

# **LE TERRAIN COMME MISE EN SCÈNE**



## **Nouvelles écritures de l'anthropologie**

*Collection dirigée par Olivier Givre et Axel Guïoux*

L'anthropologie se pratique et s'écrit de manière plurielle. L'expérience du terrain, l'intersubjectivité, le regard réflexif constituent autant de marques de fabrique d'une discipline plus que jamais en prise avec les mondes contemporains et leurs transformations. L'écriture de l'anthropologie elle-même doit s'ouvrir à la diversité des modes d'expression et de médiation, ainsi qu'aux potentialités actuelles et futures de création et de diffusion. En favorisant des démarches de recherche et des formes de restitution non seulement originales mais novatrices, en prenant le parti d'associer les disciplines et les pratiques, les médias et les styles, au confluent du sensible et du scientifique, la collection « Nouvelles écritures de l'anthropologie » se veut un champ d'expérimentation et d'exploration des manières de faire et de dire l'anthropologie.

Illustration de couverture :

Caterina Pasqualino, *Jardin potager*, mai 2016

Conception graphique (couverture & intérieur) :

Presses universitaires de Lyon

© Presses universitaires de Lyon, 2017

86 rue Pasteur

69365 Lyon cedex 07

ISBN : 978-2-7297-0930-3

ISSN : 2554-2915

# **LE TERRAIN COMME MISE EN SCÈNE**

sous la direction de Bernard Müller,  
Caterina Pasqualino & Arnd Schneider

Presses universitaires de Lyon



## INTRODUCTION

Bernard Müller, Caterina Pasqualino  
& Arnd Schneider

Dans un essai sur le théâtre de marionnettes, rédigé en 1810, Heinrich von Kleist (1810, 1993) s'émerveille que de simples objets articulés puissent l'émouvoir aussi bien que de vrais danseurs. Pour tenter de comprendre, l'écrivain demande à un marionnettiste si, pour impulser une telle vie à ses créatures, il a lui-même appris à danser. Pour toute réponse, son interlocuteur lui raconte l'histoire singulière d'une danseuse qui, à la suite d'un accident, était devenue unijambiste, et qui eut la témérité de remonter sur scène avec une jambe de bois. À la grande surprise du public, elle dansa mieux qu'elle ne l'avait jamais fait auparavant. Tandis que son handicap l'avait rendue moins virtuose, elle était devenue plus économe de ses gestes, plus essentielle, et finalement plus émouvante. L'anthropologue n'est-il pas lui-même partie prenante d'un tel théâtre, tour à tour marionnettiste, danseur bancal, spectateur et auteur laissant apparaître des bribes de sens mal articulées à la suite d'accidents, de malentendus ou d'imprévus ? Comme la danseuse de Kleist, le chercheur sur le terrain s'impose une gymnastique inconfortable. Il est un observateur en équilibre, un pied dans la situation, un autre dehors.

Dès le début des années 1970, Clifford Geertz (1973) considère que l'anthropologie n'est pas l'interprétation d'une culture, mais l'interprétation d'une interprétation. L'enquête de terrain n'échappe pas à ce bouleversement conceptuel. À la façon d'un jeu dont les règles se modifieraient en cours de partie, elle se construit au gré des positions des enquêteurs et des enquêtés. Dans le calme raisonné de son bureau où il s'efforce d'ajuster ses arguments selon une certaine conformité scientifique, le chercheur se montre parfois impuissant à dissimuler la confusion et la dimension émotionnelle de son terrain. La déclaration de Geertz sera reprise par des penseurs qualifiés de « postmodernes », faisant planer un doute sur la scientificité de l'anthropologie telle que la concevait Claude Lévi-Strauss : « L'anthropologue est l'astronome des sciences humaines : il est chargé de découvrir un sens à des configurations très différentes, par leur ordre de grandeur et leur éloignement

de celles qui avoisinent immédiatement l'observateur » (Lévi-Strauss, 1958, 2012, p. 415). Dès lors, au lieu de chercher à danser comme si de rien n'était, certains anthropologues vont tenter de faire de leur claudication non plus un défaut à cacher, mais une ressource. À partir de *Writing Culture* (Clifford & Marcus, 1986), la critique postmoderne privilégie résolument la dimension réflexive, dialogique et phénoménologique de l'anthropologie. Allant jusqu'à remettre en question la validité des descriptions ethnographiques, James Clifford (1983, 2003), parmi d'autres, souligne la nature intrinsèquement collaborative de l'enquête, ainsi que l'importance de l'écriture pour rendre compte de l'expérience du terrain. Les méthodes d'enquêtes sont revues car elles sont soupçonnées d'être porteuses d'une violence épistémique (Gayatri, 1988) qui remonte aux temps coloniaux, c'est-à-dire à la naissance de l'anthropologie. Il s'agit de se soucier de plus d'égalité et d'introduire une dose de démocratie auprès de sujets dont le rôle se réduisait à répondre aux questions de l'enquêteur.

Jusque-là, la collecte de données sur le terrain reposait sur la meilleure intégration possible à la communauté étudiée, et l'anthropologue se devait de parler le dialecte et de partager la vie des indigènes. Pour Bronislaw Malinowski (1922, 1963)<sup>1</sup>, cette première phase d'immersion devait être suivie par une seconde phase en laboratoire, au cours de laquelle il devait tirer les enseignements de ses expériences pour se livrer à des généralisations. Mais dans un monde globalisé, et dans une perspective translocale (Appadurai, 2001, 2015 ; Marcus, 1998), la recherche peut-elle encore reposer sur une dichotomie opposant aussi radicalement anthropologue et indigène ? Terrain et bureau semblent plutôt entretenir une relation indémêlable et dialectique.

Aux yeux des contributeurs de cet ouvrage, l'avancée de Malinowski ne paraît plus entièrement satisfaisante. Sa conception de la recherche sur le terrain, envisagée comme participante, n'est pas pour autant participative. En continuant de distinguer terrain et bureau, le risque est de provoquer une désarticulation de l'expérience, qui maintient une asymétrie entre le chercheur et ses interlocuteurs, alors réduits à de simples informateurs. Les données confiées par ces derniers sont ensuite transformées en produits bons à penser dans les « usines à savoir » que sont les centres de recherche et les universités.

Troublés par les implications politiques de certaines pratiques ethnographiques et soucieux de ne pas reproduire les logiques de leur violence

1. Dans son journal posthume, Bronislaw Malinowski fait par ailleurs l'aveu des difficultés et des faiblesses qu'il a éprouvées sur le terrain. Voir Malinowski, 1985.

symbolique, les chercheurs réunis dans ce recueil ont tenté de recentrer le propos de leur discipline à partir de la singularité de leur regard et de leurs rencontres, allant parfois jusqu'à reconnaître leurs interlocuteurs comme co-créateurs de leur recherche. Plutôt que de séparer observateur et sujets observés, terrain et travail au bureau, l'anthropologie proposée ici assume une part de bricolage, laissant apparaître les processus de fabrication, avec leur intensité émotionnelle, les doutes théoriques et les errances. Se situant à la croisée de plusieurs pratiques (anthropologie, théâtre, performances d'art contemporain et cinéma), les auteurs admettent que la construction de l'objet de connaissance repose autant sur une vision personnelle que sur le partage d'expériences, assumant parfois leur conception d'un terrain comme utopie collective ou comme partage d'affinités poétiques.

### **LE TERRAIN COMME PRISE DE RISQUE**

Les contributeurs de cet ouvrage sont convaincus de la primauté du terrain, au sens où il est envisagé non comme une simple étape de validation d'une hypothèse préalablement définie, mais comme un espace de production de sens. Appréhendé comme une zone accidentée riche d'enseignements, le terrain apparaît comme une expérience dont les rugosités, les malentendus et les perturbations constituent la matière même du questionnement. La question n'est pas tant de déterminer si l'anthropologie est un art plutôt qu'une science (Carrithers, 1990). Il s'agit de déjouer les lignes établies en créant une ouverture entre ces champs. En débordant les spécialités, en créant des situations inédites susceptibles de révéler la société sous un jour nouveau, les pratiques artistiques alimentent le questionnement anthropologique. Plus précisément, un art contemporain concevant son champ d'action comme relevant d'une « sculpture sociale » (Beuys, 1988, p. 53) ou d'une « esthétique relationnelle » (Bourriaud, 1998, p. 27) invite au déplacement, au décalage et à l'intervention active du chercheur. Ce changement de perspective permet d'envisager le terrain comme une contrainte créative. Il apparente la recherche à un exercice poétique.

L'anthropologie proposée dans cet ouvrage cherche à s'intéresser à l'humain dans toutes ses dimensions. Elle aborde les événements à la manière de mises en scène ou de mises en acte, cherchant à révéler l'énergie créatrice, l'implication individuelle, sociale, politique. Envisagée comme une production résultant d'une conversation à plusieurs voix, elle se nourrit des biographies de chacun. Renégociée à chaque instant, l'expérience du terrain apparaît comme un espace-temps en constante évolution. Pour rendre

compte des situations, divers formats sont proposés<sup>2</sup>. Les articles se présentent comme autant de formes de descriptions singulières inspirées de scripts, de partitions, de minutes judiciaires, d'essais, voire de fictions filmiques. Leur dimension provocatrice fera inévitablement réagir. L'objectif est cependant résolument constructif. Il vise à contribuer à l'avancée des connaissances en se tenant au plus près de terrains contenant leurs zones d'ombre et de doute. Au-delà de la prise de risque assumée, le désir est de susciter un débat libre de cloisonnements disciplinaires.

### **L'IMPENSÉ PERFORMATIF**

La fragilité du processus interprétatif (Favret-Saada, 1977), le caractère invérifiable des étapes de la production des données ethnographiques (Clifford, 1983, 2003) ou encore les implications méthodologiques de la condition postmoderne (Lyotard, 1979) placent aujourd'hui le chercheur dans un jeu de miroirs où la figure de l'artiste se reflète à ses côtés. Si les relations entre l'anthropologie et l'art ne sont pas récentes, elles semblent connaître une intensification qui est source d'enrichissements inédits : tandis que l'anthropologie est devenue une référence de travail pour les artistes, les anthropologues examinent avec un intérêt croissant les problématiques artistiques contemporaines (Schneider & Wright, 2006 ; 2013). Cette convergence de vues s'explique par une attention accrue au contexte, à la dimension sensible des événements et à la critique sociale. Qu'elles soient scientifiques ou artistiques, les recherches tendent à être envisagées comme une globalité prenant en compte le vécu corporel, l'inconscient et les résurgences biographiques. L'anthropologue doit admettre qu'il ne maîtrise plus la totalité des tenants et des aboutissants et accepter qu'une partie du sens lui échappe. Le pari est en même temps que de nouvelles formes d'échange et de nouveaux modes de restitution ouvrent l'horizon de la connaissance.

La notion de performance devient ici centrale. Dans sa contribution, Johannes Fabian s'étonne du fait qu'elle n'a été l'objet d'enseignements que très tard aux États-Unis. Quand il débuta ses études à Chicago dans les années 1960, personne n'en parlait. Cette lacune, qui a longtemps persisté, est surprenante. Clifford Geertz, qui concevait le terrain anthropologique comme un théâtre (1980), n'a pas éprouvé la nécessité de théoriser sur ce point.

2. Quel que soit le terrain considéré, le dialogue – source parfois de conflit et de malentendu – a fait l'objet de nombreux débats. Voir Tedlock & Mannheim, 1995.

Un certain nombre d'*a priori* ont sans doute ralenti l'introduction de la notion de performance. Tout d'abord, l'anthropologie est restée longtemps attachée au paradigme naturaliste dont elle est issue. Trop occupée à expliquer la façon dont se structurent les sociétés, elle a délaissé la compréhension de leur transformation. Les chercheurs se sont aussi montrés incapables à rendre compte de la dimension physique – pour ainsi dire kinesthésique – des actions sociales, rebutés par leur caractère aléatoire, insaisissable, hasardeux, instinctif... L'anthropologie classique a aussi été bridée par des préjugés. Jusqu'au début des années 1960 environ, une sorte de pudibonderie judéo-chrétienne a contribué à freiner l'étude des manifestations corporelles. La danse, la possession ou le travestissement étaient entrevus comme l'expression de pulsions inavouables. La performance était aussi écartée au prétexte qu'elle relevait plus de l'individu que du groupe. Elle était par conséquent négligeable du point de vue de l'analyse sociale.

Un dernier fait a empêché l'émergence de problématiques autour de la performance. La récolte des traditions orales a été privilégiée parce qu'il était commode de les consigner, bien plus que les performances, sous forme de textes, puis de les étudier en tant que matériel scientifique une fois de retour au laboratoire. Dans ce sens, l'apport de la vidéo a représenté un tournant.

Dans les années 1980, l'anthropologie postcoloniale a commencé à revendiquer le droit de défendre un point de vue politique et une sensibilité. De nouveaux champs exploratoires ont émergé, par exemple autour de la « multitude » ou de l'identité instable, des notions qui, selon Hardt et Negri (2004), se caractérisent par le mouvement, l'énergie et le désir. Des formes d'actions contextuelles, moins institutionnelles, parfois précaires, ont été abordées. De nouvelles recherches ont été attentives aux groupes éphémères créés le temps d'une action collective (Latour, 2007), aux problèmes d'énonciation ou de temporalité.

## HEURISTIQUE DE LA PERFORMANCE

Pour le champ artistique, ces expérimentations ne sont pas complètement nouvelles. Dans la lignée des interrogations ouvertes par Duchamp pour s'émanciper de la matérialité de l'œuvre, certains artistes conceptuels se sont emparés des champs habituels de l'anthropologie. Avant d'être globalement regroupées sous la dénomination de « performances », leurs pratiques se sont appelées « actions », « *happenings* », ou « action-spectacle ». Mais depuis la fameuse formule prononcée au début des années 1990 – « *ethnographic turn in contemporary art* » (le tournant ethnographique dans l'art contemporain ;

Rutten, Van Dienderen & Soetaert, 2013) – les œuvres d’art « relationnel » (Bourriaud, 1998) se sont multipliées, notamment sous forme de performances. Sociales par essence, elles se jouent des conventions, bouleversent les hiérarchies, ou tissent du lien social en produisant des situations inédites. Œuvres ouvertes, elles créent de nouvelles formes de connaissance.

En miroir à l’*ethnographic turn*, le présent ouvrage fait état d’un *artistic turn* assumant la dimension créative – que celle-ci soit littéraire, poétique ou performative – de recherches sur le terrain situées à l’intersection de plusieurs disciplines : anthropologie, arts plastiques, *performance studies* et études théâtrales.

Il faudra attendre les travaux de John L. Austin (1962, 1970) pour que le terme *performatif* recouvre le sens d’un acte susceptible de produire une réalité sociale nouvelle. Selon cet auteur, une proposition n’est pas unilatéralement vraie ou fausse. Elle est efficace ou ratée, générant une communication réussie ou malheureuse. Dans l’effervescence des années 1960-1970 aux États-Unis, a débuté une suite de collaborations entre l’anthropologie (Victor Turner, 1982 ; 1987), la sociologie (Erving Goffman, 1959, 1990 ; 1982) et le théâtre expérimental (Richard Schechner, 2008). Connu sous l’appellation de *performance studies*, ce courant a proposé un nouveau type d’observation et de nouvelles analyses. Il a prôné la remise en cause des oppositions entre : *faire* et *penser* ; *primitif* et *moderne* ; *public* et *privé* ; *oral* et *écrit*. Les chercheurs se sont également intéressés à des problématiques jusque-là étrangères à l’anthropologie. Citons-en quelques-unes : les critiques portant sur la notion de chef-d’œuvre, l’effacement des distinctions entre performeurs et spectateurs, le rapprochement « entre l’art et la vie »... Dans tous les cas, le rôle joué par la performance dans la structuration des groupes a été réévalué. Des premiers rapprochements ont aussi été tentés entre les rituels des sociétés traditionnelles et les performances des artistes occidentaux.

Victor Turner a été novateur. Dès 1969, il a élaboré l’une des plus fameuses théories anthropologiques. Il déclarera plus tard avoir éprouvé le besoin de réagir contre le climat sclérosé des milieux universitaires qui percevaient l’interdisciplinarité comme une voie déviante et incongrue. Considérant que le fonctionnalisme et le structuralisme en vogue restaient impuissants à décrire le réel, il formula une nouvelle méthode : la *social drama analysis*, dont le principe est de reconnaître l’expression libre des individus à l’intérieur de la grille codée que constitue le rituel. Contre toute attente, dans les années 1980, Turner avança que les cérémonies traditionnelles pouvaient être assimilées aux rites modernes et postmodernes (1987). Dans la foulée, il annonça vouloir passer d’une anthropologie du rituel à une anthropologie de la performance. Avec son épouse, Edith Turner, il proposa à ses étudiants

des reconstitutions de rituels, mettant sur le même plan la cérémonie de mariage occidental et les « danses cannibales » des Indiens Kwakiutl étudiées par Franz Boas. Il envisagea la performance en trois étapes, passant de la description ethnographique à un script, transformant ce dernier en performance, et faisant de cette dernière une méta-ethnographie. Plutôt que d'analyser les rituels sur la base de descriptions « objectives » consignées par écrit, son objectif était de procéder à des reconstitutions susceptibles de prendre en compte l'engagement émotionnel des participants (Turner, 1982).

Johannes Fabian est critique d'une ethnologie qui prétend mettre à distance les « sociétés exotiques », plaçant les individus étudiés dans un autre temps que l'observateur (1983). Pour lui, le temps est nécessairement partagé (*coevalness*). Dans *Power and Performance* (1985), il montre comment son travail au Zaïre, centré sur les membres d'une communauté de mineurs du Shaba, a procédé d'une démarche dialogique et a débouché sur une création théâtrale. Questionnant ses propres pratiques d'enquête, il affirme :

Ce qu'il nous est possible de savoir ou d'apprendre à propos d'une culture n'apparaît pas sous forme de réponses à nos questions, mais comme des performances dans lesquelles l'ethnologue agit, comme Victor Turner l'a formulé un jour, à la manière d'un « ethno-dramaturge », c'est-à-dire comme quelqu'un qui cherche à créer des occasions au cours desquelles se produisent des échanges significatifs. (Fabian, 1999 ; nous traduisons)

## DIX AUTEURS EN QUÊTE DE MISE EN SCÈNE

Les auteurs réunis ici tentent une suite d'explorations en envisageant le terrain d'enquête comme une mise en scène. Leurs travaux attestent de la capacité de la performance à transformer les participants – tant les « performeurs » que les « spectateurs » – et conséquemment à révéler des situations inédites. Ce constat traverse l'ensemble des contributions. Alors que dans l'analyse sociale, la dimension collective est généralement prise seule en considération, le rôle des individus est valorisé ici.

La volonté est aussi de dépasser une interprétation symbolique qui a pour effet de détourner de la qualité intrinsèque des actes performatifs. Or ces derniers véhiculent des aspects essentiels :

– Toute performance se joue dans un « espace total<sup>3</sup> ». Il ne suffit pas aux spectateurs de contempler une image ou un objet produits par un artiste, par

3. Œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*). Voir les réalisations de Joseph Beuys, Antonin Artaud, Bertold Brecht, Tadeusz Kantor ou Jerzy Grotowski.

un chaman ou par un prêtre : les spectateurs d'une performance sont impliqués au même titre que ses acteurs dans un espace commun où s'élaborent de nouvelles constructions de la réalité.

– La performance crée un hors-temps pendant lequel le corps est soumis à un processus de transformation. Dans certains cas, il est nécessaire pour les participants d'atteindre un état second.

– Les protagonistes d'une performance recourent à des comportements hors normes, adoptant des postures en rupture avec le quotidien. Ils manipulent notamment des matières jouant sur une attirance ou sur une répulsion physique. Le souffle, la salive, le sang, la boue, les déchets, la sueur, les os ou les cheveux sont présents dans la performance rituelle comme dans l'art contemporain<sup>4</sup>.

Le film *Tierra inquieta* (Terre agitée) de Caterina Pasqualino et de Chiara Ambrosio met en scène la fiction d'un rituel conçu en collaboration entre les auteurs et des chômeurs de longue durée à Grenade (Espagne). Les protagonistes évoquent leurs difficultés après la crise économique de 2007 et la mémoire encore très présente de la guerre civile espagnole. Leur fierté est d'être parvenus à occuper une décharge illégale et d'avoir transformé cette terre asséchée en un luxuriant jardin potager. Au fil des conversations naît le projet de créer de toutes pièces un « rituel de l'eau ». Les « acteurs » y apparaissent au ralenti et en file indienne, transportant, de la « source des larmes » jusqu'au jardin, de modestes récipients emplis d'eau afin d'apaiser les douleurs de la terre. Alors que cette poignée de militants engagés cherche à restituer le sens de leurs actions à travers une performance théâtrale, Caterina Pasqualino interroge les conditions d'émergence de la contagion émotionnelle survenant au sein du groupe, tandis que Chiara Ambrosio témoigne dans un journal de bord intimiste des sensations partagées par les protagonistes.

Ariane Monnier entreprend une approche sensible des minutes d'un procès d'assises. Comment rendre l'atmosphère d'une scène d'un crime à l'audience d'un tribunal ? En 2011, dans la cour d'appel de Montpellier, l'auteure suit le procès de Jean-Michel Bissonnet accusé d'avoir commandité le meurtre de sa femme. Analysant les faits à travers l'écoute publique des enregistrements et de ses interprétations, elle explore les ressorts dramatiques de la mise en scène en judiciaire.

4. Les matériaux jetables ou les collages – techniques auxquelles recourt abondamment Thomas Hirschhorn – constituent, comme le remarque Hal Foster, des moyens de résistance dont la précarité d'emploi démultiplie la résonance. Voir en ligne : [http://gladstonegallery.com/sites/default/files/berlinjournal\\_11\\_e.pdf](http://gladstonegallery.com/sites/default/files/berlinjournal_11_e.pdf) (octobre 2017).

Arnd Schneider a invité cinq artistes à participer à la fête religieuse de Santa Ana dans le village de Corrientes en Argentine. Pendant l'expérience, il s'entretient avec les artistes et en fait le récit détaillé. Tandis qu'il privilégie cahiers, observations écrites, interviews et photographies, ses protagonistes travaillent à l'aide de croquis, de vidéos, mais aussi de travaux de coutures, dont des broderies. La différence des approches provoque des frottements, mais il en résulte aussi des rapprochements, voire des similitudes dans la conception de la rencontre. La convergence des sensibilités et des connaissances est rendue possible par la mise en scène de l'événement.

La recherche de Bernard Müller est collaborative. Elle concerne la mise en scène, par une compagnie de théâtre togolaise, d'une pièce inspirée d'un roman historique (Alem, 2009) retraçant le destin des Afro-Brésiliens. Les recherches anthropologiques que l'auteur a précédemment conduites auprès de communautés au Togo, l'amènent à composer d'une part, avec le vécu de ses collaborateurs et d'autre part, avec leur exigence de transmission auprès du public. Les participants discutent les thèmes de ses recherches, se les réapproprient et les réorientent. L'expérience, dont la conduite finit par échapper au chercheur, met en relief le caractère imprévisible du terrain.

Thierry Bonnot insiste sur l'évolution permanente de la commémoration et de la reconstitution costumée du martyr que la sainte patronne d'Alise-Sainte-Reine a subi au III<sup>e</sup> siècle (Bazin, 2008, p. 409). Chaque année en effet, dans ce village français de 645 habitants, des acteurs mettent en scène le martyr de la sainte. Il s'agit ici moins de rendre compte d'une commémoration que d'y participer activement. L'anthropologue y contribue en s'impliquant pleinement dans la récitation, les répétitions, l'improvisation, et en participant aux négociations qui ont lieu en coulisses.

Pour Morad Montazami, à partir des années 1980, une nouvelle génération d'artistes s'est saisie de la notion de reconstitution. Ils se sont mis au diapason de l'ethnographie en demandant à leurs acteurs de revivre les événements sur un plan émotionnel. Leurs créations se sont rapprochées des enquêtes de terrain, devenant autant de « reconstitution de *situations* ».

Dans sa contribution, George Marcus propose de repenser l'imaginaire à partir de scènes de rencontres, de transactions actives ou participatives effectuées sur le terrain. Entre autres, il analyse le rôle de la « chambre verte », un espace situé en arrière de la scène, décisif dans le dispositif théâtral. Le metteur en scène y donne ses dernières recommandations aux acteurs avant leur performance.

Pour mieux révéler les enjeux essentiels d'une situation donnée, Éric Chauvier envisage le terrain comme une démarche reposant sur la notion

de perturbation, d'anomalie ou de dissensus. Revisitant la notion de *breaching experiment* élaborée par Harold Garfinkel, il montre comment des actions artistiques, à l'instar des interventions de Robert Millin dans des quartiers populaires, provoquent des « zones d'étrangeté » et servent de levier heuristique.

Inspirées par Jean Rouch, Kathrin Oester et Bernadette Brunner ont proposé à des jeunes issus de classes défavorisées de Berne-Ouest de filmer leurs rencontres et leurs échanges en les accompagnant dans leur processus d'autoproduction filmique, entre 2008 et 2010. Ce procédé participatif, qui interroge le statut de la parole et les jeux de fiction, est considéré comme une ethnographie fondée sur la performance. À travers un récit fictionnel, il s'agit d'amener les personnages à jouer leurs propres rôles. Les cinéastes ne sont plus seulement de sages observateurs utilisant leurs caméras comme de simples outils d'enregistrement (Henley, 2009, p. 275) : l'enquête suit le fil des émotions individuelles et collectives.

Dans son épilogue, Johannes Fabian revient sur l'évolution de la notion de performance. Il suggère qu'elle est une métaphore de l'histoire récente de la discipline anthropologique. Souvent considérée comme un sésame théorique, l'auteur relève cependant qu'elle comporte aussi ses limites. Par exemple, les actions artistiques, théâtrales ou poétiques ne se réduisent pas exclusivement à leur dimension performative.

D'une manière générale, l'approche défendue ici ne doit pas être comprise comme une dépréciation de l'exigence scientifique du projet anthropologique. Les auteurs restent persuadés que leurs recherches, quels que soient les chemins qu'elles empruntent, ont bien pour objectif de rendre compte de processus sociaux soumis à des règles. Mais ils ont pour ambition de maintenir éveillée leur vigilance en opérant un retour critique sur les postulats initiaux. En un mot, s'ils essaient de se confronter à diverses formes de performances, c'est pour chercher à tirer un meilleur parti de la pratique du terrain. Tandis que certains prévoyaient la fin de « l'ethnographie », eux soupçonnent qu'il existe là un immense potentiel encore non exploré.



L'idée de cet ouvrage a germé lors du colloque « Performance, art et anthropologie », organisé en 2009 au musée du quai Branly<sup>5</sup>. Il réunissait des invités prestigieux, artistes reconnus comme Miquel Barcelo, Orlan ou

5. Événement coproduit par le CNRS, le Centre de coopération franco-norvégienne et le musée du quai Branly, au sein du groupement de recherche international « Anthropologie et histoire de l'art », coordonné par Anne-Christine Taylor.

Barthélemy Togo, ou anthropologues renommés comme George Marcus (Université de Californie) et Richard Schechner (Université de New York). À cette occasion, nous avons tenté de faire le point sur les possibilités de concevoir l'enquête de terrain comme une « performance interculturelle », une anthropologie théâtrale ou comme un dispositif pouvant être inspiré par la démarche d'artistes contemporains. En anthropologie comme en art, le terrain se présente comme une exploration créative et réflexive jamais achevée. Dans ce sens, souhaitons que l'ethnologue artiste, aussi bien que l'artiste ethnographe (Foster, 1995, 2005), le performeur, l'ethnodramaturge ou l'écrivain (Clifford & Marcus, 1986 ; Geertz, 1988, 1996) continuent à redessiner les contours d'un dialogue entre disciplines.

### Bibliographie

- ALEM Kangni (2009), *Esclaves*, Paris, Jean-Claude Lattès.
- APPADURAI Arjun (2001, 2015), *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Françoise Bouillot (trad.), Paris, Payot.
- AUSTIN John L. (1962, 1970), *Quand dire, c'est faire*, Gilles Lane (intro. et trad.), Paris, Éditions du Seuil.
- BAZIN Jean (2008), *Des clous dans la Joconde : l'anthropologie autrement*, Toulouse, Anacharsis.
- BEUYS Joseph (1988), *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Max Reithmann (éd.), Olivier Mannoni & Pierre Borassa (trad.), Paris, L'Arche.
- BOURRIAUD Nicolas (1998), *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel.
- CARRITHERS Michael (1990), « Is Anthropology Art or Science? », *Current Anthropology*, vol. 31, n° 3, p. 263-282.
- CLIFFORD James (1983, 2003), « De l'autorité en ethnographie : le récit anthropologique comme texte littéraire », dans Daniel Cefaï (éd.), *L'Enquête de terrain*, Paris, La Découverte, p. 263-295.
- CLIFFORD James & MARCUS George (dir.) (1986), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press.
- FABIAN Johannes (1999), « Theater and Anthropology, Theatricality and Culture », *Research in African Literatures*, vol. 30, n° 4, p. 24-31.
- (1985), *Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*, Madison, University of Wisconsin Press.
- FAVRET-SAADA Jeanne (1977), *Les Mots, la mort, les sorts : la sorcellerie dans le bocage*, Paris, Gallimard.

- FOSTER Hal (1995, 2005), « Portrait de l'artiste en ethnographe », dans *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, Yves Cantaine, Frank Pierobon & Daniel Vander Gucht (trad.), Bruxelles, La Lettre volée, p. 39-52.
- GAYATRI Spivak (1988), « Can the Subaltern Speak? », dans Cary Nelson & Lawrence Grossberg (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, p. 271-313.
- GEERTZ Clifford (1988, 1996), *Ici et là-bas : l'anthropologue comme auteur*, Daniel Lemoine (trad.), Paris, Métailié.
- (1980), *Negara: The Theater State in nineteenth century Bali*, Princeton, Princeton University Press.
- (1973), *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.
- HARDT Michael & NEGRI Antonio (2004), *Multitude : guerre et démocratie à l'âge de l'empire*, Nicolas Guilhot (trad.), Paris, La Découverte.
- HENLEY Paul (2009), *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, Chicago, University of Chicago Press.
- GOFFMAN Erving (1982), *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*, New York, Pantheon Books.
- (1959, 1990), *La Présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit.
- KLEIST Heinrich von (1810, 1993), *Essai sur le théâtre des marionnettes*, Paris, Éditions Mille et une Nuits.
- LATOUR Bruno (2007), « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'objectivité », dans Octave Debarry & Laurier Turgeon (dir.), *Objets et mémoires*, Paris / Québec, Éditions de la Maison des sciences de l'homme / Les Presses de l'Université Laval, p. 38-57.
- LÉVI-STRAUSS Claude (1958, 2012), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- LYOTARD Jean-François (1979), *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit.
- MALINOWSKI Bronislaw (1967, 1985), *Journal d'ethnographe*, Tina Jolas (trad.), Paris, Éditions du Seuil.
- (1922, 1963), *Les Argonautes du Pacifique occidental*, André & Simone Devyver (trad.), Paris, Gallimard.
- MARCUS George (1998), « Ethnography in / of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography », dans *Ethnography Through Thick and Thin*, Princeton, Princeton University Press, p. 95-117.
- RUTTEN Kris, VAN DIENDEREN An & SOETAERT Ronald (2013), « Revisiting the Ethnographic Turn in Contemporary Art », *Critical Arts*, vol. 27, n° 5, p. 459-473.
- SCHECHNER Richard (2008), *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Anne Cuisset & Marie Pecorari (éd.), Christian Biet (dir.),

- Marie Pecorari & Marc Boucher (trad.), Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales.
- (dir.) (2013), *Anthropology and Art Practice*, Londres, Bloomsbury.
- SCHNEIDER Arnd & WRIGHT Christopher (2006), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg.
- TEDLOCK Dennis & MANHEIM Bruce (1995), *The Dialogic Emergence of Culture*, Urbana, University of Illinois Press.
- TURNER Victor (1987), *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications.
- (1982), *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications.
- (1969), *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, The Chicago University Press.



## **TIERRA INQUIETA**

### **La fabrique des émotions**

Caterina Pasqualino

Subissant la grande misère sociale qui s'est installée après la crise de 2007, une poignée d'habitants de Caseria de Montijo (une banlieue de Grenade en Espagne) a choisi de réagir en s'emparant d'une jachère municipale ayant servi de décharge illégale, pour la transformer en un grand jardin potager collectif. Chômeurs de longue durée, Antonio, Oscar et Santiago ont été les meneurs de cette opération de résistance, produisant des récoltes abondantes de fruits et de légumes. Non loin de là, se trouvent les fosses communes de Viznar, un lieu de mémoire hautement symbolique de la lutte populaire : les corps des républicains massacrés en 1937 par les franquistes s'y trouvent encore. Selon une croyance, la grande fertilité de la terre de Caseria serait due à la présence de ces nombreuses dépouilles, transformées en engrais.

Cet article expose le mode de fabrication singulier de *Tierra inquieta* (terre agitée), un film que j'ai tourné avec Chiara Ambrosio en 2016. Il constitue l'aboutissement d'un parcours se déroulant en deux temps. La présence des caméras a été comme un déclencheur permettant d'accoucher la parole des protagonistes en provoquant leur émotion et leur envie de s'exprimer sur les atrocités franquistes, encore très présentes dans les mémoires. Nous avons cherché à donner une forme à cette émotion en inventant, avec l'aide de ces personnes, une « cérémonie de l'eau » qui intervenait dans le contexte d'une sécheresse sévère menaçant leur culture. Ce dispositif rituel était propre à exprimer leurs souffrances passées et présentes. Nous avons ainsi filmé Antonio, Santiago et Oscar transportant à pied des offrandes d'eau depuis la source d'Aidanamar – où, parmi d'autres, se trouverait le corps de García Lorca tué par les phalangistes en 1937 – jusqu'au jardin potager de Caseria. Cette mise en scène les a confrontés à une autre temporalité tout en les réunissant dans une communauté d'affects. L'expérience a posé la question suivante : comment, et à partir de quel moment survient une « contagion émotionnelle » au sein d'un groupe d'individus qui, sur le terrain, s'implique dans une action théâtrale ?

## PRÉLUDE À LA MISE EN SCÈNE

Dans le cadre du projet européen « L'artista y el dolor », j'ai été contactée en 2015 par Esperanza Guillén pour réaliser un film, financé par l'Université de Grenade, traitant du thème de la souffrance dans la communauté gitane. À la même époque, je rencontrai Chiara Ambrosio, artiste et cinéaste, dans le cadre d'un séminaire sur les écritures expérimentales animé par Chris Wright à la Goldsmith University (Londres). Nous avons partagé la conception et la mise en scène d'un film tourné lors de quatre séjours sur place.

