologique c'est progressivement orienté, dans un premier temps sur la représentation visuelle de l'objet et du sujet, puis de l'observation à l'exploration, enfin de la distance à la collaboration. Dans tous les cas, la polarisation dualiste n'a pas changé, en basculant entre deux points de vue qui correspondent à des pratiques du cinéma objectiviste et du film ethnographique soutenu par une théorie anthropologique. Un troisième modèle, qui casse l'opposition sujet-objet, a été inauguré par Jean Rouch : je l'ai appelé enactif. Maintenant, les nouvelles technologies multimédias, ouvrent-elles des espaces pour une autre voie et pour l'expérimentation en général ?

Au cours de l'histoire des relations que l'anthropologie a entretenues avec les outils de reproduction photographique et audiovisuelle – une histoire qui a couvert l'histoire entière de la discipline – on peut retrouver certains modèles fondamentaux de la représentation visuelle qui correspondent en même temps à des modèles cognitifs et épistémologiques, et donc à des modèles anthropologiques.

J'en parlerais, à cette occasion, en abordant surtout le cas du film ethnographique, parce qu'il a dominé, jusqu'à presque il y a dix années, l'anthropologie visuelle en incorporant les théories anthropologiques dans ses méthodes et ses produits, même si les cinéastes ont travaillé sans en avoir conscience. En effet, c'est seulement récemment que le film ethnographique a modifié sa rhétorique pour s'adapter aux changements intervenus dans le champ de l'anthropologie.

Avant d'aller au cœur de mon argumentation, il faut dire que mon analyse a été en partie stimulée par le filmologue italien Francesco Casetti et ses théories du cinéma (Casetti 2002). Il a réparti les théories du cinéma en trois grandes catégories : les théories ontologiques, les théories méthodologiques et les théories de champ. A partir de cette subdivision, qui m'a permis de mieux appréhender les modes de représentation dans l'histoire du film ethnographique, je suis maintenant amené à proposer quatre modèles de représentation auxquels correspondent des poétiques ethnocinématographiques (selon qu'on se rapporte soit aux réalisateurs, soit aux théoriciens).

J'appelle *poétiques objectivantes* le premier type de modèle de représentation : c'est un modèle objectiviste (ou désobjectivé, parce que le sujet est refoulé). Ses caractères principaux sont les suivants : 1) l'image occupe un rôle subordonné et secondaire face aux autres codes qui travaillent dans le texte, pour exemple, elle sert à illustrer le texte écrit qui est, en revanche, prédominant pour communiquer le sens ; 2) le point de vue est

¹ Cette communication est basée sur des réflexions en cours de publication dans un livre qui sera publié en Italie en septembre 2006.

desubjectivé, parce que l'auteur est refoulé et dissimulé par une rhétorique qui fait croire au spectateur que tout ce qui apparaît sur l'écran se manifeste par soi-même, s'épiphane, en raison du pouvoir de la caméra. Nous sommes ici dans le domaine du positivisme, où le sujet de production est conçu comme un sujet absent ; 3) on peut nommer l'approche de l'auteur de la réalité ethnographique, c'est-à-dire la méthode ethnographique, comme *description objectivante* : les concepts et les pratiques de la *documentation* et de la *reconstruction sans collaboration* se placent dans ce cadre épistémologique objectiviste ; 4) ce type de texte est construit pour un *spectator in fabula* imaginé comme un observateur qui *constate* passivement ce que l'écran lui montre ; 5) le public de ce type de films oscille entre les spécialistes qui apprécient leur valeur de document et le public en général qui risque de se laisser séduire par la monstration de l'altérité et de l'exotisme; 6) Marc Pialat appellerais ces poétiques objectivantes *documentarisme* : « une tentative pour transmettre des données s'appuyant sur une conception du réel comme directement captable par l'image, simple opération de transport » (2000: 94) ; 7) les auteurs qui se réfèrent à ce domaine épistémologique, avec leurs propres différences, sont Heider, Goldschmidt, Leroi-Gourhan, Griaule, Balikci, Dunlop, Flaherty, Marshall, Gardner. Bien sûr, il conviendrait de consacrer une analyse à chacun d'eux.

