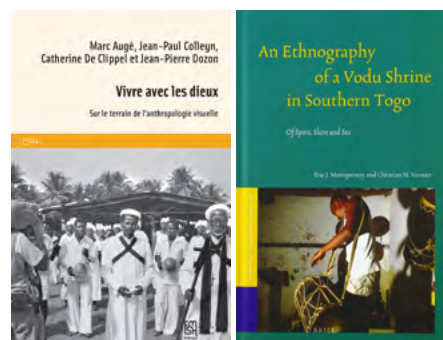


*Le texte et le miroir. À propos de :*

**Marc Augé, Jean-Paul Colleyn, Catherine de Clippel, et Jean-Pierre Dozon. *Vivre avec les dieux : sur le terrain de l'anthropologie visuelle*, Paris, Éditions de la FMSH, 2019**

**Eric James Montgomery, Christian N. Vannier. *An Ethnography of a Vodun Shrine in Southern Togo: of Spirit, Slave, and Sea*. Studies of religion in Africa: supplements to the Journal of religion in Africa 46. Leiden ; Boston, Brill, 2017.**

Auteur : Erwan Dianteill, université de Paris



Depuis sa naissance, l'anthropologie visuelle bénéficie à la fois d'un très fort pouvoir de fascination et pâtit d'une faible légitimité savante. D'un côté, son impact va bien au-delà de la communauté savante, et tout enseignant sait combien la projection d'un film ethnographique peut susciter l'intérêt des étudiants, et même d'authentiques vocations ethnologiques. Mais de l'autre, il n'y a pas d'anthropologie sans écriture, et le cœur même de la discipline reste l'ethnographie : décrire les mœurs des peuples, par la *graphie*, c'est-à-dire par le discours écrit. Séduction de la perception audio-visuelle immédiate d'un côté, capacité à l'abstraction et à la démonstration argumentée de l'autre, ces deux façons de faire de l'anthropologie aujourd'hui sont-elles compatibles ?

Deux ouvrages récents, d'ampleur inégale, illustrent la tentative de combiner images animées et textes dans notre discipline. Le premier (*Vivre avec les dieux*) se présente comme une rétrospective exceptionnelle des recherches d'une équipe d'anthropologues français dans les années 1980. Entre 1982 et 1993, le projet visait à filmer des rites en différents lieux, parfois très éloignés, avec l'idée directrice que toute cérémonie est une médiation entre humains dont les dieux et les esprits sont les agents. Inspiré en partie par *Le génie du paganisme* de Marc Augé (1982), les films réalisés pendant cette dizaine d'années illustrent l'efficacité symbolique en dehors du christianisme et de l'islam majoritaire, ce qui inclut non seulement certains polythéismes africains et l'animisme des Indiens pumé du Venezuela, mais aussi les prophétismes africains de Côte d'Ivoire, qui ne sont pas reconnus par le catholicisme ni par les Eglises protestantes, tout en se réclamant de la tradition chrétienne. Il s'agit d'une approche bien différente du fonctionnalisme et du structuralisme encore influents dans les années 1970 : loin d'être défini comme un rouage dans la mécanique de reproduction collective, le rite y est conçu comme un vecteur de pouvoir sur les corps et sur la société, qui peut être porteur de contestation, de syncrétisme et d'innovation. Dans cette perspective, l'anthropologue s'efforce de rendre compte d'une configuration historique singulière, dont il sait qu'elle est instable et changeante, soumise aux aléas de l'histoire. On comprend donc que cette anthropologie attentive aux *situations* plus qu'aux structures trouve dans le cinéma un outil adéquat, puisque le film enregistre toujours un moment spatio-temporel localisé, avec des acteurs humains spécifiques, et non des « systèmes » sociaux ou symboliques construits abstraitement.

