



MONDES CONTEMPORAINS

Rappel des articles du N°2

2^e semestre 2012

L'événement et la Maladie

Serena BINDI

L'événement dans le domaine de la santé et de la maladie

Serena BINDI

L'événement de la maladie entre pratiques et structures. Analyse dialogique d'un épisode de maladie en Uttarakhand

Sylvie FAINZANG

La maladie, bonne à penser pour l'individu. Entre réfutation et revendication de la valeur de l'événement

Irène MAFFI

L'accouchement est-il un événement ? Regards croisés sur les définitions médicales et les expériences intimes des femmes en Jordanie et en Suisse

Giacomo MANTOVAN

Quand l'événement violent génère des récits: biographies institutionnelles de Tamouls srilankais en France

Frédéric BOURDIER

L'irruption de l'infortune chez les autres : interprétations et mémorisation d'un événement de santé (paludisme sévère) chez les Tampuan de la province de Ratanakiri au Cambodge

Eric FOURNERET

La demande personnelle d'euthanasie, un événement dans l'événement de la maladie pour résister au non-sens

Varia

Tiphaine DURIEZ

Guerre et paix en mouvement : l'exemple colombien

Catherine HASS

Le maintien du mot « guerre » : un enjeu pour l'anthropologie politique contemporaine

14 euros

ISBN : 979-10-91147-02-6



MONDES CONTEMPORAINS

3

MONDES CONTEMPORAINS



Revue d'Anthropologie sociale et culturelle

TERRAINS EN ANTHROPOLOGIE VISUELLE

Silvia PAGGI

Présentation :
Terrains en anthropologie visuelle

Valentina BONIFACIO

Le statut ambigu de la caméra :
une réflexion sur l'utilisation de la caméra-vidéo dans le cadre
d'un travail de terrain avec les Maskoy dans la région de Chaco au
Paraguay

Claudine de FRANCE

Souvenirs d'un premier terrain

Patrick DESHAYES

Trois expériences filmiques pour interroger l'anthropologie visuelle

Silvia PAGGI

Musiques et rituels aux Saintes-Maries-de-la-Mer

Cecilia PENNACINI

Filmer le Kubandwa. Images du corps dans un culte de possession
(Afrique des Grands Lacs)

Gilles REMILLET

Ethnographie filmée des pratiques de soins en situation clinique entre
émotion et cognition.

L'exemple de la consultation médicale en acupuncture

N°3- 2013



MONDES CONTEMPORAINS

Sommaire

N°3

1^{er} semestre 2013

TERRAINS EN ANTHROPOLOGIE VISUELLE

Silvia PAGGI

Présentation :

Terrains en anthropologie visuelle p. 3

Valentina BONIFACIO

Le statut ambigu de la caméra :

*une réflexion sur l'utilisation de la caméra-vidéo
dans le cadre d'un travail de terrain avec les Maskoy
dans la région de Chaco au Paraguay*

p. 13

Claudine de FRANCE

Souvenirs d'un premier terrain

p. 31

Patrick DESHAYES

*Trois expériences filmiques pour interroger
l'anthropologie visuelle*

p. 41

Silvia PAGGI

Musiques et rituels aux Saintes-Maries-de-la-Mer

p. 65

Cecilia PENNACINI

*Filmer le Kubandwa. Images du corps
dans un culte de possession (Afrique des Grands Lacs)*

p. 101

Gilles REMILLET

*Ethnographie filmée des pratiques de soins
en situation clinique entre émotion et cognition.
L'exemple de la consultation médicale en acupuncture*

p. 123

**LE STATUT AMBIGU DE LA CAMÉRA : UNE RÉFLEXION SUR
L'UTILISATION DE LA CAMÉRA-VIDÉO DANS LE CADRE
D'UN TRAVAIL DE TERRAIN AVEC LES MASKOY DANS LA
RÉGION DE CHACO AU PARAGUAY¹**

VALENTINA BONIFACIO

Résumé - Cet article avance un argument apparemment simple : faire de la recherche avec ou sans caméra ce n'est pas du tout la même chose. S'appuyant sur un travail de terrain effectué au Paraguay, l'exposé montre les conséquences qu'engendre la présence de la caméra tant sur le contenu que sur les orientations de la recherche, sans parler de l'influence qu'elle a sur le type de collaboration entre un anthropologue et une population autochtone, en l'occurrence celle des Maskoy. Finalement, ce qui est souligné c'est que la caméra doit être considérée comme un sujet additionnel (un actant) et pas seulement comme un objet.

Abstract - The article argues in favour of an apparently simple statement: that it is not the same to do research with or without a video-camera. Drawing on the anthropologist's research fieldwork in Paraguay, it shows the impact in the use of a video camera in determining the contents and directions of the research, besides having an influence on the kind of collaboration that emerged between the anthropologist and the Maskoy indigenous people. Finally, it argues that in order to fully understand the role of the video-camera in the research, the camera has to be considered as an additional subject (or actant) and not merely as an object.