Au début de cette recherche, nous découvriions les performances provocatrices exécutées à Séville par des « activistes flamencos », membres du collectif Flo 6 por 8. S'introduisant discrètement dans des lieux hautement symboliques, comme dans une banque, aux heures de grande affluence ou au sein du parlement andalou réuni en séance plénière, les performeurs se livraient à des danses explosives doublées de chants de protestation virulente contre la troïka. Les membres de ce groupe n'adressaient plus ces *chants* à une Manuela cruelle, mais à la finance mondialisée et perfide, à un parlement vendu, qui étouffe les citoyens, les réduisant, depuis la crise de 2007, à la misère. Ces chants retentissaient, accusateurs : « Nous n'avons rien et toi, *Bankia* (Banque), tu dévores nos *branquias* (nos poumons), tu nous tues. » Leur intention était de dénoncer les mécanismes financiers destructeurs qui, depuis 2007, ont plongé l'Espagne dans une profonde récession et entraîné la classe politique à abandonner les plus démunis. Nous nous intéressions à leur démarche et imaginions filmer une action de ce type à Grenade. Mais les chanteurs, contactés sur place, étaient loin de ces préoccupations. Habités à gagner leur vie en donnant des spectacles pour les nombreux touristes affluant dans le quartier du Sacromonte, ils souhaitaient monnayer leur participation, ce qui ne convenait pas à notre démarche.

Pour notre film, notre intention n'était pas de suivre un scénario pré-établi, mais de nous laisser surprendre par des rencontres imprévues. Nous cherchions également des protagonistes prêts à s'impliquer fortement, c'est-à-dire capables de s'appropriier le tournage pour le mettre au service de leurs luttes. C'est alors que le jeune architecte et activiste José Daniel Campos Fernández Pepeda nous fit découvrir le potager de Caseria de Montijo, nous présentant ses amis gitans, tout à la fois chômeurs, révolutionnaires et poètes. Antonio se prêta immédiatement à une interview dans laquelle il aborda divers sujets qu'il semblait associer : les membres de sa famille assassinés par les phalangistes en 1937 et enterrés dans la fosse commune de Viznar, sa vie rocambolesque à Paris pendant les luttes estudiantines de 1968, ses liens avec

les mouvements extrémistes à Rome dans les années 1970, la profonde crise économique de 2007, l'occupation du terrain transformé en jardin... Longtemps, Antonio avait préféré taire à ses enfants la mort atroce de ses oncles et de centaines de républicains à Viznar et, de même, comme en conséquence de cette violence subie par sa famille, il ne leur avait rien raconté de sa vie de jeune révolté dans les années 1970. Il déclarait regretter ce silence car aujourd'hui ses enfants ignorent tout du massacre de sa famille républicaine en 1937. La seule République dont ils ont entendu parler à l'école est celle de Platon... Visiblement heureux de se confier, Antonio nous a invitées à revenir.

Après avoir été échaudées par les marchandages des Gitans du Sacromonte, nous avons été immédiatement saisies par l'enthousiasme contagieux du groupe de Caseria. Le film se précisait. Il n'était plus question de nous focaliser sur la condition gitane à Grenade. Même si plusieurs étaient gitans, les personnages rencontrés seraient les protagonistes d'un scénario centré sur un acte de résistance constructif lié à la création d'un immense potager alternatif.

Un dimanche ensoleillé de juillet, Chiara, moi-même et les principaux protagonistes du film – Antonio, Santiago, Oscar, ainsi que des membres de leurs familles – sommes dans le jardin pour manger la miga (plat andalou à base de pain, d'ail et d'huile) quand un dialogue poignant s'engage entre Antonio et Oscar. Les origines des deux amis les opposent. Des membres de la famille républicaine d'Antonio ont été assassinés par les franquistes à Viznar. Alors qu'il était enfant, étiquetés comme « *rojós* » (rouges), les siens avaient dû fuir leur village des montagnes de l'Alpujarra pour se réfugier dans l'anonymat de Grenade. En revanche, la famille d'Oscar comptait des jésuites, ce qui les a protégés sous le régime autoritaire de Franco. Né dans les années 1970, Oscar est d'origine modeste mais n'a jamais eu à souffrir de misère comme Antonio. Son salaire de cuisinier pour l'école primaire de Caseria aurait dû suffire à le faire vivre correctement. Mais après la crise de 2007, son pouvoir d'achat a fondu et, avec deux enfants à charge, il n'arrive plus à rembourser l'achat de sa maison. Aujourd'hui, Antonio et Oscar connaissent tous deux la pauvreté et les rancunes entre les familles radicalement opposées sur le plan politique se sont apaisées, la fille d'Oscar étant même devenue l'amie du fils d'Antonio...

Assis, les pieds dans un ruisseau, Oscar et Antonio s'animent, stimulés par la présence des caméras. Les échanges deviennent intenses. Oscar : « Nous sommes tous des déplacés ! » Antonio réagit à ce genre d'amalgames : « Après la guerre civile, les franquistes et les jésuites se sont enrichis en acquérant des

terres à bas prix et en exploitant une main-d'œuvre sous-payée, tandis que les républicains qui ont survécu au massacre de 1936 ont été menacés, on a confisqué leurs biens, on les a expulsés ! »

Les autres nous appellent car la miga doit être mangée chaude. Nous n'éteignons cependant pas les caméras. En conservant le cadrage sur Oscar et Antonio, nous ne leur laissons pas d'échappatoire. Nous sommes là pour savoir, il faut que la scène se poursuive. Le sujet est douloureux et il contraint Antonio à une profonde introspection : « Ma douleur ne se soigne pas avec des médicaments. Avant ma disparition, je veux voir déterrer les morts du charnier de Viznar. » La chaleur est écrasante dans le potager, mais il n'y a pas de tergiversation possible : l'après-midi même, Antonio conduit les deux témoins que nous sommes, Chiara et moi, ainsi que Santiago et Oscar, jusqu'aux fosses communes de Viznar. Ses deux amis ne s'y étaient jamais rendus.

En voiture, Oscar est au volant. Santiago est à ses côtés. Assis derrière, Antonio, Chiara et moi regardons les oliveraies à perte de vue. La radio égrène les paroles d'une chanson : « J'ai peur de toi... seul le sentiment compte... le testament de ta peine... » Accablés par avance par ce qui nous attend, nous gardons le silence pendant tout le trajet. Alors que nous sommes presque arrivés à Viznar, Antonio prend la parole pour comparer celui qu'il appelle familièrement Federico – Federico García Lorca – à un oiseau tué parce qu'il a chanté.

Personne ne connaît le lieu exact où repose la victime la plus célèbre de la guerre civile espagnole. Exécuté en août 1936 aux côtés du banderillero Galindo Gonzales Arcollas Cabeza et du maître d'école Galadi Mergal, le corps de García Lorca a probablement été enseveli non loin de là, près de la *Fuente de Ainadamar*, qui, en arabe, signifie « la source des larmes ». Dans un de ses poèmes, García Lorca, qui, malgré son immense succès à l'étranger, a été censuré pendant les quarante ans de la dictature franquiste, avait évoqué une source d'eau froide : « Mon cœur, a dit Lorca, repose à côté de la source froide. » En approchant d'Aidanamar, nous apercevons un bulldozer qui remue la terre à grand bruit. La localisation de la dépouille de García Lorca a fait l'objet d'intenses recherches de la part d'historiens, d'archéologues, de juges et d'aficionados. Sa nièce Laura, présidente de la fondation Lorca, souhaite qu'on ne s'acharne plus à rechercher le corps de son oncle et qu'on cesse de le considérer comme un symbole (Morel, 2015). En 2007, la loi sur la mémoire historique avait condamné officiellement le régime de Franco. Puis le gouvernement socialiste de José Luis Rodríguez Zapatero avait attribué des fonds importants pour l'inhumation

des victimes républicaines. Les travaux avaient commencé. Mais le gouvernement de Mariano Rajoy a gelé les fonds réservés, semant la confusion auprès d'une grande partie de la population quant à la manière d'appréhender cette époque dramatique<sup>1</sup>.

« Federico » ne peut cependant pas être considéré comme une victime parmi d'autres. Et malgré le  *veto*  de la famille Lorca, la région andalouse a recommencé la recherche de sa dépouille en 2015. Tant qu'on ne l'aura pas trouvé, il y aura quelqu'un pour le chercher, avait assuré Ian Gibson, historien et biographe du poète (Nicole M., 2009). En Espagne, où, contrairement à l'Allemagne, personne n'a demandé pardon pour les massacres perpétrés contre la population, retrouver le corps disparu d'une personne célèbre et aimée comme Lorca semble relever d'une impérieuse nécessité.

Arrivés à Viznar, avant de descendre de la voiture, Antonio s'exclame : « Nous sommes tous des Federico ! » S'ensuit un silence montrant que les amis d'Antonio respectent ses souvenirs et l'histoire douloureuse qui le submergent.

La terre de Viznar est aride, parsemée de rochers plats qui affleurent, d'une blancheur rappelant celle de pierres tombales. Antonio : « C'est ici qu'ils amenaient les prisonniers pour les exécuter loin des regards indiscrets. Les pins en ont été témoins. » Il se trompe. La pinède a été plantée après le drame dans le but d'en effacer les traces. L'opération a permis de dissimuler les fosses communes, à l'exception d'une seule, située à côté de la route. Grâce à la friabilité du sol, celle-ci est encore clairement identifiable (Gibson, 1971, p. 243). Les prisonniers étaient tués d'une balle dans la nuque aux abords de la fosse. Tombés au fond d'une vaste excavation creusée à cet effet, leurs corps gisaient là pendant plusieurs heures avant que les fossoyeurs ne viennent les recouvrir de terre.

Les cigales chantent à tue-tête. Comme dans une litanie, Antonio lit à voix haute les noms des morts inscrits sur un marbre : « Antonio, Ovidio, Fernando, Juan, Antonio, Francisco, Nicolas, Angel, Pablo, José, Salvador y Miguel<sup>2</sup> ». Il se tourne ensuite vers ses amis : « Vous n'êtes vraiment jamais venus à Viznar ? » Oscar et Santiago acquiescent d'un signe de la tête. Il poursuit : « Moi, je suis venu ici des milliers des fois quand je ne me sentais

1. Voir les actions menées depuis 2000 par l'Association pour la récupération de la mémoire historique (ARMH).

2. À côté des noms, car nombreux sont ceux qui ne sont pas identifiés, on peut lire des phrases commémoratives comme « À la mémoire des toutes les femmes fusillées dans ce ravin », « Au victimes du fascisme », ou encore « En mémoire des fusillés pour avoir défendu le gouvernement légitime de la II<sup>e</sup> République – 14 avril 2007 ».

pas bien. Venir fumer ici me calmait. Mais depuis quelques années, quand je viens, je sombre dans le désespoir... » Il enlève ses lunettes, ferme ses yeux, ébauche une grimace. À quelques pas de là, Oscar l'observe en piétinant nerveusement des aiguilles de pin.

Antonio dit se rappeler d'un événement... Il devait avoir 5 ans, il était au village et la nuit était tombée quand deux hommes se sont présentés chez lui et ont obligé son oncle à les suivre pour lui « offrir un café ». C'était la formule employée par les phalangistes lorsqu'ils voulaient entraîner un républicain en pleine campagne pour l'abattre. Antonio passe du ton de la confiance à celui de la revendication. Il s'écrie : « Oublier est impossible ! Pendant toutes ces années de gouvernement socialiste, Gonzales n'a pas eu les couilles de déterrer les morts des fosses communes ! » Il ne tient pas en place et se remet à marcher : « Quelle souffrance ! Comment vivre en sachant qu'une partie de ma famille est ici, abandonnée de tous ? J'ai préféré taire beaucoup de choses à mes enfants. Je vivais à côté des bourreaux et j'ai eu peur d'eux. Je me suis trompé ! Je n'aurais pas dû me taire. J'aurais dû dire à mes enfants tout ce qui s'est passé. Mes blessures ne se refermeront jamais. »

« Comment vivre ensemble maintenant, dit Antonio face à la caméra, sans accomplir ce geste humble, tout simplement humain ? Que les morts soient déterrés et reconnus ! En reposant tranquillement dans de vraies sépultures, ils aideront les vivants, ceux qui souffrent aujourd'hui... » Le souvenir de proches décimés à Viznar donne une portée dramatique à cette visite. Oscar et Santiago suivent à l'écart, visiblement affectés.

Lorsque Claude Lanzmann, dans son film de 1985, encourage les survivants des camps de concentration à revivre la Shoah face à la caméra, on assiste à la résurgence d'une mémoire que l'on croyait enfouie. La prouesse de ce documentaire est en ce sens exemplaire. La présence à Viznar de nos caméras agit de même comme un déclencheur. Après avoir provoqué des silences, elles font surgir l'indicible, libèrent le témoignage des souffrances vécues. Elles fabriquent un lieu émotionnel. La caméra semble accoucher la parole, susciter un lien entre espace et mémoire, créer les conditions propices pour un témoignage non officiel. Les caméras constituent un dispositif performatif tout en étant une présence paradoxale : elles parviennent à passer outre la carapace qui protège les souvenirs les plus douloureux et sont garantes de l'intimité portée à l'écran.

Viznar nous émeut jusqu'aux larmes. À l'instar d'Antonio, Santiago et Oscar se rendent compte soudainement que leur combat pour un monde plus juste passe par l'inhumation des victimes républicaines innocentes. Leur

potager verdoyant de Caseria qui se loge au creux d'un ravin leur évoque maintenant la belle pinède qui a poussé sur les corps enfouis dans les fosses communes de Viznar. Il leur semble qu'il faut faire remonter à la surface de la terre la mémoire des violences passées. Leurs cultures les rappellent à leur condition de résistants. Antonio, Santiago et Oscar ont la sensation d'être autant de plantes et d'arbustes enracinés dans cette terre inquiète.

### **SUIVRE LE FIL DES ÉMOTIONS : DÉAMBULATION ET PROCESSION**

Focalisé sur le jardin potager de Caseria de Montijo, notre film s'en éloigne ponctuellement à deux occasions : lors du repérage des lieux mémoriels, où nous avons saisi des conversations informelles, et pendant une marche qui a pris une allure cérémonielle.

La première débute jovialement. Après être sortis de la cuvette au fond de laquelle se trouve le jardin potager, nous rejoignons une banlieue faite d'une nature en friche, sauvage. Puis Antonio nous montre au loin, par-delà les montagnes, les villages d'Alfacar et de Viznar, à peine visibles. Entre les deux se trouve la fosse commune de Viznar visitée la veille. À deux ou trois kilomètres de là, se trouve une importante source qui alimentait autrefois toute la ville de Grenade. C'est probablement ici que García Lorca a été assassiné le 9 août 1936, près de la *Fuente de Aidanamar*. Nous nous laissons un moment pénétrer par ces lieux de souffrance. Puis nous filmons Antonio, Santiago et Oscar qui se dirigent vers Grenade pour rejoindre les quartiers historiques de l'Albaicín et du Sacromonte. Nous traversons le Paseo de los Tristes, une des plus belles rues de la ville. En 1936, les républicains, qui y avaient érigé des barricades, y furent massacrés par centaines. Puis nous empruntons une route arborée à l'itinéraire devenu touristique qui monte à l'Alhambra et au cimetière. En longeant le cimetière, l'ambiance est sombre. Les murs d'enceinte portent encore les traces des cartouches tirées par les escadrons de la mort lors d'exécutions sommaires. En fin de journée, nous éprouvons la fatigue jusqu'à l'épuisement. Dépasser la limite de notre résistance physique nous entraîne, à notre insu, à nous transcender sur le plan spirituel. Nous ressentons une sorte de présence accrue au monde. À la fin de cette marche, nous sommes comme enivrés et digressons à partir de tout et n'importe quoi, les créations poétiques de Santiago ou la planète Mars. Le moral du groupe remonte, il tend au persiflage. Antonio est devenu notre Don Quichotte moderne : même visage pointu, même barbichette, même caractère jusqu'au-boutiste et même goût pour l'aventure. Le lendemain, Antonio, Santiago et Oscar referont presque le même parcours, mais cette

fois-ci très lentement, comme s'ils exécutaient un cérémonial. Ils termineront agenouillés au beau milieu de leur jardin potager, comme s'ils étaient miraculeusement devenus les acteurs de leur propre pièce de théâtre.

Comment en sommes-nous arrivés à les filmer ainsi ? Dès notre première rencontre, ils nous avaient parlé d'une « procession de l'eau » qui avait sauvé leurs cultures de la sécheresse. Santiago avait lancé : « Il faut voir la force d'un *tweet* ! Des milliers de personnes ont répondu à notre appel ! » Pour sauver la récolte, il avait envoyé un message de détresse sur Internet, appelant amis et activistes à un rassemblement nommé « cérémonie de l'eau ». La réplique ne s'était pas fait attendre. Chargés de toutes sortes de récipients (bidons, cruches ou bouteilles en plastiques) remplis d'eau, des milliers de personnes étaient descendues « en procession » pour arroser le jardin<sup>3</sup>. Santiago affirmait que le reportage d'une journaliste de la télévision locale, Canal Sur, permettait de vérifier l'ampleur de l'événement. Notre déception fut grande quand la journaliste contactée par téléphone nous révéla que le document n'avait pas été diffusé et que les « sauveurs » du potager ayant répondu à l'appel ne dépassaient pas une dizaine d'individus.

Nous étions déçues car nous avions imaginé un *reenactment* de l'événement, scène fabuleuse où des milliers de participants se dirigeaient en pèlerinage vers le jardin. Mais l'histoire de Santiago – fut-elle mi-réelle, mi-inventée – étant relayée comme une légende par ses amis, elle continuait à nous intriguer. Si la foule de sauveurs était imaginaire, de nombreux *tweets* de soutien avaient bel et bien été postés à l'intention de Santiago et une poignée d'individus avait pris la peine de venir arroser les plantations en détresse. Leur nombre nous a finalement paru secondaire. L'enthousiasme, l'envie de faire ensemble, l'urgence du tournage nous décidèrent collectivement à rejouer la scène mythique du sauvetage du potager sous la forme d'une cérémonie. La performance a non seulement semblé faisable, mais souhaitable, évidente.

Membre de l'association des chômeurs de Caseria, Santiago avait l'expérience de la difficulté des luttes. Si tout le monde se déclare prêt à agir, très peu se mobilisent effectivement le moment venu. Réputé timide, il ne sait pas comment il s'est retrouvé, un beau jour, à la tête de cette association. « Il n'y avait personne d'autre pour le faire ! » déclare-t-il modestement. Le manque de coopération entre personnes démunies aurait pu le décourager.

3. Le manque d'eau était dû à la sécheresse mais aussi à une intervention de la mairie qui, soucieuse que les touristes n'en souffrent pas, avait dévié le cours de la rivière et donc privé ce territoire d'irrigation.

Au lieu de cela, il a continué à revendiquer un territoire, passant à l'action en s'appropriant un bout de terre, en le semant et en récoltant, tentant d'occuper d'autres friches appartenant à l'Église... Défiant l'expulsion des autorités, Santiago et ses amis plantent des graines de tomates et de piments sur la terre occupée, puis en recueillent les fruits pour nourrir leurs familles ou faire du troc. Leurs productions représentent bien plus que de simples fruits et légumes. Elles ont redonné un sens à leurs vies, éloignant la mélancolie qui les assaille. Elles les arment d'une véritable foi laïque.

Nous décidons de faire débiter la cérémonie de l'eau à la source d'*Aidamar*. Le scénario est le suivant : dans ce site où García Lorca a été assassiné, les trois amis remplissent chacun un récipient d'eau. Ils s'en éloignent en traversant les lieux de la mémoire bafouée puis parviennent à leur potager qui est leur territoire de résistance. Ils s'y agenouillent et versent l'eau pour ressourcer la terre. Après discussions, les modalités de cette marche sont légèrement modifiées. Ainsi Santiago a l'initiative de remplacer les bouteilles en plastique prévues initialement pour le transport de l'eau par trois brocs de cristal. Il choisit aussi de porter un tee-shirt blanc au décor cristallin et bleuté de manière à rappeler la fraîcheur de l'eau de source apportée au jardin.

Cinq heures du matin. Nous nous préparons à filmer le dernier acte. Après avoir longtemps marché les uns derrière les autres, parvenus au jardin, Antonio, Santiago et Oscar se mettent en cercle et s'immobilisent. Puis ils versent l'eau amenée depuis la *Fuente de Aidamar* dans les anfractuosités de la terre craquelée. Mais avant le tournage de cette scène à l'aube, pour lutter contre le froid cinglant de la nuit, ils ont allumé un grand feu de bois et débattent autour. En arrivant, nous percevons de loin le feu qui crépite au fond du ravin. Une cabane est entièrement illuminée de rouge et d'orangé. Nous la filmons. Cette scène nous surprend, comme un cadeau. On se croirait dans une pièce de Tadeusz Kantor. L'ancienne décharge à ciel ouvert est momentanément transformée en scène fantastique. La lueur tremblante du feu suggère le merveilleux.

Dans l'attente du lever du jour, Antonio et Santiago discutent des sujets de la veille, Don Quichotte et la planète Mars. Plutôt qu'à des agriculteurs, des activistes ou des combattants, les deux amis ressemblent à ce moment à des fidèles d'un culte inconnu, à des magiciens ou à des philosophes antiques. Antonio soulève les bras de façon théâtrale, sommant Santiago-Sancho Panza de jeter du bois dans le feu. Puis il se met à évoquer à haute voix sa ressemblance avec Don Quichotte : « Je suis beaucoup plus fou que Don Quichotte ! J'imagine plus que lui des choses folles, irréalisables... » Et Santiago, l'activiste-rêveur, lui répond :

Don Quichotte était un intellectuel nostalgique à la recherche de nouvelles aventures. Il regrettait le temps de la chevalerie. Notre combat à nous est plus concret, plus dur et plus irréalisable que le projet de se battre contre des moulins à vent. Notre combat est celui des pauvres privés de justice sociale ! Mais comme les ressources naturelles diminuent et que la terre paraît toujours plus petite, il ne nous reste plus qu'à chercher l'aventure dans l'espace !

Changeant brutalement de sujet, il se met ensuite à décrire les couleurs de l'aube : le bleu, le noir, le blanc et puis le gris qui finit par tout emporter. Les déclamations de Santiago autour du feu prennent une tournure philosophique : « Le gris contient toutes les couleurs. Il détient le secret de la vie. C'est la couleur de l'entre-deux, d'entre les ténèbres et la lumière... C'est comme les hommes qui sont bons et mauvais à la fois... » La réplique d'Antonio nous surprend : « Comment serais-je triste, si je suis né sous un olivier ? » Cette image folklorique du Gitan né à la belle étoile au hasard de la cueillette des olives est évoquée sur un ton mélancolique. Il dit cacher une peine enracinée au fond de lui, se sentant souvent seul, même lorsqu'il est très entouré. Depuis leur trou noir au fond du potager, il se demande s'il existe encore des hommes prêts à les aider. Ce questionnement fait écho à des images prises la veille au soir. Alors que nous cheminions dans la rue de los Chinos faiblement éclairée, nous avions filmé les trois compères entre lumière et ténèbres. Puis les trois personnages avaient disparu d'un coup, engloutis par la nuit. L'effet avait été frappant.

Se pressant autour du feu dans l'attente du jour, les compagnons s'amuse de leurs liens fraternels. Leurs sentiments sont exacerbés par l'incongruité de la situation. Chiara et moi partageons le même désir de saisir l'imprévu. Nos acteurs prennent désormais en charge le déroulement du film, mettant en scène leur clairvoyance et leur folie. Imprégnés de merveilleux et de mélancolie, ils se préparent comme des acteurs de théâtre avant de se produire en public.

La veille du tournage, nous écrivons à deux mains ce poème dans lequel il est question de marche et de transport d'eau :

Ils disent que le Jardin était sec. Ils disent que les gens marchèrent de jour et de nuit. Qu'ils atteignirent la source d'*Aynadamar* au crépuscule.

Source des Larmes, œil qui pleure, eau de vie qui baigne villages, ravins et ville.

Ils disent qu'ils ont rempli d'eau des bouteilles, des carafes, leurs mains et leurs bouches et qu'ils sont repartis ensuite entre les ténèbres et la lumière.

Ils passèrent par Viznar et Alfacar, là où bouillonne la terre inquiète. On les a vus passer par les grottes du Sacromonte, dévaler les rues d'Albaicìn et le Paseo de los Tristes près du fleuve Darro, quitter le cimetière par la côte de los Chinos. Ils étaient nombreux et la nuit obscure.

Ils disent qu'ils arrivèrent au potager à l'aube. Qu'ils descendirent dans le ravin et s'arrêtèrent. Qu'ils donnèrent l'eau à la terre. Qu'ils attendent encore<sup>4</sup>.

Antonio, Santiago et Oscar trouvent tous trois ce poème « juste ». Ils s'essayaient à tour de rôle à le lire à voix haute, ce qui révèle le talent d'acteur et la voix émouvante d'Oscar. Nous le choisissons pour déclamer le texte dans le film. Pour le montage final, nous demandons à Bastian Blanco, chanteur gitan originaire de Jerez de la Frontera en Andalousie avec qui j'avais déjà fait un film<sup>5</sup>, d'interpréter un *martinete* à partir de ce poème<sup>6</sup>. Sa voix à la fois chaude et écorchée sera soutenue par un rythme marqué à l'aide d'un simple bâton. Le film se clôt sur ce poème dit par Oscar, puis chanté par Bastian. Cette reprise vient accompagner des plans montrant les protagonistes dans une position figée, penchés sur le sol, exprimant une attitude méditative, qui évoque une étrange communion.

## LA CONTAGION ÉMOTIONNELLE

Notre film questionne aussi la croyance. Après l'épreuve cruelle des promesses non tenues par les responsables politiques, après les anonymes assassinés par la dictature et oubliés au même titre que les pauvres d'aujourd'hui, est-il encore possible aux plus humbles de croire ? Santiago a mené une grève de la faim de vingt-trois jours pour tenter d'obtenir le droit d'exploiter des lopins de terre laissés à l'abandon par l'Église. Il a fini par céder devant les promesses de l'archevêque de Grenade... qui ne furent jamais tenues. Devant une telle forfaiture, comment peut-il encore croire ?

4. *Dicen que el Huerto estaba seco. Dicen que la gente andaron por la calle noche y día. Llegaron a la fuente de Anaydamar al anochecer. / Fuente de las Lagrimas, ojo que llora, agua de vida que baña pueblos, barrancos y la ciudad. / Cogieron agua en botellas, en carrafas, en las manos y en sus bocas, y partieron otra vez por la calle, entre tiniebla y luz. / Pasaron por Viznar y Alfacar, donde burbuja la tierra inquieta. Los vieron pasar por las Cuevas del Sacromonte, bajar por las calles empinadas del Albaicìn, y cruzar el Paseo de los Tristes, al margen del Río Darro, y salir por la Cuesta de los Chinos hasta el cementerio. Eran muchos, y la noche oscura. / Dicen que llegaron al huerto con la madrugada. Bajaron en el barranco y se quedaron en la tierra. Le dieron agua. Esperan todavía.*

5. Bastian et Laurie. *Notes sur le chant et la danse flamencos* (2009, Paris, CNRS, 20 min).

6. Chant parmi les plus anciens du flamenco, le *martinete* s'exécute *a capella*.

Se présentant comme une mise en scène laïque, notre film emprunte la forme du religieux. Le dispositif sert une croyance qui conjure la fatalité et implique de franchir des limites et de déplacer des temporalités et des lieux. Pour parvenir à leur fin, les protagonistes honorent leurs morts, jouent de postures en rupture avec le quotidien et simulent une résurrection. Ils sont possédés par leurs rôles. Tout en restant lucides, ils basculent dans un monde déréalisé, dans un hors temps. À l'écran, leur démarche est exprimée à travers un ralenti visuel, doublé à la fin du film par une litanie sonore. Ce type de séquence renvoie à un procédé évoqué par Claude Lévi-Strauss à propos d'un rituel cuna destiné à faciliter les accouchements difficiles (1958, p. 228). Tout semble se jouer à partir de symboles que l'on réactive : par le biais d'un transfert (on pense à l'abréaction de la psychanalyse), le chaman conduit son patient à accepter des situations inconcevables.

Travaillant sur une action purement profane conduite par les chômeurs de Caseria, je croyais être loin de mes recherches précédentes sur le rituel, concernant la fête flamenca (la *juerga* gitane) en Andalousie (Espagne) et les rituels de possession *palo monte* à Cuba. Je m'étais alors interrogée sur les conditions d'émergence d'une contagion émotionnelle qui, par moments, atteint l'ensemble des participants (Pasqualino, 2008 ; 2013 ; 2014 b). Pour ces deux cas, je m'étais intéressée à ces moments où l'individu bascule dans un état de semi-conscience. Tandis que les chanteurs gitans étaient touchés par le *duende*, les possédés cubains éprouvaient un sentiment de dépossession de soi (Pasqualino, 2014 a). Dans ce sens, le *duende*, atteint par une pratique du flamenco poussée au paroxysme, peut être rapproché de l'extase que les performeurs du *palo monte* atteignent à force de répéter continuellement des chants mystiques. Une fois chevauchés par un mort, ces derniers ne se maîtrisaient plus, devenant des sortes de pantins désarticulés à la démarche claudicante (Pasqualino, 2014 b). Comme l'indique l'étymologie du mot – du latin *ex-*, en dehors, et *stare*, se tenir –, l'extase atteinte dans les rituels andalou et cubain signifie bien cette volonté d'« être en dehors de soi-même ».

Dans le déroulement de ces rituels, un individu provoque une rupture. À cet instant, l'intensité émotionnelle vécue par l'élu « touché par une grâce » se propage à l'ensemble des participants qui partagent alors un état fusionnel. Mal identifiés d'un point de vue théorique, j'ai nommé *punctum* ces moments forts du rituel (Barthes, 1980<sup>7</sup>). Le terme désigne, selon moi, la rupture survenant dans le *continuum* du cérémonial, un moment où les

7. Roland Barthes a recouru au terme de *punctum* pour désigner un élément visuel susceptible de changer la lecture d'une photographie.

participants éprouvent une émotion assortie de frissons ou de larmes (Pasqualino, 2013).

Lorsque, dans une publication précédente, j'ai comparé les possessions *palo monte* à Cuba avec le cinéma expérimental de Stan Brackage, mon hypothèse était que ce dernier retrouve par un biais inédit des techniques ancestrales de possession permettant d'atteindre un état de conscience modifiée (Pasqualino, 2014 a). Maya Deren a affirmé cette possibilité en tentant de faire du metteur en scène un chaman capable de faire basculer le spectateur dans un état second (2004). De ce point de vue, l'action rituelle ne conforte en rien l'organisation sociale. Au contraire, elle invente une situation inédite qui s'oppose franchement à l'ordre social. Notre « marche rituelle » et notre film vont dans ce sens. En plongeant le spectateur dans un espace et un temps fictifs, ils révèlent à la fois un état de rupture ou de crise, en même temps qu'une tentative de réintégration sociale venant de la part d'individus qui ressentent leur marginalisation.

Dans ce sens, la mise en scène du film tourné à Caseria de Montijo contribue à renouveler les questionnements sur les rituels. Dès lors que l'on se débarrasse d'un certain nombre d'*a priori* sur le rituel et la performance, il est possible de mettre à jour des actes performatifs récurrents et de dégager des dénominateurs communs (Pasqualino, 2008 ; 2010) concernant la spatialité en jeu, la nature des éléments de la manipulation, le rôle spécifique du corps et une volonté de produire du symbolique. Il ne suffit plus aux spectateurs de contempler une image ou un objet : la performance exige un espace total qui vise la participation de l'ensemble des protagonistes, acteurs et spectateurs. Le corps joue de postures en rupture avec le quotidien, éprouvant les habitus et le temps au travers de comportements hors normes. Tant en contexte rituel qu'en contexte artistique, les acteurs dépassent les limites de leur endurance physique. La performance ne manipule pas des objets « bons à voir », mais des « substances sensorielles » dont la plupart jouent sur une attirance ou sur une répulsion. Le sang, la salive, la boue, les déchets, la sueur, les os ou les cheveux sont aussi bien utilisés dans la performance rituelle que dans l'art contemporain.

Le film s'achève en montrant un état de communion fait d'une longue immobilité. Quelques spectateurs peuvent en ressentir une certaine gêne. Que se passe-t-il quand, après s'être agenouillés en cercle et avoir lentement versé de l'eau sur la terre asséchée, les protagonistes se relèvent et restent encore longtemps immobiles ? Comme dans une performance de Vanessa Beecroft, jouant sur la temporalité et sur une durée longue typique des rituels, l'immobilité semble renier le temps écoulé. Après avoir réuni un

groupe de femmes ou d'hommes, Beecroft les maquille, les habille et les met en scène dans des musées afin qu'ils partagent la même attitude. Comme ces figurants sont contraints à se tenir immobiles durant des heures, le fard de leurs visages ne résiste pas à la chaleur des spots braqués sur eux et la fatigue finit par marquer leurs postures. À la fin de la performance, les individus semblent ailleurs, donnant l'impression d'avoir quitté leur enveloppe charnelle, le regard fixe, comme plongés dans un état second. Le spectateur, qui assiste à la transformation des corps qui s'affaissent progressivement, éprouve un sentiment de gêne croissant. En soulignant les limites de l'endurance physique de ses modèles, l'artiste souligne leur condition humaine, parvenant à troubler les normes séparant habituellement l'art de la vie. Progressivement, les protagonistes ont habité les lieux autrement et réduit la distance avec la nature environnante. La magie de la performance et du film devient effective : dépassant les limites de leur endurance, ils semblent alors prendre racine, leurs corps fusionnant avec la terre. Leur empathie interroge le rôle de l'affect et du désir sur le terrain d'enquête.

Quand l'art sort du cadre, dit Williams Burroughs – et que le mot écrit sort de la page, pas seulement le cadre physique de la page, mais les cadres et les pages des catégories définies –, une perturbation fondamentale de la réalité elle-même se produit : la réalisation littérale de l'art. (Burroughs & Haring, 1988 ; nous traduisons)

Antonio, Santiago et Oscar ont trouvé dans ce jardin une clé leur permettant malgré tout de continuer à croire.

Pour donner plus de sens à des scènes enregistrées dans un premier temps sur un mode documentaire, il nous a semblé important d'introduire une part d'onirisme. La part la plus importante de la séquence de la « procession de l'eau » a été tournée en une journée. Nous sommes toutefois revenus le lendemain très tôt sur les lieux du tournage pour filmer les trois « acteurs » progressant une carafe d'eau en main, le regard figé, le visage ressemblant à un masque. Leur marche lente, en file indienne, hiératique, marquée par le silence, ainsi que la scène où, à l'aube, ils sont agenouillés au milieu de leurs plantations, nous ont semblé ouvrir la voie à une autre compréhension du réel, installant un dispositif où l'espace et le temps se dilatent.

Nous avons librement construit une interprétation à partir d'un *tweet* devenu localement légendaire. Le script a été coécrit à cinq autour d'une mise en scène quasi théâtrale. En élaborant une telle fiction, nous n'avions pourtant nullement l'intention de travestir la réalité. Au contraire, nous souhaitions montrer que le réel n'est pas uniquement constitué de faits tangibles

et rationnels. Même si elle peut parfois déranger le sens commun, notre fiction s'est en fin de compte nourrie de repères factuels ou imaginaires qui, ensemble, constituent autant d'indices propres à restituer le réel.