L'introduction et le premier chapitre de l'ouvrage (« L'anthropologie visuelle ») développent cette thématique admirablement sur près d'une centaine de pages. Tout apprenti anthropologue devrait lire ces pages pour se débarrasser des préjugés que charrie encore la formation académique dans notre discipline. « Qu'elle soit écrite ou filmée, l'ethnographie est toujours construite et, pourrait-on dire, 'montée' », écrivent avec beaucoup de justesse les auteurs (p. 40) : le film n'est ni plus ni vrai, par nature, que le discours. Tout dépend comment il est enregistré et monté, et comme l'écrivait Gilles Deleuze (cité p. 42), il substitue « une intentionnalité seconde aux conditions de la perception naturelle ». Cette intentionnalité peut s'orienter vers la fiction, et créer un monde audio-visuel original homologue à celui du romancier, ou entreprendre de documenter le monde tel qu'il est, comme s'y emploient le sociologue et l'anthropologue. Mais même en faisant œuvre de science, le documentariste a toujours un point de vue, ses images sont cadrées et montées d'une certaine façon ; l'enregistrement visuel n'est jamais ni brut ni complet, même quand le documentaire est du genre « observationnel » (p. 51) avec de longs plans-séquences. Les images doivent être vraies, certes, au sens où il n'est pas question de les « trafiquer », mais il est quasiment impossible de faire un film ethnographique en un seul plan-séquence qui se suffirait à lui-même. Même le fameux *Tourou et Bitti. Les tambours d'avant* (1971) de Jean Rouch, que ce dernier annonce comme un plan séquence d'une dizaine de minutes en début de film, est en fait composé de deux séquences, et en outre, il est commenté par le réalisateur sur un mode poétique et subjectif (« un essai de cinéma ethnographique à la première personne » déclare Rouch) très loin de la pure observation. Ajoutons que le processus d'élaboration du film ne se limite pas au cadrage et au montage. Les auteurs de l'ouvrage montrent très bien que l'effort de construction active intervient à tous les moments de la fabrication d'un film. Qu'il s'agisse de la production (au sens institutionnel et financier), du tournage, des gens qui savent qu'ils sont filmés et deviennent ainsi des « personnages », de la parole de l'ethnologue (le commentaire si fréquent dans les documentaires) et finalement de la réception (au cinéma, à la télévision, à l'université...), tout dans un documentaire ethnographique fait l'objet de l'intervention d'agents actifs.

L'ouvrage ne propose pas seulement une discussion éclairante sur la nature du cinéma anthropologique, sur sa proximité et sa distance par rapport à la connaissance discursive. Dans cette édition multimédia, Marc Augé, Jean-Paul Colleyn et Jean-Pierre Dozon, associés à la photographe Catherine de Clippel, proposent cinq documentaires complets (jointés sur deux DVD), un carnet de photographies de terrain et des analyses qui complètent les films et les images sans les répéter. Les textes sont donc de nature rétrospective : à partir des carnets de terrain de l'époque, ils relatent comment ont été réalisés les films,

et donnent des informations complémentaires. Les auteurs se sont efforcés d'éviter des propos redondants par rapport aux documents audio-visuels. Pour chaque film, un chapitre éclaire donc les conditions de l'enquête, mais aussi le « hors champ », c'est-à-dire ce que nous ne voyons pas dans les films. Le livre inclut aussi la transcription méticuleuse de chaque documentaire<sup>1</sup>, ce qui permet d'en avoir à chaque fois un aperçu synoptique des commentaires et des dialogues qui le composent sans avoir à naviguer sur le DVD. Cette passerelle de l'image à l'écrit est fort utile dans la mesure où l'on peut citer ainsi plus aisément des propos du film pour les commenter dans une publication écrite, livre ou article.

*N'kpiti, la rancune et le prophète* (1984) ouvre la série. Il porte sur Sébim Odjo, un prophète-guérisseur de Côte d'Ivoire, catholique converti à l'islam et opposé de façon virulente aux « fétiches », assimilés à des objets de sorcellerie. Les gens viennent de loin pour être soignés par Odjo. Il les soigne par les plantes, l'eau, les prières. C'est peut-être le plus impressionnant des films présentés ici – grâce au cadrage de *Manu Bonmariage* ? — on hésite à écrire « beau » car il s'agit souvent de scènes montrant des malades et des fous en traitement. Il sera difficile d'oublier la voix et le visage halluciné, couvert de terre, de Delphine, devenue folle depuis son accouchement, dans la séquence 8 (15.20). Elle se roule par terre entre deux bancs. Ses propos, mi-parlés, mi-chantés rappellent la fureur poétique d'Antonin Artaud :