*

1. Introduction : la caméra, de l'objet au sujet

L'endroit auquel je me réfère dans cet article est un territoire de 30 000 hectares, qu'on appelle 'Riacho Mosquito' et qui se situe près du fleuve Paraguay à la frontière avec le Brésil. Bien qu'elle soit composée de cinq groupes ethniques différents (Enxet, Angaite, Toba, Guana and Sanapana), la population autochtone de ce territoire est officiellement appelée Maskoy. Cette appellation commune vient de leur passé commun puisque les divers groupes ont travaillé dans une usine de tanin de la région et se sont battus ensemble pour obtenir un morceau de terre dans les années 1980. C'est justement pour illustrer cette lutte que j'ai visité les communautés Maskoy pour la première fois en 2004. Jusque là,

¹ Traduit de l'anglais par Christian Gutleben, Université de Nice Sophia-Antipolis.

j'avais travaillé dans le domaine de la coopération internationale, mais l'idée d'un documentaire m'est venue d'un sentiment de malaise au sujet du rôle et des résultats de mon expérience de travail. Me lancer dans la réalisation d'un documentaire a donc représenté pour moi une occasion de connaître un contexte conversationnel différent, un contexte caractérisé par une attitude d'écoute et non l'attitude de celui qui fait du « développement ».

Une fois arrivée dans le territoire maskoy, mon premier souci a été de prendre contact avec les chefs (*lideres*) des communautés. C'est en fait une pratique courante chez les non-autochtones qui veulent interagir avec une communauté indigène au Paraguay de s'adresser d'abord à ses chefs politiques. Cette règle trouve son origine dans la façon dont les premiers voyageurs et aventuriers s'adressaient aux populations autochtones au dix-neuvième siècle, quand les communautés étaient encore configurées en tant que groupes familiaux élargis (Cominges 1882). Même si les nouvelles communautés constituent des entités politiques plus complexes où la suprématie est souvent contestée (Villagra 2008), la règle continue de fonctionner comme une sorte de schéma établi.

Une fois reçue des chefs l'autorisation de commencer mon projet de film à Riacho Mosquito, j'ai commencé par rendre visite aux diverses communautés afin de reconstituer, à l'aide de témoignages variés, l'histoire de leur lutte pour la terre. Mon expérience la plus marquante s'est déroulée dans la communauté la plus reculée, Maria Auxiliadora, située à 40 km de Puerto Casado. Luciano Violante, le chef de la communauté, m'a accueillie et m'a aussitôt fait part de sa version de la lutte devant la caméra. Il m'a ensuite proposé un lit dans la maison du prêtre pour que je puisse continuer mon chemin le lendemain. Pourtant, après m'être couchée, quelqu'un est venu frapper à la porte avec insistance et m'a réveillée à cinq heures du matin. C'était le même chef que je venais d'interviewer. Il m'a demandé de mettre ma caméra en marche et d'enregistrer ce qu'il allait me dire. Ce second entretien s'est entièrement déroulé en guarani, une langue que je ne comprenais pas à l'époque, et sans que je pose la moindre question. Parce que je ne comprenais pas ce qu'il disait, je ne suis pas du tout intervenue pendant l'enregistrement. À la fin de cette séance

d'enregistrement, j'avais l'impression que ma présence était devenue totalement accessoire : je ne servais qu'à allumer et éteindre l'appareil.

Plusieurs années plus tard, en assistant à un cours de Silvia Paggi à l'Université de Nice, j'ai commencé à trouver les mots pour décrire ce qui m'était arrivé à Maria Auxiliadora. Après le visionnage de *Tourou et Bitti* (Rouch 1971), Silvia Paggi a abordé la notion du statut de la caméra pour justifier la présence de l'anthropologue-cinéaste à l'intérieur du périmètre rituel. Elle a en particulier expliqué que le statut de la caméra ne coïncide pas toujours forcément avec celui du caméraman. L'analyse de cette différence m'a aidée à définir ce qui s'était passé lors de ma visite à Maria Auxiliadora. Tandis que, lors du premier entretien, j'avais le sentiment que j'étais l'interlocutrice de Violante et que la présence de la caméra n'était qu'accessoire, lors du second entretien, c'est exactement le contraire qui se produisit : la caméra cessait d'être un objet pour devenir un "actant" (Latour 2005), un 'quasi-objet' qui représentait métonymiquement tous les gens que Violante imaginait comme spectateurs possibles de l'autre côté de l'objectif. Le statut de la caméra était bien différent du mien.

