

ANTHROPEN

Le dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain

FILM ETHNOGRAPHIQUE

Boudreault-Fournier, Alexandrine
University of Victoria, Canada

Date de publication : 2019-03-13

DOI: <https://doi.org/10.17184/eac.anthropen.097>

[Voir d'autres entrées dans le dictionnaire.](#)

Certains ont déjà déclaré que le genre du film ethnographique n'existe pas (MacDougall, 1978), alors que d'autres soulignent la nature obsolète de sa définition (Friedman, 2017). Enfin, certains définissent le film ethnographique d'une manière si restreinte qu'ils mettent de côté tout un pan de son histoire. Par exemple, l'anthropologue américain et critique de films Jay Ruby (2000) définit le film ethnographique comme un film produit par un anthropologue pour des fins anthropologiques. Robert J. Flaherty, qui a réalisé le film *Nanook of the North* (1922), lui-même considéré comme le père du documentaire au cinéma et du film ethnographique, n'a jamais reçu une formation en anthropologie; sa première carrière était celle d'un prospecteur pour une compagnie ferroviaire dans la région de la Baie d'Hudson. Aussi, peut-on se demander : Est-il possible de réaliser un film ethnographique en adoptant une sensibilité anthropologique, sans toutefois être un.e anthropologue de formation? Nous sommes d'avis que oui. Une question demeure : Comment peut-on définir la sensibilité ethnographique du point de vue cinématographique?

Le film ethnographique doit être caractérisé tout d'abord par une responsabilité éthique de la part de l'anthropologue-réalisateur. Cela signifie que celui-ci doit adopter une approche consciencieuse et respectueuse face à la manière dont il inclut « l'autre » soit dans le film soit dans le processus de réalisation. C'est ce qui peut différencier le film ethnographique d'un style cinématographique défini selon ses caractéristiques commerciales ou journalistiques. De plus, le film ethnographique est généralement basé sur de longues périodes d'études de terrain ou de recherche. L'anthropologue-réalisateur peut ainsi avoir entretenu des relations avec les protagonistes du film depuis une longue période de temps. Enfin, l'anthropologue-réalisateur doit démontrer un sincère intérêt à « parler près de » au lieu de « parler

ISSN : 2561-5807, Anthropen, Université Laval, 2020. Ceci est un texte en libre accès diffusé sous la licence CC-BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Citer cette entrée : Boudreault-Fournier, Alexandrine (2019-03-13), Film ethnographique. Anthropen. <https://doi.org/10.17184/eac.anthropen.097>

de » l'autre, comme le suggère la réalisatrice Trinh T. Minh-ha dans son film *Reassamblage* (1982) tourné au Sénégal, pour signifier l'intention de l'anthropologue de s'approcher de la réalité de « l'autre » plutôt que d'en parler d'une manière distante.

L'histoire du film ethnographique est tissée serrée avec celle de la discipline de l'anthropologie d'une part, et des développements technologiques d'autre part. Les thèmes abordés, mais aussi la manière dont le visuel et le sonore sont traités, analysés et édités, sont en lien direct avec les enjeux et les questions soulevés par les anthropologues à différentes époques de l'histoire de la discipline. Par exemple, Margaret Mead (1975) définit l'anthropologie comme une discipline basée sur l'écrit. De plus, elle critique le fait que les anthropologues s'approprient très peu la caméra. Elle défend l'idée selon laquelle il faudrait favoriser l'utilisation du visuel comme outil de recherche objectif de collecte de données tout en adoptant un discours positiviste et scientifique. Cette approche, que certains qualifieront plus tard de « naïve » (Worth 1980), exclut la présence du réalisateur comme transposant sa subjectivité dans le film. Mead prenait pour acquis que la personne derrière la caméra n'influçait pas la nature des images captées, que sa présence ne changeait en rien les événements en cours, et que ceux et celles devant la caméra vaquaient à leurs occupations comme si la caméra n'y était pas. Cette croyance d'invisibilité de l'anthropologue, pouvant être qualifiée de « mouche sur le mur », suggère l'ignorance du fait que la présence du chercheur influence toujours le contexte dans lequel il se trouve, et ce d'autant plus s'il pointe sa caméra sur les gens. On devrait alors plutôt parler de « mouche dans la soupe » (Crawford 1992 : 67).