Les films de l'Encyclopédie Cinématographique de l'*Institut für des Wissenschaftlichen Films* de Göttingen utilisent une rhétorique objectivante (et desubjectivée) et sont un exemple de ce genre. Ils ne problématisent pas l'observation et se présentent comme de simples récipients d'objets ou de faits ethnographiques.

Le second domaine épistémologique est celui des théories et des *poétiques subjectivées*. Dans son analyse, Casetti les appelle "théories méthodologiques", mais je pense qu'ici le terme pourrait laisser penser que les autres théories ne soient pas basées sur une méthode, consciente ou inconsciente.

De plus, le concept de subjectivation se rapporte à un processus où un sujet se construit et s'affirme comme tel.

Dans ce cas, le terme se raccroche aussi à l'histoire de l'anthropologie, en particulier au moment historique où la discipline s'est professionnalisée, en revendiquant sa propre méthode – l'observation participante – et en faisant de l'ethnologue un auteur et un expert.

Dans les poétiques subjectivées, on va au-delà de l'enregistrement et de la documentation : un film, pour être ethnographique, ne peut seulement montrer, mais il doit aussi interpréter la réalité en appliquant un point de vue bien précis, une méthode anthropologique, une perspective qui éclaire et clarifie les faits. Ici le sujet entre en jeu, il se rend visible, parce qu'il est porteur d'un point de vue qui explique les événements.

Ce n'est pas un hasard si les poétiques subjectivées ont été essentiellement soutenues par des ethnologues qui demandaient au film un ordre plus consciemment scientifique : la raison de l'anthropologie doit prévaloir, même si le documentaire est toujours en équilibre entre art et science.

Nous pouvons résumer les poétiques subjectivées de la manière suivante : 1) le film doit être en mesure de communiquer une ethnographie complète du même niveau que l'écriture ; 2) le point de vue est subjectif, dans le sens où il incombe au sujet d'interpréter les événements (**même s'il veut les interpréter par le point de vue indigène**); la présence de l'auteur est transmise par la voix, et souvent la voix apparaît comme la "voix de dieu" dans le commentaire énoncé hors champ ; 3) la méthode est l'observation participante : l'ethnoréalisateur vit avec les sujets, mais, finalement, il produit une narration de laquelle il est absent (pour exemple : *Bitter Melons* de John Marshall ou *Dead Birds* de Robert Gardner), **peut-être parce qu'il veut mettre en premier plan le point de vue indigène**. Tandis que dans le film objectivant la représentation est *épiphane* (du terme latin

epiphania, ou grec *epiphaneia* = apparition, manifestation) d'une présence provenant des objets mêmes – le film ou la photographie sont un simple support –, dans le film subjectivé l'auteur est présent mais comme seul point de vue sur les faits montrés. C'est grâce à lui que les spectateurs peuvent soit voir soit comprendre. Parce que l'auteur se cache derrière le spectateur (ou dans le hors champ), la représentation est construite comme si le spectateur même vivait les événements filmés en coïncidant avec le point de vue du réalisateur.

Par rapport aux poétiques objectivantes, il y a un déplacement du point de focalisation de l'objet documenté vers sujet qui observe et filme.

Mais un problème se pose alors : ce domaine est également celui du cinéma d'observation avec la méthode de la "mouche sur le mur" ("the fly on the wall"), la distance et l'effacement du sujet, et cela conduit dans l'épistémologique objectiviste. Toutefois, l'auteur réapparaît grâce à la voix hors champ ou avec les cartons écrits par lesquels il nous explique ce que nous voyons sur l'écran. Aussi cela produit-il un film un peu schizophrénique : l'auteur d'abord se cache, puis nous parle comme s'il était la voix de la conscience : c'est la voix d'un sujet omniprésent et omniscient, aboutissement d'une activité raisonnable qui extrait des choses et des faits une vérité ontologique.