2. Une prémisse au travail de terrain : l'anthropologie et les médias des autochtones

Depuis le début, les anthropologues qui travaillent avec les sociétés amérindiennes ont considéré la caméra comme un instrument politique servant à sauvegarder les droits de ces sociétés (Aufderheide 1995, Ginsburg 2011). D'après Terence Turner, qui a réalisé un projet vidéo avec les Kayapo du Brésil dans les années 1980, « *l'un des objectifs du projet était de développer la capacité des Kayapo à rendre visible leur propre culture et leur façon de coexister avec une culture nationale qui leur était étrangère en utilisant leurs propres catégories de représentation et de construction de la réalité sociale* » (Turner 2006: 20). Cette idée a été également explorée par Faye Ginsburg, qui insiste sur le rôle de la caméra en tant qu'intermédiaire entre générations et groupes sociaux (Ginsburg 1991). Prenons comme exemple, *Atanarjuat*, un film inuit produit par Igloolik Isuma Productions, qui a remporté plusieurs prix dans des festivals internationaux de cinéma (Bessire 2003). Le film dresse le portrait d'un

héros inuit, protagoniste d'un mythe local, capable de fonctionner comme modèle pour les nouvelles générations qui s'intéressent à lui précisément parce qu'il est le héros d'un film et pas seulement d'un conte oral ; en d'autres termes, il ne vient pas seulement du passé, mais il représente aussi le futur. Cet exemple est intéressant en ce qu'il est représentatif de la manière dont la production du film peut créer un pont entre des réalités qui autrement ne seraient pas en communication.

Pourtant, l'émergence de projets vidéo au sein de communautés autochtones a entraîné un débat intense dans le monde anthropologique. Au cœur du débat Faris-Turner se trouve la discussion sur les conséquences de la promotion et de l'adoption de la technologie vidéo par les communautés autochtones (Boyer 2006 ; Faris 1992). Comme le signale Boyer, selon Turner l'absence de caméra dans ces communautés a une raison purement historique : la vidéographie n'est pas présente dans les sociétés autochtones parce qu'elles n'avaient pas eu les compétences technologiques nécessaires pour l'inventer. Mais, comme c'est le cas pour d'autres compétences, ils sont parfaitement capables de l'utiliser pour défendre ou augmenter leur pouvoir. D'un autre côté, comme Weiner écrit en s'insérant dans le débat Faris-Turner : « *Ceux qui promeuvent la vidéo auprès des autochtones précisent que ces populations devraient avoir le pouvoir de produire leurs propres images de leur propre culture et de leur propre société. Ce que cela veut dire, bien entendu, c'est que cette culture et cette société existent déjà en tant qu'entités connaissables.* » (Weiner 1997 : 204).

Comme le signale Weiner, l'acte de filmer est un acte qui est en lui-même constitutif d'une réalité. Il soulève en particulier la question de la dichotomie entre le visible et le caché et il se demande comment cette dichotomie peut être mise en jeu dans les films. Ce problème est encore plus significatif si l'on considère que, comme le dit Viveiros de Castro au sujet des Arawete, « *très peu de ce qui compte vraiment est visible ; l'essentiel se déroule à un autre niveau* » (Viveiros de Castro 1992 : 2). Cette question, que nous pourrions appeler ontologique, est aussi soulevée par Jennifer Deger dans son livre *Shimmering Screens*. Elle y décrit sa collaboration avec le cinéaste aborigène, Bangana, lors du tournage d'un film sur la société aborigène (Deger 2006). Dans le film, Bangana souhaite précisément évoquer l'expérience du monde sacré et donc invisible. Dans cette optique, il se concentre sur une

rivière sacrée et met en valeur les qualités esthétiques du scintillement de l'eau, « scintillement » étant un mot souvent utilisé pour décrire le sacré (Deger : 190-191), « *Ce sont justement les significations et les relations évoquées mimétiquement par Gularri [le film] qui lui confèrent profondeur et résonance* » (ibid.: 189). Le caractère ambigu et allusif des images est utilisé dans le film pour donner une présence à l'invisible sans exacerber sa visibilité.

Quand je suis revenue en mai 2006 pour la deuxième fois dans le territoire maskoy pour commencer le travail de terrain pour ma thèse, le débat Faris-Turner était bien présent à mon esprit. Ce qui m'intéressait en particulier, c'était le pouvoir conféré par l'autoreprésentation à travers des images dans un contexte marqué par le racisme et la discrimination. Dès le départ, j'ai décidé de placer la caméra au centre de ma relation avec la communauté. Je ne considérais pas la caméra comme un exemple de nouvelle technologie à introduire dans la communauté, mais comme un objet que les gens pourraient utiliser pour leurs propres fins. Au regard de ma première expérience parmi les Maskoy, j'espérais évoquer, à l'aide la caméra, tous les interlocuteurs avec lesquels les Maskoy étaient susceptibles de vouloir établir un dialogue. Autrement dit, je tirais profit du statut de la caméra pour justifier ma présence sur place. Enfin, la présence de cet outil me rendait un autre service : elle me permettrait, du moins je l'espérais, de me débarrasser de ma position d'espion, une accusation que j'avais souvent entendue dans d'autres contextes. Sa présence trahissait clairement ma nature d'observatrice et rendait explicite mon dessein d'observer, d'enregistrer et d'analyser tout ce qui se passait devant moi au profit d'un public plus large.