## Bibliographie

- BARTHES Roland (1980), *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Éditions du Seuil.
- BURROUGHS William & HARING Keith (1988), *Apocalypse*, New York, George Mulder Fine Arts.
- GIBSON Jan (1971), *La repesión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*, Paris, Ruedo ibérico.
- DEREN Maya (2004), *Écrits sur l'art et le cinéma*, Paris, Éditions Paris expérimental.
- LÉVI-STRAUSS Claude (1958), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- M. Nicole (2009), « García Lorca et la mémoire de la guerre civile espagnole », *Le Monde*, 29 novembre, en ligne : [www.lemonde.fr/idees/chronique/2009/11/29/garcia-lorca-et-la-memoire-de-la-guerre-civile-espagnole\\_1273727\\_3232.html](http://www.lemonde.fr/idees/chronique/2009/11/29/garcia-lorca-et-la-memoire-de-la-guerre-civile-espagnole_1273727_3232.html) (octobre 2017).
- MOREL Sandrine (2015), « Sur les traces de Federico García Lorca », *Le Monde*, 28 novembre, en ligne : [www.lemonde.fr/culture/article/2015/11/28/sur-les-traces-de-federico-garcia-lorca\\_4819725\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2015/11/28/sur-les-traces-de-federico-garcia-lorca_4819725_3246.html) (octobre 2017).
- PASQUALINO Caterina (2014 a), « Experimental Film, Trance and Near-death Experiences », dans Arnd Schneider & Caterina Pasqualino (dir.), *Experimental Film and Anthropology*, Londres / New York, Bloomsbury, p. 45-62.
- (2014 b), « Être chose : marionnettes, possession cubaine et théâtre contemporain », dans Thierry Dufrière & Joël Huthwohl (dir.), *La Marionnette : objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation*, Paris, L'Entretemps, p. 69-83.
- (2013), *Une anthropologie de la performance*, habilitation à diriger les recherches, sous la direction d'Anne-Christine Taylor, Nanterre, Université Paris-Nanterre.
- (2010), « Performance y Antropología », *Imago Crítica, Revista de Antropología y Comunicación*, n° 2, p. 81-92.
- (2008), « La littérature orale comme performance », *Cahiers de littérature orale*, n° 63-64, p. 109-116.



## **TIERRA INQUIETA**

### **En attendant l'aube**

Chiara Ambrosio

#### POTAGER 1

En attendant l'aube, dans le jardin potager de Caseria de Montijo.

À cette heure de la nuit le ravin ressemble à un énorme trou noir, dense et impénétrable. Un monde inversé qui englobe tout dans sa fuite vers le bas.

Pour y arriver, nous avons marché toute la journée et une partie de la nuit, transportant l'eau de la *fuenta de las lagrimas* à Viznar et à Alfacar, longeant les murs pâles du cimetière, les ponts, les rues pavées et les remparts escarpés de Grenade où nous sommes restés, fatigués et manquant de sommeil. Nous nous sommes ensuite séparés, après avoir convenu de nous retrouver à l'aube le lendemain pour verser l'eau de la source dans le jardin assoiffé, asséché par un été torride.

L'aube n'est pas encore venue quand nous arrivons à la frontière de ce nouvel horizon dessiné par des mains humbles et une imagination sans limites. La terre a été retournée, elle a fait jaillir une vie nouvelle.

Le ciel s'attarde dans un noir qui semble éternel. Mais nous savons que nous sommes à la fin de la nuit.

Hier, nous avons voyagé loin : Santiago portait un tee-shirt blanc aux taches bleutées rappelant l'eau de la source des Larmes, les yeux d'Antonio avaient viré au rouge à Viznar et les pensées d'Oscar erraient quelque part entre Mars et les étoiles.

Lorsque nous les avons rencontrés, les trois amis étaient sur la route depuis un certain temps.

Santiago résistait à l'inertie sans limites que le chômage semblait lui imposer. Il était occupé à se forger un horizon hors du néant, à créer l'Association des chômeurs, à prolonger sa grève de la faim pour obtenir de l'église des lopins de terre abandonnés. Il laissait pousser sa barbe tombante et en friche pour protester contre les promesses non tenues de l'archevêque. Avec des lunettes fixées à la colle et dotées de verres mal ajustés, il cherchait à y voir plus clair. Il était occupé à peindre des jardins psychédéliques sur les quatre murs de la salle à manger de son HLM, où sa famille restait assise patiemment autour de la table vide.

Antonio combat le silence qui s'est installé sur sa terre comme un nuage toxique. Il se souvient des horreurs indicibles de la guerre civile que l'histoire, jour après jour, tente d'oublier. Sa peau vieillie et ses yeux brillants témoignent de la fureur d'un homme profondément blessé, qui a souffert mais ne se décourage pas.

Du dernier étage de son bâtiment de Caseria de Montijo, un jour, Santiago a regardé par la fenêtre. Aucun horizon dans ses journées sans emploi. Aucun horizon. Son regard s'est arrêté contre le flanc de la colline et il est tombé dans le ravin, ce trou béant rempli de détritiques marquant le périmètre de son quartier. Alors, avec ses amis, il a décidé de nettoyer ce ravin.

Ils transgressent le tabou suprême de l'Espagne postfranquiste : avec les bêches ou leurs mains nues ils creusent, ils retournent la terre, ils plantent des graines dans la chaleur humide.

Un potager florissant a grandi là où il n'y avait que décomposition et déchets.

#### UNE PROCESSION DE L'EAU

Oscar arrive au chant du coq – à 7 h 30 ; la lumière percole à travers la nuit.

Debout sur le bord du ravin, vaste bassin noir sous le ciel pâissant, nous nous préparons à la descente finale. Antonio, Santiago et Oscar avec leurs récipients d'eau tournant au rouge comme s'ils transportaient l'aube.

Ils marchent cérémonieusement, laissant derrière eux les blocs multicolores de Caseria de Montijo que Antonio appelle la « Favela de Grenade ».

Finies les chambres exigües de Santiago peintes avec des fleurs orangées et une lune montante où sa famille l'attend assise autour d'une table vide ; terminé avec le trou du toit qu'Oscar a fracassé pour regarder les étoiles ;

disparues la solitude et la colère d'Antonio. Suivant le chemin qu'ils ont sculpté au bord de la falaise jusqu'en bas, la ville, avec ses compromis et son histoire muette, disparaît. Dans l'obscurité du ravin, nous entendons la terre sèche frémir sous leurs pieds, au-delà des gigantesques tiges de tabac, au-delà des tournesols tombants.

Nous avons marché à travers la ville, depuis la *Fuente de las Lagrimas*, où l'eau gargouille de la terre dans des éblouissements exotiques et miraculeux. Eau saturée de vie et de couleurs, le vert lumineux de la respiration des algues, le bleu vif des reflets du ciel, l'aveuglante lumière du soleil rasant la surface de la source, le silence des charniers et du cimetière. Ici, le rose pâle des murs s'écroule et révèle les cicatrices, les trous des balles qui refusent d'être remplis de ciment, d'être érodés par le temps.

Nous avons traversé routes et ponts, franchi les frontières et transgressé l'ordre d'une ville qui se préparait à célébrer encore une fois son plus grand enfant et poète Federico García Lorca, tué par le régime de Franco et enterré dans une fosse commune à ce jour intacte. Le poète réhabilité en héros national. Nous avons marché devant le nouveau centre qui lui a été dédié : une immense bâtisse de béton et de verre entièrement vide (puisque, jusqu'à nouvel ordre, la famille de Federico a refusé de confier les écrits du poète). Bâtiment qui éclaire la contradiction, l'hypocrisie et l'aveuglement d'un pouvoir qui, dans cette ville et ailleurs, s'éloigne des hommes.

Nous nous arrêtons pour une bière fraîche dans un petit bar sombre à l'écart, aux abords d'une route bruyante, où travaille et vit Domingo avec ses yeux exorbités et son chien blanc, où il accueille les voyageurs solitaires qui cherchent un refuge, une échappatoire à la blancheur écrasante de l'Albaycin et à ses conventions.

Nous avons marché toute la journée, transportant l'eau vers la terre sèche du potager qu'Antonio, Santiago et Oscar travaillent patiemment et amoureux depuis quelques années. Il était temps.

Ils ont formé un cercle au centre de leur jardin. Ils s'agenouillent et versent l'eau sur le sol desséché.

La terre boit. Et ils savent que, au moins pour l'instant, ils sont sauvés.



## TREIZE MINUTES DANS UNE SCÈNE DE CRIME : RÉFLEXIONS SUR LA DRAMATURGIE D'UNE PLAINTÉ

Ariane Monnier

La solennité de la mise en scène judiciaire, l'art oratoire de l'avocat, ses mouvements d'indignation, un auditoire silencieux semblent les marqueurs les plus évidents du rapprochement entre la mise en scène judiciaire et le théâtre<sup>1</sup>. Alimenté par la fiction, le procès que figure cet imaginaire est généralement celui d'une parole qui énonce – de manière éventuellement convaincante, émouvante – à la place d'une autre qui fait défaut<sup>2</sup>. En pénétrant pour la première fois dans une audience de procès d'assises, choisissant d'en faire l'expérience depuis les rangs du public avant de chercher, par mon écrit, à la remettre en scène, je me trouve prise d'abord par ces images, dominée par des apparences dans lesquelles l'accusé semble aussi isolé que son avocat semble libre de mouvements et de verbe. Il peut arriver aussi de percevoir autrement la scène, ainsi que je l'ai éprouvé au fil des jours et des semaines de débats, alors que j'étais davantage sensibilisée aux manifestations non verbalisées des justiciables<sup>3</sup>. Le « savoir parler » peut se trouver provisoirement et de manière imprévisible débordé par la puissance dramatique d'une voix et de son écho prolongé. De même que l'on dit de quelqu'un qu'il est « hors de lui », de même, on pourrait dire d'une situation qu'elle est « hors d'elle », dans le sens où elle déborde du cadre censé la contenir. La genèse d'un tel moment, son surgissement, la manière dont il se trouve ensuite exploité par les acteurs judiciaires, c'est ce que je tenterai de montrer

1. Tandis que l'intérieur du prétoire est régulièrement comparé avec le drame théâtral par ses praticiens, avocats ou magistrats, le rapprochement entre le monde de la justice et celui du théâtre connaît un intérêt renouvelé depuis quelques années. Voir notamment l'intérêt d'interroger l'espace judiciaire à l'aune de ses représentations dans le théâtre, le cinéma ou la littérature : Biet & Schifano, 2003.

2. Antoine Garapon, ancien magistrat, évoque le spectacle d'un individu « écrasé par le cérémonial » (1997, p. 18).

3. Ce texte est issu d'un travail de terrain effectué pendant la réalisation d'une thèse de doctorat : Monnier, 2014.

dans cette contribution. L'objet de la recherche anthropologique vise, à l'appui notamment des réflexions développées dans le champ du cinéma et de la performance, à explorer les potentialités dramatiques de la cour d'assises.

Le soir du 11 mars 2008, aux alentours de 22 heures, Jean-Michel Bissonnet, de retour de sa réunion hebdomadaire au Rotary Club, découvre le corps de son épouse, étendu, ensanglanté et sans vie, dans le vestibule de leur maison située à la périphérie de Montpellier. Il appelle la police. L'appel téléphonique est enregistré, et, dans la mesure où le gendarme qui reçoit l'appel demande à son interlocuteur de ne pas raccrocher jusqu'à l'arrivée effective de ses collègues sur les lieux, son contenu dure treize minutes.

Quand les enquêteurs arrivent sur la scène de crime, le chien est enfermé dans une chambre à l'étage, le visage de la victime couvert par une veste, des traces de sang, éloignées du corps, ont vraisemblablement été partiellement effacées. Dans un état de grande confusion, Jean-Michel Bissonnet reconnaît avoir effectué ce geste tandis que sur le sol du vestibule, la présence d'un ongle est identifiée. Meziane Belkacem, l'aide-ménager du couple, est convoqué en garde à vue. Blessé, il déclare avoir, à la demande de Jean-Michel Bissonnet et en l'échange d'une promesse d'argent, accompli le crime. Identifié quelques mois plus tard, Amaury d'Harcourt reconnaît avoir fait disparaître l'arme du crime le soir des faits, par amitié pour son meilleur ami, qui lui aurait fait part de ses difficultés de couple.

Compte tenu du fait qu'il n'a été constaté ni traces d'effraction ni de vol, compte tenu du fait que les déclarations de Meziane Belkacem sont corroborées par celle d'Amaury d'Harcourt, vérifiées par les expertises techniques, et qu'il n'a été identifié aucune trace de communication entre ces deux derniers antérieurement et postérieurement aux faits, la responsabilité de Jean-Michel Bissonnet en tant que metteur en scène de l'assassinat ne fait aucun doute pour les enquêteurs puis pour l'accusation. Au moment où s'ouvre leur procès trois ans plus tard, le 10 janvier 2011, Meziane Belkacem et Amaury d'Harcourt reconnaissent leur implication, faisant état d'un projet mûri de longue date tandis que le mari de la victime nie les faits qui lui sont reprochés. Dans cette configuration, l'appel initial à la gendarmerie devient pièce à conviction autant qu'il fait l'objet, dans le cours de l'audience, d'un moment spectaculaire.

Comment, d'un côté, cet enregistrement sert-il l'accusation ? Comment, d'un autre, en se tenant au plus près du ressenti provoqué par sa diffusion – c'est-à-dire en faisant l'effort de le dégager d'une lecture judiciaire et en considérant le spectacle auquel il donne lieu –, pourrait-on l'entendre autrement ? De quel lien entre « le théâtre du crime » et le « théâtre de

l'audience » la plainte entendue au cours de ces minutes devient-elle le révélateur ?

Pour faire apparaître le malaise que vient catalyser cet enregistrement – malaise qui a trait au rapport entre des gestes et une voix, une intention et son interprétation, entre une situation d'énonciation et son devenir spectaculaire –, on propose de penser l'action comme un metteur en scène qui aurait, pour en trouver le sens, à en établir la partition physique autant que psychique. Réfléchissant à la mise en scène d'une séquence de *l'Idiot*, Eisenstein établit la distinction entre la mise en jeu – l'intention de l'acteur, ce qui anime son jeu – et la mise en geste, la transposition dans le corps (1948, 1986, p. 184-187). La distinction opérée par le cinéaste met singulièrement en lumière la constitution du fait judiciaire : articulation entre des gestes, des mouvements et une interprétation. Une fois restituées les conditions d'énonciation de l'appel en question, les circonstances de sa diffusion et les diverses interprétations dont il fait l'objet, nous en proposerons une autre lecture.

## LE PROCÈS

Je me rends à Montpellier pour suivre le procès, en prenant place quotidiennement dans la file d'attente qui s'étire le long du palais, puis à l'intérieur sur les rangées bondées de la salle. Compte tenu de l'affluence, une autre salle d'audience est utilisée pour permettre la retransmission en direct des débats sur un grand écran. Dans la salle de l'action réelle, les déclarations se succèdent et donnent peu à peu forme à une affaire, déjà couverte, depuis la survenance des faits, par les médias locaux et nationaux. Le box est situé à gauche, surélevé par rapport au public de telle sorte que les mouvements des accusés sont visibles depuis les rangées où je me trouve, spectatrice et témoin. Le 14 janvier 2011, trois jours après l'ouverture des débats, devant d'une salle comble, Jean-Michel Bissonnet est interrogé par le président des assises sur son emploi du temps le jour des faits. D'après les déclarations de ce dernier, sa femme s'apprête ce soir-là à regarder la télévision quand il monte dans sa voiture pour se rendre à sa réunion hebdomadaire du Rotary Club à l'hôtel Mercure de Montpellier. Que s'est-il passé une fois qu'il a franchi le portail de sa propriété, à son retour du Rotary ? « J'ai dit bonjour à Pitt », répond l'accusé qui ajoute qu'il a suivi son chien jusqu'à l'entrée. Son propos est haletant, interrompu de silences, de sursauts. Jean-Michel Bissonnet se tient debout entre l'assemblée et les jurés, en appui sur une jambe, sur l'autre. La force de sa voix à certains moments contraste avec l'agitation de son corps, la discontinuité de ses explications. « Je vois Pitt complètement

écrasé devant la porte d'entrée », dit-il. « Je regardais Pitt... Je suis tombé sur le corps de Bernadette. Personne ne peut imaginer ce que c'est. » Il dit qu'il a ensuite téléphoné au 17. « Un travail comme ça... Toute ma vie, il me restera cette vision d'horreur. » Il pleure, vraisemblablement sans larmes, et reparle du chien. « On le laisse toujours à la maison où il a son lit » et puis il dit qu'il n'y a pas d'alarme dans la chambre, que le gendarme a été très gentil, qu'il l'a consolé, qu'il a été formidable avec lui. Le président demande à Jean-Michel Bissonnet de verbaliser sa découverte, sa réaction, l'ensemble des gestes effectués. Peu à peu, les questions font surgir le rapport entre la modification de la scène de crime, constatée par les enquêteurs dès leur arrivée, reconnue par Jean-Michel Bissonnet qui déclare d'emblée avoir « nettoyé un peu », et le contenu de l'appel téléphonique aux secours. D'un ton calme et mesuré, le président interrompt alors le fil de ses questions et demande à la technicienne de salle de diffuser la conversation en question, un enregistrement de treize minutes.

### L'APPEL AU SECOURS

On entend la sonnerie du téléphone puis une voix, diffusée en hauteur dans la salle, par un système d'enceintes non discernable à l'œil nu, une voix envahissant l'auditoire, le recouvrant, par le plafond. Le combiné est décroché. « Allô... Allô ? » L'autre, sourde, haletante, dit de venir, « ma femme a été tuée », et ça dure, les voix se mêlent l'une à l'autre, quand tout à coup on peut percevoir plus distinctement les questions de celui que l'on devine policier ou gendarme, qui tente de comprendre. « Qu'est-ce qui s'est passé, monsieur ? » « Ma femme, ma femme », répète l'autre, qui jure contre des « salopards » et dit de venir, appelle à l'aide, et puis au bout de quelques secondes : « Où habitez-vous monsieur ? On va venir. » Il donne son adresse, « Comment savez-vous qu'elle a été tuée ? », « du sang partout », répond la voix dont on ne peut dire à cet instant si elle pleure ou crie, si c'est une voix de désespoir ou de rage. Jean-Michel Bissonnet, à la demande du gendarme, ne raccroche pas. « On va rester en ligne, ne quittez pas. » Dans le dossier, la retranscription écrite s'appelle la « pièce 50 ». En voici un extrait :

Jean-Michel Bissonnet : Oh, Bernadette... (Pleurs)

Le gendarme : Monsieur, Monsieur, Monsieur, calmez-vous, ne touchez à rien, on, vous restez au téléphone, je reste en ligne avec vous, ne quittez pas...

Jean-Michel Bissonnet : Ma Bernadette.

Le gendarme : Ne quittez pas, Monsieur.

Jean-Michel Bissonnet : Mon amour, mon amour (pleurs), mon amour, Bernadette, pourquoi il a fait ça, pourquoi... (propos incompréhensibles)

Le gendarme : Ne quittez pas, Monsieur.

Jean-Michel Bissonnet : (Pleurs) Pourquoi, pourquoi on lui a fait ça ? Y'a du sang partout, partout (pleurs-sanglots). Pourquoi on lui a fait ça ? Je raccroche, venez vite, je raccroche.

À ce moment-là, on entend Jean-Michel Bissonnet poser le téléphone sans raccrocher. Cela fait 4 minutes et 7 secondes qu'il est en ligne avec la gendarmerie. Il continue de parler, de plus en plus fort, tout en sanglotant et pleurant, il semble déambuler dans la maison :

Pourquoi, Bernadette, pourquoi, pourquoi ça ? Mon amour, je t'aime, je t'aime mon amour, mon amour, je t'aime, mais pourquoi (pleurs-sanglots) ? Mon amour, mais pourquoi on t'a fait ça, mais qu'est-ce qui s'est passé, pourquoi, mais pourquoi ça, Bernadette (sanglots-pleurs) ?

Le gendarme : Allô, Monsieur ? Monsieur ? Allô ?

Jean-Michel Bissonnet : Mais qu'est-ce que... ? Ma chérie, ma chérie, mon amour.

Le gendarme : Allô ?

Jean-Michel Bissonnet : (Pleurs) Quelle honte, il faut les tuer les gens comme ça, faut les tuer, ah saloperie va ! saloperie, ah... Pourquoi, pourquoi moi, mon dieu ? Mais c'est affreux un truc comme ça, mais c'est affreux, mon dieu, mon dieu, elle est toute froide, oh mon dieu !

Le gendarme : Allô ?

Jean-Michel Bissonnet : Elle est toute froide. Mon dieu ! Mon amour, Bernadette...

Le gendarme : Allô ?

Jean-Michel Bissonnet : Mon amour... ma Bernadette chérie...

Le gendarme : Allô ?

À ce moment-là, à 6 minutes et 30 secondes du début de l'appel, on entend le carillon du portillon sonner et un chien aboyer. Il est 22 heures 6 minutes et 30 secondes.

La conversation se poursuit avec des interférences dues à l'éloignement du combiné. La voix résonne dans un lieu que l'on imagine plongé dans la nuit et elle déborde dans la salle d'audience. Ce qui est en train d'arriver a lieu là-bas et ici, il y a un certain temps, dans cette maison, après que Jean-Michel Bissonnet a franchi le seuil, et maintenant en plein jour, devant des visages stupéfaits. « Ma femme, ma femme », dit la voix qui se poursuit dans une longue plainte ; le gendarme appelle et la voix ne répond pas, ou

plus vraiment. Au bout de quelques minutes, elle poursuit sa trajectoire sans n'être plus du tout, semble-t-il, orientée vers le combiné, celui-ci a dû être posé quelque part, on entend des pleurs, on entend gémir, on entend parler, on entend crier, quelques mots lâchés contre des ennemis imaginaires, ces « salopards », et puis le carillon de l'entrée retentit, les gendarmes sont arrivés, un dialogue s'établit directement sur les lieux du crime que les gendarmes sont en train de découvrir, tandis qu'un téléphone à l'autre bout, dans une gendarmerie, continue d'entendre et d'enregistrer la scène avant que la communication ne soit interrompue, treize minutes environ après la première sonnerie.

### **L'INTERPRÉTATION JUDICIAIRE**

Les officiers de police judiciaire venus sur les lieux du crime reviennent sur ces instants. L'un déclare que l'on ne peut pas se mettre à la place d'un homme qui voit sa femme dans cet état-là. Un autre répète que Jean-Michel Bissonnet est en train de passer la serpillère et que « ce n'est pas logique<sup>4</sup> ». Quant aux psychiatres, voici deux extraits de leurs expertises<sup>5</sup>, dont on remarque qu'elles ne font état d'aucun trouble mental susceptible d'être mis en relation avec l'infraction reprochée :

On est en présence d'un homme de 63 ans de bon niveau, nettement supérieur à la moyenne, de type fort sans élément de détérioration lié à l'âge. Lors de l'entretien, on est face à un sujet présent, attentif, vigilant, s'investissant dans l'échange. On note une tendance à un développement indirect, avec un surinvestissement de certains détails (par rapport à l'enjeu de l'expertise). On note également certains moments d'émotivité avec une petite note de dramatisation. Sur le fond, le sujet se veut structuré, motivé, argumenteur, développant sa propre thèse tout en se présentant comme persécuté par une enquête déloyale qu'il prête aux enquêteurs. Qui est l'homme Jean-Michel Bissonnet, indépendamment des faits qui lui sont reprochés ? (Expertise 1)

L'examen psychiatrique et médico-psychologique de Jean-Michel Bissonnet ne révèle pas d'anomalie mentale de dimension aliénante. On n'objective aucune symptomatologie en rapport avec une maladie mentale avérée. On ne note aucun antécédent neuropsychiatrique majeur dans la trajectoire

4. Audience du 11 janvier 2011, procès de Jean-Michel Bissonnet, Meziane Belkacem, Amaury d'Harcourt, tribunal de Montpellier.

5. Examen effectué par Alain Penin, psychologue clinicien et Serge Bornstein, psychiatre, experts près la Cour de Cassation, le 7 octobre 2010.

biographique. L'examen élimine toute problématique d'addiction. On est en présence d'un homme de 63 ans, de bon niveau, nettement supérieur à la moyenne, non détérioré. Sujet indépendant, autonome sur le plan mental. Sujet fier, plutôt égocentré, avec quelques traits dysharmoniques mais peu anxieux, à la thymie 6 habituellement stable. L'infraction qui lui est reprochée ne pourrait être mise en relation avec une pathologie mentale majeure. Le sujet ne présente pas un état dangereux au sens psychiatrique. Il ne relève pas d'une hospitalisation en milieu psychiatrique. (Expertise 2)

De nouveau questionné, Jean-Michel Bissonnet, dans un état de grande confusion, explique qu'il a fait cela, oui, qu'il a essayé des traces de sang, d'abord au gendarme sur les lieux du crime, en disant que sa femme n'aime pas le désordre, puis à l'audience en disant aussi que personne ne peut imaginer ce que c'est de se trouver dans cette situation. Il répète qu'il souffre infiniment. À d'autres moments, il dit qu'on cherche à le rendre fou. Plusieurs fois, il fait le geste de quitter le box, se lève. Plusieurs fois, du fait de ses plaintes et de ses mouvements de départ, l'audience est suspendue. Ses protestations d'innocence, déviant les questions du président, des avocats, interrompant le cours des débats, conduisent à plusieurs suspensions. En l'absence d'un trouble mental constaté par les spécialistes sollicités pour l'examiner, l'attitude de Jean-Michel Bissonnet devient, dans le réquisitoire, le fait d'« un manipulateur extraordinaire » qui, en entrant chez lui, tente de « [feindre] la surprise » et « commet une série d'erreurs qui lui seront fatales ». Selon l'avocate générale, Jean-Michel Bissonnet voit immédiatement que du sang a été essuyé et modifie la scène de crime « dans un geste de panique<sup>7</sup> ». L'exécutant, identifié plus tard comme étant Meziane Belkacem, s'est blessé en tirant et a laissé des traces de sang qui alertent immédiatement Jean-Michel Bissonnet, mais il est trop tard et ce dernier est trahi par ses incohérences. En dépit de ses dénégations, il est finalement reconnu coupable des faits qui lui sont reprochés, et condamné, comme complice organisateur de cet assassinat, à trente ans de prison<sup>8</sup>.

6. Du grec *thumos*, désignant le cœur, l'affectivité : la thymie est la disposition affective de base.

7. Audience du 23 novembre 2011, procès d'appel de Jean-Michel Bissonnet, Meziane Belkacem, Amaury d'Harcourt, tribunal de Carcassonne.

8. Comme autre complice mais en raison de son grand âge (82 ans), Amaury d'Harcourt est condamné à huit ans de prison, tandis que Meziane Belkacem, en tant qu'exécuteur de l'assassinat, est condamné à vingt ans de prison.

## RECONSTITUTION

Plongée dans ces instants sans m'y confondre, prêtant attention aux discours, saisie par le contenu de cette bande sonore, je tente d'étendre mon regard dans le temps et dans l'espace. Le ressenti éprouvé – l'effroi, la sidération – oriente la recherche pour comprendre ce qui se noue et ce qui se joue à l'horizon d'une situation doublement spectaculaire. Le surgissement de Jean-Michel Bissonnet, au moyen de la bande sonore, interroge le fait judiciaire de deux manières. D'une part, dans le sens de ce qui serait effectivement arrivé dans ce vestibule aux alentours de 22 heures et dont l'enregistrement se fait l'écho partiel ; d'autre part, du point de vue de ce qui arrive lors de l'audience, dans le saisissement provoqué par l'extrême théâtralité d'une voix entendue après-coup. Comment entendre la douleur qui se manifeste, alors même que Jean-Michel Bissonnet se trouve mis en cause par des déclarations (celles de ses co-accusés) ainsi que par une série de gestes équivoques que rien ne semble pouvoir contredire ? De quelle mise en scène s'agit-il ? Celle de Jean-Michel Bissonnet n'ignorant pas, trois ans plus tôt, qu'il sera entendu ? Celle du tribunal faisant de l'accusé, par le truchement de la technique et des conditions d'énonciation, un personnage aberrant, donc coupable ?

Avant de se pencher sur le nœud dramatique formé par l'intrusion de la scène de crime dans l'audience, la voix qui intéresse notre analyse, c'est celle en creux des énoncés de Jean-Michel Bissonnet pendant ces treize minutes, cette voix que l'enregistrement donne à entendre et qui est à peine reconnaissable, en dehors de l'articulation, de la verbalisation, pas tout à fait un pleur, ni un sanglot, ni tout à fait un cri ou un hurlement. La retranscription écrite des gendarmes citée plus haut, support de la bande sonore, rend bien compte de la nécessité de mentionner la présence de cette voix ; les annotations entre parenthèses pourraient d'ailleurs être lues comme autant de didascalies d'un dialogue théâtral. Mais ces dernières – tâtonnant notamment entre les « pleurs », les « propos incompréhensibles », les « pleurs-sanglots », et les « sanglots-pleurs » – rendent aussi compte d'un écart entre l'interprétation et sa trace écrite, dont on fait autrement l'expérience en lisant un texte après avoir vu son interprétation. Du côté des auditeurs, plutôt que d'employer des qualifications permettant d'atteindre la singularité de l'instant – ce que Ponge appelle la qualité différentielle<sup>9</sup> –, ils tentent d'identifier les manifestations

9. À propos de ce que Francis Ponge appelle le « compte tenu des mots », c'est-à-dire l'importance, au-delà de l'énoncé d'une analogie, de la capacité à approcher la différence (1961, p. 41-42).

physiques, leur effet, leur cause. La voix est tour à tour décrite comme « un hurlement déchirant », un « cri », des « sanglots », des « hurlements de douleur », des « sanglots<sup>10</sup> ». « Après cette écoute, plus rien n'est pareil », déclare un autre journaliste qui parle tour à tour des hurlements, des sanglots, des glapissements, de cette voix stridente, « qui n'étaient pas destinés à être ainsi livrés au public » (Durand-Souffland, 2012, p. 237-240), sans pour autant que le lieu, la forme du dérangement ne soient explicités.

### MISE EN MOUVEMENT

Quel mouvement en contradiction avec l'intention, faisant surgir la part inconsciente – et dans le cas qui nous intéresse, la part non formulée – du personnage, est susceptible d'acquérir une dimension dramatique, se demande Eisenstein (1948, 1986). « Tout en sanglotant et pleurant, il *semble* déambuler dans la maison », peut-on lire sur le contenu de la bande sonore à propos de Jean-Michel Bissonnet. Trois ans après les faits, au fil des questions posées par le président pendant l'audience, l'accusé confirme en effet avoir, entre son arrivée dans la maison et l'arrivée des gendarmes, c'est-à-dire en partie au moins pendant la durée de l'appel : monté le chien à l'étage, couvert le corps de son épouse avec une veste, être allé chercher une serpillère, avoir essuyé des traces de sang. Les sanglots, les gémissements que l'on peut entendre cohabitent avec cette suite de gestes peu à peu reconstituée, et c'est cette cohabitation qui rend ces treize minutes, non pas seulement stupéfiantes, mais insensées. Quel autre lieu, en la circonstance, que la scène de théâtre pour révéler l'ampleur dramatique de la contradiction contenue dans cette séquence d'action ?

Plus d'un an après la fin du procès, nous avons demandé à un comédien<sup>11</sup> comment il interpréterait la situation suivante : un homme rentre chez lui un soir de semaine et il découvre le corps de sa femme ensanglanté sur le sol de leur vestibule. Dans un second temps, nous avons ajouté l'indication de scène suivante : l'homme en question sait ce qu'il va découvrir en rentrant chez lui puisqu'il l'a prévu et mis en scène à l'aide de deux complices, et il doit maintenant prévenir la police. L'indication de mise en scène, permettant de créer un conflit à l'intérieur du personnage, semble donner un fil directeur

10. *Le Monde*, 16 janvier 2011.

11. Frédéric Jessua, qui interprétait et mettait en scène, au moment de mes recherches, des pièces courtes de Maurice Renard, Jean Aragny et Francis Neilson, Dolaf et Palau au Théâtre 13. Ces pièces écrites dans les années 1920 relèvent d'un genre, « le Grand Guignol », destiné à satisfaire le goût du public bourgeois de la Belle Époque pour les sensations fortes.

à l'interprétation. Mais celle-ci, incertaine et hésitante, devient conventionnelle. Le personnage interprété se charge d'un rire presque machiavélique, la voix est forcée pour s'adresser aux enquêteurs fictifs. Le comédien surajoute au cynisme de la situation une interprétation ouvertement cynique.

Surjouant la manipulation, la proposition de jeu permet de comprendre à quel point l'interprétation de Jean-Michel paraît littéralement « à contre-emploi » par rapport à la situation qui est, d'après les déclarations, censée être la sienne : celle du metteur en scène de l'assassinat. L'accusation invoque la modification de la scène de crime. Jean-Michel Bissonnet aurait été provisoirement submergé par la panique et la douleur, non pas de découvrir la scène de crime, mais de se rendre compte que le plan ne s'était pas passé tout à fait comme prévu. Il aurait alors tenté de faire disparaître des taches de sang laissées sur les marches de l'escalier, mais cette réaction s'est révélée vaine car Meziane Belkacem a ensuite reconnu s'être blessé d'une part et, d'autre part, l'un des ongles de l'aide-ménagère a été retrouvé sur les lieux.

Mais il y a quelque chose de plus dans cette voix qu'une éventuelle feinte. Celle-ci est trop insistante, trop continue, trop démesurée pour pouvoir se tenir dans les limites d'un simulacre. Le seul terme de « cri » est insuffisant pour rendre compte des états qui traversent cet appel. Devant le caractère équivoque de cette détresse, et alors que celle-ci demeure prégnante dans notre mémoire, le terme de plainte nous semble le plus à même de qualifier et de rassembler ce qui, avec cette voix, cherche à advenir.

Comment articuler des pleurs et des hurlements de détresse au geste de passer la serpillère sur des traces de sang ? Dans la perspective d'une remise en scène de l'action, comment désigner l'intention de jeu ? Quelles indications donner à l'acteur ? Le premier avocat de Jean-Michel Bissonnet avait tenté d'obtenir l'acquittement de son client en démontrant la fragilité des preuves scientifiques, le caractère trouble, hésitant des déclarations de Meziane Belkacem et d'Amaury d'Harcourt. Sans apporter plus d'éclairage sur les faits, il avait fait place au doute, disant, au moment de clore sa plaidoirie, que ce dossier tenait sur le sable. Modifiant la stratégie de défense, l'avocat en appel de Jean-Michel Bissonnet tente de trouver des circonstances susceptibles d'atténuer la peine de son client. Dans sa démonstration, « la violence », « l'écorchement » de cette bande sonore constituent « le moment le plus authentique du dossier », dans la mesure où Jean-Michel Bissonnet ne peut soupçonner qu'il est enregistré, qu'il sera un jour entendu. Selon l'avocat, ces instants sont la preuve de « l'incertitude de la volonté finale » de l'accusé que son projet se réalise effectivement.