Se manifeste alors un écart épistémologique entre le domaine objectiviste et le domaine subjectivé : dans le premier le signifié se manifeste de lui-même, tandis que dans le second le signifié est communiqué par un sujet, un auteur, qui le révèle pour nous ; mais, il convient de le noter, ce n'est pas un sujet qui expérimente, mais qui rationalise ; il ne nous dit pas sa vérité, mais il nous montre la vérité comme si elle était depuis toujours dans les choses et les faits que nous aussi, grâce à lui et à sa maîtrise ethnologique et filmique, nous pouvons voir, connaître et comprendre.

Aux exemples des films de Gardner et Marshall, je veux ajouter le film *Trance and Dance in Bali* de Margaret Mead et Gregory Bateson, où Mead, absente des images, nous explique tout avec sa voix hors champ, en s'appuyant sur les images et le langage du film. De toute façon, *Trance and Dance in Bali* est un film de frontière, entre une poétique objectivante et une poétique subjectivé. Marc Piaux a nous fait observer que il y a un conflit entre les images de Bateson et le commentaire de Mead : "Il faut faire l'expérience de regarder les images de Bateson en coupant le commentaire de Mead. Il ya là deux films qui ne disent pas nécessairement la même chose. Il y a là le dévoilement d'un impérialisme du discours qui énonce la vérité de l'autre réduit à n'être que une catégorie, porteur anonyme d'une étiquette ethnique ou d'un badge social" (Piaux 2000: 120)

Parmi les théoriciens, je crois que Jay Ruby, Jack Rollwagen, David MacDougall, et Diego Carpitella en Italie appartiennent à ce domaine des poétiques subjectivées.

Jack Rollwagen écrit que l'anthropologie n'est pas une simple récolte de données, et que «le filmer anthropologique n'est pas un simple enregistrement de ce que les êtres humains disent ou font, mais l'interprétation de ces enregistrements dans le contexte disciplinaire de l'anthropologie». Selon Rollwagen, sans une formation anthropologique les réalisateurs ne peuvent pas faire des films ethnographiques, «parce que [ils] n'ont pas le cadre conceptuel nécessaire pour traiter le sujet de façon qu'il soit éclairé par la théorie anthropologique, par l'anthropologie ou l'ethnographie» (Rollwagen 1998 : 303). C'est seulement en utilisant une méthode anthropologique que les films ethnographiques pourront être considérés avec autant de rigueur que les représentations écrites. Contre l'idée de MacDougall², pour lequel le film ethnographique dit des choses que l'écriture ethnographique ne réussit pas à dire, Rollwagen affirme qu'on ne doit pas établir de différence entre les deux moyens, mais entre l'utilisation ou non de la méthode anthropologique.

² David MacDougall, "Ethnographic Film: Failure and Promise, *Annual Review of Anthropology*, n° 7 : 405-425, cit. in Rollwagen, 1998a : 308.

Jay Ruby est tout autant explicite : «un film ethnographique – écrit-il – doit être considéré comme une ethnographie ; c'est-à-dire qu'il doit être exposé avec la même rigueur scientifique et critique que n'importe quel produit de l'anthropologie [...] Les réalisateurs ethnographiques, comme les écrivains ethnographiques, sont obligés de répondre aux questions et de satisfaire les besoins de l'enquête ethnographique et de sa présentation» (Ruby 1975 : 105). Puis Ruby ajoute : «une œuvre ethnographique doit contenir des déclarations révélant la méthodologie de l'auteur. Pour être considérée scientifique, une ethnographie doit contenir une description explicite de la méthodologie adoptée pour recueillir, analyser et organiser les données pour la présentation. Les écrivains et les réalisateurs qui ne veulent pas être scientifiques, n'ont pas cette obligation. De plus, si ils décrivent leur méthodologie, ils n'ont pas besoin de la défendre. Les ethnographes doivent être capables de défendre leur décisions méthodologiques en fonction de leur logique scientifique» (Ruby 1975 : 105).

En lisant la critique que Ruby adresse aux films de Robert Gardner, on s'aperçoit qu'à l'origine de ses observations se trouve une théorie méthodologique : «Robert Gardner a donné sa meilleure contribution au film ethnographique pendant les années cinquante et soixante. Toutefois, après la réalisation de *Dead Birds*, ses films se sont éloignés de la voie principale de l'anthropologie. Ce déplacement est causé par deux facteurs : 1) la dépendance de Gardner à l'encontre d'une perspective théorique inadéquate et démodée et 2) son incapacité à utiliser dans ses films la connaissance anthropologique produite pendant le terrain» (Ruby 1991: 4).