La première étape de mes recherches a donc consisté en une réunion avec le líder de la communauté où j'avais espéré m'établir. D'une façon toute scolaire, je lui ai proposé d'enseigner à la jeune génération comment utiliser une caméra afin qu'elle puisse produire sa propre représentation de ce qu'elle considérait être son identité indigène. Le líder a estimé que c'était là une proposition intéressante mais a annoncé que d'autres rencontres avec le reste de la communauté étaient nécessaires. Il m'a fallu plusieurs jours pour organiser ces rencontres et plusieurs semaines pour que ma présence à Castilla

paraisse naturelle, et que je sois finalement adoptée par une des familles locales.

3. Le cinéma participatif et la seconde vie des films

Comme cela a déjà été signalé, la frontière entre le cinéma d'observation, de participation ou de collaboration est souvent floue. En dépit de mon intention de faire du 'cinéma partagé' avec le Maskoy, je dois admettre que j'ai fini par adopter les trois conceptions cinématographiques – quoiqu'à des moments différents. En fait, j'ai commencé par proposer à la communauté d'entreprendre un projet de collaboration en leur enseignant l'art d'utiliser la caméra. Pourtant, après la première leçon, mes élèves ont insisté pour remettre les autres leçons à plus tard prétextant que c'était « trop difficile ». Quelle que fût la vraie raison pour ne pas poursuivre le projet, le chef a finalement décidé qu'une personne serait désignée pour m'accompagner dans mon projet de tournage. Luis Mayor, un ancien chef, était un homme intelligent et respectueux qui avait travaillé avec le prêtre local pendant des années avant mon arrivée dans la région. Pourtant, sans doute à cause de son passé, il reproduisait dans nos relations, me semblait-il, un type d'interaction marquée par la déférence et la dépendance. Bien que je lui aie proposé de me mettre à sa disposition pour filmer ce qu'il pensait être important au sein de la communauté, nos rencontres se distinguaient par de longues conversations où chacun de nous attendait que l'autre prenne la décision finale. Pendant ce temps, je filmais la vie quotidienne de la communauté, ne me séparant jamais de ma caméra.

Après un court temps d'attente, le *líder* a une nouvelle fois pris le contrôle de la situation en nous donnant une tâche. En fait, il nous a demandé de filmer le mauvais état de la route qui reliait la communauté à la ville la plus proche, son objectif étant d'envoyer la vidéo à une personnalité politique locale comme un geste de dénonciation politique. Cette requête avait été inspirée par une récente émission de télévision où certains journalistes avaient réussi à attirer l'attention des hommes politiques en dénonçant la situation déplorable d'une école de la région. Notre deuxième tâche, elle, portait sur le plus long terme. En l'occurrence, nous devions filmer les rituels pratiqués dans une communauté voisine. L'aspect ouvertement performatif de ces rituels,

malgré quelques problèmes que j'évoquerai plus loin, en faisait un sujet idéal pour un tournage (Turner 2002). Mais, le plus important, ce qui en faisait une priorité pour notre projet, c'était que ces rituels avaient déjà été filmés quelques années auparavant. En fait, depuis les années 1980, l'Église locale encourageait la revitalisation de différentes sortes de rituels dans les communautés récemment établies. Certains de ces rituels étaient filmés par le prêtre local et le produit des tournages était conservé dans son bureau de la paroisse. Malgré la proximité et les relations étroites entre le prêtre et la communauté, aucune copie des films n'était transmise au groupe. Quand les premières tensions entre le prêtre et la collectivité sont apparues, quelques années avant mon arrivée, le matériel de tournage sur les rituels a commencé à être considéré comme une « possession », un symbole du pouvoir des missionnaires à générer et à conserver des objets du désir. Lorsqu'il s'y référait, le chef en parlait comme d'un objet conservé dans le bureau du prêtre alors qu'il aurait dû être partagé au sein de la communauté. En nous demandant de filmer le rituel, le but du chef était donc de produire des objets similaires (des cassettes et des DVD) qui puissent servir de symboles de pouvoir. Plus qu'à la possibilité de l'auto-représentation, il tenait à la possession de son résultat matériel. L'effet de cette possession est devenu particulièrement évident lors d'un événement que nous avons organisé à Asunción, la capitale du pays. En août 2008, j'ai proposé de projeter une version courte de la vidéo de Baile Kuña (un rituel d'initiation féminine) dans la capitale et les membres de la communauté ont soutenu ce projet avec enthousiasme.