« Guy, hé ! J'avais 15 ans, tu m'as enceintée, quand j'étais au CM1 ! C'est Delphine Hé ! Première au CM1. [...] Au revoir, Bel Ivoire, divise-moi en deux... [...] Il faut te coucher. Divise-moi en deux ! Guy, attention ! Tu peux pas hein ! Tu vas souffrir là. Tu tombes là, tu meurs. Je dirai Maman ! Je dirai Papa, attention ! je dirai Papa divisé ! »

Le tonnerre gronde, Delphine crache, la pluie tombe. La caméra est au ras du sol, puis ce sont des gros plans sur ses mains, et finalement sur son visage qui fixe la caméra de très près. La schizophrénie, « division » de l'esprit, est ainsi présentée en actes et en paroles, mais le film établit aussi une correspondance entre la folie de cette femme qui peste et crache, et le ciel qui tonne et lâche des trombes d'eau sur le village. L'association symbolique est le produit du cadrage et du montage, mais aussi du « hasard objectif », car ce n'est évidemment pas *Manu Bonmariage* qui fait pleuvoir quand Delphine délire. Seul le film, et certaines formes de poésie, parviennent à faire apparaître une telle affinité entre un certain état de la subjectivité et le monde extérieur.

<sup>1</sup> Seul le script du documentaire *Le dieu-objet* (1989) n'est pas inclus dans le livre. On y trouve néanmoins une transcription presque intégrale des rushes, qui ont fait l'objet d'un montage pour la réalisation du documentaire. Cette transcription est donc sensiblement différente de ce que l'on voit et entend dans le film. Les auteurs ont fait ce choix pour éviter les répétitions entre l'images et le texte (cf. p. 171).

Le film suivant de la série s'intitule *Prophètes en leur pays* (1988). Sans que l'adjectif soit péjoratif, il a un caractère plus didactique que le précédent, et constitue une sorte de panorama des entrepreneurs prophétique de Côte d'Ivoire au milieu des années 1980. C'est le premier film auquel participe Jean-Pierre Dozon, dont le prophétisme ivoirien était alors le terrain privilégié. Il pensait alors organiser un tournage auprès de Gbahié Koudou Jeannot, un prophète original dans la mesure où, même si ce dernier luttait contre les fétiches et la sorcellerie, il ne se proclamait pas chrétien comme les descendants spirituels de William Wadé Harris, très actif dans les années 1910 (dont l'histoire est rapidement résumée dans *Prophètes en leur pays*). Gbahié entendait en revanche renouer avec les ancêtres et établir un lien spirituel avec la Terre et le Vent. Malheureusement, la réalisation d'un film centré sur cette figure étonnante (et très populaire) fut impossible car Gbahié fut assigné à résidence par le pouvoir ivoirien, qui lui reprochait sa contestation ouverte de l'autorité du Président Houphouët-Boigny. On ne voit donc pas ce personnage dans le film, mais ce manque est compensé par les pages éclairantes qui lui sont consacrées. Globalement, il s'agit d'un documentaire qui relève de l'anthropologie historique et politique, à la différence de *N'kpti...*, plus centré sur les techniques de guérison religieuse.

Avec le film *Les Dieux-objets* (1989), on passe de la Côte d'Ivoire au Togo<sup>2</sup>. Il ne s'agit pas seulement d'un changement géographique mais aussi d'un glissement thématique. Les deux premiers documentaires traitent du prophétisme, un phénomène typique de la période coloniale et postcoloniale en Afrique de l'Ouest, celui-ci présente une religion bien antérieure à la conquête européenne<sup>3</sup>, à savoir le vodun. Le texte associé au film présente à grand traits les caractéristiques de ce polythéisme, ce qui permettra au lecteur peu familier de Legba, dieu messager, de Fa, dieu du destin ou d'Hevioso, dieu de la foudre, de les découvrir. Pour le spécialiste, le compte rendu de la séance divinatoire documentée dans le film est passionnante, car elle présente une étude de cas qui vaut pour elle-même en ce qu'elle illustre comment se construit un diagnostic oraculaire au moyen de Fa, mais aussi car elle permet une comparaison avec l'usage des mêmes signes chez les Fon, les Gun, les Yoruba, et même au-delà de l'Atlantique, à Cuba. Ainsi, à Porto-Novo, le Fa des Gun associe aussi le signe Gbé Loso, trouvé par le devin Amoni dans le film, au danger de tomber dans un trou d'une part (par métonymie de mourir et d'être enterré), et au dieu Xevioso, maître de la foudre, d'autre part. En revanche, chez les Yoruba et à Cuba, ce signe est certes lié à la même divinité (ou plutôt à Shango) car le signe est « rouge », mais on n'y trouve pas de référence aux cavités. L'étude de cas présentée dans le documentaire illustre donc une hypothèse, qui reste à démontrer complètement : même si les peuples du golfe du Bénin utilisent formellement un même système divinatoire (Fa / Ifa), les contenus sont relativement homogènes pour les Gun, Fon, Mina, Guin,