Bien sûr, Ruby est aujourd'hui un auteur bien plus complexe. Dans son dernier livre, il demande que le film ethnographique soit «une narration réflexive où l'ethnologue raconte l'histoire de son expérience comme une série de performances culturelles observées révélant certains aspects de la culture enquêtée [...] En raison de cette approche expérimentale et éclectique, les réalisateurs ethnographiques devront s'allier avec le monde du film d'art, expérimental et d'avant-garde pour rechercher un cinéma alternatif au cinéma documentaire et de fiction connus par le grand public» (2000 : 266).

David MacDougall est un auteur complexe qui réfléchit continuellement sur sa pratique ethno-cinématographique et sur ses élaborations théoriques, mais il n'est pas facile le placer dans un domaine théorique. De toute façon, je me hasarde à proposer de le considérer comme un auteur qui se meut dans le domaine des poétiques et des théories subjectivées, et du cinéma d'observation. Ici il me semble important d'observer que MacDougall a réussi à transformer en positif ce qui a été considéré comme un facteur négatif pour l'anthropologie, c'est à dire la méconnaissance de la langue des sujets qu'il filmait. Pourtant, dans ce cas, il est obligé d'avoir recours à des interprètes et cela ne lui permet pas d'entrer en complète empathie avec ses informateurs. Ecouter sans bien comprendre ce qui est dit devant la caméra a entraîné MacDougall à effectuer des prises de vue très longues, en offrant explicitement ou implicitement aux personnes filmées un espace pour l'autoreprésentation et, quand bien même celles-ci font des allusions à voix basse à son propos (comme dans le film *Wedding Camels*), ces paroles deviennent des signaux réflexifs sur la présence du réalisateur et l'inscrivent dans le texte comme producteur.

Antonio Marazzi a interprété cette approche, dans les films de MacDougall, comme une «sensibilité particulière à l'écoute» et son «détachement pendant l'observation devient discrétion et se fond avec un sens d'empathie qu'il communique au spectateur» (Marazzi 2002 : 118). Apparemment, le réalisateur-anthropologue se cache pendant le tournage pour laisser parler les autres, mais il réapparaît ensuite, dans le montage et dans la construction du texte en général, pour nous expliquer tout selon un projet d'«éclairage» de la réalité (un mot français que rend bien le jeu entre les termes « point de vue » et

« illumination »), comme nous le suggère Grimshaw. Ces sont des éléments qui éloignent MacDougall du domaine épistémologique réflexif et soulignent sa poétique personnelle dans le domaine de la représentation subjectivée.

Anna Grimshaw a souligné la capacité de MacDougall à nous faire réfléchir. Le projet de MacDougall, selon Grimshaw, est un projet de diffusion de la culture. Les films de MacDougall veulent éclairer la culture qu'ils décrivent (Grimshaw 2001 : 122). Les premières prises de vue du film *A Wife Among Wives* nous montrent les outils de l'ethnographe (le cahier, les cartes, l'écriture, des photos) et sa voix nous parle sans révéler aucune petite émotion. Ce travail de marquage du film avec les symboles du terrain apparaît comme une stratégie rhétorique directe pour inscrire le film dans les rubriques «anthropologie», «terrain», «enquête ethnographique».

Le troisième type de perspective peut être nommé éenactif. Ici la différence sujet-objet et la distance comme condition d'objectivité tombent. La caméra n'est plus un outil d'observation séparé du réalisateur, mais elle fait partie de son corps même : elle est ciné-oeil et le micro est ciné-oreille, comme nous le disait Jean Rouch.

Le film n'est plus explication de l'Autre, mais expérience et interprétation avec l'Autre. Le film réflexif est un film d'exploration du Soi et de l'Autre et c'est un film éenactif, comme je l'expliquerais mieux par la suite.