## MISE EN JEU

Selon quels critères reconnaître le cri d'un homme qui savait ou ne savait pas, en ouvrant la porte de sa maison, ce qu'il allait découvrir ? Qui sait ce que l'on peut faire à cet instant ? Et comment peut-on savoir ce genre de choses ? Supposons que l'enregistrement n'ait laissé entendre aucun cri, aucun souffle, aucune plainte, cet enregistrement n'aurait-il pas conduit à associer le comportement de Jean-Michel Bissonnet à un individu dénué de toute émotion ? Évoquant la théâtralité du geste dans certaines scènes du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein (1969) – et en particulier une scène de lamentation devant l'assassinat du marin Vakoulintchouk –, Barthes, citant Baudelaire, en réfère à la « vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie ». Que peut être la vérité emphatique du geste, dans les circonstances d'une scène de crime tout juste découverte puis d'un procès (Barthes, 1982, p. 48) ?

D'après les déclarations des accusés, au cours des mois précédents les faits, Jean-Michel Bissonnet semble avoir évoqué les difficultés dans son couple, son incapacité à divorcer compte tenu de l'attachement qu'il avait pour sa maison. Le matin même du crime, il aurait fait part de sa résolution à Amaury d'Harcourt, disant que sa décision était prise, lui demandant en même temps de l'aider en venant récupérer l'arme des mains de Meziane Belkacem afin de la faire disparaître. Selon les déclarations de Meziane Belkacem et d'Amaury d'Harcourt, le jour du 11 mars, dans un garage, sa « pièce courante<sup>12</sup> », Jean-Michel Bissonnet aurait indiqué à ces derniers, quelques heures avant les faits, et alors que les deux hommes se voient pour la première fois, comment il souhaitait que la scène se déroulât. Lui jouant le rôle de la victime, Meziane Belkacem celui du meurtrier et Amaury d'Harcourt celui de l'instructeur. Comment prouver que les instructions, la répétition, visent l'accomplissement effectif du crime ? Comment prouver que Jean-Michel Bissonnet – dont la proximité fusionnelle avec son épouse est rappelée par l'ensemble des témoins de personnalité, et dont le mobile paraît bien faible au regard de la complexité du plan meurtrier – espère véritablement que la projection se réalise ?

Suivant la piste de l'incertitude de Jean-Michel Bissonnet – incertitude potentielle qui permettrait d'éclairer le malaise suscité par l'enregistrement –, la remise en scène de l'appel aux secours devrait, pour atteindre la complexité

12. Jean-Michel Bissonnet, audience du 14 janvier 2011, procès de Jean-Michel Bissonnet, Meziane Belkacem, Amaury d'Harcourt, tribunal de Montpellier.

dramatique de la situation, donner à entendre une détresse authentiquement double. La détresse d'un homme qui n'est pas encore accusé, même pas soupçonné, déchiré entre le fait de réaliser dans le même temps que le plan ne s'est pas tout à fait passé comme prévu (le sol laisse apparaître des traces de sang du tireur) et qu'il s'est effectivement réalisé (le corps de son épouse est sans vie). La dissociation entre ce qui est accompli par le corps et ce qui est accompli par la voix est alors concevable. La puissance dramatique de la dissociation, plutôt que de révéler une manipulation consciente, voulue par l'acteur, manifeste la maladresse de l'hésitation entre deux rôles. Tandis que la succession de gestes effectués presque de façon mécanique évoque le commanditaire, l'expression de la douleur évoque la victime, rôle que Jean-Michel Bissonnet s'est d'ailleurs donné alors qu'il répétait la scène, quelques heures plus tôt avec ses comparses.

Une fois la porte ouverte sur la scène, l'impossible conciliation entre les deux rôles produit des écarts de jeu en apparence incompréhensibles, qualifiés de « panique » par l'accusation : ne pas effacer correctement les traces de sang, s'interrompre, revenir vers le combiné, s'en éloigner... La confusion n'est pas sans faire écho au drame de Solange et Claire – les bonnes de Genet (1947, 2001) – qui jouent jusqu'à ce que la réalité dépasse le jeu. Envisagée sous cet angle, la plainte de Jean-Michel Bissonnet acquiert alors un caractère insensé, parce qu'elle peut dire en même temps deux choses essentiellement contradictoires, que l'accusé lui-même n'est pas en mesure de démêler, lorsqu'intervient une troisième dimension, celle du *rejeu*, en pleine audience, de ces instants décisifs du dossier. La plainte, par surimpression de deux présents en train de se télescoper, peut aussi faire entendre l'impossibilité de sortir d'un piège qui est déjà, avant même que le procès ait commencé, en train de se refermer.

## MISE EN ABYME

En cherchant à reconstruire la dramaturgie possible de cette plainte, on en vient à considérer comment celle-ci est enchâssée dans le procès. C'est que la voix de Jean-Michel Bissonnet, sa démesure, théâtralisée à outrance par l'audience, a la double puissance de saisir l'auditoire, et de le faire apparaître, pendant les débats, comme le plus mauvais des acteurs. Or l'ambivalence qui point sous l'intensité dramatique de la bande sonore est étroitement liée, par les conditions de diffusion et de réception de cette dernière, au spectacle de l'audience. Par l'entremise de cette pièce, le tribunal tente d'éclairer une partie de l'affaire – la responsabilité de l'un de ses protagonistes –, et nous tentons à notre tour d'éclairer la manière dont cette pièce fait parler le

tribunal, le met en jeu, en mouvement. Le jeu judiciaire consiste d'abord à diffuser cette plainte de manière à produire un effet, c'est-à-dire à un moment qui en accroît l'incongruité. Jean-Michel Bissonnet est interrogé depuis le début de l'après-midi. La précision calme avec laquelle le président le fait revenir par ses questions sur les lieux du crime, dans le moindre détail des gestes accomplis au cours de l'appel, ne rend que plus incompréhensibles les cris de détresse et de souffrance effrayés, donnés à entendre directement après l'interrogatoire. Le trouble grandit au fur et à mesure des questions, comme si l'accusé était amené de force et à nouveau dans ce vestibule à la nuit tombée, encerclé par la présence massive d'un public avide de sensations, attiré par ce qui semble relever d'un phénomène peu commun. Il consiste en même temps pour le président à faire comme s'il ignorait le contenu de cet appel, à présenter la demande de la manière la plus naturelle qui soit. De la façon la plus dramatique, la plus risquée aussi pour la sensibilité des personnes présentes, la voix que l'on entend hurler au cours de treize longues minutes apparaît ainsi, par le montage des questions et de la diffusion de l'enregistrement, comme celle d'un homme à proximité du corps de son épouse qui, après avoir été chercher une serpillère dans l'un des placards de la cuisine, est en train d'essuyer des traces de sang.

Tandis que pour les personnes présentes, l'action est imprévisible, incertaine dans son devenir, le président gère, contient, utilise les informations, les pièces, susceptibles de prendre à sa seule demande une dimension spectaculaire, si bien que le fait d'un manipulateur éventuel ne semble pouvoir être démontré qu'au prix d'une autre manipulation, laquelle, quitte à brouiller les repères et les sens, rejoue le débordement initialement objet de soupçon. Un débordement, un excès – que le contenu de l'appel donne à entendre – se trouve en effet remis en scène, faisant des spectateurs présents dans la salle les témoins après coup d'une scène de crime tout juste découverte. Chemin faisant, une assistance devient captive, est introduite involontairement dans une scène à l'origine privée de témoins.

Un avocat de la défense célèbre – Éric Dupond Moretti – dit que les plafonds des cours d'assises sont suffisamment hauts pour que les douleurs puissent y monter<sup>13</sup>. Ce jour-là, autre chose, en plus de la douleur, descend en masse du plafond, et plus personne ne semble en mesure de faire le moindre mouvement. L'état collectif de sidération qui prolonge la diffusion de l'enregistrement ne fait l'objet d'aucun commentaire de la part du président. Après une courte suspension de l'audience, les débats reprennent

13. Plaidoirie, procès de Mohamed Chaïb, février 2011, tribunal de Carcassonne.

leur cours normal. Les experts-psychiatres et psychologues, entendus à la barre quelques jours plus tard, se concentrent sur la personnalité de l'accusé. Mais l'état de sidération reste béant. Pendant ces quelques minutes, au-delà du contenu de l'enregistrement, tout se passe comme si la surimpression d'espaces et de temps distincts (la scène de crime, la scène d'audience) ne permettait pas de discerner quand commence le drame, où il se déroule et qui en est, *in fine*, l'orchestrateur. Par le truchement de la technique, deux temporalités, deux performances<sup>14</sup> se trouvent enchâssées et s'affrontent. La seconde, celle du procès, réussissant non seulement le tour de force d'apparaître comme le pendant inéluctable de la première et, comme dans la carte des savants géographes de Borgès (1960, 1982), procurant l'illusion d'une reproduction exacte, intacte de la réalité alors même que la scène originelle vient à manquer.



Au-delà de l'apparente cohérence de l'énonciation judiciaire des faits, susceptibles d'être exprimés en quelques phrases, les personnes dont nous avons cité le nom et dont nous venons de décrire le sort, apparaissent, au fil de l'immersion dans l'audience, comme autant de personnages d'une histoire dont l'unité échappe. Au théâtre, le travail effectué par le metteur en scène avec les acteurs, les techniciens, éventuellement avec un dramaturge vise à « rendre présent ». Cette tentative suppose la définition d'un enchaînement de gestes, de déplacements, de paroles, d'émotions, de silences, que certains metteurs en scène appellent *une partition*. L'action d'un procès, à la différence d'une pièce de théâtre, semble dénuée de metteur de scène et son cours demeure imprévisible, dans la mesure où il dépend autant des acteurs du droit (mise en accusation, défense, jugement) que des justiciables. Les versions et les projections se déclinent à la mesure du nombre de locuteurs présents, témoins, accusés, parties civiles, enquêteurs et experts, avocats, journalistes, membres anonymes de l'assistance. Quelle que soit l'importance prise par certaines versions au détriment d'autres, les unes et les autres diffèrent le drame ; elles déplacent ce que l'on pourrait appeler sa *part manquante*, quelque chose qui vient à faire défaut dès lors que le discours tente

14. Performance, d'abord au sens d'événement spectaculaire et caractérisé par l'imprévisibilité dans son accomplissement. Performance, ensuite, au sens de mise à l'épreuve spectaculaire de certaines capacités physiques – en l'occurrence, une voix – et expérience incertaine d'une confrontation entre acteurs et spectateurs, supposant un bouleversement des codes et des limites du théâtre traditionnel (voir Schechner, 2007).

de se saisir de la réalité d'une situation. Inhérente au rapport (à l'écart) entre langage et réel (signe et référent), cette part manquante prend dans le procès des proportions particulières dans la mesure où la parole s'affronte malgré tout à la nécessité de qualifier ce qui est arrivé, de le reconstituer, et ce faisant de nommer un ou des auteurs, c'est-à-dire de poursuivre l'action malgré tout jusqu'à l'énoncé d'un verdict. Du fait de ce silence sur ce qui manque et ne peut cesser de manquer pour « recoller » les pièces entre elles, la production d'un événement sensible de cet ordre – de l'ordre de cette écoute – peut conduire à faire vaciller la perception du présent.

Abordé sous cet angle, ce qui advient sur la scène d'un tribunal constitue un laboratoire pour réfléchir les processus de disjonction à l'œuvre quand le temps et les émotions se trouvent manipulés par l'entremise de la technique et du spectacle. On parle de l'avènement contemporain d'une temporalité caractérisée par la simultanéité, mais surtout de la disparition de la frontière entre la réalité et le jeu, entre le réel et la simulation. Pour approcher les effets de mise en abyme et d'illusions auxquels, dans un tribunal, la recherche de preuve peut mener, Richard Sherwin parle de « sensibilité néo-baroque » (2013, p. 247), qui conduit, par la surcharge de détails, à masquer les manques<sup>15</sup>. Pour rendre compte du rapport paradoxal entre l'affirmation d'un réel sous contrôle et des limites de jeu indiscernables, nous avons tenté de remonter le cours de l'action, de manière à faire apparaître à la fois la difficulté à rendre compte des faits et le spectacle dramatique auquel cette recherche est susceptible de donner lieu. Nous parlons d'une voie par laquelle approcher le spectacle, non pas du point de vue de la symbolique rituelle qui serait nécessaire à la survie de la communauté, mais du point de vue du drame qui est susceptible de se jouer effectivement dans le temps vécu de l'audience. La cohérence et l'unité que tentent de contenir la procédure judiciaire et son théâtre semblent, en écoutant cet appel comme nous avons tenté de le faire, aussi fragiles qu'incertaines. À cet égard, la mise en scène et le jeu de l'acteur, en déplaçant le centre de gravité vers des instants laissés sous silence, sont des voies encore à peine explorées pour comprendre anthropologiquement les effets et les ressorts d'une situation réellement dramatique.

15. Rappelons que le réel, dans son sens lacanien, est ce qui, dans le présent de symbolisation opéré par le langage, se présente sous la forme du manque, ce qui résiste, échappe ; ce qui se trouve inévitablement distordu par les mots. « On pourrait dire que le réel, c'est ce qui est strictement impensable. » (Lacan, 1974, 2002, p. 14)

## Bibliographie

- BARTHES Roland (1982), « Le troisième sens », dans *L'Obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, p. 43-61.
- BIET Claude & SCHIFANO Laurence (dir.) (2003), *Représentations du procès : droit, théâtre, littérature, cinéma*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre.
- BORGES Jorge Luis (1960, 1982), « Musée de la rigueur scientifique », dans *L'Auteur et autres textes*, Roger Caillois (trad.), Paris, Gallimard, p. 198-199.
- DURAND-SOUFFLAND Stéphane (2012), *Frissons d'assises : l'instant où le procès bascule*, Paris, Denoël.
- EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch (1948, 1986), « Questions de mise en scène : "mise en jeu" et "mise en geste" », dans François Albera & Naoum Kleiman (éd.), *Le Mouvement de l'art, Eisenstein*, Paris, Éditions du Cerf, p. 179-206.
- GARAPON Atoïne (1997), *Bien juger : essai sur le rituel judiciaire*, Paris, Odile Jacob.
- GENET Jean (1947, 2001), *Les Bonnes*, Michel Corvin (éd.), Paris, Gallimard.
- LACAN Jacques (2002), « Leçon 1 », dans *R.S.I. : séminaire, 1974-1975*, Henri Cesbron-Lavau (dir.), Paris, Éditions de l'Association freudienne internationale, p. 5-21.
- MONNIER Ariane (2014), *La Reconstitution des faits dans le procès d'assises : anthropologie d'une performance*, thèse de doctorat, sous la direction de Marc Abélès, Paris, EHESS.
- PONGE Francis (1961), « My Creative Method », dans *Le Grand Recueil*, 3. *Méthodes*, Paris, Gallimard, p. 7-43.
- SCHECHNER Richard (2007), *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Anne Cuisset & Marie Pecorari (éd.), Christian Biet (dir.), Marie Pecorari & Marc Boucher (trad.), Paris, Éditions théâtrales.
- SHERWIN Richard (2013), « Présences et simulacres sur scène et au tribunal », *Communications*, n° 92, p. 147-158.

## DIALOGUES INÉGAUX : LES COLLABORATIONS ENTRE ARTISTES ET ANTHROPOLOGUES À CORRIENTES, ARGENTINE<sup>1</sup>

Arnd Schneider

Cet article est un exercice d'anthropologie dialogique qui remet à l'ordre du jour les « affinités » (*speaking terms*) entre l'art et l'anthropologie que James Clifford (1988, p. 126) constatait déjà dans la France des années 1920 et 1930, telles que portées notamment par la revue interdisciplinaire et sur-réaliste *Documents*<sup>2</sup>. Depuis le début des années 1990, quantité de textes et d'initiatives<sup>3</sup> tentent de mesurer et d'évaluer les potentiels qu'offrirait des collaborations entre les arts (plastiques) contemporains et l'anthropologie. Si la notion de « dialogue » fait régulièrement l'objet de rapprochements entre art et anthropologie<sup>4</sup>, elle continue néanmoins à rendre compte de divergences entre partenaires, collaborateurs ou acteurs de la recherche.

Cette contribution vise à explorer les implications et le potentiel des collaborations dialogiques entre l'art et l'anthropologie, non depuis le huis clos du laboratoire universitaire<sup>5</sup>, mais depuis un terrain ethnographique ouvert. Ces collaborations, souvent marquées par des relations d'inégalités économiques

1. Cet article original, traduit par Jean-François Caro, est inspiré de la communication publiée par Arnd Schneider, « Contested Grounds: Fieldwork Collaborations with Artists in Corrientes, Argentina », *Les Actes de colloques du musée du quai Branly*, « Performance, art et anthropologie », en ligne : <http://actesbranly.revues.org/431> (octobre 2017). Une version très différente de cet article a également été publiée, sous le même titre, dans la revue *Critical Arts* (vol. 27, n° 5, p. 511-530).

2. Pour un compte rendu critique approfondi des précédents historiques, voir Schneider, 2011.

3. Voir Schneider, 1993 ; 1996 ; Foster, 1995 ; Grimshaw & Ravetz, 2005 ; Schneider & Wright, 2006 ; 2010 ; ainsi que les colloques internationaux « Fieldworks: Dialogues between Art and Anthropology at Tate Modern », Londres, 2003 ; « Beyond Text », Manchester, 2007 et « Art / Anthropology: Practices of Difference and Translation », Oslo, 2007.

4. Tedlock, 1983 ; Tedlock & Mannheim, 1995 ; Maranhão, 1990 ; Maranhão & Streck, 2003 ; Crapanzano, 2004.

5. Par exemple, le séminaire de travail expérimental fermé « Connecting Art and Anthropology » (Manchester, 2007), qui rassemblait quatorze artistes et anthropologues internationaux.

et éducatives, se déploient en général en dehors des pays dits du « premier monde ». Or, si dans bien des pays, comme en Argentine, il existe une tradition anthropologique dont il faut tenir compte (Guber, 2002), lorsque les recherches sont conduites par un chercheur rattaché à des institutions du premier monde, c'est la pratique de ce dernier qui domine.

Lors des étés 2005 et 2006, j'ai proposé une coopération à des artistes contemporains à Corrientes, dans le nord-est de l'Argentine, un terrain que j'étudiais. Par artistes, j'entends des praticiens – peintres, sculpteurs, réalisateurs – formés dans les écoles et exposant leur travail dans des institutions rattachées au monde de l'art, musées et galeries (à différence des artisans, dont le travail est destiné au marché touristique)<sup>6</sup>. En 2005, Mati Obregón, Richard Ortiz et Hada Irastorza participent au travail que je leur propose, tandis qu'en 2006, mes partenaires seront Hada Irastorza et Pablo Macías. Le projet a pour objectif d'explorer les implications épistémologiques et les contraintes inhérentes à notre collaboration sur le terrain. À la suite de travaux effectués avec d'autres artistes en Amérique latine (Schneider, 2000 ; 2004), ce projet s'intéresse aux modes d'appropriation, à la façon qu'ont les artistes de mettre une distance entre les artefacts et leur contexte culturel original pour en faire leurs œuvres. Le travail de recherche se base au village de Santa Ana. Depuis la capitale provinciale de Corrientes, les artistes viennent y effectuer une série de visites de terrain. Notre intérêt porte sur des fêtes votives consacrées à la sainte patronne du village, Santa Ana.

### **SANTA ANA, CAPITALE ET VILLAGE**

Santa Ana, ou *Santa Ana de los Indios Guácaras*, est un village situé à environ 15 kilomètres de Corrientes, capitale de la province éponyme du nord-est de l'Argentine, sur le fleuve Paraná, non loin de la frontière paraguayenne. La ville et la province sont connues dans le monde anglophone pour avoir servi de toile de fond au roman de Graham Greene, *Le Consul honoraire* (1973), relatant le kidnapping d'un consul anglais par des guérilleros dans les années 1970. En Argentine, Corrientes est perçu comme un avant-poste défavorisé de la frontière paraguayenne, dénué de l'esprit entrepreneurial de Misiones et de Chaco, provinces voisines à l'est et à l'ouest. Comparé à

6. Les frontières entre les catégories de l'art et de l'artisanat peuvent être fluides, et relèvent autant de la pratique que de la catégorisation, dans la mesure où les artistes produisent eux aussi des objets d'artisanat pour les vendre rapidement, ou des créations susceptibles d'apparaître aussi bien dans un contexte artistique qu'artisanal.

d'autres régions, Corrientes attire peu de touristes internationaux ou même argentins. Exceptions à la règle, les vastes zones humides, les lagons et les lacs, ainsi que les *Esteros del Iberá* (Étangs de l'Iberá) au centre de la province ont connu ces dernières années un afflux croissant de visiteurs. Santa Ana serait un village de « tradition » où « règnent la paix et la tranquillité », pour reprendre la formule des sites touristiques sur Internet<sup>7</sup>. La plupart des bâtiments n'ont qu'un seul étage. Non pavées, les routes sont recouvertes de sable et leur entretien est confié au département des travaux publics du village. Santa Ana est entourée de plusieurs lagons dont un s'étire jusqu'au centre du village. Luxuriante et subtropicale, la végétation se caractérise par d'imposants manguiers, bananiers, papayers (*mamón*), orangers, pamplemoussiers et citronniers.

En 2006, Santa Ana compte près de 3 000 habitants – 2 941 selon le recensement de 2001<sup>8</sup>. La situation de l'emploi y est fragile ; la majorité des habitants travaillent à Corrientes comme agents de nettoyage, employés de maison, agents de sécurité, policiers, gardes et soldats, tandis que l'administration publique propose de rares postes (généralement attribués par clientélisme en échange de faveurs politiques) et qu'on recense quelques emplois à temps partiel dans les manoirs et les propriétés des Correntinos fortunés. Ce travail sporadique est baptisé *changa*. Des opportunités ponctuelles sont offertes par le secteur public – dans le bâtiment et les travaux de voirie – et par les entreprises privées pour l'installation de lignes électriques et de réseaux téléphoniques. Afin de trouver des opportunités d'emploi, une poignée d'habitants a émigré très loin, dans la grande banlieue de Buenos Aires, voire en Espagne. La plupart des familles jouissent d'un accès aux terres agricoles, qui sont soit des parcelles autour de leur maison, soit des champs aux alentours. D'autres possèdent quelques chevaux et du bétail (ou travaillent pour des familles propriétaires de bétail).

Cependant, à l'extérieur du village, les vastes parcelles qui s'étendent jusqu'à la raffinerie de sucre (*ingenio*) de Primer Correntino (lieu-dit aussi appelé San Joaquín) appartiennent à de grands propriétaires terriens. En 2006, on recense quelques petites entreprises agricoles commerciales sur le territoire du village, dont une ferme à volaille et à lapins, une exploitation de fraises, poivrons et tomates tenue par un immigré japonais, ainsi que quatre autres établissements producteurs de volaille, lapins, plantes aromatiques, manioc et patates douces. De plus, on compte huit artisans déclarés, fabriquant

7. Voir notamment le site <http://www.corrientes.com.ar/santaana/ciudad.htm> (octobre 2017).

8. Municipio de Santa Ana, *État civil 2001*.

des gourdes à maté et des accessoires divers tels que couteaux, bougies, articles de maroquinerie, ou encore confitures et conserves<sup>9</sup>.

Jusqu'au début des années 1960, l'économie locale reposait sur une sucrerie située à « Ingenio Primer Correntino », à environ 5 kilomètres de Santa Ana, reliée au village par une route en terre. Après la fondation de l'usine en 1882, la production de sucre connaît son apogée entre la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle. Une voie ferrée étroite<sup>10</sup> transporte les ouvriers ainsi que le sucre de canne, le sucre raffiné et les différents produits finis de Corrientes à Santa Ana et au-delà. Dans les années 1950, la production de sucre chute significativement, et l'usine ferme définitivement en 1965 (Cocco, 2004 b, p. 27-32). Le gouvernement octroie alors les terres aux habitants de la région et aux Français d'Algérie qui, vers la fin de la guerre d'Algérie, en 1961-1962, émigrent en Argentine. Depuis, les bâtiments et l'ancienne voie ferrée sont laissés à l'abandon ; les habitants de la région occupent des parties de l'usine et y récupèrent des matériaux de construction, tandis que la végétation s'est approprié le reste des lieux. Les récits des aïeux du village associent invariablement l'*ingenio* à un passé où la prospérité de la région offrait du travail et des revenus au plus grand nombre, faisant rarement mention des pénibles conditions de travail qui y régnaient<sup>11</sup>. De nos jours, l'*ingenio* est un souvenir lointain, littéralement enterré sous la végétation subtropicale.

## LA FÊTE VOTIVE

Les villes et les villages de Corrientes ont un saint patron comme un peu partout en Amérique latine. Le jour de sa fête est souvent célébré à travers une procession et d'autres festivités (voir Graziano, 2006). Le 26 juillet, Santa Ana rend hommage à sainte Anne, mère de Marie, la mère de Jésus. La célébration comprend deux événements intimement liés : le jour de la sainte ainsi que le dimanche précédent ou suivant, afin de permettre aux pèlerins et aux touristes de prendre part aux festivités. Le point d'orgue de ces deux célébrations est une procession qui part de l'église pour faire défiler

9. Municipio de Santa Ana, *Pequeños productores de la localidad de Santa Ana*, tapuscrit, Secretaría de Turismo y Cultura, après 2000 (document non daté), et entretien avec la secrétaire municipale au tourisme, Horacio Miguel García.

10. Voir Cocco, 2004 a.

11. Pour un contexte différent – celui d'une sucrerie située dans la province de Jujuy, au nord-est, caractérisée par l'exploitation brutale des populations indigènes de la province de Chaco (qui jouxte Corrientes à l'ouest), et le système de croyances indigènes qui s'y rattache, voir Gordillo, 2006.

la statue de Santa Ana. Les célébrations sont précédées de dix jours d'exercices spirituels quotidiens qui incluent la récitation du rosaire, la neuvaïne, et des messes rassemblant une population diverse, notamment des employés municipaux et des écoliers. Santa Ana a en effet été déclarée sainte patronne des étudiants. Les écoliers et les étudiants de la région, qui viennent même depuis Corrientes, l'implorent pour réussir leurs examens. Lorsque sa statue est placée dans l'église à côté des autres saints, tout un chacun est invité à déposer des vœux à ses pieds. Cette pratique se limite à la statue de Santa Ana et ne concerne pas les icônes des autres saints qui accompagnent la sainte patronne durant la procession.

Le matin de la procession, une messe est célébrée dans l'église. En début d'après-midi, la procession des images des saints quitte l'église, avec Santa Ana en queue de cortège, et la vierge d'Itatí<sup>12</sup> en avant-dernière position. Parmi les saints qui proviennent d'autres endroits du village (où ils demeurent le restant de l'année) et d'autres bourgades, certains ne sont pas reconnus par l'Église catholique. C'est le cas du Gauchito Gil et de La Santa Muerte, vénérés par la population locale, qui s'intègrent tout de même à une géographie spirituelle populaire officiellement sanctionnée (Graziano, 2006 ; Carrasai, 2007 ; Coluccio, 1986, 1994 ; Batalla & Barreto, 2005). Le public suit les porteurs des images saintes en procession. Bon nombre de gens portent également des images de taille plus réduite et des rosaires qu'ils font bénir par le curé de la paroisse. Ce cortège est suivi par un défilé de cavaliers vêtus en *gauchos*, parfois à bord de voitures à cheval ou à bœuf, plus répandues par le passé, mais encore utilisées dans la procession d'Itatí<sup>13</sup>. Cette partie de la procession est également connue sous le nom de *fiesta de la tradición*, célébration des traditions rurales. La procession s'achève lorsque les images saintes arrivent sur la place de l'église, où, à gauche de l'édifice, une messe à ciel ouvert est célébrée – qui, en 2005, avait été présidée par l'archevêque

12. Important lieu de pèlerinage situé sur le fleuve Paraná, qui abrite une gigantesque basilique dédiée à la vierge d'Itatí, célébrée lors d'une fête annuelle le 16 juillet, où se rendent des pèlerins venus de tout le nord-est de l'Argentine et du Paraguay.

13. Je ne dispose d'aucune information sur le caractère récent de l'utilisation de l'imagerie *gaucho*. Un livre accompagné de coupures de presse au sujet des célébrations de Santa Ana qui est passé entre mes mains indique que la tradition remonte aux années 1980. Selon les habitants de la région, elle existait depuis plus longtemps. Au sujet du revivalisme de la culture *gaucho* dans la première moitié du siècle, plus généralement en Argentine (particulièrement liée à la région de Pampa), voir Prieto, 1988. D'un point de vue général, la partie septentrionale de Corrientes qui abrite Santa Ana ne possède pas de traditions aussi ancrées autour de l'élevage de bétail qu'au sud de la province, avec des foyers importants tels que Mercedes.

de Corrientes. La fin de la messe marque l'ouverture de la *fiesta de la tradición*, avec le défilé des cavaliers.

### LES ENJEUX DE LA COLLABORATION

Dans ce contexte de croyances populaires, notre équipe de recherche débute un travail d'observation participante, une série d'entretiens avec les villageois et produit des œuvres d'art – notamment une installation, une exposition de carnets et un film présentés au musée provincial des arts de Corrientes en 2005 et en 2006. Nous ne sommes pas les seuls à produire des images durant la procession. Lors des festivités, des employés municipaux installent un ordinateur et un vidéoprojecteur sur la place du village pour projeter des images de la sainte patronne, des photos d'éditions antérieures de la *fiesta de la tradición* et une série de clichés du village de Santa Ana. La sélection indique les images que les villageois souhaitent renvoyer au monde extérieur comme typiques. Dans le diaporama projeté sur la place, mêlées aux images des coutumes rurales (un courant spécifique de la culture *gaucho*) et à d'autres matériaux publicitaires<sup>14</sup>, le devant de la scène est occupé par les fêtes religieuses et les images du village « colonial », « préservé » pour les pèlerins et les touristes. Compte tenu de l'importance accordée à l'imaginaire colonial, aux traditions *gaucho* et à la fête en l'honneur de la sainte patronne, la focalisation de notre recherche sur ces éléments nous semble légitime. Notre approche est soutenue par les villageois que nous interrogeons.

L'enjeu consiste à faire coopérer des artistes et un anthropologue dont les origines sociales et les attentes sont très différentes. Des démarches similaires ont déjà eu lieu dans les milieux académiques occidentaux<sup>15</sup> et en Amérique latine<sup>16</sup>. Mais dans le contexte argentin et dans la province de Corrientes, cette approche est inédite<sup>17</sup>.

14. Par exemple, la vidéo « Santa Ana », dans la série *Lugares para conocer* (Municipalité de Santa Ana, 2006).

15. Bien que ces exemples s'attardent sur des aspects très différents, voir Biegert & Wittenborn, 1981 ; Calzadilla & Marcus, 2006 ; ainsi que la collaboration entre les départements d'art et d'anthropologie à Dundee et Aberdeen, Écosse (Gunn, 2007 ; 2009).

16. Voir, par exemple, la collaboration de l'artiste équatorien Oswaldo Viteri avec l'anthropologue brésilien Carvalho-Neto (1989) dans les années 1950 et 1960, et les récents projets d'ethnographie expérimentale conduits par Quetzil Castañeda (2004).

17. Un petit nombre d'artistes argentins tels qu'Alfredo Portillos et Teresa Pereda ont incorporé des pratiques inspirées du travail sur le terrain à leurs œuvres et, à l'occasion, ont collaboré avec des anthropologues. Voir Schneider, 2006 a et b.

Comment familiariser les artistes à la méthode ethnographique et au champ de l'anthropologie ? Les interactions se caractérisèrent par un échange de traductions de concepts permanent, mais déséquilibré. Les rencontres entre les participants permirent d'une part d'améliorer, bien que de façon fragmentée, la compréhension des attentes et d'autre part, d'envisager un projet commun.

Le projet révèle les différences entre ce que chacun imagine être un travail de terrain en l'anthropologie. Les artistes perçoivent les excursions à Santa Ana comme familières tout en y décelant une dimension « exotique », dans la mesure où le village représente le monde rural et l'« autre » à leurs yeux de citoyens. Leur ancrage culturel se reflète d'ailleurs dans leur travail et aide l'anthropologue dans l'apprentissage du réel. Selon ce dernier, les contributions des artistes sont sporadiques et *ad hoc* par rapport à certains styles plutôt classiques de collectes ethnographiques. Je mets expressément l'accent sur « certains styles », puisque l'ethnographie se pratique désormais non seulement sur plusieurs sites, mais aussi, si l'on songe aux récents travaux ethnographiques, dans une variété de temporalités et de modes qui ne coïncident pas forcément (par le montrent par exemple Horst & Miller, 2006 et Boellstorff, 2008). Les différences conceptuelles constatées durant notre travail de terrain donnent lieu à un dialogue positif, enregistré en partie lors des discussions communes. Avec les notes de terrain et les œuvres d'art réalisées, ces discussions permettent d'approfondir les analyses et les interprétations. Le projet interroge les termes « communs » dans les différentes recherches et créations. La négociation constante permet une compréhension mutuelle. Lors de ces discussions, les artistes remettent en question la pertinence du projet anthropologique et revendiquent un ancrage local – notamment les notions de religion populaire et de sacré. Ils perçoivent leur participation au projet comme un processus d'« auto-ethnographie », ou d'« auto-vivisection ». Leur analyse corrobore ce que Lorenzo Brutti (2008, p. 289-290), dans un contexte différent, a récemment nommé « *auto-ethnographies natives* », soit en français « auto-ethnographies vernaculaires ».

Ces préoccupations sont manifestes dans mes conversations avec Mati Obregón et Richard Ortíz, les deux artistes qui ont collaboré à la première phase du projet, en 2005. Dans la discussion reproduite ci-dessous, nous abordons la possibilité de présenter notre travail au Musée provincial des arts. Nous y apporterions du sable prélevé dans le village de Santa Ana, en guise de réflexion sur le choix municipal de ne pas paver les routes, mais de les combler avec du sable pour préserver l'image d'un village traditionnel et attirer les touristes.

Mati Obregón – Apporter du sable me semble un geste ludique, mais je n’ai pas envie de jouer. À mes yeux, il serait plus sérieux de faire une présentation PowerPoint suivie d’une discussion. Qu’en penses-tu ?

Richard Ortíz – J’avais autre chose en tête, mais c’est personnel. Avec ce travail, j’ai l’impression de profiter de quelque chose que j’ai déjà intériorisé.

Mati – Comme une « auto-vivisection ». Ce que je possède, je n’en profite pas, je ne l’exploite pas : je l’*utilise*.

Richard – L’image, c’est l’expérience vécue. Travaillant sur la procession, j’en tire parti.

Mati – C’est quelque chose de sacré.

Richard – Effectivement.

Mati – Comme toute personne instruite, je vois la procession comme totalement rationnelle. Cependant, une partie de moi la perçoit comme un événement sacré. Par exemple, je n’oublie jamais de me signer quand j’entre dans une église. Je le fais un peu par respect pour les personnes qui s’y trouvent. C’est un lieu sacré, et lorsque je participe à la procession, la frontière entre le sacré et moi est fragile.

Richard – C’est comme si nous nous appropriions ces choses sacrées que nous connaissons depuis notre plus jeune âge pour les transplanter dans le monde de l’art.