Le film a été projeté à l'AIP (Asociación Indigenista de Paraguay) le 25 juin 2008. Outre l'un des avocats qui s'était battu pour les Maskoy dans les années 1980 lors de la lutte pour la terre et moi-même, il y avait quatre représentants Maskoy pour présenter le film. Après la projection du film, le président de l'AIP, l'hôte principal de l'événement, m'a demandé publiquement une copie du film. Après un moment de silence, le chef de Castilla, Angel Martinez, a pris le contrôle de la situation et a répondu à ma place. Il a expliqué au représentant de l'AIP que, comme j'avais dû demander l'autorisation avant de filmer, lui aussi devait demander l'autorisation aux représentants des Maskoy, et pas à moi, pour obtenir une copie du film. Le film ne m'appartenait plus, et la réponse d'Angel avait rétabli un

équilibre qui avait été menacé par l'attitude de notre hôte. Cependant, cette réponse a suscité un débat polémique au sein de la projection et plusieurs opinions ont été avancées affirmant que le chef ne respectait pas mon rôle dans ce travail, ou que les « amis » des Maskoy qui défendaient les droits des autochtones devraient avoir libre accès à ce genre de matériel sans avoir à demander une autorisation. En ce qui me concerne, je voyais dans la réaction d'Angel un autre aspect du problème : le président de l'AIP me traitait comme la personnalité principale de la soirée et il réduisait ainsi le rôle des représentants Maskoys à un élément auxiliaire. Le produit matériel du film avait une nouvelle fois mis en évidence des relations de pouvoir contesté.

Pendant cette visite dans la capitale, une autre question, qu'on peut appeler ontologique, s'est présentée avec force. Dès que les représentants maskoy sont arrivés, nous avons eu une discussion pour savoir s'il était légitime de montrer un rituel à un public paraguayen. Selon les aînés, en effet, il est dangereux de jouer certaines musiques en dehors de l'espace-temps du rituel cérémonial où sont évoqués certains esprits qui sont les propriétaires de ces chansons. Le problème, qui concerne l'évocation des esprits de la nature dans un contexte non cérémoniel, a été résolu par l'argument suivant : le film ne montrait qu'une image (*ta'anga* en guarani) du chant et pas le chant lui-même. Le mot *ta'anga* est utilisé par les Maskoy pour désigner des photographies mais aussi des esprits (*bicho ta'anga*) qui ressemblent à de vrais animaux sauvages. De plus, le même mot est utilisé par les enfants pour nommer les figurines en argile ou en bois (*kuña ta'anga* : l'image d'une femme) avec lesquelles ils jouent. La signification du mot « image » n'est pas restreinte à l'apparence extérieure des choses, elle englobe toute sa matérialité. Le mot ne se réfère pas, par exemple, au contenu d'une photographie, mais à la photographie elle-même et à son contenu. De même, le film dans sa matérialité ne représentait qu'une image du rituel et ne constituait, dans sa substance, pas le rituel lui-même. C'est ainsi que la projection du film a été rendue possible dans la capitale. Que représentait cette « substance » pour les Maskoy ? Je suppose que ce qui ne fonctionnait pas, c'était le lien avec le monde spirituel puisque les chants filmés n'évoquaient pas la présence d'un être spirituel ; ce n'était que de la forme, pure et vide.

Il est intéressant de remarquer que le processus de collaboration décrit par Deger a abouti dans ma démarche au résultat inverse. Les chefs maskoys que se sont rassemblés chez moi en août 2008 ont décidé que le film n'était qu'une image (*ta'anga*), une forme désincarnée de la réalité qui avait perdu le lien avec le sacré. Le film se résumait à une atmosphère ludique et un enregistrement de formes et de mouvements. Il ne favorisait pas, selon eux, une présence sacrée. Inversement, plusieurs auteurs ont souligné que l'acte de regarder est un acte sensoriel qui déclenche une réaction somatique (Mac Dougall 2006), et c'est précisément cet effet synesthésique que le film de Bangana (dans l'ethnographie de Deger) essaye d'évoquer et sur lequel il est construit. De façon comparable, Paul Henley rappelle l'affirmation de Rouch selon laquelle il ne projetterait pas *Les Maitres Fous* à un public sensible parce qu'il risquerait d'entrer dans une transe incontrôlable (Henley 2009: 320). Du point de vue des chefs maskoys, cependant, l'acte de regarder une danse *kamba* sur l'écran ou d'écouter un chant spirituel n'était pas suffisant pour susciter une transformation. Encore une fois, il n'impliquait pas l'invocation d'êtres spirituels.

Même si la décontextualisation inhérente à l'acte de filmer empêche les chants, les mouvements et les peintures de faire appel au sacré, les chefs maskoys ont estimé qu'il était important d'en conserver des documents afin d'en garder le souvenir pour les générations futures. Cette préoccupation ne doit pas être confondue avec le souci de conserver le souvenir du passé. Il faut plutôt l'interpréter comme un effort de documentation exacte, une stratégie destinée à permettre aux générations futures de reproduire les mouvements et les peintures le plus fidèlement possible. En fait, c'est seulement en incarnant de façon exacte la forme extérieure de « l'autre » - dans ce cas, les esprits de la forêt - que l'exécutant peut subir la transformation sans avoir à déchiffrer les signes (Taussig, 1994). Comme le précise Escobar au sujet de la peinture corporelle des Ishir paraguayens : « *c'est à travers la représentation elle-même que la vérité de ce qui est représenté peut s'expliquer* » (Escobar 1999).