Pour Rouch, théorie et pratique du film ethnographique, réalité et fiction, agissent en même temps pendant le tournage. La caméra *produit* les événements plus qu'elle ne les transforme, et la théorie naît et se modifie sur le terrain. Naturellement, Rouch avait conscience de son travail avec la caméra et l'«absence de méthode» devient une méthode.

Non seulement la caméra produit des événements et des transformations : l'interaction de l'ethnographe avec ses collaborateurs africains produit des changements dans le Soi des sujets en relation. Paul Stoller, utilisant un concept de William James, a nommé *empirisme radical* l'approche méthodologique de Jean Rouch, parce que ses films «décrivent le tangible et évoquent l'intangible», et Stoller nous rappelle que l'empirisme radical trouve ses racines dans le pragmatisme de Dewey et donc n'accepte pas la distinction entre corps et esprit (Stoller 1992: 209).

Dans beaucoup de films de Rouch la réalité se casse en mille fragments et ce processus représentatif s'oppose à la recherche d'ordre et de réduction du chaos qui a signé le discours scientifique jusqu'à nos jours (Stoller 1992).

Steve Feld a écrit dans son récent livre que l'oeuvre de Jean Rouch «dissout les anciennes distinctions entre fait et récit, documentaire et fiction, connaissance et sensation, improvisation et composition, observation et participation» (Feld 1989 : 243)³.

Une autre réalisatrice et intellectuelle, appartenant à ce domaine épistémologique, est Trinh Minh. Je la prends ici en considération pour ses écrits, non pour ses films. Au cours d'un entretien, Minh-Ha a affirmé : «Même s'il faudrait les discuter, mes projets semblent élaborés lucidement et cela arrive au cours du processus, non auparavant. La plupart des fois, je me jette dans le projet à l'aveuglette, et c'est comme si les limites se déplaçaient [...] Je n'ai pas d'idée préconçue que je veux visualiser ou illustrer par le film» (Mizuta Lippit 1999 : 132). Cette phrase nous renvoie au concept de *non préconception* avec lequel France Hubbard Flaherty, la fille de Robert, a caractérisé l'approche méthodologique de son père : «La *non préconception* est la condition de la découverte.

³ Pour mieux comprendre cette distinction entre poétiques subjectivées et poétiques réflexives, je suggère de comparer le début des films *A wife among wives* de David MacDougall et *Jaguar* de Jean Rouch : dans le premier, nous voyons la recherche d'une rhétorique anthropologique rationalisante, froide, analysante et «anesthésiée»; dans le second, au contraire, se manifeste de l'improvisation esthétisée (dans le signifié lié aux sens), une voix chaude et participante, un sens de l'aventure avec la possibilité de se perdre, la recherche sur l'Autre comme possibilité d'être du Soi.

Parce que c'est un état mental. Quand tu n'adoptes pas une attitude préconçue, alors tu vas vers la recherche. C'est tout ce que tu dois faire. Tu commences à explorer» (Hubbard Flaherty 1960). Toutefois, je crois que la *non préconception* de Flaherty est moins proche de la collaboration et de la participation que du positivisme avec sa méthode de non-intervention et de suspension du jugement.

L'état d'innocence que Grimshaw a vu dans l'oeuvre de Rouch se retrouve en Trinh Minh-Ha qui écrit : «la réalisation de chaque film transforme la façon dont je me vois, ainsi que le monde alentour. Au moment où je commence la production d'un film ou une incursion dans le domaine de l'art, je commence un voyage dont la destination finale m'est inconnue [...] Propos et idées préconçus jouent un rôle très limité dans le processus créatif. La partie la plus séduisante réside dans les obstacles, la démarche à l'aveuglette, les accidents qui ont quelque chose de magique».

Il y a en Rouch et Trinh Minh-Ha la tentative de faire de l'oeil un organe tactile et de la vision une dimension esthétique ; il y a une *vision haptique* (Marks 2000), c'est la tentative de suggérer par les images la force des autres sens, la vision intérieure et émotive des choses, le lien entre l'oeil et le tactile, comme le suggère le terme grec *haptesthai*: "lié au tactile", etc.