Arnd – Mais c’est exactement ce qui s’est passé dans la récente exposition sur Gauchito Gil<sup>18</sup> qui s’est tenue dans le respect des croyances.

Mati – C’est vrai, mais je ne suis pas sûre que cette exposition ait été une bonne chose. J’ai participé parce que c’est mon travail et qu’il y avait de l’argent à la clé. Mais je me suis demandé un millier de fois comment j’aurais pu exposer mes croyances et, d’une certaine manière, comment j’aurais pu donner une nouvelle signification à l’image du Gauchito Gil. Que veut-on dire par « nouvelle signification », après tout ? Cette image existe déjà, elle fait partie de la culture populaire et elle est unique. Le temps l’a déjà façonnée et elle ne me quittera jamais – pour moi, c’est cette image et aucune autre. Lui donner une nouvelle signification revient à banaliser le sacré. Je n’ai pas besoin d’une autre image du Gauchito Gil. Pour moi, il représente cette petite magie qui existe toujours ici et qui me lie à cet endroit. Je comprends ce que dit Richard. Moi aussi, je joue avec l’image de la Vierge, mais il y a toujours cette limite du sacré.

Arnd – Bien. Nous abordons ces questions de façon respectueuse.

Mati – C’est une discussion intime. Je le fais parce que c’est mon souhait, mais j’ignore comment le faire en pratique.

18. L’exposition *Antonio Gil con ojos correntinos* invitait des artistes à réaliser des œuvres autour des saints populaires, principalement des peintures, quoiqu’il fût également possible de présenter des toiles couplées à des installations (voir le catalogue d’exposition, 2005).

Richard – Certaines personnes disent que j'utilise des choses qui viennent d'Itatí<sup>19</sup>. Mais cela n'est vrai que pour une partie d'entre elles. J'utilise certains éléments, mais il n'y a quasiment aucune référence à la culture populaire.

Mati – Parce qu'on ne veut pas la montrer.

Richard – Aussi pour ne pas la banaliser, car il est très facile d'exploiter la culture populaire.

Mati – À présent, ce processus me touche. Tu [Arnd] es venu nous inviter à prendre part à un processus d'auto-ethnographie. Quand je vous ai rejoint, j'ai commencé à prendre conscience des choses qui m'étaient très familières, à les examiner de plus près – je suis née dans cette région. Je ne compte plus le nombre de fois où je suis allée à Santa Ana. Je ne connais pas les noms de tous les gens que tu [Arnd] connais à présent, mais je connais l'histoire de Doña Petra, qui tenait un commerce juste à côté de chez mon ami ; je connais l'histoire d'un autre commerçant – bref, je connais cet endroit. Et quand je reviens et que je regarde autour de moi, c'est comme si je me regardais. Avec ce projet, je fais une expérience inédite. J'ignore ce qui en sortira. Il y aura une procession, c'est certain, mais nous tenons à protéger les gens, à les préserver des regards étrangers. Je ne veux pas qu'on me touche, je ne veux pas qu'on me voie, je ressens ce que ressentent les gens qui refusent qu'on les enregistre – toi aussi tu ressens cela à présent, je ne veux pas qu'ils me voient.

Arnd – Nous respectons cela, nous n'avons pas d'intentions cachées. De même, au sujet des photos, certaines personnes nous approchent spontanément, elles désirent être interrogées.

Mati – C'est le processus du regard de l'autre, nous en faisons l'expérience. À quel point vais-je me dévoiler ? Quelle est la différence entre le privé et le public ? Qu'est-ce que je veux qu'ils voient ? Et quels sont les points communs entre ton regard d'anthropologue et le mien ? Que voit un chercheur d'une culture différente de la culture qui m'a construite ? On a l'impression d'offrir un trésor intime et précieux. C'est étrange, je n'avais jamais réfléchi à ça.

Richard – Je ressens beaucoup de choses à présent. Je me demande même si mon travail ne va pas prendre une nouvelle direction.

Arnd – Tu vois cela comme positif ?

Mati – Je ressens un changement, quelque chose d'étrange.

Arnd – Comme un défi ?

Mati – C'est curieux, plus je me dévoile, plus j'ai envie de me dévoiler, parce qu'apprendre à se connaître, c'est bien, c'est la seule façon de comprendre, c'est comme ça que nous pouvons atteindre une « communion », ou au moins un respect mutuel. J'ai l'impression de me dévoiler petit à petit. J'ignore ce à quoi va ressembler mon travail. J'y ai mis tout ce que j'ai ressenti.

Arnd – Revenons à l'idée d'apporter du sable du village et de déposer des pains traditionnels sur des socles.

19. Itatí est la ville natale de Richard.

Mati – Je pense que c’est une bonne idée. Mais comment en faire un geste pur, comment éviter l’esthétisme et le simple ornement ? Il faut fournir au reste du monde l’information la plus brute et la plus précise possible.

Arnd – Il nous faudrait peut-être des objets clés.

Richard – Peut-être n’est-il pas nécessaire peut-être d’apporter autant de terre. On peut se contenter d’une petite quantité et de tracer des chemins.

Arnd – Ou bien de dessiner une carte, la partie centrale d’un plan quadrillé du village.

Mati – Ou le trajet de la procession.

Richard – J’aime l’idée des traces des véhicules et des carrioles dans le sable.

Mati – Mais nous n’avons pas le matériel nécessaire pour ce genre de traces.

Richard – Nous n’avions pas dit qu’il y aurait beaucoup de sable dans la salle ?

Mati – C’est une exagération.

Richard – Nous devons faire quelque chose de plus subtil.

Mati – L’idée de la carte me plaît.

Pour la présentation de notre projet au Musée provincial des arts, nous nous mettons d’accord sur la carte et dessinons un plan quadrillé du centre de Santa Ana avec du sable (ramassé au village) sur le sol de l’une des pièces du musée, figurant le trajet de la procession à l’aide de fil blanc. D’autres dimensions de la religion populaire sont signalées par d’autres couleurs. La seconde partie de l’installation est composée de trois socles noirs surmontés de pains traditionnels de Santa Ana devant lesquels nous déposons une large poêle à paëlla (utilisée pour les activités communales, comme les fêtes électorales). Près de trente personnes assistent à notre discussion qui inclut une présentation PowerPoint comprenant des photographies de notre travail de recherche. J’explique l’origine du projet, la notion de travail de terrain en anthropologie et la collaboration avec les artistes, puis ces derniers prennent la parole.

Mati – Tout d’abord, j’ai eu l’impression d’être observée, comme si j’étais un être étrange. Comme si on allait voler mon âme, comme les gens qu’Arnd approche pour les enregistrer et qui parfois refusent. À un moment, j’ai accepté de collaborer et de produire des œuvres pour ce projet, mais je me sentais observée et j’avais l’impression de révéler mes secrets intimes. Ça ne me plaisait pas. J’ignore ce que Richard a ressenti.

Richard – Pour ce projet, il [Arnd] nous a demandé de traduire tout ce que nous ressentions à un rythme très soutenu, du jour au lendemain. Du coup, il y a un côté un peu forcé, ce n’est qu’une illustration. C’est l’une de mes préoccupations dans ma pratique artistique.

Mati – En ce qui me concerne, je trouve que réaliser, puis exposer un travail sur Santa Ana n'a pas de sens. Ne sachant pas comment m'y prendre, j'ai commencé par recueillir des objets liés à la *fiesta*. J'ai collecté les petits médaillons qu'on vend sur la place. J'ai commencé à travailler comme une anthropologue. J'aurais pu raconter ma vie, mes sentiments, mais ce n'était pas ce qu'Arnd recherchait.

Richard – Je pense qu'il nous considérait comme des traducteurs.

Mati – Et nous l'étions. Nous faisons office de transmetteurs, parce qu'il recherchait des informations, mais ne parlait pas le dialecte local et il avait peu de chances de se faire comprendre auprès d'une villageoise de 83 ans.

Il y a des choses privées et publiques que je veux montrer à propos de Corrientes, mais il y a d'autres choses que je refuse de dévoiler parce qu'on ne les comprendrait pas. Mes croyances ? Personne ne les comprendrait. Les saints avec tous ces tapis et ces colliers ? Il faut des années pour comprendre. Moi-même, qui viens pourtant de cette région, je ne les comprends toujours pas. Il y a des choses que les gens comprendront, et d'autres qu'ils ne comprendront pas. Lors de ce projet, j'ai fait de l'auto-ethnographie, je me suis étudiée et cela m'a aidé à regarder à l'intérieur, à me regarder.

Richard – Cela m'évoque le sentiment de langueur des voyageurs, un regard objectif, mais à distance ; c'est pourquoi nous pratiquons cette forme d'auto-ethnographie, avec le soutien théorique d'Arnd. Nous l'avons aussi beaucoup aidé, parce qu'il n'aurait pas remarqué certaines choses si nous n'avions pas été là. Nous nous sommes aidés mutuellement.

Le projet qui était destiné à explorer deux différentes manières de faire de la recherche en art contemporain et en anthropologie s'est ainsi mué, au moins en partie, en un processus dans lequel les artistes se mettent à contester notre projet anthropologique et pratiquent une auto-ethnographie. Une démarche réflexive et une remise en question de soi partagée se mettent en route. Le fait que les artistes n'étaient pas originaires de Santa Ana, mais de la région environnante les plaçait dans un continuum culturel, à la fois familiers aux déroulements des cérémonies festives du village et capables de détecter la présence de variantes dans ces événements ou leur appréhension.

Loin d'entraîner une interruption du projet, leur contestation vis-à-vis des modalités anthropologiques classiques favorise une coopération dont le résultat est la création d'une installation et sa présentation au musée.

Dans la discussion publique qui suit la présentation, où nous exposons nos différends en public, nous sommes taxés d'exotisme et questionnés sur les raisons qui nous ont fait choisir Santa Ana, village folklorique et touristique.

Ce que les artistes désignent par « l'exploitation » ou le fait de « tirer parti » de la réalité locale, pour reprendre leurs termes, renvoie à un processus

d'appropriation de grande ampleur de ce qu'ils envisagent aussi comme leur culture et qu'ils rechignent à faire connaître. Pourtant, certains d'entre eux, comme Mati Obregón, avaient – bien qu'à contrecœur – déjà mis à leur profit des stratégies d'appropriation (comme l'illustre l'exemple du Gaucho Gil dans la discussion plus haut). Fort de leur position de traducteurs ou de pourvoyeurs d'idées, les artistes se mettent ainsi à négocier l'accès aux sources de la connaissance ethnographique, en ventilant la révélation des éléments de contenus ou d'explication, abandonnant l'anthropologue à sa tâche d'interprétation et d'explication. Remarquablement, c'est à ce moment que la notion d'auto-ethnographie est apparue dans la conversation, alors qu'elle se faisait plutôt discrète durant la phase d'enquête et d'entretiens avec les villageois.

En comparaison avec des projets similaires dans des pays plus riches, la différence fondamentale réside dans l'énorme disparité économique qu'il existe entre l'anthropologue et les artistes (comparable à celle entre l'anthropologue et les sujets des interviews, c'est-à-dire les villageois). Les artistes avec lesquels je collabore n'ont pas ou peu de revenus fixes. En 2005, Mati Obregón est employée à mi-temps au Musée provincial des arts tandis que Ricardo Ortiz est encore étudiant dans une école d'art. En 2006, Hada Irastorza et Pablo Macías travaillent comme médiateurs culturels à mi-temps au département de la culture de la ville de Corrientes, pour un salaire modeste, mais régulier.

La situation économique précaire affecte notre projet, étant donné que les artistes travaillent gratuitement alors qu'ils pourraient utiliser leur temps pour d'autres productions ou préparer des concours artistiques. Je décide de défrayer leurs trajets depuis Corrientes et de leur fournir boisson et nourriture durant nos excursions. Payer des artistes en free-lance est une pratique peu courante et plusieurs personnes issues du milieu de l'art de Corrientes me le déconseillent, d'autant plus qu'il est difficile de mesurer le travail accompli. Acceptant de contribuer gratuitement, les artistes me demandent en retour de les aider à organiser une exposition<sup>20</sup>. Mais les difficultés économiques apparaissent parfois au grand jour, comme quand leurs téléphones mobiles sont interrompus faute de crédit.

20. Parmi les exemples de travaux exposés ailleurs en Argentine, on recense l'exposition *Interfaces 9*, organisée en 2008, qui présentait des artistes contemporains de Corrientes et La Plata (deux provinces argentines extrêmement éloignées), dans ces deux capitales provinciales (*Interfaces 9*, 2008).

## L'OBSERVATION PARTICIPANTE COMME PARTICIPATION MATÉRIELLE

Si j'encourage les artistes à s'équiper d'un carnet de dessins et à collecter des objets, ce type de travail reste à leurs yeux une pratique étrangère, importée artificiellement par un individu extérieur au milieu de l'art. Ils se soucient d'obtenir une reconnaissance du milieu artistique local voire national, ce qui nécessite de participer à des concours afin de remporter des prix, et d'exposer dans des lieux prestigieux. Or, à l'instar du travail *in situ*, cette pratique n'est pas encouragée par l'école d'art locale ; ils sont donc réticents à employer ces approches.

Dans la seconde phase du projet, en 2006, je travaille avec l'artiste visuelle Hada Irastorza et le vidéaste et réalisateur Pablo Macías<sup>21</sup>, qui se montrent plus réceptifs à une approche ethnographique. En 2005, Hada avait proposé de fabriquer une nouvelle robe pour Santa Ana et l'année suivante, se rendant régulièrement dans le village, elle obtient l'autorisation du curé de la paroisse Epifanio ainsi que du comité organisateur des festivités. Cette initiative nous permet d'en savoir davantage sur l'habillage de Santa Ana, rituel auquel seuls quatre femmes et un curé sont censés prendre part. La confection de la nouvelle robe de la vierge par Hada a été possible grâce à son immersion continue dans la réalité locale. Son œuvre d'art a été portée par la vierge. L'observation participante s'est alors transformée en une sorte de participation matérielle : la robe-œuvre d'art a eu une fonction clé dans la procession. Elle a représenté le mode d'une intervention artistique et suscité les commentaires. Si les habitants de Santa Ana ont accueilli positivement cette proposition, c'est probablement aussi parce qu'elle venait de cette artiste originaire de la région. Cela aurait été bien plus difficile pour quelqu'un venant, comme moi, d'Occident de gagner la confiance des fidèles et du conseil organisateur. Dessinatrice chevronnée, Hada Irastorza est à l'aise avec les carnets de dessins, ce qui n'est pas le cas de Pablo, qui est réalisateur. Les choix du travail artistique et du médium sont issus d'une prise en compte des inclinations de chacun ainsi que des matériaux disponibles.

## L'IMAGE À LA RESCOUSSE

Les discussions autour d'une anthropologie « au-delà du texte » ont mis en évidence l'importance de l'enregistrement des expériences visuelles et

21. En 2006, Mati Obregón et Richard Ortiz avaient tous deux des engagements et ne furent pas en mesure de participer.

sensorielles (Schneider & Wright, 2010). Comment décrire le réel au-delà des modèles fondés sur la linéarité du récit ? Alors que l'anthropologue a travaillé avec des entretiens et des photographies, les artistes ont fait appel à une variété de formes comme le croquis, la vidéo ou le textile (couture et broderie) comme dans le cas de la robe de santa Ana, qui a fait partie intégrante de la *fiesta* de 2006.

La vidéo de l'artiste Pablo Macías a par ailleurs contribué à mettre en question les formes narratives de l'anthropologie visuelle *mainstream* et montre que la manière de travailler les registres esthétiques des artistes est différente de celle de mes confrères anthropologues visuels. En juillet 2006, Pablo Macías m'accompagne, en compagnie de Hada, à Santa Ana pour assister à deux *fiestas*. Assisté d'un caméraman, il filme beaucoup. Il monte ensuite deux séquences de trois minutes destinées à une double projection. Dans cette courte vidéo, l'artiste Pablo Macías associe des images de la procession de santa Ana et de la fête populaire qui l'entoure aux images d'une courte interview avec le prêtre du village qui apparaît sur un deuxième écran. Lorsque le prêtre parle, des rayons de foudre (insérés de manière artificielle) apparaissent sur l'écran, donnant à l'entrevue une atmosphère particulière, presque spirituelle, et impliquant une critique implicite de l'Église. Les séquences montrées sont rapides et rythmées et se déroulent au son du « chamamé », musique populaire du nord-est de l'Argentine, du Paraguay et du sud du Brésil. Le film fait l'unanimité dans la salle. Le chamamé y joue un rôle non négligeable. Les habitants de Corrientes ne remarquent vraisemblablement pas le message critique. Pablo m'avoue plus tard que le film comporte de nombreux niveaux de lecture, livrant ainsi un regard sceptique sur l'appropriation par l'Église de la religion populaire. L'une des séquences montre ainsi les curés donnant la messe alors que la bande sonore restitue d'autres parties de la cérémonie et s'achève sur un « Amen » sonore. Lorsqu'en 2007, je présente cette séquence à mon séminaire d'été d'art contemporain et d'anthropologie, un des participants proteste. Il n'est pas question selon lui d'anthropologie, mais d'une vidéo folklorique promotionnelle. Habités aux prises de vues longues réalisées sur un mode documentaire, ceux qui réagissent de cette façon ne peuvent pas apprécier la subtile critique émise par le réalisateur, puisqu'ils ne savent rien de Corrientes, de l'ancrage populaire de son catholicisme et du statut du chamamé.

Si l'on peut débattre de l'esthétique du film et de son montage abrupt, depuis quel point de vue pouvons-nous émettre une telle critique ? De celui des écoles d'art et de la critique occidentale ? L'installation de Mati Obregón et la vidéo de Pablo Macías permettent chacune à leur manière de visualiser

le plan de la procession et surtout, de dépasser les schémas de la représentation en anthropologie.

### LA REMISE EN QUESTION DES LIMITES ENTRE LE SACRÉ ET LE PROFANE

Une question soulignée par les artistes concernait le transfert en matière de pratique artistique entre la sphère laïque (le milieu de l'art de Corrientes) et la sphère religieuse (les pratiques catholiques et populaires). Les transgressions entre art et religion affectent visiblement les artistes. La maison familiale de Richard Ortiz à Itatí abrite par exemple un petit temple domestique orné d'icônes et de statuettes de la vierge d'Itatí et d'autres saints. L'artiste évoque la dimension extrêmement personnelle de ses croyances et ne les partage pas volontiers. Lors de la recherche, elle a eu l'impression de trop s'exposer, éprouvant une sensation d'inconfort lorsqu'on l'interrogeait sur sa participation au Gauchito Gil.

D'autres artistes argentins font explicitement référence à une transgression des sphères sacrées et profanes et à leur permutabilité. Parmi eux, Alfredo Portillos. Lors de son exil au Brésil dans les années 1970, ce dernier s'initie au culte candomblé, et réalise un certain nombre de travaux qui remettent en question le fossé entre sacré et profane, incorporant des expériences spirituelles et magiques avec l'« autre ». Partageant l'intérêt pour la Santería et d'autres pratiques magiques de certains artistes latino-américains, tels les Cubains José Bedia et Ana Mendieta, Alfredo Portillos transforme les espaces propres au milieu de l'art (musées, galeries) en lieux rituels ou religieux, pointant du doigt les caractéristiques intrinsèquement religieuses de tels espaces (ou « temples ») au sein des sociétés laïcisées (voir Schneider, 2006 a et b)<sup>22</sup>. Le travail de Portillos inclut des cérémonies et des rites religieux. Dans l'installation *Espacio Ecuménico / Ecumenical Space*<sup>23</sup>, Portillos représente des rites de différentes confessions religieuses (bouddhiste, juive, candomblé, chrétienne) dans une galerie d'art. Le public est explicitement invité à y prendre part.

Un autre exemple est *Procesos en Procesión* (1994) de Hugo Vidal, œuvre qui comprend une exposition et une vidéo sur San Cayetano, le saint patron

22. En tant que courant plus général, le fossé qui sépare le sacré et le profane en art contemporain fut abordé dans la célèbre exposition *Magiciens de la Terre* de Jean-Hubert Martin au Centre Pompidou, en 1989. Pour une critique de l'exposition, voir Araeen, 1989.

23. *Espacio Ecuménico / Ecumenical Space* fut initialement présenté comme une installation à la Biennale de São Paulo, 1977, puis de nouveau exposé au Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, en 1994.

des travailleurs en Argentine. L'artiste avait acheté une statue du saint dans une boutique spécialisée en souvenirs religieux et l'avait surmontée d'une simple assiette en guise d'auréole. L'assiette de cette installation était brisée, afin de renvoyer à la faim et au désespoir des Argentins indigents dans un pays qui demeure un exportateur agricole majeur et qui a été le huitième pays le plus riche du monde. Vidal exposa la statue au Centro Cultural Recoleta, la galerie municipale de Buenos Aires. Retirée de l'exposition le 7 août 1994, l'artiste réinscrit la statue dans un cadre religieux en la portant lors d'une procession en l'honneur de San Cayetano, cette même année. Retirer une statue religieuse d'une exposition d'art contemporain pour la réintégrer dans une procession religieuse relève d'un procédé quasi inverse à celui adopté par Alfredo Portillos dans *Espacio Ecuménico / Ecumenical Space*.

Hugo Vidal<sup>24</sup> constate avec étonnement que les fidèles de San Cayetano acceptent la statue et expriment leur révérence par des gestes dévotionnels (en la touchant et l'embrassant, par exemple). Ils commentent sa beauté, admirent sa taille légèrement plus grande et sa facture plus fine que les modèles habituels. L'assiette qui remplace l'auréole originale – qui se présente comme une intervention artistique explicite – ne suscite curieusement aucune réaction. Ceci s'explique sans doute par le fait qu'à Corrientes, la distinction entre les lieux sacrés et profanes est moins évidente qu'ailleurs, et que les pratiques religieuses y occupent un rôle plus important que dans les grandes villes, par exemple à Buenos Aires.



Au terme de cette contribution, il n'est certes pas possible de définir un cadre régissant les critères d'une relation entre anthropologues et artistes. À Santa Ana, cela est d'autant plus difficile que le dialogue se fait entre des partenaires dont la formation, la culture et le milieu économique sont différents, et qui par conséquent ne nourrissent pas les mêmes attentes. Mais le respect et la compréhension mutuels rendent possibles de futures collaborations.

Sur ce point, il est intéressant d'évoquer le concept d'« esthétique dialogique » que Kester développe à propos de pratiques artistiques mettant en jeu des relations entre communautés ou individus, même si celles-ci sont parfois éphémères (2004, p. 82-123). Les pratiques des artistes qui posent les relations sociales comme œuvres d'art ont été qualifiées d'« art communautaire » ou d'« esthétique relationnelle » (Bourriaud, 2002). Kester propose une

24. Entretien avec Hugo Vidal le 10 novembre 1999, Buenos Aires.

réflexion stimulante sur les possibilités de dialogues entre artistes et « communautés », les uns et les autres communiquant et créant à travers les œuvres d'art. Il invoque la notion de « situation idéale de parole » de Habermas, postulat et idéal philosophique dont il se dissocie en proposant des partenaires égaux et « ontologiquement stables » – condition irréaliste lorsque les participants bénéficient d'un accès différent à l'éducation et la culture. Kester suggère, en s'inspirant du philosophe Fiumara (1990), que tout dialogue doit se fonder non pas sur une égalité présumée, mais reposer sur une écoute réflexive où on interroge l'« éthique de l'échange communicatif » (Kester, 2004, p. 106). Ce courant de pensée se rapproche du concept du « parler à proximité » formulé par Trinh T. Minh-ha. En d'autres termes, on ne saurait, dans les représentations ethnographiques, parler *de* ou *pour* l'autre, toute tentative de *prêter* une voix à l'autre demeurant illusoire, comme le supposaient déjà les premiers critiques textuels. Nous pouvons tout au mieux parler à côté (Chen & Minh-ha, 1994). Toute discussion éthique à propos de tels projets se doit de reconnaître et d'analyser les relations inégales qui naissent entre les différents partenaires sur le terrain<sup>25</sup>. Cette relation inégale qui s'exprime en termes économiques et esthétiques appelle, dans notre cas, une clémence herméneutique en faveur de la vidéo de Pablo Macías. Afin de s'orienter vers des collaborations productives, il est essentiel de prendre en compte les déséquilibres et les inégalités dialogiques du terrain.

## Bibliographie

- ARAEEN Rasheed (1989), « Our Bauhaus, Others' Mudhouse », *Third Text*, vol. 3, n° 6, p. 3-14.
- Antonio Gil con ojos correntinos, catalogue d'exposition, Museo Provincial de Bellas Artes / Dr. Juan Ramón Vidal, Corrientes, 2005.
- BATALLA Juan & BARRETO Dany (dir.) (2005), *San La Muerte: una voz extraña*, Buenos Aires, Editorial Argentina, « Arte Brujo ».
- BENSON Peter & O'NEILL Kevin Lewis (2007), « Facing Risks, Levinas, Ethnography, and Ethics », *Anthropology of Consciousness*, vol. 18, n° 2, p. 29-55.
- BIEGERT Claus & WITTENBORN Rainer (1981), *James Bay Project: A River Drowned by Water / Project de la Baie James : une rivière qui se noie*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal.
- BOELLSTORFF Tom (2008), *Coming of Age in Second Life: An Anthropologist Explores the Virtually Human*, Princeton, Princeton University Press.

25. Comme l'ont récemment avancé Benson et O'Neill (2006) en s'inspirant de Levinas.

- BOURRIAUD Nicolas (1998), *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel.
- BRUTTI Lorenzo (2008), « Aesthetics versus Knowledge: An Ambiguous Mixture of Genres in Visual Anthropology », *Reviews in Anthropology*, vol. 37, n° 4, p. 279-301.
- CALZADILLA Fernando & MARCUS George (2006), « Artists in the Field: Between Art and Anthropology », dans Arnd Schneider & Christopher Wright (dir.), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg, p. 95-115.
- CARASSAI Sebastián (2007), « San La Muerte: The Non-Saint Saint. Identity, Ideology, and Resistance », *Journal of Cultural Research*, vol. 11, n° 1, p. 75-95.
- CARVALHO-NETO Paulo (1989) (dir.), *Arte Popular del Ecuador: Areas Norte, Sur y Centro*, Quito, Abya-Yala.
- CASTAÑEDA Quetzil E. (2004), « Art-writing in the Modern Maya Art World of Chichén Itzá », *American Ethnologist*, vol. 31, n° 1, p. 21-42.
- CHEN Nancy & MINH-HA Trinh T. (1994), « Speaking Nearby », dans Lucien Taylor (dir.), *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, Londres, Routledge, p. 82-91.
- COCCO Dina Alicia (2004 a), « El trencito “El Económico” », dans Museo Notarial Argentino Delegación Corrientes (éd.), *Santa Ana de los Guácaras*, Corrientes, Museo Notarial Argentino Delegación Corrientes.
- (2004 b), « El Ingenio “Primer Correntino” », Museo Notarial Argentino Delegación Corrientes (éd.), *Santa Ana de los Guácaras*, Corrientes, Museo Notarial Argentino Delegación Corrientes.
- CLIFFORD James (1988), *The Predicament of Culture*, Cambridge, Harvard University Press.
- COLUCCIO Félix (1986, 1994), *Cultos y canonizaciones populares de Argentina*, Buenos Aires, Biblioteca de Cultura Popular.
- CRAPANZANO Vincente (2004), *Imaginative Horizons: An Essay in Literary-Philosophical Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press.
- FIUMARA Gemma (1985, 1990), *The Other Side of Language: A Philosophy of Listening*, Charles Lambert (trad.), Londres, Routledge.
- FOSTER Hal (1995), « The Artist as Ethnographer? », dans George Marcus & Fred Myer (dir.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press.
- GELL Alfred (1998), *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.
- GORDILLO Gastón (2006), *Landscapes of the Devil: Tensions of Place and Memory in the Argentinean Chaco*, Durham, Duke University Press.
- GRAZIANO Frank (2006), *Cultures of Devotion: Folk Saints of Spanish America*, New York, Oxford University Press.

- GRIMSHAW Anna & RAVETZ Amanda (dir.) (2005), *Visualizing Anthropology*, Bristol, Intellect.
- GUBER Rosana (2002), « An Argentine Diaspora between Revolution and Nostalgia », *Anthropology Today*, vol. 18, n° 4, p. 8-13.
- GUNN Wendy (2007), « Learning within the Workplaces of Artists, Anthropologists and Architects: Making Stories with Drawings and Writings », dans Cristina Grasseni (dir.), *Skilled Visions: Between Apprenticeship and Standards*, New York, Berghahn Books, p. 106-124.
- (dir.) (2009), *Fieldnotes and Sketchbooks: Challenging the Boundaries between Description and Processes of Describing*, Francfort, Peter Lang.
- HORST Heather A. & MILLER Daniel (2006), *The Cell Phone*, Oxford, Berg.
- Interfases 9 – Diálogos visuales entres regiones: La Plata Corrientes*, catalogue d'exposition, La Plata / Corrientes / Buenos Aires, Cultura Nación / Secretaría de Cultura.
- KESTER Grant H. (2004), *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, University of California Press.
- MARANHÃO Tulio (dir.) (1990), *The Interpretation of Dialogue*, Chicago, University of Chicago Press.
- MARANHÃO Tulio & STRECK Bernhard (dir.) (2003), *Translation and Ethnography: The Anthropological Challenge of Intercultural Understanding*, Tucson, University of Arizona Press.
- PORTILLOS Alfredo (2000), *De la muerte a la vida: retrospectiva*, catalogue d'exposition, Buenos Aires, Fundación Andreani.
- PRIETO Adolfo (1988), *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- SCHNEIDER Arnd (2011), « Unfinished Dialogues: Notes towards an Alternative History of Art and Anthropology », dans Marcus Banks & Jay Ruby (dir.), *Made to Be Seen: Histories of Visual Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2006 a), « Appropriations », dans Arnd Schneider & Christopher Wright (dir.), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg.
- (2006 b), *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina*, New York, Palgrave.
- (2004), « Rooting Hybridity Globalisation and the Challenges of Mestizaje and Crisol de Razas for Contemporary Artists in Ecuador and Argentina », *Indiana*, n° 21, p. 95-112.
- (2000), « Sites of Amnesia, Non-Sites of Memory: Identity and Other in the Work of four Uruguayan Artists », dans Alex Coles (dir.), *Site-specificity: The Ethnographic Turn*, Londres, Black Dog Publishing.

- (1996), « Uneasy Relationships: Contemporary Artists and Anthropology », *Journal of Material Culture*, vol. 1, n° 2, p. 183-210.
- (1993), « The Art Diviners », *Anthropology Today*, vol. 9, n° 2, p. 3-9.
- (dir.) (2013) *Anthropology and Art Practice*, Londres, Bloomsbury.
- SCHNEIDER Arnd & WRIGHT Christopher (dir.) (2010), *Between Art and Anthropology*, Oxford, Berg.
- (dir.) (2006), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg.
- TEDLOCK Dennis & MANNHEIM Bruce (dir.) (1995), *The Dialogic Emergence of Culture*, Urbana, University of Illinois Press.
- (1983), *The Spoken Word and the Work of Interpretation*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

### **Filmographie**

- Lugares para conocer* (2006), *Santa Ana*, DVD, Santa Ana, Municipalité de Santa Ana / Estudio Visual.
- PORTILLOS Alfredo (1994), *Espacio Ecuménico / Ecumenical Space*, vidéo, Pollock-Krassner Foundation (États-Unis / Argentine).
- VIDAL Hugo (1994), *Procesos en procesión*, vidéo (Argentine).

## LA FABLE ETHNOGRAPHIQUE

### Recherche théâtrale sur la genèse d'une fiction culturelle : les « Brésiliens » du Togo aujourd'hui

Bernard Müller

Une fois n'est pas coutume, nous ne souhaitons pas dans ce chapitre présenter les résultats d'une recherche réalisée, mais soumettre à la discussion les premiers moments d'un projet non abouti à ce jour qui associe la création d'une pièce de théâtre à une enquête ethnographique. Lancée à Lomé (Togo), en 2011, en collaboration avec l'Azé Kokovivina Concert Band, une compagnie de *concert party* (un genre de théâtre populaire proche du cabaret), cette expérimentation de type ethnodramaturgique (Fabian, 1999) tente de rendre compte de l'émergence d'un nouveau mouvement culturel, celui des Afro-Brésiliens des régions maritimes du golfe de Guinée, en Afrique de l'Ouest. Nous tâcherons de définir en amont les conditions de réalisation d'une enquête collaborative portant sur un processus d'invention culturelle<sup>1</sup>. Cette dynamique sociale sera étudiée au cours d'une recherche théâtrale, c'est-à-dire d'une enquête qui inclut la création d'une pièce de théâtre à une démarche plus ethnographique. Nous voulons ainsi montrer que les conditions d'émergence d'une enquête ethnographique en expliquent le développement ultérieur, la possibilité de sa réalisation relevant d'un concours de circonstances que l'on tentera ici de reconstituer en pointillé. De fait, on en vient à s'interroger sur les contours du processus de la recherche, que l'on confond souvent avec un lieu géographique défini (un « terrain ») fréquenté par des gens aux habitudes spécifiques. Pourtant, les influences biographiques (du chercheur comme de l'ensemble des personnes impliquées dans la recherche), la configuration institutionnelle de la recherche, les logiques disciplinaires du processus de recherche ou le hasard des rencontres semblent non moins décisifs, ce qui justifie l'analyse réflexive et critique esquissée ici, qui porte sur ce qui se passe avant l'enquête proprement dite. On s'inscrit dans la tradition dramatique du genre du « théâtre épique » tel qu'il fut théorisé Bertolt Brecht. Il s'agit d'une approche qui souhaite, par le

1. « *Cultural work* » : voir Peel, 1993.

biais de la distanciation (*Verfremdungseffekt*), donner aux participants – chercheurs et recherchés confondus – la possibilité de réfléchir à leur condition sociale, sans exclure pour autant la dimension esthétique et l’amusement. C’est précisément la qualité analytique de ce genre de théâtre qui nous permet de nous en saisir pour en transposer certains outils dans le champ réflexif de l’anthropologie, dans l’idée de satisfaire aux exigences d’une recherche critique. Le projet est actuellement à l’étape décisive de l’élaboration de la « *Fabel* » (Brecht, 1948, 2001) de la pièce de théâtre que nous souhaitons produire. La *Fabel* (à ne pas confondre avec la fable), en tant qu’intrigue, est une proposition artistique de type critique et réflexif qui reflète les enjeux sociaux et politiques de la pièce au moment où elle est créée (c’est-à-dire présentée au public). Enfin, en raison de l’espoir heuristique qu’il place dans le théâtre, ce projet relève sans doute essentiellement des *performance studies*, c’est-à-dire d’une approche transdisciplinaire se situant à l’intersection entre l’anthropologie et la pratique du théâtre.