La crise de la représentation qui a secoué l'anthropologie dans les années 1980 (Clifford & Marcus, 1986) a eu un impact majeur sur la manière dont les anthropologues commencèrent à s'interroger sur leurs pratiques de représentation à l'écrit. Cependant, cette révolution ne s'est pas fait sentir de manière aussi prononcée dans le domaine de l'anthropologie visuelle. Pourtant, les questions de représentations vont demeurer au centre des conversations en anthropologie visuelle jusque que dans les années 2000. Un mouvement progressif vers des approches non-représentationnelles (Vannini, 2015) encourage une exploration cinématographique qui arpente les sens, le mouvement et la relation entre l'anthropologie et l'art. Le film *Leviathan* (2013), des réalisateurs Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel du Sensory Ethnography Lab à l'Université d'Harvard, porte sur une sortie en mer d'un bateau de pêche. Une vision presque kaléidoscopique des relations entre les poissons, la mer, les pêcheurs et les machines émerge de ce portrait cosmique du travail de la pêche.

L'approche du visuel dans la production de films ethnographiques se développe donc de pair avec les enjeux contemporains de la discipline. La technologie influence également la manière avec laquelle les anthropologues-réalisateurs peuvent utiliser les appareils à leur disposition. Par exemple, l'invention de la caméra à l'épaule et du son synchronisé dans les années 1960 – où le son s'enregistre simultanément avec l'image – permet une plus grande flexibilité de mouvements et de possibilités filmiques. Il devient plus courant de voir des participants à un film avoir des échanges ou

répondre à la caméra (par exemple *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin (1961)) plutôt que d'avoir des commentaires en voix off par un narrateur dieu (par exemple *The Hunters* de John Marshall et Robert Gardner (1957)). Ces technologies ont donné naissance à de nouveaux genres filmiques tels que le cinéma-vérité associé à l'anthropologue-cinématographe français Jean Rouch et à une lignée de réalisateurs qui ont été influencés par son travail. Ses films *Moi, un noir* (1958), et *Jaguar* (1968) relancent les débats sur les frontières entre la fiction et le documentaire. Ils forcent les anthropologues à penser à une approche plus collaborative et partagée du film ethnographique. Les Australiens David et Judith MacDougall ont également contribué à ouvrir la voie à une approche qui encourage la collaboration entre les anthropologues-réalisateurs et les participants-protagonistes des films (Grimshaw 2008). Du point de vue de la forme du film, ils ont aussi été des pionniers dans l'introduction des sous-titres plutôt que l'utilisation de voix off, pour ainsi entendre l'intonation des voix.

Il existe plusieurs genres et sous-genres de films ethnographiques, tels que les films observationnels, participatifs, d'auteur, sensoriels, expérimentaux, etc. Comme tout genre cinématographique, le film ethnographique s'identifie à une histoire, à une approche visuelle, à des influences et à des réalisateurs qui ont laissé leurs marques. En Amérique du Nord, dans les années 1950 et 1960, le cinéma direct, inspiré par le travail du cinéaste russe Dziga Vertov, le *Kino-Pravda* (traduit comme « cinéma vérité », qui a aussi influencé Jean Rouch), avait pour objectif de capter la réalité telle qu'elle se déroule devant la caméra. Ce désir de refléter le commun et la vie de tous les jours a contribué à créer une esthétique cinématographique particulière. Optant pour un style observationnel, le cinéma direct est caractérisé par un rythme lent et de longues prises, peu de musique ou effets spéciaux, mettant souvent l'emphase sur l'observation minutieuse de processus (comme par exemple, le sacrifice d'un animal ou la construction d'un bateau) plutôt que sur une trame narrative forte. Au Québec, le film *Les Raquetteurs* (1958) coréalisé par Michel Brault et Gilles Groulx et produit par l'Office National du Film du Canada en est un bon exemple.