Un point théoriquement important, dans la comparaison entre le domaine des poétiques et des théories subjectivées, le domaine des poétiques et des théories enactives, est le saut épistémologique qui se révèle dans le passage de l'un à l'autre. Tandis que les poétiques objectivantes (ontologiques) et les poétiques subjectivées s'opposent dans les différentes lignes de focalisation sur les éléments de la représentation, les premières centrées sur l'objet de la représentation et les secondes sur le sujet qui produit la représentation, les poétiques enactives sont au centre de la représentation, la relation même entre sujet et objet, et donc aussi le film, une relation qui se développe autour du film et du terrain.

Les poétiques enactives refusent le dualisme sujet-objet d'origine cartésienne⁴.

La réalité profilmique n'est pas quelque chose «là dehors» ou devant l'objectif, mais quelque chose qu'on produit tandis que nous agissons avec la caméra ; quelque chose dans laquelle nous sommes avec notre corps et tous nos sens ; quelque chose que nous connaissons non parce que nous l'objectivons dans un document (comme dans les poétiques objectivistes), ou parce que nous la subjectivons dans une représentation (en lui affectant un signifié à partir d'un point de vue, comme dans les poétiques subjectivées), mais parce que nous produisons dans l'action et dans la relation (le film dans ce cas).

C'est une illusion de penser que derrière la caméra se trouve uniquement un oeil, que le film exprime un point de vue et que des «visions» sont projetées sur l'écran. Quand il a pour origine modèle enactif, le film représente des corps et des identités que se définissent dans l'interaction, et il exprime un être-dans-le-monde dans la modalité *funi*, terme japonais qui signifie «deux mais non pas deux» (comme corps et esprit, être humain et environnement : deux faces de la même médaille, deux modes d'être de la même entité). Ou bien le film peut se manifester avec le style de l'absence, du contrôle et de la distance comme dans les poétiques objectivantes, ou bien en exerçant un pouvoir sur l'objet comme dans les poétiques subjectivées.

Les poétiques réflexives ne sont pas éloignées de l'anthropologie contemporaine. Cette dernière place le dialogue à la base de la connaissance ethnographique ; elle nous

⁴ *Enaction* est un terme proposé par le philosophe cognitiviste Francisco Varela, mais qui a des racines dans la philosophie de l'expérience de Merleau-Ponty, selon lequel corps, vision et mouvement sont indissolubles et se modifient ensemble (Merleau-Ponty 1971). Varela refuse les dualismes sujet-objet et sujet-monde : le monde n'est pas "dehors" ou séparé du sujet, mais il est incorporé dans le sujet et le sujet est incorporé dans le monde – ils ne sont pas partageables, ils sont co-impliqués (Varela 1994).

demande de réaliser des ethnographies multivocales ; d'historiciser le terrain en explicitant dans quelles conditions sociales et politiques il s'est déroulé ; d'indiquer le point de vue adopté par l'ethnologue, et aussi sa subjectivité ; de produire une connaissance profonde obtenue par la compréhension du point de vue des sujets enquêtés ; de permettre au lecteur d'emprunter des pistes ouvertes pour de nouvelles hypothèses ; de problématiser et complexifier au lieu que de réduire et simplifier.

De plus, l'anthropologie contemporaine a reconnu le caractère oculocentrique de sa démarche et va tenter de mieux comprendre le rôle qu'ont les sens dans la culture. Pour mieux décrire la complexité sensorielle d'une culture, l'ethnographe expérimental contemporain cherche à utiliser les différents documents qu'il recueille et produit sur le terrain – vidéo, photographies, sons, images, voix, documents écrits – pour construire des représentations ethnographiques multimédias qui étendent la connaissance de la culture.

Le film peut-il répondre à toutes ces exigences ?

Le premier point de handicap du film est sa linéarité irréversible : c'est seulement avec un lecteur vidéo nous pouvons aller en avant et en derrière dans le texte. Le film projeté sur l'écran nous impose son récit, il n'accorde pas de trêve au spectateur qui reste à écouter et regarder.