### DANS LA MÊLÉE DES BIOGRAPHIES

Ma curiosité pour les « Brésiliens » remonte à l’enfance et je n’en mentionnerais pas ici les circonstances, si elles n’avaient pas une importance sur la façon d’envisager la présente recherche, faisant apparaître le terrain comme un télescope de biographies, étonnant théâtre d’histoires, fenêtres sur le monde, sac de nœuds d’existences dont la plastique évoque une éphémère « sculpture sociale » comme l’aurait entendue Beuys (1988 ; Müller, 2013). J’avais 12 ans quand j’entendis pour la première fois parler des « Brésiliens » du Togo. Nous sommes à Lomé en 1978 et j’habite alors avec mes parents à Kodjoviakopé, un quartier en damier situé en bord de mer, non loin de la frontière du Ghana. Les habitants du quartier nous disaient que le nom de l’endroit (le « village de Kodjo ») provenait d’un certain Kodjo de Souza, dont le tombeau est encore aujourd’hui le plus entretenu du cimetière du quartier. Kodjo de Souza était le petit-fils de Chacha Francisco-Felix de Souza (1754-1849), commerçant portugais dont le roi du Dahomey Glélé fit son vice-roi. La mère de Kodjo, l’épouse d’Antonio de Souza, lui-même fils de celui qu’on surnomma Chacha, était la petite fille de Tsri Dapensu, l’un des fondateurs de la ville de Lomé.

L’ancien associé de mon père, Casimir Coffi Bocco, alias D’Almeida, ébéniste comme lui et qui réside dans notre quartier, à quelques pas de notre demeure, fait aussi partie de cette communauté dont les contours, comme j’allais vite m’en rendre compte, sont très poreux, voire flottants. Encore

jeune, monsieur Bocco ressemble pourtant déjà à un vieillard chétif et voûté, toujours sur le point de s'effondrer sous le poids de ses lourdes lunettes, mais qui aujourd'hui, à l'âge incertain de 95 ans, n'a plus à faire la preuve de sa résistance ni de sa mémoire intacte qui me sera précieuse. Il m'explique ainsi un jour comment ce patronyme de Bocco entra dans sa famille, vers 1850, et comment il en ressortit en 1930, quand son père décida de reprendre le nom d'origine mahi, issu d'une branche familiale. La famille perdit le nom D'Almeida dans des circonstances qui nous renseignent aussi sur la violence coloniale, le matin où son père, qui était instituteur, croisa dans une rue de Lomé un représentant de l'administration coloniale française qu'il ne daigna pas saluer. Se sentant insulté par ce geste qui fut interprété comme un acte subversif, le colon vint à sa rencontre pour le gifler. Suite à cela, l'instituteur fut jeté en prison puis assigné à résidence à Sokodé, dans l'intérieur de pays, loin de sa famille. Il jura alors d'abandonner ce nom à consonance portugaise et de prendre le patronyme Bocco, qui était aussi celui de son arrière-grand-père mahi. Me relatant à nouveau ce récit en juin 2014, monsieur Bocco me précise que ses enfants sont actuellement en train de faire des démarches auprès de l'État civil pour reprendre le nom « D'Almeida » et de le raccrocher à « Bocco » en deuxième position, avec un trait d'union.

Monsieur Bocco me rappelle dans la même conversation récente que son arrière-grand-père paternel fut un domestique d'origine mahie<sup>2</sup> de Savalou (Bénin actuel), au service du riche planteur et commerçant Joachim D'Almeida, un esclave émancipé né en Afrique, revenu du Brésil et réputé pour avoir fait fortune en poursuivant clandestinement la traite négrière. Joachim D'Almeida se faisait aussi appeler « Zoki Azata », « Zoki » ou « Joqui », ces surnoms étant une déformation de Joachim et « Azata », une corruption phonétique de *sótão* (grenier, en portugais), car la rumeur disait qu'il dissimulait dans cette cachette les esclaves avant leur embarquement clandestin. Né à Hoki vers 1780, d'une famille Mahie, dans la vallée du Mono, à l'instar du grand-père de monsieur Bocco, Zoki portait le nom de Gbego Sokpa quand il fut capturé encore enfant par des rabatteurs aboméens, avant d'être embarqué à Ouidah. Il fut déporté à Bahia et acheté par un certain Joaquim Manoel d'Almeida, dont il prendra le nom le jour de son affranchissement. Libre, il revint en Afrique et s'installa finalement à Agoué (aujourd'hui au

2. Les Mahis sont une communauté de la famille culture adja-tado (comme les Éwés, Minas, Fons, etc.). Vivant dans les montagnes autour de Savalou, ils ont toujours échappé à la mainmise du royaume d'Abomey ; résistants, ils ont fourni des contingents de captifs, revendus à Ouidah par le biais d'intermédiaires (comme Chacha), avec l'aval intéressé du roi du Danxomé (voir Anignikin, 2001).

Bénin) vers 1835, où il fonda un quartier qui porte encore son nom (Zokikome), ainsi que le village d'Atoeta, dans l'arrière-pays d'Aného (aujourd'hui au Togo). Il décéda en 1857, laissant derrière lui une fortune considérable et une abondante descendance, ayant donné son patronyme non seulement à ses enfants, mais aussi à tous ceux qui vivaient sur ses terres ou travaillaient pour lui, comme il était alors d'usage, y compris au grand-père de Coffi Bocco.

## L'ÉVIDENCE DU THÉÂTRE

Étant curieux du devenir actuel des descendants de ces « Brésiliens », soucieux de confirmer, d'infirmer ou de nuancer l'hypothèse de la renaissance « brésilienne », l'idée de mener cette recherche par le biais d'une création théâtrale m'est apparue en 2005, au cours d'une discussion avec un ami écrivain, Kangni Alem, qui était alors plongé dans la phase préparatoire du roman paru quatre ans plus tard sous le titre d'*Esclaves* (2009). Ce roman historique est emblématique du parcours des « Brésiliens », capturés puis déportés au Brésil où ils deviendront des esclaves, avant de revenir libres, une à deux générations plus tard, sur la terre de leurs ancêtres. Au cours de la narration de ce périple, la position sociale des protagonistes se modifie sans cesse, passant d'une position d'autorité à une position subalterne, puis à nouveau à une position de domination relative, à un moment où les structures politiques de cette région du golfe de Guinée s'effondrent pour laisser place à l'ordre colonial (1860-1910). Le personnage central officiait comme « maître des rituels » à la cour du roi d'Abomey (un prêtre vaudou du culte d'Hébiéso, une puissance associée à la foudre) quand il fut trahi puis déporté au Brésil en 1818, avant de revenir à Agoué en 1836, non loin de Ouidah, à quelques kilomètres du port où il fut embarqué. Au cours de son périple, il apprend plusieurs langues et change plusieurs fois de nom, de métier, de religion et d'état d'âme. Son destin tragique – romancé certes, mais inspiré et construit à partir d'importantes recherches dans des archives au Brésil comme au Togo – est à l'image de la complexité historique de la société mina dont il est le fruit.

Ce jour d'été 2005, au fil d'une discussion au cours de laquelle nous tentons de nous représenter les scènes du roman, ayant l'un et l'autre une expérience dans le théâtre, nous commençons déjà, sans nous en rendre compte, à travailler à l'adaptation du roman à la scène. Ce n'est pourtant qu'en 2010 que le projet, définitivement entendu comme une exploration ethnographique par le théâtre, reprend corps, à l'occasion d'une conférence donnée lors du sixième congrès des ethnoscénologues qui se tient à Belo

Horizonte, au Brésil. Ce moment est le déclencheur d'une série de rencontres, d'ateliers, de séjours de terrain et d'échanges divers. Si aujourd'hui, après coup, cet ensemble d'activités semble former un programme relativement cohérent, il n'est en réalité que le résultat de concours de circonstances et d'opportunités financières. Ces recherches préalables, venant articuler – au fil des rencontres, au gré des déplacements des participants, sans compter les nombreux échanges réalisés par e-mail, téléphone ou sur les réseaux sociaux – une myriade de séquences qui débordent largement le cadre géographique du terrain comme « lieu », et activant ainsi un terrain fragmenté dont les développements se déroulent dans différents lieux et un temps éclaté.

L'engagement de Cesar Huapaya, homme de théâtre et aujourd'hui professeur au sein du département de théorie de l'art et de la musique de l'université UFES de Vitória au Brésil, est à cet égard décisif, car il a permis d'organiser plusieurs séjours au Togo. Cet ancien étudiant de Paris 8, où il soutint une thèse dont je fus membre du jury<sup>3</sup>, s'intéresse depuis longtemps à la présence culturelle de l'Afrique au Brésil, laquelle donne lieu à une riche production théâtrale menée notamment par une compagnie expérimentale, le TEC (Teatro Experimental Capixaba). À l'engagement et au soutien de Cesar Huapaya se sont ajoutés ceux de Gaëtan Noussouglo, comédien, auteur et animateur culturel naviguant entre Lomé, où il fut responsable de l'Atelier théâtre de Lomé (ATL), et Montbéliard, où il fait partie de la compagnie Gagokoé. Azé Kokovivina, le directeur de la troupe de concert party Azé Kokovivina Concert Band s'est inscrit dans le projet dans un second temps, y voyant aussi une occasion de redynamiser sa compagnie qui traversait une crise depuis quelques années. Compte tenu de la popularité de cette forme scénique et de nos intuitions premières nourries par le théâtre de Brecht, la rencontre avec Azé Kokovivina nous a confortés dans le choix de la forme du cabaret. Le concert party, dont il est l'un des derniers praticiens au Togo, est une forme de spectacle populaire qui mêle une pièce de théâtre à un concert, le tout étant ponctué d'interventions clownesques et d'autres numéros de cirque. Habituellement, le concert party, riche en interactions avec le public, se joue en langue mina dans les bars de nuit des quartiers populaires. Kangni Alem, l'auteur du roman historique de référence, reste jusqu'à aujourd'hui complice de notre démarche, malgré la distance que nous prenons progressivement avec son texte, au gré de l'évolution de l'enquête préparatoire. Les grands moments du périple du personnage

3. *L'utilisation des matrices rituelles afro-amérindiennes dans le processus créatif du théâtre expérimental Capixaba*, Université Vitória Espirito Santo ; thèse soutenue en 2002.

central du roman de Kangni Alem dont nous avons choisi de garder la structure demeurent néanmoins une source d'inspiration certaine.

Grâce au soutien circonstancié d'institutions diverses<sup>4</sup>, il a été possible de réaliser, entre 2009 et 2014, quatre séjours au Togo d'une durée moyenne de trois semaines chacun. D'un point de vue méthodologique, ces ateliers relevaient de l'improvisation, l'objectif étant de générer, par des actions diverses – et notamment des concerts, des conférences, des entretiens –, des situations qui fassent émerger des récits, des musiques ou même des objets se rapportant à l'histoire de la région, et à l'impact brésilien sur celle-ci. La collecte de ces matériaux à la fois dramaturgiques et ethnographiques, leur confrontation par le chercheur et l'ensemble des personnes rencontrées amenèrent progressivement à formuler l'objet de cette recherche, dans des termes à la fois anthropologiques et théâtraux, entre description de rapports sociaux et mise à jour de la fable.

## LA CONVERSATION COMME MÉTHODE

La présente enquête théâtrale s'est constituée progressivement, de discussions en conversations. C'est-à-dire non pas relativement à un protocole préalablement établi, mais selon le fil des rencontres, avec pour seul mot d'ordre le désir de rencontrer des gens pour entendre des récits, voir des choses, s'engager dans des discussions, bref, partager des expériences se rapportant, de près ou de loin, au chapitre brésilien de l'histoire du Togo atlantique. Les conversations se déployant autour du théâtre, de l'ethnologie, de la musique, ou encore de la religion, permettent à ce stade d'accumuler de nombreux matériaux parmi lesquels des récits de famille, des chants et des morceaux de musique, ou encore des recettes de cuisine. De ces rencontres menées sur le mode de la sérendipité<sup>5</sup>, à l'occasion d'ateliers improvisés à la terrasse des « maquis<sup>6</sup> », autour d'une table de restaurant, dans le salon ou la cour

4. L'Institut français de Lomé, l'Université de Vitória-ES, le laboratoire IRIS, ainsi que des diverses autres contributions, notamment associatives.

5. La sérendipité est le fait de découvrir quelque chose par hasard, alors qu'on est en train de chercher autre chose. Le terme fut inventé par l'écrivain britannique Horace Walpole (1717-1797) en référence à une énigme qu'il put résoudre accidentellement grâce à un indice involontaire laissé par un autre. Walpole s'était inspiré du titre d'un conte d'origine persane qu'il avait lu enfant, intitulé *Voyages et aventures des trois princes de Serendip* (c'est ainsi que l'on appelait alors le Sri Lanka, à la pointe de l'Inde) dans lequel les héros, tels des chasseurs, utilisent des indices pour décrire un animal qu'ils n'avaient pas vu.

6. C'est ainsi que l'on appelle les bars des quartiers populaires.

de l'une ou de l'autre des personnes rencontrées récemment ou connues de longue date, les interlocuteurs se sont peu à peu réappropriés la problématique initiale et l'ont réorientée au point d'en reformuler l'objet en en déplaçant l'épicentre des communautés des descendants afro-brésiliens vers les sociétés maritimes du Togo dans leur ensemble. Cette reformulation de la problématique de notre recherche résulte de son historicisation. Ce processus de contextualisation diachronique est dû à l'intégration des récits et à la prise en compte des biographies, souvent transgénérationnelles, des personnes rencontrées.

Bien au-delà de l'observation participante prônée par Malinowski, l'approche collaborative instaurée dans cette enquête, en donnant à chacun la possibilité d'intervenir dans l'élaboration de la recherche, dans un désir commun de connaissance envisagé comme une forme inattendue d'utopie, porte en elle une modification des relations de pouvoir entre un chercheur et son terrain. En effet, dès lors que le thème de la recherche est adopté par ceux sur qui elle porte, la conversation qui s'engage produit une situation de communication inédite. Les contributeurs reconnaissent chacun un enjeu dans les faits exposés et s'y projettent dans un concert de voix et une confrontation d'idées – avec ses dits et des non-dits – dans lesquels vient se fondre l'anthropologue, obligé sans cesse de réorienter son projet initial compte tenu du fil anarchique des questionnements. Devant le constat d'une telle complexité, la restitution proposée par le chercheur sous la forme canonique de l'article académique semble relever d'une réduction caricaturale, tant la sélection dans une masse de données paraît aléatoire, du moins extrêmement difficile à vérifier sur un plan scientifique. Cette réduction brutale d'une expérience sociale complexe, chargée de surcroît de motifs biographiques exprimés par l'ensemble des participants – et pas seulement par le chercheur – a amené l'anthropologue et le cinéaste britannique Hugh Brody à dénoncer « l'alchimie inversée » que provoque le travail ethnographique quand il transforme l'« or » des échanges vécus en « plomb » académique (2001, p. 4).

Ce « gâchis » dénoncé ici par Brody, au mépris de l'engagement humaniste que partagent pourtant les artistes et les chercheurs, ne relève aucunement *a priori* d'une exigence de rigueur scientifique, mais résulte d'un choix méthodologique dicté par un certain paradigme scientifique toujours en vogue dans les sciences humaines (et qui le restera sans doute jusqu'à ce qu'il soit remplacé par une autre proposition, sa remise en cause au cours des années 1980, notamment par James Clifford et George Marcus dans *Writing Culture* [1986], n'ayant pas encore donné lieu à un autre modèle). Cette approche positiviste défend ainsi un principe de neutralité, où le chercheur

s'interdit d'intervenir sur son objet afin d'éviter toute contamination culturelle du terrain. Sans s'« y » mettre, le chercheur « n'en est pas » vraiment non plus, son expérience passant à la trappe, au profit de la valorisation des informations collectées dans des conditions idéalement les plus stériles possibles, comme elles doivent l'être dans un laboratoire.

En réaction à ce paradigme positiviste, le choix méthodologique hétérodoxe que nous défendons dans cette contribution nous perd dans un labyrinthe épistémologique dont il n'est pas certain que la discipline anthropologique puisse à elle seule nous indiquer la sortie. Nous suggérons toutefois qu'une véritable réorientation méthodologique ne pourra procéder que de la prise en compte totale des conséquences pratiques du changement de paradigme que nous envisageons. Autrement dit, sans suspendre l'exigence heuristique, nous proposons d'assumer pleinement le terrain comme une création, et l'activité de l'anthropologue comme producteur des situations qu'il étudie, à l'inverse donc des tenants du paradigme scientifique.

Cette posture volontairement déséquilibrée invite à concevoir d'autres modes de restitution de la recherche que les conventionnelles publications ethnographiques avec leurs normes éditoriales de plus en plus standardisées, les journées d'étude, colloques et conférences aux formats répétitifs, etc. Le théâtre, le cinéma ou les arts plastiques – autant de domaines abordés dans cet ouvrage – ouvrent de nouvelles perspectives sur le sens de la compréhension de l'homme par l'homme (aussi générale, voire pompeuse, que peut apparaître cette formulation, c'est bien de ce dont il s'agit, à l'échelle qui est la nôtre), dont les sciences humaines occidentales n'ont pas le monopole, à un moment marqué par une bureaucratisation forcée des institutions de la recherche, et par la rigidification des statuts et le formatage des modalités de la recherche qui en découlent, nous éloignant chaque jour un peu plus de la notion d'expérimentation ou de création dans les sciences sociales et humaines. C'est de ce cloisonnement disciplinaire que la présente démarche souhaite aussi mettre à l'épreuve l'étanchéité, en traitant d'un cas qui met en lumière l'efficacité à la fois dramaturgique et théâtrale d'une notion, en l'occurrence celle de *Fabel*. La poïétique de l'anthropologie se pose là, comme élan créateur par delà la stérile opposition entre science et art.

### **L'ÉLABORATION DE LA FABEL**

Il se joue dans l'ouvrage de Kangni Alem un drame collectif qui renvoie à des dynamiques historiques qui semblent encore opérantes aujourd'hui. Ce

nœud historique devrait pouvoir trouver une formulation dramaturgique afin d'être discuté collectivement quand la pièce sera créée. En partant de la trame offerte par le roman et en inscrivant notre approche dans la tradition épique proposée par Brecht, nous avons à définir quelle *Fabel* mettre en scène. Cette dernière est censée fournir des indications de jeu et permettre au spectateur de comprendre les enjeux politiques de l'action représentée. En ce sens, elle est heuristique : sa formulation est porteuse d'une problématique anthropologique dans la mesure où elle met en lumière les enjeux sociaux d'une situation. À l'instar d'une hypothèse de recherche, la *Fabel* résulte d'un choix stratégique qui sous-tend le développement d'un propos. On peut la comprendre comme la « morale » de la pièce, laquelle est susceptible d'inviter les acteurs et les spectateurs à améliorer leur condition, ne serait-ce que par la prise de conscience des rapports sociaux qui la déterminent. Cependant, si la *Fabel* se dégage du roman à adapter, elle n'y est pas pour autant formulée de manière définitive, l'écriture romanesque distillant autrement son savoir sur la société que le théâtre. La composition de la *Fabel* résulte donc de la discussion, de manière entièrement informelle, ne tenant sa force de proposition que de la formulation singulière d'un point de vue. En cela, de la même manière qu'un chercheur face à son terrain, elle se présente comme la formulation d'une hypothèse, dont la validité du raisonnement qu'elle conduit trouve sa vérification dans la réaction des acteurs et des publics, mais non dans une quelconque forme de validation scientifique.

Les étapes du cycle d'itinérance du personnage central du roman de Kangni Alem, qui est à l'image de cette complexité historique, fournissent le cadre général qui permet d'esquisser le canevas, c'est-à-dire le synopsis général schématisant les lignes principales du scénario. À la façon du périple d'un Ulysse atlantique, le canevas précise chacune des phases narratives du déroulement du spectacle, en l'occurrence le voyage du personnage central et ses mutations successives, *sans pour autant entrer à ce stade* dans le détail méticuleux du jeu, des déplacements des acteurs ou du contenu textuel des répliques. Ces derniers points doivent résulter en grande partie des matériaux collectés au cours de l'enquête ethnographique. Ce savoir qu'il me faut acquérir pour mettre en scène le drame social afro-brésilien à partir de l'adaptation du roman historique de Kangni Alem découle d'une certaine compréhension de la société mina dans son organisation sociale et dans la manière dont son histoire produit des statuts et des relations sociales plus ou moins conflictuelles, soit un ensemble de relations qui peuvent être transposées sur scène.

## LE TERRAIN COMME DISPOSITIF INTERACTIF

Si elle s'inspire de lectures et d'observations, la *Fabel* se nourrit essentiellement de la conversation. Elle se cristallise au cours de l'immersion du chercheur dans le monde social dont il tente de rendre compte, et dont il est partie prenante. À cet égard, le cadre donné par le processus de création et l'attention portée à l'histoire brésilienne de cette partie de la côte africaine constituent un dispositif interactif venant activer un champ symbolique dont les contours ne recoupent pas ceux d'une éventuelle « culture » ou d'un quelconque « système de représentations » qui ne tiendrait sa cohérence que de lui-même. Dans l'espace qui est un temps animé par la curiosité anthropologique, le thème de la recherche – identifiée préalablement comme un objet partagé – devient un thème de discussion collective. Dans cette approche, le réseau interactif fonctionne à la manière d'une organisation rhizomique dans laquelle les personnes sont reliées les unes aux autres, sans que puisse être identifié de centre, ni de hiérarchie, conférant ainsi une certaine autonomie à l'objet qui se pilote pour ainsi dire lui-même (Deleuze & Guattari, 1980). De fait, un « terrain » implique le recours permanent à une multitude de registres, qu'il s'agisse de la langue, de la vie économique ou encore de la religion, dans des sociétés profondément travaillées par une histoire globale. Dans cette conversation à plusieurs voix, si le chercheur est celui qui prend les notes après les discussions, il n'en est pas le seul auteur.

Dans le registre du théâtre participatif, comme dans le « théâtre forum » (Boal, 1974, 1996), on cherche également à susciter des réactions de révolte et de solidarité, en engageant un débat en paroles et en actes sur un problème, dans un lieu et à un moment donnés. Mis au point dans les années 1960, dans les favelas de São Paulo, par l'homme de théâtre brésilien Augusto Boal, « le théâtre forum » vise à la prise de conscience de mécanismes d'aliénations : les comédiens improvisent puis fixent des tableaux sur des thèmes illustrant des situations d'oppression ou des sujets problématiques de la réalité sociale, économique, sanitaire d'une communauté. L'application d'une telle méthode par le chercheur implique que la connaissance anthropologique dispose d'une vertu émancipatrice, permettant au chercheur (et au-delà, à la personne) de se dégager des nœuds de relations de pouvoir aliénantes, au moment où le savoir produit se libère lui aussi des relations de pouvoir qui l'entachent (Clifford, 1983, 1985, p. 91).

Dans le présent projet, et à ce stade préliminaire, les recherches et les échanges mettent en lumière la complexité historique de sociétés que la

colonisation a schématiquement réduite au statut de composantes ethniques, rendant difficilement accessible la vérité de l'identité des habitants de cette région aujourd'hui, fondamentalement composite. L'histoire des habitants du golfe du Bénin s'inscrit dans une série de registres culturels bien plus nombreux en effet que l'historiographie d'inspiration coloniale ne tend à le montrer. Cette dernière véhicule une vision ethnocentrée de l'histoire de la région (Law & Mann, 1999, p. 307-334), autour d'une essence culturelle Adja-Éwé simplifiée et construite, dans une entreprise monographique. Ainsi, au cours de l'actuel travail collectif sur la *Fabel*, la redécouverte de la dimension « atlantique » de l'identité mina constitue en ce sens une reconquête essentielle sur les terres de l'historiographie coloniale, grâce aux efforts maintenus d'une génération d'historiens togolais, notamment sous la houlette de Nicoué Gayibor dans son *Histoire des Togois* (2011). Une discussion à laquelle participent activement, par livres interposés, les historiens susmentionnés dont les travaux ont aujourd'hui un écho bien au-delà du simple champ de la recherche académique.

## UNE SOCIÉTÉ ATLANTIQUE

À l'instar des premières idées échangées au cours de l'enquête, l'ouvrage de Kangni Alem a l'immense qualité de réintroduire la dimension historique des sociétés maritimes de la côte ouest-africaine et en particulier celle du sud du Togo, dont les derniers siècles ont été le théâtre de multiples rencontres. Tous les habitants de la région sont aujourd'hui porteurs de cette hétérogénéité, n'en déplaise aux stratégies coloniales vantant les mérites de telle ethnie au détriment de l'autre, divisant pour mieux régner. Éclairé par la vision historique de Kangni Alem, le récit de Casimir Bocco, qui fait apparaître les circonstances d'adoption puis de perte, puis de retour du nom « brésilien » dans sa famille, touche au cœur de la *Fabel*, notre noyau dur problématique. D'après les travaux en cours, le référent « brésilien » dépasse le cadre des seuls descendants des « Brésiliens », se rapportant à une identité collective partagée dans l'espace côtier dit « mina », comme si toute la culture de ces régions relevait d'une certaine « brasilianité ». Le référent brésilien renvoie en réalité à une organisation sociale spécifique – celle qui précisément nous permet de construire la *Fabel* –, née avec l'économie de la traite, dans une dynamique atlantique et créole. Dans ce contexte, l'imaginaire « brésilien » se compose non seulement de récits de descendants des « *retornados* » (revenants), mais relève aussi des sociétés minas côtières du golfe de Guinée. En vérité, les « Brésiliens » renvoient à l'ensemble de la population mina des

régions maritimes du Togo, dont l'histoire est faite d'une importante composante brésilienne et plus largement, atlantique.

Avant de devenir, en 1884, une colonie allemande, et ce jusqu'en 1914, le Togo est marqué par d'importants changements. Durant le *xix<sup>e</sup>* siècle, période au cours de laquelle les « Brésiliens » débarquent sur les côtes du golfe de Guinée, l'ensemble des régions côtières de l'actuelle préfecture des Lacs et de la région de Lomé – soit la totalité de la bordure atlantique du Togo – se recomposent au gré d'alliances complexes, afin de fédérer le plus possible de communautés parmi lesquelles des « Brésiliens », mais aussi des descendants de commerçants portugais, allemands et anglais. Polyglottes, multiculturels et aux confessions religieuses multiples, les habitants des nouvelles villes côtières tendront à faire de la langue mina la langue véhiculaire, sorte de créole qui sera parlé à côté d'une autre langue locale familiale ainsi que d'une langue coloniale (le portugais, l'anglais ou l'allemand en fonction du lieu, du moment et du réseau d'affiliation). Selon l'historien Ivor Wilks (2001), depuis le milieu du *xvii<sup>e</sup>* siècle, les Minas réussissent progressivement à associer une mosaïque de communautés dans un engagement commercial commun, formant ainsi un réseau d'intérêts, consolidé par des alliances familiales transethniques, transnationales et transatlantiques, comme cela fut le cas des ancêtres de Kodjo, fondateur d'un quartier de Lomé, terrain de jeu de mon enfance et dont il a déjà été question.

Il apparaît ainsi que les régions concernées par notre exploration ethno-dramaturgique et par notre recherche-création sont cosmopolites depuis plusieurs siècles, inscrites dans une histoire globale. Les propos des participants à la discussion en témoignent, refusant l'assignation ethnique qui les pousse à faire l'impasse sur le caractère hybride de leur histoire, au profit d'une vision mono-ethnique. Quand on demande aux habitants des sociétés côtières du Togo de formuler ce que leur évoque le « Brésil », ils nous parlent en effet de cette histoire multiple. Les recherches nous invitent ainsi à envisager l'hétérogénéité culturelle et sociale des sociétés de l'ancienne côte des Esclaves comme fondatrice de son identité. En conséquence, il nous faut évacuer radicalement la recherche d'une pureté culturelle originelle et admettre que les « Brésiliens » n'existent pas en tant que tels, mais sont l'expression d'une dimension de l'histoire culturelle des Minas qui refait jour aujourd'hui. Du fait de l'identification des habitants de cette partie du golfe de Guinée à l'histoire brésilienne, cette identité est spécifique, et sans doute différente de situations comparables au sud du Bénin, au Ghana ou au Nigeria.

Il se passe bien quelque chose sur l'ancienne côte des Esclaves, mais cela se situe au-delà d'une renaissance « brésilienne ». Faisant écho à ce qui se

jouait au XIX<sup>e</sup> siècle, l'identité « atlantique » des sociétés côtières du golfe de Guinée se manifeste à nouveau, comme si les circonstances historiques rendaient visibles des caractéristiques omniprésentes, mais éludées par l'idéologie coloniale. On pourrait parler d'une restauration en cours de l'histoire globale de sociétés anciennement colonisées. À l'heure où les dynamiques économiques indiquent des tendances nouvelles, renforçant les relations du Sud, ces dernières semblent se défaire enfin des typologies classifications de l'ethnographie coloniale.



Cette contribution ne prétend nullement rendre compte d'une enquête achevée, mais souhaite évoquer les préparatifs d'une recherche-crédation où l'élaboration d'une pièce de théâtre offre l'occasion d'une recherche anthropologique portant sur l'émergence actuelle d'un mouvement culturel afro-brésilien au sud du Togo. En lien avec la recomposition sociale de l'ensemble des régions atlantiques d'Afrique de l'Ouest, ce mouvement participe d'un travail culturel dont il s'agit de rendre compte précisément. À ce stade, sans préjuger de l'avenir, nous sommes gagnés par un trouble qui provient du constat suivant : plus une enquête est collaborative, moins elle est scientifique au sens astronomique<sup>7</sup> qu'en donnait Claude Lévi-Strauss. Tout se passe comme si le caractère collaboratif de la recherche n'affectait pas seulement son déroulement, mais modifiait la nature même du savoir produit, soulevant la question du statut épistémologique de ce savoir à l'égard du projet scientifique. Autrement dit : tout se passe comme si la condition de la production d'un savoir scientifique en anthropologie n'était possible que lorsque la relation ethnographique au cours de laquelle ce savoir est produit est asymétrique, voire autoritaire (comme par exemple dans le contexte colonial). Inversement, plus la relation ethnographique est démocratique, plus elle devient artistique, littéraire, poétique. Cette découverte ne prive pas pour autant forcément l'anthropologie de ses propriétés heuristiques, mais en souligne une spécificité. Loin d'envisager l'intervention du chercheur comme une altération des résultats ou une perturbation de l'intégrité de la société étudiée, et par-delà la dichotomie entre science et art, il serait sans doute intéressant d'envisager l'exercice anthropologique comme relevant d'un genre en soi. Dans ce troisième terme, la rencontre entre ethnologie

7. « L'anthropologue est l'astronome des sciences humaines : il est chargé de découvrir un sens à des configurations très différentes, par leur ordre de grandeur et leur éloignement de celles qui avoisinent immédiatement l'observateur. » (Lévi-Strauss, 1958, p. 415)

et théâtre débouche sur un effacement des frontières disciplinaires, rappelant ainsi la contingence historique d'un cloisonnement avant tout institutionnel. L'anthropologie se trouve à la fois enrichie et relativisée par la dramaturgie tandis que la dramaturgie en vient à gagner en qualité anthropologique : plus l'art devient anthropologique, plus l'anthropologie devient, elle aussi, scientifique. Dans cette perspective, cette dernière se rapprocherait sans doute plus du théâtre que de l'astronomie, dont Jean Bazin disait (rendant ainsi la monnaie à Lévi-Strauss) :

Je n'observe jamais que des situations. Observer une situation (à la différence d'observer une planète), c'est s'y trouver. Si je l'observe, j'en fais partie, mais au titre d'étranger. Par intérêt savant, je fais donc en sorte de me trouver (quitte même à les provoquer) dans des situations qui présentent un degré d'étrangeté relatif, mais suffisant pour que, ne sachant pas ce qu'ils font, j'entreprenne de l'apprendre. Dans la mesure où leur monde n'est pas le mien, il est pour moi objet de savoir. Mais c'est un objet qui m'est donné dans une situation qu'eux et moi partageons. Cette tension entre co-présence et distance définit ce qu'on appelle (par opposition au laboratoire ou au cabinet de travail) *le terrain*. (Bazin, dans Revel & Waechtel, 2006, p. 409)

## Bibliographie

- ALEM Kangni (2009), *Esclaves*, Paris, Jean-Claude Lattès.
- ANIGNIKIN Sylvain (2001), « Histoire des populations mahi », *Cahiers d'études africaines*, n° 162, p. 243-265.
- BEUYS Joseph (1988), *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Max Reithmann (éd.), Olivier Mannoni & Pierre Borassa (trad.), Paris, L'Arche.
- BOAL Augusto (1974, 1996), *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte.
- BRECHT Berthold (1948, 1967), « Kleines Organon für das Theater », dans *Gesammelte Werke*, 16. *Schriften zum Theater*, 2, Francfort, Suhrkamp.
- BRODY Hugh (2001), *The Other Side of Eden: Hunter-gatherers, Farmers and the Shaping of the World*, Londres, Faber and Faber.
- CLIFFORD James (1983, 1985), « De l'autorité en ethnographie », *Études rurales*, vol. 97, n° 1, p. 47-67.
- CLIFFORD James & MARCUS George (dir.) (1986), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press.
- DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix (1980), *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit.
- FABIAN Johannes (1999), « Theater and Anthropology », *Theatricality and Culture Research in African Literatures*, vol. 30, n° 4, p. 24-31.

- GAYIBOR Nicoué Lodjou (2011), *Histoire des Togolais : des origines aux années 1960*, 4 vol., Paris / Lomé, Karthala / Presses de l'Université de Lomé.
- LAW Robin & MANN Kristin (1999), « West Africa in the Atlantic Community: The Case of the Slave Coast », *The William and Mary Quarterly*, vol. 56, n° 2, « African and American Atlantic Worlds », avril, p. 307-334.
- LÉVI-STRAUSS Claude (1958), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- MÜLLER Bernard (2013), « Le terrain : un théâtre anthropologique », *Communications*, n° 92, « Performance – Le corps exposé », Christian Biet & Sylvie Roques (dir.), p. 75-83.
- PEEL John-David Y. (1993), « The Cultural Work of the Yoruba Ethnogenesis », dans Toyin Falola (éd.), *Pioneer, Patriot and Patriarch: Samuel Johnson and the Yoruba People*, Madison, University of Wisconsin Press.
- WILKS Ivor (2001), *Akwamu 1640-1750: A Study of the Rise and Fall of a West African Empire*, Trondheim, Norwegian University of Science and Technology.



## **ALISE-SAINTE-REINE : POLLUER LES SOURCES ?**

Thierry Bonnot

Ce qu'ils disent fait partie de ce qu'ils font. Je peux certes rendre compte à la fois de ce qu'ils font et de ce qu'ils en disent, et peut-être même dois-je le faire, mais je n'ai pas d'un côté l'action et de l'autre son sens. (Bazin, 1998, p. 29)

Lorsqu'en septembre 2003, Bernard Müller et moi, nous sommes rendus à Alise-Sainte-Reine pour assister à notre premier « martyr de sainte Reine », nous ne nous doutions pas qu'une dizaine d'années plus tard, nous en serions encore à nous interroger sur la nature de l'événement, ses ressorts politiques et sociaux, sur la transmission d'un texte et d'une gestuelle de génération en génération et sur la meilleure façon de traiter cet objet en anthropologues. Car à Alise-Sainte-Reine, chaque année, à la fin du mois d'août ou au début du mois de septembre, les frontières entre comédiens de théâtre, croyants, figures locales, personnages légendaires, adhérents de l'Amicale du mystère de sainte Reine et spectateurs deviennent plus floues qu'à l'ordinaire. Au milieu, ou à côté de ces catégories poreuses, quelle est la place du chercheur ? « Observer une situation (à la différence d'observer une planète) c'est s'y trouver », précise Jean Bazin (2008, p. 409). Or se trouver dans une situation, c'est potentiellement en modifier le cours et influencer les autres acteurs. Cependant, lorsque la situation en question est un spectacle, lorsqu'acteurs et spectateurs y sont clairement distingués, en quoi l'enquêteur-observateur peut-il modifier quoi que ce soit ?