Image 1 - On peint le jeune initié dans la forêt près du village.
Seuls sont présents le maître cérémonie, la caméra et l'anthropologue.



Image 2 - La camera filme un garçon que l'on peint de derrière.
« Je suis tout tremblant », dit le garçon au peintre.

Dans le documentaire *L'héritage de Casado* (Bonifacio 2009), ce moment de transformation est cristallisé quand un garçon se fait peindre et s'exclame : « *Je suis tout tremblant. [Il répète] Je suis tout tremblant. C'est la première fois que je me fais peindre* ». Un argument semblable est avancé par Forge quand il parle des pratiques visuelles des Abelam. Parmi les Abelam, les jeunes garçons qui font régulièrement l'objet de peintures sacrées pendant les rituels apprennent à « lire » ces peintures sans recevoir la moindre explication au sujet de leur signification symbolique (Forge 1970). C'est sans doute pour constituer une documentation précise que les Maskoy m'ont progressivement incitée à suivre les maîtres de cérémonie dans la forêt afin de les filmer pendant qu'ils peignent les exécutants ; de même, ils m'ont incitée à me rapprocher des hommes déguisés en esprits de la nature (les *kamba*) avec la caméra, me permettant ainsi de pénétrer dans le périmètre rituel.

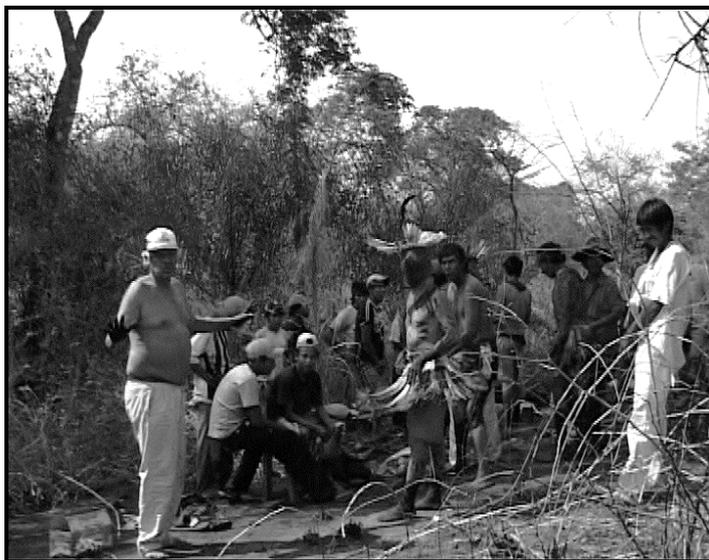


Image 3 - Un des chefs m'accueille dans le périmètre rituel où des exécutants masculins se font peindre, un espace habituellement réservé aux hommes. Il s'adresse à moi en disant : « *Viens, filme, Valentina ! Ce sont les hommes qui commandent ici* ».

Alors que mon premier film d'une cérémonie initiatique a été ouvertement critiqué par les chefs parce que j'avais filmé d'une trop grande distance (j'avais décidé de rester en marge pour préserver un comportement que je pensais être respectueux), j'ai ensuite ratifié le statut privilégié qui avait été accordé à la caméra et mes prises de vue sont devenues de plus en plus proches.

4. Le cinéma d'observation comme cinéma de révélation

Quand on parle de l'utilisation de la caméra pendant le travail de terrain, on suppose parfois que le réalisateur devrait adopter une stratégie soit d'observation soit de collaboration, comme si le choix ne dépendait que de son attitude personnelle et pas du contexte de tournage. Dans mon expérience, les deux modalités étaient mêlées du début à la fin de mes recherches. Dans le cas des rituels, c'est la communauté qui prenait possession du processus filmique et de son résultat matériel ; dans le cas de la vie quotidienne, j'avais commencé par adopter une attitude d'observation dans la mesure où je gardais toujours la caméra sur moi et décidais de la mettre en marche ou de l'éteindre selon l'intérêt que je portais à ce qui se passait autour de moi. Ces deux contextes de tournage représentaient deux perceptions différentes de l'outil filmique. Tandis que dans le premier cas, et même si je portais la caméra, c'était en grande partie la communauté qui s'appropriait l'outil, dans le second cas, sa présence était à peine perçue. Comme j'avais toujours la caméra sur moi, elle devenait une sorte « d'invité stable » qui ne méritait pas d'attention particulière de la part de la population locale. Pourtant, l'une de mes intuitions les plus importantes a été rendue possible par cette présence permanente.