C'est seulement avec les hypertextes et l'ethnographie hypermédia qu'on peut construire une multiplicité de parcours de navigation ethnographique et rendre compte des différents points de vue relevés sur le terrain. Ce n'est pas seulement un problème de structure textuelle, mais aussi de dimensions. Dans un cd-rom nous pouvons introduire une quantité incroyable d'informations, d'images, de sons, de vidéoclips et de textes écrits. De cette façon, même les exigences les plus grandes peuvent être satisfaites.

Mais il est aussi vrai que l'hypertexte s'adapte bien à une ethnographie multi-sites et nous donne l'illusion qu'on peut représenter une totalité, un désir que l'anthropologie avait désormais abandonné pour restreindre de champ de ses recherches. Avec l'hypertexte nous nous éloignons de l'ethnographie réflexive – qui était focalisée sur la relation – et nous nous approchons de celle qu'on a défini comme ethnographie critique (*critical ethnography*). Dicks et Mason commentent le rapport entre ethnographie et hypermédia en ces mots :

«Lorsque l'écriture de l'ethnographie réflexive veut tenter de mettre au premier plan les intersubjectivités personnelles des participants et du chercheur, l'ethnographie critique demande un type de représentation moins personnalisé, plus "autoriale". Les ethnographies critiques déploient un méta-commentaire qui entrelace les voix des participants à la recherche avec le contexte le plus grand, mais cela n'arrive pas dans les ethnographies qui se préoccupent de donner voix aux participants dans une situation ethnographique particulière. Certaines écritures, dans le but spécifique de donner ou de conserver une valeur aux voix des participants, peuvent paraître trop personnalisés, psychologiques et décrochées du contexte général. En tout cas, il n'y a aucune raison pour ne pas mélanger le commentaire critique avec la présentation des voix et des dialogues et, en même temps, ne pas se rendre aux traditionnels appels à la "subjectivité" et à l'"objectivité". La réflexivité n'a rien à voir avec la simulation où il n'y a pas de différence entre les voix des participants et celles des auteurs ; au contraire, la réflexivité demande de reconnaître et de montrer les processus de sélection et d'interprétation qui rendent l'"autorialité" ce qu'elle est. L'hypermédia – écrivent Bella et Dickson – peut seulement aider un tel projet» (Dicks and Mason 1998).

De ces propos, émerge le fait que l'ethnographie hypermédia peut apparaître comme une méthode meilleure et plus sophistiquée afin d'obtenir des représentations holistiques et totalisantes. Et voilà que le fantôme de l'objectivisme réapparaît, caché sous le masque de la multivocalité, si l'holisme n'est pas localisé.

Mais, si on se garde du spectre de l'objectivisme, les hypertextes multimédia peuvent nous offrir plus de densité ethnographique et une intertextualité que le film peut difficilement satisfaire (ce sera bien sûr un défi pour le film ethnographique), la possibilité de naviguer dans le texte entre les documents et les informateurs, en choisissant entre des parcours interprétatifs différents et en rendant plus ténue la frontière entre lecteur et auteur (Costantino 2005). C'est une expérience "froide", mais intellectuellement riche, effectuée en interaction avec l'écran de l'ordinateur.

Le film nous donne mieux le sens de l'expérience, de la participation, de la sensorialité, de l'empathie et de l'intimité entre les personnes qui ont collaboré à la réalisation. Nous pouvons sentir tout cela par notre corps dans la salle obscure du cinéma.

Ainsi, on ne doit pas concevoir les hypertextes multimédia ethnographiques comme un développement du film, de même que nous ne concevons pas ce dernier comme une évolution de la photographie. Ce sont des média différents qui nous offrent des possibilités, des expériences et des aspects différents de la réalité ethnographique. Aucun d'eux ne prétend reproduire le monde comme la carte géographique de Borges et aucun d'eux ne peut se substituer à un autre.

Et, en fin de compte, peut-être que ni le film ni l'hypermédia n'arriveront à nous communiquer d'une manière adéquate une expérience sensorielle, comme le peut une performance ou une installation qui mélange art et ethnographie, des voix, des objets et des corps réels. Ceci devrait nous faire envisager un retour à la salle du musée, même si avec plus de technologie?