Certains films, que l'on associe souvent au « quatrième » cinéma et qui sont caractérisés par une équipe autochtone, ont aussi contribué au décloisonnement du film ethnographique comme étant essentiellement une forme de représentation de l'autre. Fondée en 1999, Isuma Igloolik Production est la première compagnie de production inuite au Canada. Elle a produit et réalisé des films, dont *Atanarjuat : The Fast Runner* (2001) qui a gagné la Caméra d'Or à Cannes ainsi que six prix gémeaux.

Grâce à la technologie numérique, qui a démocratisé la production du film ethnographique, on observe une éclosion des genres et des thèmes explorés par la vidéo ainsi qu'une prolifération des productions. Tout porte à croire que le film ethnographique et ses dérivés (vidéos, installations, compositions sonores avec images) sont en pleine expansion.

Références

ISSN : 2561-5807, *Anthropen*, Université Laval, 2020. Ceci est un texte en libre accès diffusé sous la licence CC-BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Citer cette entrée : Boudreault-Fournier, Alexandrine (2019-03-13), *Film ethnographique*. *Anthropen*. <https://doi.org/10.17184/eac.anthropen.097>

Clifford, J. & G. E. Marcus (dir) (1986), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press.

Crawford, P. I. (1992), « Film as Discourse: The Invention of Anthropological Realities », in P. I. Crawford et D. Turton (dir.), *Film as Ethnography*, Manchester, Manchester University Press, p. 66-84.

Friedman, K. P. (2017), « Do we need to define ethnographic film? » <https://savageminds.org/2017/07/20/do-we-even-need-to-define-ethnographic-film/> (consulté sur Internet le 13/11/2018).

Grimshaw, A. (2008), « From Observational Cinema to Participatory Cinema –and back again? David MacDougall and the doon school project », *Visual Anthropology Review*, Vol.18, no 2, p. 80-93.
<https://doi.org/10.1525/var.2002.18.1.80>

MacDougall, D. (1978), « Ethnographic Film: Failure and Promise », *Annual Review of Anthropology*, Vol.7, p.405-425.
<https://doi.org/10.1146/annurev.an.07.100178.002201>

Mead, M. (1975), « Visual Anthropology in a Discipline of Words », in P. Hockings (dir), *Principles of Visual Anthropology*, New York, Mouton de Gruyter, p. 3-10.
<https://doi.org/10.1515/9783110221138.1>

Ruby, J. (2000), *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago, Chicago University Press.

Vannini, P. (dir.) (2015), *Non-Representational Methodologies: Re-Envisioning Research*, New York, Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315883540>

Worth, S. (1980), « Margaret Mead and the Shift from “Visual Anthropology” to the “Anthropology of Visual Communication” », *Visual Communication*, Vol.6, no 1, p.15-22.

Filmographie

Atanarjuat: The Fast Runner, Zacharias Kunuk, 2001, Odeon Films.

Chronique d'un été, Jean Rouch et Edgar Morin, 1961, Argos Films.

Jaguar, Jean Rouch, 1967, Icarus Films.

Les Raquetteurs, Michel Brault et Gilles Groulx, 1958, Office National du Film du Canada.

Leviathan, Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel, 2013, Cinema Guild.

Moi, un noir, Jean Rouch, 1958, Films de la Pléiade.

Nanook of the North, Robert J. Flaherty, 1922, Pathé Exchange.

Reassamblage, Trinh T. Minh-ha, 1982, Women Make Movies.

The Hunters, John Marshall et Robert Gardner, 1957, Documentary Educational Resources.