Au sujet de l'utilisation du zoom, Rouch écrit : « *Cette arrogance involontaire de la prise de vues n'est pas seulement ressentie a posteriori par le spectateur attentif, elle est plus encore perçue par les hommes que l'on filme comme un poste d'observation. Pour moi, donc, la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est le plus efficace, et d'improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu'elle filme.* » (Rouch 1979 : 63). Je définirais cette recommandation de Rouch de ne pas utiliser le zoom comme une prise de position

éthique. L'arrogance du zoom, telle que la définit Rouch, permet au réalisateur de se cacher derrière sa caméra, c'est-à-dire de voir sans être vu. En s'approchant du sujet/objet avec la caméra au lieu d'utiliser le zoom, le réalisateur est constamment forcé de révéler où est situé son centre d'intérêt. C'est une démarche risquée, puisqu'elle peut inciter les sujets du film à réagir trop vivement selon ce que le réalisateur décide de filmer, mais elle peut aussi faciliter des moments de révélation, comme ce fut le cas dans mon expérience.

J'avais remarqué que les matchs de volleyball et de football donnaient toujours lieu à d'intenses activités de paris au sein de la communauté. Pendant les matchs, d'importants échanges d'argent – et parfois d'objets de valeur – avaient cours au cœur de la communauté. Comme ces paris me semblaient un aspect fondamental de leurs jeux, j'ai souvent essayé de les filmer. En m'inspirant de Rouch et de son conseil de ne pas utiliser le zoom, j'essayais de filmer ces échanges d'argent en m'en approchant physiquement ; mais, dès que ma caméra était dirigée vers l'argent, les gens changeaient de position et contraignaient mes efforts de tournage. Il m'a fallu quelque temps pour comprendre que le soudain changement dans la posture des gens n'était pas dû au hasard. Il m'est apparu clairement que les gens cachaient délibérément l'argent un jour où le maire rendait visite à la communauté. Pendant sa visite, il a laissé un peu d'argent aux habitants pour qu'ils puissent « un peu jouer au volley et parier ». Quand l'argent a été ramassé et placé sur une table en attendant d'être distribué, j'ai essayé de l'approcher avec ma caméra, sans utiliser le zoom mais en m'avançant physiquement. Et c'est à ce moment-là qu'une femme assise à côté de l'argent s'est levée et s'est éloignée en disant : « *l'argent, non !* » J'ai donc compris que mes efforts pour filmer les transactions d'argent étaient consciemment découragés et j'en ai interrogé les raisons.

On peut se demander si la présence de la caméra semblait accentuer mon propre centre d'intérêt ou si elle accentuait l'aspect visuel de l'objet – comme si sa visibilité était renforcée par l'effet de représentation. Quelle que soit la réponse, la caméra a mis en évidence une sorte d'incompatibilité entre argent et visibilité.



Images 4 et 5 - Ma caméra s'approche progressivement de l'argent sur la table juste avant que la personne sur la droite de la première image ne réagisse.

Cette incompatibilité est devenue l'objet de mon analyse et je suis arrivée à la conclusion que « rendre l'argent visible » sur la place centrale du village était une façon de garder le contrôle sur l'argent, considéré comme un objet capable de susciter des désirs irrésistibles et donc socialement déstabilisants, un contrôle obtenu précisément en forçant sa visibilité dans un lieu de forte sociabilité. En fait, d'autres auteurs ont signalé que la place centrale dans les villages amérindiens était un espace de re-production de la beauté. Les activités visibles par tous sont considérées comme véritablement belles (Ewart 2008). À cause du déséquilibre émotionnel qu'il provoque, le désir de posséder de l'argent étant supposé être à la source de nombreux actes anti-sociaux, l'argent est doté d'une double nature : il est beau et dangereux à la fois (Bonifacio 2009). La place centrale du village – un endroit dédié à la beauté et à la sociabilité – est un endroit où les objets et les désirs sont apprivoisés, où regarder et toucher l'argent. Mais le mouvement de la caméra a introduit un déséquilibre. En fixant l'attention exclusivement sur l'argent et en supprimant le contexte social, la caméra, puisqu'elle soulignait la visibilité de l'argent pour un public plus large, allait à l'encontre de la démarche éthique qui consistait à vouloir rendre l'argent visible dans un contexte restreint. Le regard de l'autre signalait l'argent comme un objet de désir et en montrait ainsi une tendance anti-sociale et anti-éthique.