Expérimenter c'est chercher à dépasser les limites de son propre langage, et, à ce moment là, je vois des espaces pour l'expérimentation dans le domaine du film ethnographique, en reprenant la leçon, un peu oubliée, de l'ethnofiction que nous a donné Jean Rouch, mais le film peut également devenir plus intertextuel, multivocal et ouvert ; en même temps, les défis des multimédia hypertextes seront de tenter, dans un projet holistique, de communiquer l'intimité réflexive et la sensorialité des relations construites sur le terrain.

Notes

¹ Cette communication est basée sur des réflexions en cours de publication dans un livre qui sera publié en Italie en septembre 2006.

¹ David MacDougall, "Ethnographic Film: Failure and Promise, *Annual Review of Anthropology*, n° 7 : 405-425, cit. in Rollwagen, 1998a : 308.

¹ Pour mieux comprendre cette distinction entre poétiques subjectivées et poétiques réflexives, je suggère de comparer le début des films *A wife among wives* de David MacDougall et *Jaguar* de Jean Rouch : dans le premier, nous voyons la recherche d'une rhétorique anthropologique rationalisante, froide, analysante et "anesthésiée"; dans le second, au contraire, se manifeste de l'improvisation esthétisée (dans le signifié lié aux sens), une voix chaude et participante, un sens de l'aventure avec la possibilité de se perdre, la recherche sur l'Autre comme possibilité d'être du Soi.

¹ *Enaction* est un terme proposé par le philosophe cognitiviste Francisco Varela, mais qui a des racines dans la philosophie de l'expérience de Merleau-Ponty, selon lequel corps, vision et mouvement sont indissolubles et se modifient ensemble (Merleau-Ponty 1971). Varela refuse les dualismes sujet-objet et sujet-monde : le monde n'est pas "dehors" ou séparé du sujet, mais il est incorporé dans le sujet et le sujet est incorporé dans le monde – ils ne sont pas partageables, ils sont co-impliqués (Varela 1994).

Bibliographie

- CASSETTI Francesco
2002 *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani.
- COSTANTINO, Ivan
2005 *Writing Culture and Writing Hypertexts: Tracing a Trajectory in Ethnographic Representation*, Unpublished manuscript, University of Sussex, Brighton, UK.
- DICKS, Bella and MASON, Bruce
1998 *Hypermedia and Ethnography: Reflections on the Construction of a Research Approach*, in «Sociological Research Online», vol. 3, no. 3, 1998, < <http://www.socresonline.org.uk/3/3/3.html> >.
- GRIMSHAW Anna
2001 *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HUBBARD FLAHERTY France
1960 *The Odyssey of a Film-Maker*, Beta Phi Mu Chapbook, Number Four.
- MARAZZI Antonio
2002 *Antropologia della visione*, Roma, Carocci.
- MARKS Laura U.
2000 *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham and London, Duke University Press.
- MERLEAU-PONTY Maurice
1979 *Il corpo vissuto*, Milano, Il saggiatore.
- MIZUTA LIPPIT Akira
1999 "When the Eye Frames Red", *InterCommunications*, n. 28, Spring 1999, pp. 130-137.
- ROLLWAGEN Jack R.
1988 *Anthropological Filmmaking*, Harwood Academic Publishers.
1988a *The Role of Anthropological Theory in 'Ethnographic' Filmmaking*, in Rollwagen 1988: 287-315.
- ROUCH, Jean
2003 *Cine-Ethnography*, edited and translated by Steve Feld, University of Minnesota Press
- RUBY Jay
1975 *Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?*, in «Studies in the Anthropology of Visual Communication», vol. 2, n. 2, pp. 104-111.
1991 *An Anthropological Critique to the Films of Robert Gardner*, in «Journal of Film and Video», vol. 43-4, Winter 1991 (online: <http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/gardner.html>)
- STOLLER Paul
1992 *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago & London, University of Chicago Press.
- VARELA Francisco
1994 *Il reincanto del concreto*, in Pier Luigi Capucci (a cura di), *Il corpo tecnologico*, Baskerville, Bologna, 1994