### **UN « MYSTÈRE » EN BOURGOGNE**

Que font-ils, les membres de l'Amicale du mystère de sainte Reine, lorsque le village de 645 habitants<sup>1</sup> s'anime singulièrement ? Ils « font le martyr »,

1. Chiffres de l'INSEE, recensement de 2009.

pour reprendre leurs propres mots. « Faire le martyr », ça n'est pas tant célébrer une sainte patronne que s'impliquer dans un événement local et familial auquel leurs parents et grands-parents participaient déjà. Il existe évidemment plusieurs degrés d'implication. Depuis 1990, l'Amicale du mystère de sainte Reine (désormais AMSR ou Amicale,) est une association de type loi de 1901, dont les membres du conseil d'administration sont particulièrement investis dans la préparation et le déroulement de l'événement. De l'avis général, l'engagement majeur dans le martyr passe par la représentation d'une pièce de théâtre, « la tragédie », le samedi soir, sur la scène en plein air du théâtre des Roches. Ceux qui s'investissent dans le martyr sont les acteurs – et principalement les personnages principaux – de cette pièce, représentée deux fois l'an. En ce sens, « faire le martyr », c'est avant tout jouer un rôle dans la tragédie.

Reprenons d'abord le séquençage des fêtes tel que le propose le programme affiché dans les environs d'Alise-Sainte-Reine par les bénévoles de l'association. Cinq moments rythment les deux journées : le samedi à 20 heures, départ de la retraite aux flambeaux de la chapelle Sainte-Reine ; à 21 heures, représentation théâtrale du martyr (suivi de l'embrasement du théâtre) ; dimanche matin à 9 heures 30, départ du cortège historique aux trois Ormeaux ; dimanche à 11 heures, messe au théâtre des Roches ; dimanche à 15 heures, représentation du martyr. Cette représentation – le point d'orgue des fêtes pour les participants – consiste en la mise en scène d'une tragédie en vers, dont le récit s'appuie sur le canevas traditionnel de la légende de sainte Reine, elle-même très étroitement inspirée de celle de sainte Marguerite d'Antioche (Courtine, 1997). Le canevas en question a été fixé par une succession de textes écrits à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, siècle au cours duquel cinq versions de la tragédie sont imprimées (Godin, 1997). Elles sont les œuvres d'auteurs régionaux, et notamment d'un « mathématicien », Claude Ternet, dont la version est celle qui est jouée le plus souvent à Alise à l'époque. Écrite en alexandrins, elle sert de modèle à celle du père dominicain Jean-Baptiste Étourneau, publiée en 1878 et rééditée en 1939, assortie de cet avertissement : « Nous publions aujourd'hui une nouvelle édition de la tragédie du R.P. Étourneau. Nous y avons fait, avec la permission donnée autrefois par l'auteur, quelques changements ; nous l'avons allégée de quelques longueurs » (Étourneau, 1878, 1939, p. 6). À ces allègements du texte « originel », on doit ajouter les biffures et les annotations au crayon portées sur les fascicules faisant aujourd'hui référence. C'est à partir de ces exemplaires ou de photocopies que les acteurs d'aujourd'hui apprennent et répètent leur texte : ce qui est mis en acte n'étant finalement qu'un dérivé d'un

texte écrit il y a près de cent quarante ans par le dominicain Jean-Baptiste Étourneau. Lorsqu'on arrive à Alise-Sainte-Reine, le premier samedi de septembre<sup>2</sup>, en fin d'après-midi, on entend d'abord des chants diffusés par des haut-parleurs, répartis dans la rue principale qui monte sur le plateau du mont Auxois. Même en tendant l'oreille, il est difficile de comprendre les paroles<sup>3</sup>, mais il s'agit, à n'en pas douter, de cantiques religieux. Sur certaines portes des maisons des rues du Rochon et du Miroir, comme sur les panneaux d'affichage près de la mairie, sont fixées des affichettes de couleur, vertes ou jaunes fluorescentes selon les années<sup>4</sup>, annonçant : « Alise-Sainte-Reine / Au théâtre des Roches / Le Martyre de Sainte Reine / L'unique Mystère célébré encore chaque année comme au Moyen Âge depuis 866 ». Les choses se précisent peu avant 20 heures, lorsque des gens en costumes commencent à affluer vers la chapelle Sainte-Reine. Ils portent des toges, des sandales, des « uniformes » de soldats romains avec casques, lances et boucliers, ce sont des enfants, des jeunes filles, des jeunes hommes et des personnes d'âge mûr. Chacun va tenir un rôle dans la représentation, mais auparavant, ces derniers doivent se rendre à la chapelle où les reliques de sainte Reine les attendent<sup>5</sup>.

L'intrigue de la tragédie peut être résumée à partir du programme vendu à l'entrée du théâtre :

La scène se passe à l'époque romaine dans la ville d'Alise, au mois de septembre de l'An 253. En un lieu retiré, à mi-chemin entre Alise et la maison de Philomène, Clément apprend à Léonice que sa fille Reine est chrétienne.

2. Les dates des fêtes et leur fixation par l'AMSR mériteraient un long développement, peu pertinent dans cet article. La sainte Reine calendaire se situe le 7 septembre, les fêtes ont eu lieu depuis 1945 le week-end précédent ou le suivant cette date, mais les nouveaux responsables de l'association ont décalé l'événement au dernier week-end d'août pour diverses raisons pratiques. Ceci étant, la plupart des fêtes auxquelles nous avons participé depuis 2003 ont eu lieu les premiers samedis et dimanches de septembre.

3. La sonorisation du village a toutefois été améliorée en 2009 et l'on saisit désormais beaucoup mieux les paroles du principal chant diffusé, intitulé « Salut, ô chapelle » : « Salut, ô Chapelle, / Chère à notre cœur, / Reine nous appelle, / Redisons en chœur : (Refrain) À toi, ô Reine, / nous avons recours / Dans notre peine, / Sois notre secours. » Le reste du chant, qui comprend 25 couplets, raconte la légende du martyr.

4. Les fêtes de 2011 ont toutefois été l'occasion de créer une affiche plus sobre et moins fluorescente.

5. La châsse et les reliques de sainte Reine, conservées à Flavigny-sur-Ozerain, ont naguère constitué un enjeu dans les rapports entre les deux villages. Depuis le début des années 1970, la « translation » s'effectue chaque année au moment des fêtes et depuis 2002, les reliques restent à Alise entre le samedi soir et le dimanche pour être matériellement présentes durant les deux cérémonies. Voir Clerc, 1997.

Celle-ci, élevée par Philomène, ne veut pas renoncer à sa foi malgré les efforts de ses proches. Pour Clément, le temps presse, car le gouverneur romain Olibrius a demandé la main de sa fille et il compte bien les unir ensemble sans délai. Malgré l'insistance de son père, Reine reste inflexible. Clair, le prêtre, arrive avec quelques chrétiens. Reine, dans une prière émouvante, offre à Dieu son cœur, son corps, son avenir, prête à vivre pour lui, pour lui, prête à mourir.

Le deuxième acte voit l'entrée en scène d'Olibrius :

À l'intérieur du palais romain, Lorix et Marcus s'affairent à préparer le banquet offert par Olibrius en l'honneur de Reine. Accompagné de ses officiers, le puissant Romain apparaît sur le seuil du palais et harangue ses soldats. Venant seul au festin, Clément, avec beaucoup d'embarras, explique les raisons de l'absence de sa fille. Fluvius, officier vétéran, amène une jeune chrétienne capturée près des « Trois ormeaux »...

Les points de suspension ménagent un suspens que dissipe la représentation : c'est évidemment Reine qui est démasquée comme chrétienne par le gouverneur romain Olibrius, amoureux d'elle depuis qu'il l'a aperçue gardant ses moutons. Le drame se noue dans ce deuxième acte et l'apogée tragique intervient dans le troisième :

À l'issue d'un interrogatoire au tribunal d'Olibrius, Reine, au corps meurtri, est amenée en prison. Malgré sa souffrance et la dernière supplication de son père, elle ne renie pas sa foi. Après un adieu pathétique à tous ceux qu'elle aime et l'ultime menace de mort proférée par Olibrius, elle est abandonnée aux bourreaux qui la conduisent au lieu de son supplice, où sa tête, en tombant, a fait jaillir du sol sanglant une source d'eau vive<sup>6</sup>.

Je ne m'attarderai pas ici sur la représentation elle-même et le jeu des acteurs, tous amateurs, évoluant entre la récitation scolaire et les tentatives parfois convaincantes d'incarner leur personnage (Bonnot, 2011 a). Nous avons d'abord été surpris par le contenu de la tragédie, son idéologie très datée, la diction parfois outrée de certains acteurs amateurs dont c'est la seule expérience dramaturgique, l'arrière-plan religieux imprégné de sacrifice et de violence. Nous étions fort troublés par la participation massive des habitants du village à cette célébration qu'on pourrait qualifier de traditionaliste,

6. Cette source est un élément décisif de la légende de sainte Reine. Réputée guérisseuse, elle est à l'origine de la renaissance du pèlerinage au XVI<sup>e</sup> siècle (voir Boutry & Julia, 1997, p. 18). La source « miraculeuse » est située sur l'esplanade de la chapelle Sainte-Reine, mais il y a autour d'Alise plusieurs fontaines dites guérisseuses, comme la fontaine des Dartreux.

par l'apparente adhésion collective à un récit vantant les mérites du martyr comme moyen d'accéder au divin. Partagés entre perplexité et crainte, entre rire et stupéfaction, nous abordions ce terrain ethnologique avec l'impression de découvrir à deux heures de chez nous une étrange tribu restée fidèle à un catholicisme daté du XIX<sup>e</sup> siècle, voire du Moyen Âge.

Ici, à 60 kilomètres de Dijon, à 15 km de Montbard d'où l'on rejoint Paris en une heure par TGV, des hommes et des femmes, des ouvriers, des artisans, des fonctionnaires, des retraités de la SNCF, des écoliers, des lycéens, des étudiants se réunissent, se costumant, interprètent une tragédie en vers écrite au XIX<sup>e</sup> siècle par un dominicain, défilent en sandales ou à cheval dans les rues du village, participent à la messe, grimés, qui en vieillard barbu, qui en armure de centurion romain, qui en vierge martyre vêtue de satin rose, et chantent ensemble un hymne célébrant le « nom deux fois glorieux » de leur « vieille terre d'Alise<sup>7</sup> » :

Dignes enfants de notre vieille terre d'Alise,  
De nos héros imitons la grandeur,  
Et choisissons cette noble devise :  
À la Patrie, au Christ amour, honneur !  
Toujours la France à nos cœurs sera chère ;  
Sachons pour elle et combattre et mourir.  
(Étourneau, 1878, 1939, p. 92)

Ainsi décrites, les célébrations annuelles de ce petit village de l'Auxois ressemblent au mieux à un sympathique folklore, au pire à une survivance entretenue par quelques nationalistes, catholiques conservateurs, fanatiques en paroles sinon en actes. Tel était à peu près notre questionnement après notre premier séjour sur le terrain : dans quel nid d'intégristes avions-nous mis les pieds, à quelques kilomètres seulement d'un séminaire international relevant de la fraternité saint Pie X, d'obédience traditionaliste, fondé par Monseigneur Lefebvre<sup>8</sup> ?

7. Il s'agit du « chant final » de la tragédie, qui figure à la fin du troisième acte dans le texte édité en 1939 par l'abbé Masson, et emprunté à la pièce de l'abbé Joly publiée en 1897. Il est chanté en chœur par l'ensemble des acteurs après la représentation et clôt celle-ci.

8. Le séminaire de Flavigny-sur-Ozerain est situé à six kilomètres d'Alise-Sainte-Reine. La fraternité saint Pie X fondée en 1971 par Marcel Lefebvre compte six séminaires internationaux. Cet évêque, proche de l'extrême-droite, était opposé aux réformes de Vatican II ; il fut excommunié en 1988 pour avoir ordonné quatre évêques sans l'accord du Vatican. Monseigneur Lefebvre est mort en 1991.

## CONTROVERSE

En décembre 2009, Bernard Müller et moi avons présenté une partie de nos travaux sur les fêtes de sainte Reine dans le cadre de notre séminaire au musée du quai Branly. Notre point de vue, parti pris assumé, était de décrire scrupuleusement les pratiques contemporaines des acteurs et de prendre en compte la perception de leurs pratiques. Une discussion vive s'est rapidement engagée avec une historienne, spécialisée dans le théâtre religieux, qui nous reprochait de négliger les aspects rituels des processions et la signification symbolique de la tragédie et des séquences du martyre. À toutes les questions posées sur tel ou tel détail, je renvoyais notre interlocutrice à l'ouvrage collectif très complet de Philippe Boutry et Dominique Julia (1997), qui lui fournirait toutes les informations nécessaires sur la légende de sainte Reine et notamment les origines du pèlerinage, la symbolique des lieux et des séquences rituelles. En mentionnant cette référence, je précisais que notre travail ne se situait pas dans la même optique, puisque notre centre d'intérêt était le déroulement actuel du martyre, les rapports sociaux et les enjeux contemporains autour des fêtes de sainte Reine ainsi que la mise en évidence des facteurs favorables à la perpétuation de ce qu'il convient d'appeler – nonobstant les réserves sémantiques habituelles – une tradition. La réaction de mon interlocutrice fut alors assez virulente, énonçant « ce que doit être » le travail d'un enquêteur – historien ou anthropologue – sur ce type de terrain. Le chercheur serait là pour saisir la « symbolique sous-jacente » des rituels, pour expliquer – en se référant à un ensemble de données bien connues relevant de la théologie, de l'histoire des religions, de l'exégèse biblique – le sens des actions. Autrement dit, le scientifique aurait pour tâche de donner ou de retrouver un sens, et ce, quel que soit le degré de conscience des acteurs de l'inscription de leurs actes dans une tradition. Ce qui compte, c'est d'observer de l'extérieur – « Vous n'êtes pas acteurs ! » nous lança-t-elle – cet objet relativement pur parvenu miraculeusement jusqu'à nous depuis le xvii<sup>e</sup> siècle, voire depuis le Moyen Âge. Il apparaît alors évident à notre interlocutrice que la retraite aux flambeaux du samedi soir, menant les acteurs de la prière à la chapelle Sainte-Reine jusqu'au théâtre des Roches, renvoie à la symbolique du feu ; tout aussi évidemment, « l'embrasement du théâtre » renvoie à la symbolique de l'eau, le feu d'artifice figurant quant à lui une chute d'eau sur les roches du décor naturel. Le problème est que la retraite aux flambeaux n'a été intégrée que très tardivement aux fêtes, après que le père Jovignot a fixé le déroulement des séquences rituelles et donc en dehors de tout projet religieux, et que l'embrasement du théâtre est une

initiative datant des années 2000, mise en œuvre par les pompiers volontaires du village<sup>9</sup>. Il est toujours possible d'interpréter ces données comme des références directes à la légende de sainte Reine qui fut suppliciée par le feu et par l'eau, mais pour les membres de l'AMSR, il s'agit surtout d'agréments la tragédie afin que le public « en ait pour son argent ». En cela, le but est atteint, car l'esthétique spectaculaire de la retraite aux flambeaux gravissant la rue principale à la nuit tombée et de la pyrotechnie finale clôturant la représentation est très appréciée des spectateurs : en 2003, lorsque Pierre Maillard<sup>10</sup> annonça que l'embrasement n'aurait pas lieu, du fait de l'interdiction préfectorale liée à la sécheresse, une rumeur de déception parcourut les gradins du théâtre.

Pour en revenir à la discussion avec notre collègue historienne, il est clair que son point de vue faisait peu de cas de notre familiarité avec le terrain. À la seule vue des photos des fêtes, elle était capable de nous donner la signification de tel rituel et de rapporter tel geste à une symbolique déterminée, au point où nous pouvions nous interroger sur nos pratiques de recherche : si l'on peut ainsi, à distance, interpréter et comprendre ce qui se passe, pourquoi aller sur place et s'adresser directement aux acteurs, qui pour la plupart ne savent pas nous dire le sens de ce qu'ils font ? Lorsque nous lui avons parlé de notre projet d'intervention, à la demande de l'AMSR, sur la mise en scène et éventuellement le texte de la tragédie, elle resta stupéfaite : « Mais vous allez polluer les sources ! » ; ce qui ne manque pas de piquant dans le contexte alisien, où la source miraculeuse jaillie lors du martyre de la sainte constitue un élément fort du paysage local, connue aujourd'hui sous le nom de « fontaine Sainte-Reine ». Cette exclamation révélait le point crucial de notre antagonisme : là où nous nous considérons comme des acteurs à part entière de notre propre terrain et où nous cherchions à saisir les motivations et les intentions des autres acteurs – ceux qui composent les cortèges et montent sur scène –, notre interlocutrice critique ne voyait que des enquêteurs évacuant sans vergogne l'arrière-fond symbolique d'une culture demeurée quasi intacte depuis des siècles, négligeant l'essentiel, et prenant le risque par leur projet d'altérer ce que la tradition avait su préserver. Nous touchons, à travers cette dispute, à la tension existant entre notre

9. Louis Jovignot, curé d'Alise à partir de 1939, a relancé les fêtes de sainte Reine au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, en fixant le déroulement des séquences rituelles et en sollicitant l'intervention d'acteurs professionnels pour les représentations de la tragédie (voir, Bonnot, 2011 a). Il a dirigé l'Amicale du mystère avant qu'elle ne devienne association loi 1901, jusqu'à son décès en 1985.

10. Premier président de l'AMSR en tant qu'association loi 1901, de 1990 à 2008.

proposition et la démarche qui « relève encore de l'obstination interprétative ou de l'obsession herméneutique » (Bazin, 2008, p. 463), selon laquelle les actions et le sens des actions sont deux choses distinctes, avec « l'illusion qu'il y a d'un côté le comportement observé et de l'autre son sens<sup>11</sup> » (p. 453). Ainsi l'ethnologue assistant à un baptême voit-il faire les acteurs et se sent ensuite en devoir de leur demander d'expliquer ce qu'ils ont fait. « Eux, pourtant, ne sont nullement occupés à donner le sens "baptême" à un comportement : ils baptisent un enfant, c'est tout » (p. 454). Pour paraphraser Jean Bazin, nous pourrions écrire : « À Alise-Saint-Reine, ils font le martyre, c'est tout. » Nous pouvons décrire ce qui se passe parce que, en tant qu'Occidentaux disposant de quelques rudiments de catholicisme et d'histoire des pratiques religieuses, nous possédons les éléments de langage et les codes élémentaires pour le faire. Nous savons notamment ce que sont une procession, une cérémonie catholique, une martyre chrétienne, un reliquaire, et nous savons aussi ce qu'est une représentation théâtrale. Cela nous autorise-t-il pour autant à décréter que ces actions et ces objets ont un sens qui résiderait en dehors d'eux ?

D'une part, ils font des cérémonies, de l'autre ils produisent éventuellement (ou du moins certains d'entre eux) des théologies ou des cosmogonies [...]. Mais il n'en résulte pas que ces cérémonies seraient l'expression manifeste, la mise en acte d'un système de représentations « internes ». (p. 462)

Toutefois, pour pouvoir décrire correctement ce qu'ils font et donc ce qui se passe à Alise-Sainte-Reine au début de chaque mois de septembre, je dois apprendre comment ils agissent, selon quelles règles, dans quel cadre, dans quel continuum historique. « Plus j'en apprend, mieux je peux décrire ce qu'ils font. Il n'y a pas un résidu descriptible, le "sens", qui exigerait une opération spéciale dite d'interprétation. Il y a seulement tout ce que je n'ai pas encore appris » écrit encore Jean Bazin (p. 457). Pour apprendre, donc pour décrire, ne faut-il pas alors participer aux actions ? En participant, risque-t-on de « polluer » quelque chose ?

11. Notons que la question du sens et de la signification des actions menées pendant les fêtes est l'une des préoccupations du prêtre de la paroisse des Laumes-Alésia, avec qui je me suis entretenu en 2009. Son ambition était de « redonner du sens à la procession » en réintroduisant les reliques, car « le premier signe, c'est quand même les reliques ».

## RELIGION

Si nous nous en étions tenus au rôle de « pur observateur » (Gold, 1958, 2003, p. 340-349) en rapportant les séquences d'action à un modèle rituel basé sur la symbolique chrétienne, notre première impression, celle d'avoir affaire à une survivance catholique traditionaliste au cœur de la Bourgogne, aurait pu constituer le cœur de l'analyse. Ostension des reliques, processions, cérémonies, chants, autant d'éléments classiques d'un canevas religieux bien connu (Boutry & Julia, 1997). Pourtant, en nous en tenant au seul plan de la terminologie, nous constatons que le programme des fêtes n'évoque aucune « procession », mais une « retraite aux flambeaux » le samedi soir et un « cortège historique » le dimanche matin. Les reliques ne sont plus qu'un élément secondaire du décorum pour les acteurs de l'AMSR :

Les reliques, c'est pas nous, c'est une association de Flavigny qui gère les reliques, elles sont planquées dans le chœur de l'église. Avant, ils voulaient même pas les laisser là le samedi soir, ils avaient peur qu'on les abîme ! Mais les reliques, on s'en fout ! Avant, dans le cortège, on n'avait pas les reliques, on avait le plat à poisson<sup>12</sup>.

La participation à la cérémonie du samedi soir – qui n'est pas annoncée sur le programme – est considérée comme une obligation liée à certains rôles dans la tragédie, comme nous l'indique cet ouvrier, délégué syndical CGT, pour qui il s'agit du seul moment religieux de l'année :

Le samedi soir, j'étais obligé d'y aller parce que j'encadrais Olibrius ; donc il y avait un officier de chaque côté, donc j'étais à côté d'Olibrius. De par mon rôle, j'étais obligé d'y aller. Bon, ça me dérangeait pas plus que ça, hein, faut pas non plus en faire une... moi j'étais encore dans mon théâtre, et puis voilà.

Chacun insiste, y compris ce père d'une « sainte Reine martyre », lui-même pratiquant : « Je le dis aux gens pour qu'ils viennent : c'est pas religieux, c'est une représentation théâtrale. Pas besoin d'être croyant, non, non, non, non. Venez, vous comprendrez ! » Évidemment, c'était différent du temps du père Jovignot : « La transition après le religieux, ça n'a pas été tout seul. Avant, c'était imprégné de religieux du samedi au dimanche ! C'était le curé qui dirigeait tout ! » Le membre de l'AMSR qui s'exprime ainsi évoque la

12. Discussion avec un membre du conseil d'administration de l'AMSR, qui tient un rôle d'officier romain dans la tragédie en septembre 2007. Sur le plat au poisson, voir Bonnot, 2011 b.

période allant de 1946 à 1985, au cours de laquelle Louis Jovignot conduisait les opérations. La prise de distance avec la religion faisant suite à cette époque est confirmée par l'ensemble des acteurs et des membres de l'association, pour peu que l'on prenne le temps de dialoguer avec eux et de ne pas en rester à la seule interprétation rituelle. Il ne s'agit pas d'amoindrir ou de nier la portée symbolique des fêtes, mais d'adopter un *regard rapproché*, qui évite la généralisation et la surinterprétation. Ceci suppose « un travail qui mette sur le même plan l'ethnologue et les personnes concernées par ces dossiers. Dans cette perspective dialogique, qui casse l'image du savant retiré sur son fauteuil sombre, les informateurs deviennent des coauteurs » (Bensa, 2010, p. 42). Ce point de vue nous a permis de mieux saisir les modalités d'attachement des acteurs à cet événement annuel. À travers la mise en scène de leur collectivité, les membres de l'AMSR cherchent à perpétuer ce qu'ils ont reçu de leurs pères et mères. La préservation d'un schéma symbolique est moins en lien avec l'adhésion à une foi sous-jacente qu'elle ne révèle la valeur accordée à un héritage. Dans leur discours, les membres de l'AMSR soulignent avant tout la nécessité de l'engagement collectif et générationnel : « On ne veut pas durer pour durer, mais c'est pour le plaisir de se retrouver chaque année, entre amis du même âge », nous dit l'un des acteurs qui joue la tragédie depuis l'âge de 5 ans et se trouve aujourd'hui âgé de 45 ans. Cet engagement s'épuise chez les plus jeunes : « Certains jeunes ont arrêté parce que leurs copains se moquaient d'eux. » L'ancien président le déplore : « Il n'y a plus la culture de sainte Reine ; nous, on était baigné là-dedans depuis l'âge de 4 ans et demi, alors bien sûr... Mais aujourd'hui, c'est fini... » Ces mots témoignent moins d'une « culture » en lien avec une pratique religieuse, une foi profonde ou encore une croyance dans la légende d'une sainte martyre, qu'ils n'attestent de l'importance accordée à la participation renouvelée aux cortèges et aux représentations théâtrales.

## ÉTRANGERS FAMILIERS

Pour illustrer notre familiarité avec les membres de l'AMSR, il me faut revenir sur quelques détails de mon séjour sur le terrain en septembre 2009. Après un entretien avec le père Bégin, prêtre de la paroisse des Laumes-Alésia à laquelle ressortit Alise-Sainte-Reine, je me rends chez Pierre Maillard, qui vient de quitter la présidence de l'Amicale du mystère de sainte Reine après dix-huit ans d'exercice. Il fut notre premier contact à Alise. Les premières rencontres furent courtoises, mais il restait sur la réserve, notamment pour les documents. En ce jour de 2009, il m'ouvre le local de l'association,

jouxant l'ancien théâtre couvert, où sont entreposés les costumes et accessoires ainsi qu'un ensemble d'archives. Me traitant en habitué, il distribue généreusement les plaquettes, affiches et autres documents en plusieurs exemplaires : « Allez-y, servez-vous ! » De sa part, ce degré de confiance m'élève presque au niveau d'un membre de l'association. Les discussions qui s'ensuivent me le confirment : Pierre Maillard se dit plutôt soucieux quant au déroulement des fêtes qui débudent le lendemain et m'avoue que son successeur ne donne pas pleine satisfaction. Christophe Laffage<sup>13</sup>, que je rencontre quelques heures plus tard lors d'une répétition au théâtre des Roches, me tient le même langage :

Le nouveau président, il est très gentil, je ne veux pas qu'il s'en aille, il est au bureau, c'est très bien, mais s'il ne pouvait pas, il ne fallait pas qu'il accepte. Je n'ai pas voulu y aller, prendre la présidence parce qu'avec le boulot, les enfants, j'avais peur que... mais je crois que je vais reprendre. Ça n'est pas que je sois meilleur qu'un autre, mais bon, il va falloir faire quelque chose. Cette année, c'est un peu une année transitoire.

La bonne volonté du nouveau président, membre de l'Amicale depuis plusieurs années, n'est pas en cause, mais ses erreurs et oublis dans la préparation des fêtes inquiètent. La franchise de tels propos, réitérés à plusieurs reprises durant le week-end alors que je ne suis finalement qu'un visiteur épisodique, me met dans la confiance d'une situation intime de la vie de l'association. Avant l'intéressé et avant la plupart des membres, je sais que l'AMSR changera de président une fois encore d'ici la fin de l'année. D'autre part, Christophe Laffage me confie qu'un cadeau sera remis à Pierre Maillard à la fin de la représentation du samedi. Je me trouve informé de ce qui doit rester secret au moins jusqu'au lendemain. Lorsque j'arrive à la répétition, ou que je croise un habitant dans les rues du village, je constate que la plupart des bénévoles de l'association me reconnaissent désormais : je fais partie du paysage, sinon du décor des fêtes de sainte Reine. Certains même s'en étonnent : « Mais ça fait combien de temps que tu viens ? Tu cherches encore quelque chose de précis ? » La question est d'importance et me laisse, sur le coup, un peu songeur. Un acteur m'interpelle : « Alors, fidèle au poste ? ! » ; être considéré comme un *fidèle* dans le cadre d'un tel événement fait sourire l'athée que je suis. L'accueil est très amical, les gens se montrent touchés, voire surpris

13. Natif d'Alise-Sainte-Reine il y a une quarantaine d'années, Christophe participe au mar tyre depuis son enfance. Il incarne le rôle d'Olibrius depuis plus de vingt ans et joue un rôle majeur dans l'association, dont il est finalement devenu président à la fin de 2009.

par ma persévérance et mon assiduité, à tel point que, pour la première fois depuis 2003, je me sens *obligé*, dans le sens d'engagé moralement, d'assister à la représentation du samedi soir, alors que ce n'était pas l'objectif principal de ma mission cette année. Je m'y sens obligé parce que mes interlocuteurs ne comprendraient pas que je n'y sois pas et parce que, dès le lendemain, ils vont me demander ce que j'ai pensé du spectacle. Cette relation de confiance tient à notre présence régulière sur place à l'occasion des fêtes et n'est pas altérée par notre absence durant le reste de l'année : pour les participants, la date des fêtes de sainte Reine est synonyme de retrouvailles entre amis d'enfance qui, pour certains d'entre eux, ont quitté le village. C'est le moment des répétitions de la tragédie, des cortèges en costume, mais c'est aussi la fin des vacances, la rentrée des classes et, quelque part dans cette série de repères, j'ai la prétention de croire que ce moment signifie également la visite à Alise des deux chercheurs enquêtant depuis des années sur le martyr ! Mais il apparaît également que si les animateurs principaux de l'Amicale me confient leurs préoccupations sur des sujets qui *a priori* ne me concernent pas, c'est parce que j'ai su demeurer, paradoxalement, « étranger aux intérêts de tous, c'est-à-dire ni joueur ni arbitre, mais hors-jeu, hors champ, relativement aux rapports sociaux étudiés » (Naepels, 1998, p. 192). Cette position, que Michel Naepels nomme « l'atopie de l'ethnographe », n'est pas une extériorité totale, mais se construit par rapport aux réseaux sociaux observés ; elle est pour l'ethnographe « une idée régulatrice de sa pratique » et la refuser « revient à limiter la science sociale à la description de la trace que l'enquêteur produit sur son objet, à ne décrire que le parcours de l'enquêteur, en renonçant définitivement à dire quelque chose de l'objet » (p. 192-194). Notre objectif est bien de décrire ce qui se passe à Alise-Sainte-Reine pendant et autour des fêtes, pas seulement de réfléchir à notre position locale. Certes, nous avons un rôle dans le martyr – au sens goffmanien du terme –, mais celui-ci s'arrête en deçà des enjeux les plus intimes de la vie collective, c'est-à-dire que nous n'intervenons pas dans les décisions concernant le conseil d'administration, l'attribution des rôles dans la tragédie ou encore le déroulement des cortèges. Il est donc possible d'évoquer devant nous certains sujets épineux – les erreurs du président, les difficultés de tel acteur à interpréter convenablement son personnage, la désignation d'une nouvelle « sainte Reine » – sans risquer de générer un conflit. Cette position distanciée avait déjà été définie par Raymond Gold selon les termes du participant-comme-observateur : « Bien que l'enquêteur de terrain dans le rôle du participant-comme-observateur s'efforce d'amener sa relation avec l'informateur dans le registre de l'amitié, il lui incombe de rester suffisamment

un “étranger” pour lui éviter de précipiter en intimité » (Gold, 1958, 2003, p. 345). Trop d'intimité pourrait nuire à la familiarité et conduire à altérer le travail d'enquête.

## VIEILLES FAMILLES

En dehors des performances annuelles, ce sont les rapports familiaux, amicaux et générationnels qui lient les membres de l'AMSR et en font un groupe. Le culte de la sainte n'est pour ces derniers qu'un élément parmi d'autres de leur quotidien pendant les fêtes de septembre et le reste de l'année. Autrement dit, le groupe qu'ils constituent n'est pas une communauté de croyants, mais un collectif qui se construit par la performance rituelle et théâtrale ; c'est, en quelque sorte, du « collectif performé », pour reprendre les mots de Bruno Latour. Le sociologue de l'acteur-réseau rappelle en effet que « ni l'existence de la société ni celle du social ne sont données de prime abord » (Latour, 2007, p. 54). Des regroupements se font et se défont au fil des actions collectives, dans un mouvement permanent : « les agrégats sociaux ne sont pas l'objet d'une définition *ostensive* – comme le sont par exemple les tasses, les chats ou les chaises, que l'on peut pointer du doigt – mais seulement une définition *performative* : ils existeraient en vertu des différentes façons dont on affirme qu'ils existent » (p. 52). Bien au-delà d'une définition constituée *a priori* et fixe, les moyens par lesquels le groupe manifeste et construit son existence de groupe, et en l'occurrence celui constitué autour du culte, guident notre curiosité de chercheurs.

Depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle, quelques familles présentes à Alise se répartissent les responsabilités dans l'organisation du martyre et se transmettent les rôles dans la tragédie de génération en génération. En 2003, notre hôte de Flavigny-sur-Ozerain avec qui nous évoquions le martyre de sainte Reine avait qualifié de « vieilles familles alisiennes » ces lignées d'acteurs et de bénévoles au service des fêtes annuelles, telles que les Laffage, les Maillard, les Barozet... Cette formule, « vieilles familles<sup>14</sup> » a été employée plusieurs fois par nos interlocuteurs, et par les acteurs eux-mêmes. Nous avons également entendu la formule « un vieux fonds d'Alisiens ». De multiples indices et anecdotes plus ou moins significatifs permettent de supposer que si les membres de ces familles ne rejettent personne *a priori*, ni n'interdisent

14. Le vocable « vieilles familles » est utilisé par Norbert Elias et John Scotson (1965, 1997) pour dessiner l'opposition entre établis et marginaux à Wiston Parva. Le système d'antagonismes mis en évidence nous paraît toutefois trop fort pour être transposé dans ce contexte.

à quiconque de participer au martyre, il existe chez eux un besoin certain d'entre-soi. Ainsi en 2006, lorsque le bénévole qui jouait avec ferveur le rôle important du prêtre Clair dû l'abandonner sous la pression des responsables de l'Amicale, sous prétexte qu'il chantait mal et ne parvenait pas à mémoriser ses répliques. Circonstance aggravante, non explicitée, il n'habitait pas Alise-Sainte-Reine et n'appartenait pas aux « vieilles familles ». Signalons également la gêne du président Maillard au moment de désigner, en 2005, une nouvelle sainte Reine. « On va dire que c'est encore une Laffage<sup>15</sup> », avait-il commenté. Enfin, les reproches faits au nouveau président de 2009 visaient quelqu'un reconnu unanimement pour son dévouement, mais qui n'est ni alisien, ni membre d'une « vieille famille ». Ces familles tiennent également une place prépondérante dans la vie de la commune. En mars 2008, c'est l'un des membres d'une de ces familles qui est devenu maire du village<sup>16</sup>. Il a succédé au frère d'un président de l'Amicale du mystère, qui incarne le rôle d'Olibrius pendant vingt-cinq ans. Son fils, neveu de l'ancien maire, est l'un des dirigeants les plus actifs de l'Amicale. La perpétuation du martyre fait donc partie des éléments renforçant la cohésion du groupe, de cette « communauté » qui se définit notamment à l'aune de l'investissement dans l'organisation du mystère.