5. Conclusion : le statut instable de la caméra

L'utilisation d'une caméra vidéo pendant le travail de terrain apporte indubitablement une différence. En fait, dans ce cas, on peut dire que l'anthropologue ne fait plus seul le travail de terrain. L'importance que revêt la présence matérielle de la caméra pendant les recherches peut être signalée, comme Silvia Paggi l'a suggéré, en précisant que le caméraman et la caméra n'ont pas toujours le même statut. D'un côté, les sujets de la recherche peuvent décider de s'appropriier du processus de réalisation et de la caméra et de collaborer avec elle – et, peut-être aussi avec le réalisateur – en l'utilisant pour leurs propres desseins ; dans ce cas, l'utilisation de la caméra est intégrée dans un genre de cinéma que l'on peut définir collaboratif et sa présence est soulignée, son statut valorisé. Pendant le tournage des

rituels, par exemple, c'était la caméra plutôt que l'anthropologue qui était admise dans l'espace sacré des cérémonies. Le corps ambigu de la caméra, non humain mais humain dans son regard, possédait cette ambiguïté nécessaire pour être autorisé à rester dans des espaces sinon interdits. D'un autre côté, l'anthropologue peut décider dans la même recherche d'adopter un style cinématographique d'observation et choisir de donner la priorité à son statut par rapport à celui de la caméra. Il est important de noter que les deux styles de tournage, le collaboratif et celui d'observation, peuvent être adoptés au cours de la même recherche. C'est la tâche de l'anthropologue de s'adapter à l'environnement en adoptant une attitude plutôt qu'une autre. On peut dire que le statut de l'anthropologue change pendant son travail de terrain de la même façon que le statut de la caméra change selon le contexte de référence. D'invité à espion, d'étranger à invité permanent, leurs rôles respectifs évoluent dans le temps sans nécessairement coïncider.

Valentina BONIFACIO
Université *Ca Foscari* de Venise

*

Bibliographie

- Aufderheide P., 1995, « The videos in the Villages Project : Videomaking with and by Brazilian Indians ». *Visual Anthropology Review* (11).
- Bessire L., 2003, « Talking back to primitivism: divided audiences, collective desires ». *American Anthropologist* (105).
- Boyer D., 2006, « Turner's Anthropology of Media and its Legacies ». *Critique of Anthropology* (26).
- Bonifacio V., 2009, « La passione per la civiltà. Calcio e pallavolo come pratiche mimetiche tra i Maskoy paraguaiani ». *La Ricerca Folklorica* (60).
- Cominges J.D., 1882, *Exploraciones al Chaco del Norte*. Buenos Aires: Alsina.
- Deger J., 2006, *Shimmering Screens*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

- Escobar T., 1999, *La Maldicion de Nemur. Acerca del Arte, el Mito y el Ritual de los Indigenas Ishir del Gran Chaco Paraguayo*. Asuncion: Museo del Barro.
- Ewart E., 2008, « Seeing, Hearing and Speaking: Morality and Sense among the Parana' in Central Brasil ». *Ethnos*, 73 (4).
- Faris J., 1992, « Anthropological Transparency, Film, Representation and Politics ». In *Film as Ethnography*, (eds) Crawford & Turton. Manchester: University of Manchester Press.
- Forge A., 1970, « Learning to See in New Guinea ». In *Socialisation: The Approach from Social Anthropology*, (ed.) P. Mayer. London: Tavistock.
- Ginsburg F., 2011, « Native Intelligence », in Jay Ruby, M. Banks (eds.) *Visions of Culture: A History of Visual Anthropology*. University of Chicago Press.
- Ginsburg F., 1991, « Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village ? » *Cultural Anthropology* 6.
- Henley P., 2009, *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Latour B., 2005, *Reassembling the Social*. Oxford: Oxford University Press.
- MacDougall D., 2006, *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Princeton: Princeton University Press.
- Taussig M., 1994, *Mimesis and Alterity*. New York and London: Routledge.
- Turner T., 2002, « Representation, Politics, and Cultural Imagination in Indigenous Video: General Points and Kayapo Examples ». In Ginsburg, Abu-Lughod and Larkin (eds.) *Media Worlds*. University of California Press.
- Turner T., 2006, « Anthropology as reality show and as co-production: Internal Relations between Theory and Activism ». *Critique of Anthropology* n° 26.
- Rouch J., 1979, « La caméra et les hommes », in France Claudine de (ed.) *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, Cahiers de l'Homme, Mouton Editeur et EHESS.
- Villagra R., 2008, « Los Liderazgos Enhlet-Enenhlet. Los Cambios, las Continuidades, las Paradojas », in Liderazgo, *Representatividad*

- y *Control Social en el Gran Chaco* (ed.) B.a. Meichtry.
Resistencia: Editoria Universitaria de la Universidad Nacional
del Nordeste.
- Viveiros de Castro E., 1992, *From the Enemy's Point of View*. Chicago:
The University of Chicago Press.
- Weiner J., 1997, « Televisualist Anthropology: Representation,
Aesthetics, Politics ». *Current Anthropology* (38).

*

Filmographie

- Bonifacio, V., 2009, *Casado's Legacy*. Distributed by: the Granada
Centre for Visual Anthropology ; the RAI.
- Rouch, J., 1971, *Tourou et Bitti. Les tambours d'avant*.

Les images sont extraites du film
Casado's Legacy de Valentina Bonifacio, 2009.