<sup>2</sup> Le titre du film est issu de l'ouvrage de Marc Augé publié un an plus tôt : *Le dieu-objet*, Paris, Flammarion, 1988.

<sup>3</sup> La préexistence du vodun à la période coloniale n'empêche pas que cette religion a pu se transformer avec le temps, en particulier pendant la période de la traite négrière, et qu'elle continue aujourd'hui à évoluer.

au Bénin et au Togo, et différents de ceux de l'aire culturelle Yoruba / Nago, dont on retrouve l'extension à Cuba. Ce film tout comme le texte écrit qui le met en perspective sont donc passionnants, autant du point de vue d'une micro-pragmatique de l'interaction divinatoire que du point de vue comparatif, à l'échelle des aires culturelles.

*Les esprits dans la ville* (1991) a été tourné au Brésil, à Belém, dans le nord du pays. L'équipe de chercheurs a donc changé de terrain, tout en suivant le même fil directeur, celui de la religiosité immanente. Véronique Boyer, qui travaillait dans cette ville, a rejoint le groupe et l'a guidé dans le milieu des pratiquants des cultes de possession. Il s'agit, pour être plus précis, de l'umbanda, une religion qui associe des sources africaines (du sud du Bénin et du Nigéria) au spiritisme européen et à des éléments amérindiens. Les principaux esprits avec lesquels communiquent les informatrices de Véronique Boyer sont des *caboclos*, c'est-à-dire des hommes de la forêt, métis d'Indiens et de Blancs, parfois de Noirs, et des Exus, des mauvais garçons, ou leurs équivalents féminins, filles des rues, les *Pombas Giras*. Tous ces esprits ne sont pas des dieux, mais des morts qui reviennent pour tourmenter les vivants, ou les aider. Ils sont fort peu hiératiques si on les compare aux dieux africains : ce sont des partenaires familiers de la vie quotidienne.

Les films précédents montrent une relation assez tourmentée avec le monde surnaturel, puisque les spécialistes du sacré, prophètes ou devins, s'emploient avant tout à lutter contre le mal, dont la source est l'envie, la faute commise contre les ancêtres, la sorcellerie. C'est un tableau assez sombre de l'humanité qui nous y est présenté. Dans *Les esprits dans la ville*, le malheur n'est pas absent, mais la relation avec les *caboclos* semble plus heureuse, même s'ils tourmentent dans un premier temps les femmes qui doivent se mettre à leur service. Celles-ci sont bien les maîtresses de leur destin, en particulier contre les hommes qui doivent accepter la présence des esprits imposés par les femmes. Les femmes possédées sont chefs de *terreiros*, elles organisent des cérémonies, collectent de l'argent, dansent et chantent ; elles contrôlent, par le biais des esprits, le monde dans lequel elles évoluent. Le beau sourire des mediums Otilia et Maria, au tout début du film, témoigne de cette agentivité, et l'on ne peut s'empêcher de penser ce bonheur actif en contrepoint de la souffrance de Delphine, la folle de *Nkpiti*, toute entière emportée par des flux incontrôlables. L'umbanda de Belém est une religion de la joie. Les auteurs l'ont bien compris, puisqu'ils terminent leur film par les propos de la medium Dulce : « Je crois la joie bonne, la tristesse douloureuse. Avec la tristesse, on ne paie pas ses dettes. Avec la joie, on sourit, on s'amuse, on danse, on prend une bière, on danse la lambada » (p. 247).

*La Nuit des Indiens pumé* (1993), dernier film de la série, a été tourné dans un contexte bien différent des précédents. Dans le film tourné au Brésil, les Indiens se présentaient sous une forme imaginaire, celle des *caboclos*. Cette fois, il s’agit bien d’Indiens réels, vivant au Venezuela, et dont l’univers spirituel est très éloigné de l’Afrique et de l’umbanda (qui garde certains traits africains malgré son syncrétisme). Cette fois, l’équipe s’est adjointe une spécialiste des Pumé : Gemma Orobitg. Plongés dans une très grande précarité matérielle, marginalisés par l’extension de l’élevage, souffrant de nombreuses maladies infectieuses, les Pumé (connus aussi sous le nom de Yaruro) pratiquent un chamanisme qui permet à certains d’entre eux de voyager au pays des dieux. Pendant les chants et les danses du Tohé, une cérémonie qui dure toute la nuit et où l’on consomme beaucoup de tabac et de *yopo*, une drogue hallucinogène, tout le village accompagne le chaman dans sa « sortie » spirituelle qui doit lui permettre de ramener les âmes capturées par les dieux. C’est à cette condition que les malades peuvent guérir, en retrouvant en quelque sorte leur intégrité spirituelle.

Loin d’être le seul produit de la tradition, la description que le chaman fait du pays des dieux ressemble beaucoup à la grande ville moderne, pleine de voitures et d’enseignes lumineuses. Mais loin de penser ces visions comme une altération de leur culture par la colonisation, le chaman affirme au contraire que les Blancs ont fait les rues de leurs villes « à l’image de la terre des dieux » (p. 264). Le film et le texte montrent ainsi que les Pumé, même plongés dans une grande misère, sont aussi capables de s’approprier le monde moderne où ils sont contraints de vivre. La fin du chapitre qui leur est consacré est tout à fait édifiante de ce point de vue. Alors que le film pouvait laisser penser à une disparition culturelle et physique des Pumé, il semble au contraire, 25 ans plus tard, que leur nombre a augmenté (environ 8000 personnes). Il existe dorénavant des femmes chaman, et une nouvelle idéologie de résistance est apparue. Dans un contexte de désastre écologique imminent, les Pumé estiment que c’est grâce à leurs chants que le monde n’est pas encore ravagé par le déluge. Aujourd’hui, par une sorte de remarquable *empowerment* idéologique, ils se considèrent donc comme ceux qui peuvent sauver l’humanité de la folie des Blancs.

Terminons avec un autre ouvrage, *An Ethnography of a Vodou Shrine*, d’E. J. Montgomery et Christian Vannier, qui combine aussi ethnographie et film. En outre, cette monographie entretient une affinité thématique avec les premiers films présentés ci-dessus, en particulier avec *Les dieux objets*. En effet, le livre des deux ethnologues américains et leur film<sup>4</sup> intitulé *Chasing the Spirit : Gorovodu*, sont issus d’un terrain de long terme dans une communauté côtière du Togo, non loin du Bénin. La divination par Afa y est pratiquée de façon équivalente à ce que l’on connaît, mais surtout, et c’est tout l’intérêt de ce travail,

<sup>4</sup> Le film est disponible sur Youtube : [https://www.youtube.com/watch?v=EyvYAZiA\\_fU](https://www.youtube.com/watch?v=EyvYAZiA_fU). La qualité technique du film et de sa construction narrative ne sont certainement pas équivalentes à celles des films précédents, mais il documente néanmoins fort bien la « moralisation » à l’œuvre dans le gorovodun (1.00.20), habituellement absente du vodun classique.

une forme contemporaine du vodun, assez différente de sa version « classique », y est prédominante. Ce gorovodun est en effet relativement méconnu, même s'il existe une excellente monographie déjà un peu ancienne sur cette religion, signée par Judith Rosenthal (*Possession, Ecstasy and Law in Ewe Voodoo*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1998). Il s'agit d'une religion utilisant intensivement la noix de kola contre les sorciers, et qui possède un panthéon spécifique, développée à partir des années 1930. On peut ne pas être convaincu par la rhapsodie théorique inspirée par Girard et Taussig autour de la notion floue de mimétisme, mais l'ouvrage vaut par son excellente description de la vie rituelle intégrée d'une communauté villageoise.

On peut conclure avec un constat et un souhait. Les jeunes ethnologues utilisent de plus en plus l'outil audio-visuel, et joignent fréquemment des images à leurs textes. Il devient de plus en plus rare d'assister à une présentation orale en anthropologie sans projection de photos et de vidéos. Il faut s'en féliciter, et la revue *cArgo* propose une combinaison harmonieuse entre films et textes sur son site, comme en témoignent l'article et le documentaire d'Alfonso Castellanos dans ce même numéro. Malheureusement, il manque aussi souvent aux chercheurs un peu de culture dans le domaine du documentaire et surtout un minimum de maîtrise technique du tournage. Trop de films sont tournés et montés « sauvagement ». Nous conseillons donc vivement aux apprentis anthropologues cinéastes de voir (et revoir) les films de l'équipe de *Vivre avec les dieux* et de s'en inspirer.



## ERRATA – « Ruser, tricher et tromper », cArgo, n° 10 / 2020.

La crise sanitaire actuelle a malheureusement bouleversé le travail de relecture et d'impression réalisé pour la publication du dixième numéro de cArgo. Celui-ci comporte ainsi des erreurs, dont vous trouverez la liste ci-dessous et pour lesquelles le comité éditorial de la revue adresse ses excuses aux auteurs et aux lecteurs.

La référence manquante de l'illustration de couverture est la suivante :

- Le Caravage (Michelangelo Merisi, 1571-1610), *Les Tricheurs*, 1595, huile sur toile, 94,2 × 130,9 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth, États-Unis.

Dans la présentation du numéro (au verso de la page de couverture), ainsi que dans la table des matières (quatrième de couverture) :

- La mention de « Pierre-Joseph Laurent » est manquante parmi les coordinateurs du numéro, ainsi que parmi les auteurs de l'« Introduction ».
- Au lieu de « Laura Carbonnel », lire « Laure Carbonnel » pour l'auteur de l'article « Le bouffon rituel, le décepteur et la ruse au Mali ».
- Le titre de l'article de P.J. Laurent comporte des coquilles, lire « Ruses et transformation des rapports politiques ».
- Le titre de l'ouvrage d'E. J. Montgomery et de C. N. Vannier comporte des erreurs, lire « *An Ethnography of a Vodun Shrine in Southern Togo: Of Spirit, Slave and Sea* ».

Dans le sommaire (p. 5) :

- Au lieu de « Pierre-Joseph », lire « Pierre-Joseph Laurent » parmi les auteurs de l'« Introduction ».
- Au lieu de « Laura Carbonnel », lire « Laure Carbonnel » pour l'auteur de l'article « Le bouffon rituel, le décepteur et la ruse au Mali ».
- Le titre de l'article de P.J. Laurent comporte des coquilles, lire « Ruses et transformation des rapports politiques ».

Dans l'« Introduction » (p. 15, 2<sup>nd</sup> §, l.1) :

- Au lieu de « Sarah Bourdages Duclos », lire « Sarah Bourdages Duclot ».

Dans l'article de L. Carbonnel, « Le bouffon rituel, le décepteur et la ruse au Mali » (p. 19) :

- Au lieu de « Laura », lire « Laure » pour le prénom de l'auteur.
- Au lieu de « UIHA/CREPOS », lire « IHA/CREPOS » pour l'affiliation institutionnelle de l'auteur.

Dans l'article S. Bourdages Duclot, « Les commérages extra-ordinaires : Quand prendre la parole contrôle le corps et l'autonomie xingwana en milieux urbains » (p. 85) :

- Au lieu de « CIÈA », lire « CIÉRA » pour l'affiliation institutionnelle de l'auteur.

Dans l'article d'Antoine Laugrand et Frédéric Laugrand (p. 111) :

- L'affiliation institutionnelle des auteurs est manquante, il s'agit du « LAAP ».

Dans l'article d'Alfonso Castellanos (p. 163) :

- Au lieu de « l'affiliation d'Alfonso Castellanos », lire « Centre Georg Simmel/ EHESS ».