Dans un tel contexte, toute intervention extérieure visant à modifier les fêtes d'une façon ou d'une autre peut être perçue comme une agression. En 2000, une « assistante culturelle » est employée en contrat emploi jeune par l'hôpital d'Alise afin de « développer le produit culturel sainte Reine » et d'améliorer l'attractivité du mont Auxois et d'Alésia. Dans la presse locale, la jeune fille expose ses projets : ouverture d'un musée, création d'un site Internet et « mise en place de spectacles vivants (théâtre, avec notamment une réadaptation plus laïque de la vie de la sainte)<sup>17</sup> ». À la lecture de l'article, le sang de Pierre Maillard, alors président de l'Amicale du mystère, ne fait qu'un tour : « J'ai rué dans les brancards ! » Ce dernier organise une réunion à l'hôpital avec le maire, le directeur de l'hôpital et la jeune assistante : l'idée de composer une nouvelle tragédie est désormais écartée. Dans la même logique, depuis l'intervention d'une troupe de théâtre et d'acteurs professionnels dans les années 1940-1950 (Bonnot, 2011 a), il n'a jamais été

15. Pierre Maillard est l'époux d'Henriette Laffage.

16. Laurent Maillard, maire d'Alise-Sainte-Reine, est un bénévole actif de l'AMSR ; il ne tient pour le moment pas de rôle dans la tragédie mais s'occupe de l'installation technique (sonorisation, éclairage).

17. « À l'hôpital Sainte-Reine d'Alise : Stéphanie Gerson, nouvelle assistante culturelle », *Le Bien Public / Les Dépêches*, 9 septembre 2000 (archives de l'Amicale du mystère).

envisagé de faire intervenir un spécialiste extérieur dans la mise en scène. Pourtant, les plus jeunes sont conscients de la nécessité de « changer quelque chose » et de rafraîchir un peu la tragédie. C'est dans cet esprit que les amateurs de l'AMSR – du moins certains d'entre eux – se sont tournés vers nous.

## INTERVENTION

En 2009, Catherine Euvrard est entrée au conseil d'administration de l'AMSR. Comptable d'une compagnie théâtrale de Dijon, elle avait décidé quelque temps plus tôt de revenir vivre dans l'Auxois où elle est née, appartenant à la grande famille Laffage<sup>18</sup>. Tout naturellement, elle s'est investie dans le martyre et son arrivée a suscité quelque espoir chez ceux qui déplorent l'immobilisme des fêtes, notamment chez les plus jeunes qui nous disent chaque année, en le regrettant, que « rien n'a changé », que « rien ne change jamais » ou encore que « ce serait bien que ça change un peu », sans jamais vraiment préciser ni la nature de ce changement espéré ni ce qui en est attendu. Pierre Maillard nous avait déjà parlé il y a quelques années de cette nièce qui « était un peu dans le théâtre ». Lors des fêtes de 2009, Christophe Laffage nous confie quant à lui : « Il y a ma cousine (Catherine) qui a déménagé, qui est revenue s'installer ici, elle est entrée au bureau de l'association, elle a pas mal d'idées... » Cette année-là, Catherine est venue aux répétitions, accompagnée d'un ami, Philippe Nicolle, qui se présente à moi comme un artiste, un « théâtral » venu de Dijon<sup>19</sup>. Il me dit ne pas savoir ce « qu'ils attendent de [lui] », venu apparemment à la demande de certains acteurs. Selon lui, il faut conserver l'amateurisme de la chose, sa naïveté et sa spontanéité : par exemple, il pense que supprimer les micros rendrait une partie de son authenticité au mystère ; c'est une concession à la modernité qui met trop de distance avec l'émotion qui émane de la scène. Mais supprimer les micros demanderait un travail important du point de vue de la diction, du souffle ainsi que de la gestuelle.

Un mois et demi plus tard, en octobre, nous sommes invités au traditionnel buffet de l'Amicale, soirée conviviale au cours de laquelle on fait

18. Cousine germaine de Christophe et Élie, nièce de Pierre Maillard. À noter qu'Élie Laffage, âgé de 30 ans, participe au martyre depuis son plus jeune âge. Il incarne depuis plusieurs années le bourreau de Reine martyre. Il appartient parallèlement à une troupe de théâtre amateur et a été figurant dans plusieurs films et téléfilms tournés dans la région.

19. Voir la page Wikipédia de cet artiste : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Philippe\\_Nicolle](http://fr.wikipedia.org/wiki/Philippe_Nicolle) (octobre 2017).

le point sur les fêtes, l'affluence qu'elles suscitent, les conditions de leur déroulement, leurs retombées médiatiques. Ce moment donne l'occasion de remercier les bénévoles en produisant un petit bénéfice financier pour l'association. Catherine s'est attablée à nos côtés et au fil des discussions ont émergé quelques idées, plus ou moins précises, dont il ressort une demande d'appui sur le plan de la mise en scène et du texte même de la pièce. Bernard Müller est alors plus directement concerné que moi, ayant déjà une certaine expérience théâtrale. Il est convenu qu'il vienne à la prochaine assemblée générale, prévue en novembre, pour présenter le projet sur lequel ils échangeraient entre temps. Il s'agissait d'abord de mettre en place plusieurs séances de travail pour définir ce que l'AMSR attendait ; les fameux « changements » espérés devaient venir d'eux, en fonction de la façon dont ils souhaitaient se réapproprier le texte et la mise en scène.

Il est important de souligner que l'initiative à l'origine de notre projet d'intervention vient des membres actifs de l'AMSR. C'est parce que nous avons construit des liens de familiarité avec eux qu'ils nous ont confié ce projet, qui ne peut être mené qu'avec leur étroite collaboration. La relation de travail s'est établie au fil des ans au contact de gens de notre génération – entre 30 et 45-50 ans pour les plus âgés –, avec qui nous partageons certains codes quant au culte lui-même, un rapport distancié à la foi et à l'Église. Leur autodérision s'accorde parfaitement avec notre intérêt critique. Nos interlocuteurs sont tout à fait conscients du caractère désuet, voire archaïque de leur mystère, mais nous sont reconnaissants de notre intérêt renouvelé et jamais condescendant, ni moqueur, ni méprisant, quoique ironique parfois – ironie qu'ils partagent largement. Ils apprécient notre véritable respect pour leur fête. Cette relation de confiance, car le mot amitié (Naepels, 1998, p. 197) me paraîtrait ici un peu fort, les a amenés à se tourner vers nous pour tenter de changer quelque chose alors qu'il y a une dizaine d'années, le seul fait d'évoquer dans la presse une modification du texte de la tragédie avait provoqué la colère du président de l'Amicale.

En juin 2011, une journée de travail est organisée à Alise-Sainte-Reine. Nous proposons une lecture à voix haute du texte de la tragédie par les acteurs eux-mêmes, afin qu'ils se réapproprient ce récit. Selon les mots d'Élie Laffage, cela permet de ne plus simplement dire son texte

comme une chanson qu'on connaît depuis qu'on est tout petit. Parce que quand on est petit, on chante une chanson, on ne comprend pas les paroles, mais on les connaît par cœur et là, c'est exactement ça ! On a 30, 40 ou 50 ans et on connaît ça depuis qu'on est tout petit, ça nous berce, on suit les rails, on ne se pose pas de question.

Les animateurs les plus actifs des fêtes sont présents, certains lisent leur propre rôle – Olibrius, Léonice, Reine – tandis que d'autres lisent ceux des absents. L'exercice est plutôt concluant puisqu'il conduit à s'interroger sur le caractère ambigu de certains personnages, sur le sens de mots un peu vieillis, sur les incohérences logiques du récit et sur le fondement religieux de l'ensemble. Les participants redécouvrent ainsi « leur » tragédie, au point de s'exclamer, tel Élie Laffage, « Finalement, il est super ce texte ! »

## **BLOCAGE**

Mais à l'heure où j'écris ces lignes, le processus est au point mort. La séance de travail de juin 2011 est la seule à avoir eu lieu, sans que cela change quoi que ce soit au déroulement du mystère en septembre. L'un des acteurs, Didier, a refusé d'entrer dans le jeu, claquant la porte de l'assemblée générale de novembre 2010 lorsque le projet a été présenté. Doté d'un charisme certain, s'investissant dans son rôle de Clément (père de Reine) bien davantage que les autres acteurs, gagné peu à peu par le mysticisme du fait de participer au martyre, il est décrit par les autres comme « d'un caractère difficile » et se situe clairement en dehors du noyau dur de l'Amicale. Il est le plus souvent absent des réunions de l'association, du buffet de fin d'année, de tous les moments « hors martyre ». Il ne réside pas à Alise et n'en est pas natif. Au cours d'un entretien réalisé en 2005, Didier définit son rôle selon les mots suivants : « Disons que dans tout groupe, il faut quelqu'un qui prenne en main la coordination ; ça demande beaucoup de diplomatie, mais ça, moi ça me va ! » Dans les faits, nous avons pu constater au fil des ans de quelle manière celui qui joue le rôle sans doute le plus important dans la tragédie – le personnage le plus dense et le plus complexe – est devenu le véritable metteur en scène, donnant durant les répétitions des indications sur la gestuelle, le positionnement, les déplacements sur scène. Informé du projet de travail de la tragédie avec Bernard et moi, il refuse d'en parler, prenant l'initiative comme un affront personnel. Bien que personne ne souhaite évincer Didier et qu'il est indispensable à l'AMSR, ce dernier ne souhaite pas coopérer à ce projet de refonte. Comment le convaincre ? À ce jour, les tentatives de médiation sont restées lettre morte ; Didier a participé aux fêtes de sainte Reine 2011 comme si de rien n'était, et les membres de l'Amicale n'ont pas souhaité lui reparler du projet. Il semble bien que cette intervention ait fait ressurgir des sentiments demeurés invisibles jusqu'alors. Dans une discussion tendue avec l'un des acteurs, Didier a en effet rappelé son souhait de voir sa fille jouer sainte Reine lorsqu'elle en avait eu l'âge. N'étant pas

native d'Alise, le rôle avait été attribué à une autre. L'acteur en a conçu une amertume certaine, dont il ne nous avait jamais parlé jusqu'alors – et qui constitue un indice supplémentaire de l'importance accordée aux « vieilles familles » dans le cadre du martyre.



Notre position d'étrangeté est ici en cause, faisant écho aux notions travaillées par Michel Naepels : « Construire notre atopie revient à faire admettre à nos interlocuteurs que nos intérêts d'enquêteur se limitent à notre désir de savoir et que nous n'interférons pas en tant que concurrent, qu'atout majeur ou qu'arbitre dans le champ étudié » (Naepels, 1998, p. 194). Didier a-t-il eu le sentiment que nous étions entrés en concurrence avec lui ? Ceux qui nous ont sollicités pour « donner un coup de jeune » au martyre nous ont-ils pris pour des « atouts majeurs » ? L'important, pour parvenir à une certaine intimité avec nos interlocuteurs, est de leur montrer que nos intérêts diffèrent des leurs, qu'ils ne les contrarient pas, de nous montrer à la fois extérieurs et désintéressés. Dans un tel contexte, théâtral et performatif, où les agents se mettent en scène, il est quasiment naturel de s'en tenir à un rôle de spectateur ; c'est finalement ce que demande le terrain et ce à quoi s'attendent les acteurs. Historiquement, cela correspond à une réalité. À partir de 1945, l'abbé Jovignot crée artificiellement un théâtre à l'antique et fait aménager une scène et des gradins où il n'y en avait pas (Clerc, 1997 ; Bonnot, 2011 a). Il souhaite alors s'affranchir de l'amateurisme naïf des représentations du mystère dans les rues du village pour pouvoir accueillir les nombreux pèlerins et garantir à terme le succès des fêtes de sainte Reine. Là où il y avait un mystère, avec ce que cela implique de mélange inextricable entre habitants, acteurs et fidèles, l'abbé Jovignot installe un théâtre, en plein air, mais aux accès contrôlés – l'entrée est payante –, à l'écart des habitations, doté des éléments indispensables à un espace de mise en scène. Il instaure une distance tangible entre acteurs et spectateurs. Dès lors que nous répondons positivement à une demande de l'AMSR pour aider les acteurs à renouveler leur façon de représenter la tragédie, nous quittons les gradins du théâtre pour les coulisses. Notre présence influence alors nécessairement les perceptions de nos interlocuteurs. De spectateurs, nous devenons acteurs, si l'on admet que le metteur en scène est un acteur de la performance théâtrale. Toutefois, je ne crois pas que cette initiative, cette expérience très stimulante pour l'AMSR comme pour nous a « pollué » quoi que ce soit. Cela signifierait qu'il existe un objet « pur » susceptible d'être altéré, alors

même que l'ensemble des séquences rituelles, le texte lui-même et sa mise en scène sont en perpétuelle évolution, et ce, bien que la plupart des spectateurs et acteurs estiment que « rien ne change ». Nous n'avons rien pollué, parce qu'il n'y a rien à polluer. En revanche, le tour donné à l'enquête a permis de faire émerger des enjeux qui nous échappaient jusqu'alors, des conflits latents, des tensions, des réticences. La suite nous dira si ces obstacles sont insurmontables et si l'avenir du mystère peut en pâtir.

## Bibliographie

- BAZIN Jean (2008), *Des clous dans la Joconde : l'anthropologie autrement*, Alban Bensa & Vincent Descombes (avant-propos), Toulouse, Anacharsis.
- (1998), « Questions de sens », *Enquête*, n° 6, p. 13-34.
- BENSA Alban (2010), *Après Lévi-Strauss : pour une anthropologie à taille humaine*, Paris, Textuel.
- BONNOT Thierry (2011 a), « Alise-Sainte-Reine : rituel patrimonial et martyre théâtralisé », dans Marie-Christine Bordeaux, Jean Caune & Marie-Madeleine Mervant-Roux (éd.), *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art : accompagnement et autonomie*, Montpellier, l'Entretemps, p. 53-64.
- (2011 b), « Le plat au poisson d'Alise-Sainte-Reine : indice archéologique, emblème et relique », dans Fabienne Wateau (dir.), *Profils d'objets : approches d'anthropologues et d'archéologues*, Paris, de Bocard, p. 133-143.
- BOUTRY Philippe & JULIA Dominique (dir.) (1997), *Reine au mont Auxois : le culte et le pèlerinage de sainte Reine des origines à nos jours*, Paris, Éditions du Cerf.
- CLERC Jean-Paul (1997), « Le pèlerinage de sainte Reine après 1945 », dans Philippe Boutry & Dominique Julia (dir.), *Reine au mont Auxois : le culte et le pèlerinage de sainte Reine des origines à nos jours*, Paris, Éditions du Cerf, p. 351-359.
- COURTINE Nicole (1997), « Sainte Reine et la tradition écrite », dans Philippe Boutry & Dominique Julia (dir.), *Reine au mont Auxois : le culte et le pèlerinage de sainte Reine des origines à nos jours*, Paris, Éditions du Cerf, p. 29-60.
- ELIAS Norbert & SCOTSON John L. (1965, 1997), *Logiques de l'exclusion : enquête sociologique au cœur des problèmes d'une communauté*, Pierre-Emmanuel Dauzat (trad.), Paris, Fayard.
- ÉTOURNEAU Jean-Baptiste (1878, 1939), *Le Martyre de sainte Reine*, Dijon, Jobard.
- GODIN André (1997), « La dramaturgie de sainte Reine », dans Philippe Boutry & Dominique Julia (dir.), *Reine au mont Auxois : le culte et le*

*pèlerinage de sainte Reine des origines à nos jours*, Paris, Éditions du Cerf, p. 217-242.

GOLD Raymond (1958, 2003), « Jeux de rôles sur le terrain : observation et participation dans l'enquête sociologique », dans Daniel Cefaï (éd.), *L'Enquête de terrain*, Paris, La Découverte / MAUSS, p. 340-349.

LATOUR Bruno (2007), *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte.

NAEPELS Michel (1998), « Une étrange étrangeté : remarques sur la situation ethnographique », *L'Homme*, vol. 38, n° 148, p. 185-199.

# ETHNOGRAPHIE EXPÉRIMENTALE : DU RÉASSEMBLAGE À LA RECONSTITUTION

Morad Montazami

## L'ARTISTE ETHNOGRAPHE, ENJEUX ET MÉTHODES

Depuis le milieu des années 1980, sous l'impulsion d'auteurs tels que James Clifford et George Marcus (1986), les anthropologues de terrain se sont dotés de nombreux outils critiques, n'hésitant plus à assumer le rôle qu'ils prennent dans les *poétiques* et les *politiques* de l'ethnographie<sup>1</sup>. Parallèlement à ce tournant réflexif de la discipline anthropologique, les pratiques artistiques ont évolué dans une large mesure en intégrant l'enquête de terrain, voire l'observation participante, contribuant ainsi à une vision élargie de l'ethnographie. Celle-ci ne s'entend plus uniquement comme l'expérience individuelle et irréductible de l'ethnographe, mais plutôt comme un rapport au savoir, à sa mise en forme et surtout aux soubassements politiques qui le travaillent (la place de l'autre dans la constitution de ce savoir). Sans qu'elles se réduisent à une « déconstruction » de la discipline, il y a fort à penser que les réappropriations méthodologiques, formelles ou esthétiques de l'« artiste ethnographe » – appellation qui sera à clarifier – n'ont pas été sans conséquence sur le tournant réflexif pris par les anthropologues eux-mêmes.

Mais le nouveau visage de cet artiste ethnographe n'a surtout plus grand-chose à voir avec celui arboré par les surréalistes et le désir d'ethnographie propre aux années 1920-1930 (voir Clifford, 1988, 1996, p. 121 *sq.*). La décolonisation des esprits ayant accompagné la décolonisation tout court, et avec

1. On pense notamment au thème choisi par Okwui Enwezor pour la triennale d'art contemporain 2012, intitulée « Intense proximité », qui se présente ainsi : « Puisant son inspiration dans les travaux des grandes figures de l'ethnographie française du xx<sup>e</sup> siècle, telles que Claude Lévi-Strauss, Marcel Mauss, Michel Leiris et Marcel Griaule, La Triennale s'embarquera dans une exploration des espaces où l'art et l'ethnographie convergent vers une fascination renouvelée pour l'inconnu et le lointain. » (Présentation de La Triennale 2012, en ligne : [www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Arts-plastiques/Actualites/La-Triennale-2012-Intense-Proximite](http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Arts-plastiques/Actualites/La-Triennale-2012-Intense-Proximite) ; octobre 2017)

elle la remise en question d'un regard ethnocentriste, l'artiste ethnographe qui se fait jour depuis les années 1980 jusqu'à aujourd'hui ne se satisfait plus du modèle du collage et de la juxtaposition, de l'esthétique du fragment ou de la fascination pour l'étrange(r), la magie, l'impureté – que Georges Bataille a pu partager avec Luis Buñuel ou Lévi-Strauss avec Max Ernst. Les pratiques actuelles ont quitté les sphères de l'avant-garde au profit d'une perspective épistémocritique sur la *situation* ethnographique, à commencer par les problèmes d'énonciation, les temporalités et les positions en jeu dans cette situation : « Qui parle ? Qui écrit [ajoutons qui filme] ? Quand et où ? Avec, ou à qui ? Sous quelles contraintes institutionnelles ou historiques ? » (Clifford & Marcus, 1986, p. 13 ; ma traduction) comme le demandait James Clifford devant la citadelle positiviste de l'ethnographie moderne. Bien loin de toute anthropologie de l'art, ou anthropologie esthétique, on entre ainsi de plain-pied dans la nouvelle sphère des « arts de l'enquête et du terrain ». Nous tâcherons ici d'en montrer tant la genèse néosurréaliste que l'aboutissement épistémocritique.

Une des clés de voûte, en la matière, qui trouve une attention et une réévaluation constantes chez de nombreux artistes, est le concept de *reconstitution*. Une clé aux multiples branchements qui touche autant aux arts de la scène et du spectacle, qu'à des pratiques amateurs comme lesdites « sociétés de reconstitution historique », à la commémoration, au dispositif rituel, à la science criminologique, à la psychologie (notamment avec le psychodrame qui propose par exemple à des individus de rejouer leurs problèmes familiaux), voire à la planification urbaine (de Dubaï à la Chine, on reconstitue ici l'île de la Grande-Bretagne, là un village de Bavière, dont la réalité supplante de loin tout jeu d'enfant ou autre jeu vidéo).

Les travaux des artistes que nous prendrons pour objets ne visent en rien à subsumer sous le paradigme de la reconstitution un usage normatif de l'histoire ni la revendication d'une méthodologie univoque. En anthropologie, du reste, que l'on parle de « reconstituer » l'histoire d'un groupe – comme pouvait l'écrire Marcel Mauss (1926, 1967) – ou bien de « reconstituer » une cabane ou autre élément d'une société à des fins muséologiques, le terme s'avère sans réelle efficacité. Il semble surtout guidé par les circonstances et non par un choix conceptuel. En revanche, le terme – reconstituer un fait ou un contexte culturel particulier – recèle une idée importante et fondatrice pour comprendre le rapport de la science anthropologique à son objet : celle de rendre les données ou les objets ethnographiques « vivants<sup>2</sup> »

2. Sur ce point, notamment depuis Georges-Henri Rivière et le musée d'ethnographie du Trocadéro, voir De l'Estoile, 2007, 2010, p. 249-250.

(le contexte privilégié restant le musée). Autant dire que derrière tout *corpus* de recherche scientifique, un corps bien physique s'affaire telle une ombre qui repasse sans cesse. Mais que se passerait-il si, plutôt que les objets, les artefacts aussi bien que les documents, c'était le terrain lui-même que l'on essayait de ressusciter ? Si une telle suggestion semble s'avancer chez certains artistes – donner une seconde vie à l'expérience de l'observation sur un terrain d'enquête –, leur démarche se réinscrit dans la grande problématique de la « textualisation », ou plus exactement : comment se jouer du dispositif propre à l'ethnographie moderne selon lequel « les événements et les rencontres de la recherche deviennent des notes de terrain ? Les expériences deviennent des récits, des événements significatifs ou des exemples » (Clifford, 1988, 1996, p. 46) ? Ce qui est en jeu, c'est bien la question épistémologique du texte pensé comme résidu de l'expérience ethnographique face aux interactions sur le terrain (dialogisme, traductibilité, hybridation) et non pas, par exemple, le modèle cognitif hérité de la paléontologie naissante, avec Cuvier, au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce dernier avait établi une loi de *corrélation des formes* selon laquelle on peut *reconstituer* un squelette d'animal – disparu de la surface du globe – à l'aide de quelques fragments d'ossements permettant de déduire la forme des os manquants<sup>3</sup>. J'évoque intentionnellement ce chapitre de l'histoire de sciences, car l'anthropologie a également partagé jusqu'à un certain point ce modèle cognitif conduisant d'une part, à la volonté d'exhaustivité sur son objet, et d'autre part, au maniement des indices, en fonction d'une *totalité* à reconstituer, par le rapport métonymique du tout à ses parties. Or c'est ce modèle cognitif qui sera aussi battu en brèche dans l'ethnographie expérimentale de certains artistes contemporains.

L'enjeu est la possibilité d'élaborer de nouveaux dispositifs d'énonciation et d'interaction. Les travaux de Geertz et de Clifford, portant à la fois sur les stratégies d'écritures de l'ethnographe et sur ses débouchés, par exemple dans des formes d'écritures dialogiques, voire polyphoniques, ont ouvert la voie. Mais en définitive – c'est là où l'on déborde la problématique textuelle –, la possibilité est certainement celle d'entrevoir d'autres modes d'action que le texte sur l'expérience de terrain. Mais la détermination de ces nouveaux modes d'action ne se réduit pas non plus à la distinction entre une anthropologie « textuelle » et une autre « visuelle ». Ou plus exactement, la conception du texte ne se réduit pas à ce que j'ai appelé le « résidu » de l'expérience de terrain. À ce point, il convient également de recourir au courant de l'anthropologie réflexive de Victor Turner, initié au début des années 1980, avec

3. Sur Cuvier, voir Ginzburg, 1986, 2010, p. 275-276.

son collègue Richard Schechner. Leur projet a consisté, selon leurs propres termes, à « performer l'ethnographie ». Cette préoccupation tout à fait ancrée dans leur méthodologie consistait à rejouer eux-mêmes avec leurs étudiants, *a posteriori*, des rituels observés sur le terrain, et ce, en réaction à un certain réductionnisme cognitiviste ou bien à une tendance qui consistait à maintenir l'ethnographie dans une réécriture perpétuelle (ils privilégient la répétition du fait rituel plutôt que celle de l'écriture). Turner préconisait un processus en trois étapes : d'abord, changer l'ethnographie en un script, ensuite changer le script en une performance et enfin, changer la performance en une méta-ethnographie (d'où l'appellation d'anthropologie réflexive : Turner, 1982, p. 90). Il ne s'agit pas d'attendre, loin de là, que les artistes appliquent ces étapes telle une recette. À travers des travaux variés, le dialogue avec l'ethnographie trouvera une forme et un procédé particuliers, qui ne se limiteront jamais à un « emprunt ». La notion cinématographique et performative de *script* peut nous aider à amorcer un déplacement depuis la notion littéraire de *texte*, et l'idée de rejouer / ressentir les rituels plutôt que d'essayer de les « analyser » ou de les « restituer » est une autre clé importante de cet échange.

### TRINH T. MINH-HA : « RÉASSEMBLAGE » SUR LES RUINES DE L'ETHNOGRAPHIE

Le film *Reassemblage*, de Trinh T. Minh-ha<sup>4</sup>, tourné au Sénégal en 1981<sup>5</sup>, représente désormais un classique de l'ethnographie expérimentale (Russell, 1999). Par cette appellation, entendons une déterritorialisation du cinéma expérimental à travers le champ ethnographique débouchant sur une problématisation poétique et politique de la « science » ethnographique. Si *Reassemblage* peut être considéré comme un film charnière, c'est qu'il contribue à ouvrir la perspective épistémocritique tout en étant porté par une esthétique qui affiche sa filiation surréaliste – celle que nous avons évoquée plus haut.

En ouverture, la voix off déblaye et brouille les pistes en même temps : « *I do not intend to speak about, just speak nearby.* » Ne pas parler « à propos de » (sous-entendu « à la place de »), mais « à côté » ou « à proximité de ». Ainsi posé, l'échec présumé de tout regard objectivant sur les peuples observés

4. Après un riche parcours universitaire (diplômée de littérature comparée et d'ethnomusicologie) Trinh T. Minh-ha a enseigné à Cornell, San Francisco State, Smith et Harvard. Théoricienne féministe et figure essentielle des études postcoloniales, elle a été primée de nombreuses fois pour ses films, régulièrement présentés dans les festivals internationaux.

5. Trinh T. Minh-ha, *Reassemblage. From the firelight to the screen*, 1982, 40 min.

– notamment par l’ethnographie moderne – est compris dans l’échec à se définir soi-même comme *sujet* de perception face à son *objet* d’étude ; et à l’extrême, dans l’échec de toute science de l’homme *par* l’homme (l’anthropologie comme utopie). Les conséquences d’une telle résolution – parler ou observer *à la marge* – paraissent exagérées, mais ne recouvrent pas moins des formes cinématographiques désarmantes. Passant des disjonctions radicales entre le son et l’image aux coupes abruptes dans un montage elliptique, l’ethnographie expérimentale de Trinh T. Minh-ha se veut presque une stase de l’Autre, un arrêt sur image épileptique en radicale déconstruction.

Dans ce film, nous sommes parfois plus proches du bégaiement visuel que de tout discours, ce qui est à la fois la prise en compte d’un échec scientifique et la source de réitérations performatives (plusieurs phrases en voix off sont répétées le long du film, comme pour les empêcher de donner du sens à *une* image en particulier<sup>6</sup>). Par exemple, lorsque la voix off évoque des femmes qui gardent le secret de la création et de la conservation du feu, les images montrent des gestes accomplis par des hommes et non par des femmes. Ou encore, quand cette voix énumère les peuples sérères, bassari et wolofs, sans que l’on sache lequel d’entre eux est montré à l’écran et en vertu de quelle différence culturelle. Le vu et le non-vu, le bruit et le silence ne cessent de s’entrechoquer, vouant toute cohérence narrative à s’étrangler dans un entrelacs de fragments. Les tresses d’une chevelure féminine se superposent à de la paille recouvrant une maison, des motifs en terre sur les habitations renvoient à ceux des tissus et des parures, des corps en plein labeur croisent des corps apparemment oisifs, des regards caméra recourent des visages absorbés. Tout est à l’extrême, laissé en ruine entre des signes non systématiques, non congruents ; nulle relation du tout à ses parties ou des parties au tout ne semble possible.

Des fragments de réel s’approchent d’une musique tout en percussion et faite de discontinuités, les mots butent parfois comme de fausses notes ; d’autres fois, ces fragments initient des lignes de fuite imprévisibles, emboîtant des microrécits et des citations d’interlocuteurs « fictifs » dans un récit plus large et sans destinataire prédéfini. Mais les mots relancent toujours l’errance du « je » ethnographique dans un « cercle de regards » (*circle of looks*), comme le dit la voix off. Sur le terrain, toute personne que je crois surprendre du regard me surprend en retour, dit-elle, d’où l’importance donnée aux regards caméra qui brisent la transparence de la représentation

6. Stratégie à la fois inverse et concomitante de celle de Chris Marker dans son film *Lettre de Sibérie* (1958), lorsqu’il appose plusieurs commentaires différents sur les mêmes images.

ethnographique. Qui plus est, le regard de celui qui me surprend est pris dans un cercle d'autres regards qui diffèrent perpétuellement la possibilité de distinguer de manière stable la frontière entre observateur et observé. De l'œil à l'esprit et des regards aux mots, quel est le souci principal de Trinh T. Minh-ha ? Éviter le cycle de « récupération, collection, préservation » auquel s'adonnent les ethnologues, que la voix off égratigne, eux qui « manient la caméra exactement comme ils manient les mots ». Il s'agirait alors sans doute de laisser passer, plutôt que de récupérer, de disperser plutôt que de collecter et de transformer plutôt que de préserver ; ainsi en est-il du rapport aux signes entre le texte et l'image dans l'ethnographie expérimentale de *Reassemblage*.

Comme un ethnographe à l'affût du moindre détail, le spectateur est placé dans un état d'attention extrême pour mieux déjouer cette inclination à donner du sens. En travaillant contre la logique du détail qui devient indice, contre la logique déductive et interprétative, en réintroduisant le fragment, la citation, le commentaire sur le commentaire, le paradigme du réassemblage semble plutôt révéler les constructions de l'esprit – parmi lesquelles un certain nombre de stéréotypes – qui filtrent notre perception. Ainsi ce film est-il une critique adressée à quelques-unes des marques de réification et d'allochronisme<sup>7</sup> propres à l'écriture ethnographique, comme le discours indirect libre qui, dans la translation de l'expérience au texte, impose une objectivité supposée de l'ethnographe.

L'alternance lancinante entre des gros plans sur les personnes filmées, à la limite du voyeurisme, et des plans d'ensemble qui synthétisent les éléments en présence, vise le déplacement du réassemblage vers la reconstitution. Recourir à des plans apparemment voyeuristes est une stratégie de manipulation des affects détournant la neutralité ou l'objectivité apparente du regard ethnographique (ou bien celui de la chaîne National Geographic). On a coutume de masquer avec ce regard un certain nombre de fantasmes, d'obsessions ou de non-dits – par exemple le corps des sujets observés et l'érotisme inhérent à ces situations. Le gros plan insistant sur le sein d'une femme fait plus que révéler des lambeaux d'une esthétique surréaliste (volontairement dénoncée) ; il tend à « reconstituer » des situations ethnographiques, des jeux de regards et des constructions fantasmatiques à même d'ébranler la stabilité de ces situations. Subvertir le refoulé érotique de l'ethnographie

7. « J'entends par là une tendance persistante et systématique à placer le(s) référent(s) de l'anthropologie dans un Temps autre que le présent du producteur du discours anthropologique. [...] le déni de co-temporalité, c'est l'*allochronisme* de l'anthropologie. » (Fabian, 1983, 2006, p. 36)

entre ici dans une stratégie où, à défaut de faire sens une fois pour toutes, les indices glanés sur le terrain « réincarnent » le corps de l'ethnographe qui fait habituellement son possible pour s'absenter, n'être plus qu'un corps-œil, à la limite une machine à « observer » (voir Fabian, 1983, 2006).

Lorsque, pour la énième fois, le son se coupe et l'image saute, on pourrait entendre résonner l'ouverture de *L'Empire des signes* de Roland Barthes, autre anti-récit ou récit fragmentaire, inspiré par la découverte d'une culture autre (le Japon), mais dans l'autonégation de ce rapport d'altérité que l'on préfère mettre en pièces :

Le texte ne commente pas les images. Les images n'illustrent pas le texte : chacun a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette *perte de sens* que le Zen appelle un *satori* ; texte et images, dans leur entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants : le corps, le visage, l'écriture, et y lire le *recul des signes*. (Barthes, 1970, p. 9)

Trinh T. Minh-ha, comme en écho à l'auteur de *L'Empire des signes*, stigmatise « l'habitude à imposer une signification au moindre signe ». Des signes qui reculent pour éviter de se retrouver capitonnés sur le ventre feutré de la rationalité scientifique, orientaliste ou ethnocentriste ; des signes errants, inassignables et inatteignables qui retournent à un espace où la subjectivité se met en forme, tel un *work-in-progress* ; un espace hypersensible où l'écrivain, le filmeur, « l'ethnographe » se laissent finalement prendre dans la spirale du *traduisible*.

Imaginons que la langue de l'autre soit traduite dans ma langue, puis le résultat obtenu retraduit de ma langue à celle de l'autre et ainsi de suite, à l'infini, pour ne viser plus la signification, mais les déplacements infimes de notre perception mutuelle *via* le langage. Nous serons alors bien arrivés à cette *érotique du signifiant*, ce découplage de la structure signifiant / signifié entre plaisir des formes et réalité du sens, ainsi qu'entre un « ici » et un « là-bas ».

Si le réassemblage n'est pas la reconstitution, il remplit des fonctions – à travers le montage cinématographique – qui nous permettent à présent de l'aborder : réintégrer l'observateur dans les « cercles de regards », réintégrer l'autre dans la co-temporalité de l'expérience ethnographique, agencer les discours au lieu de les classer, ouvrir le sens au lieu de le fixer. Autant de fonctions qui participent de la même *performance* souvent à l'œuvre dans la reconstitution.

## ÉLISE LECLERCQ : AUTO-MISE EN SCÈNE ET ART DE LA MÉMOIRE

Le site dit de l'Union, du même nom qu'une friche industrielle de 80 hectares en métropole lilloise, fut le lieu pour Élise Leclercq<sup>8</sup> d'une enquête en prise avec le territoire. Composée d'habitations ouvrières en briques rouges et d'usines laissées à l'abandon dans les années 1990 à la suite de différentes crises (charbon, métallurgie et textile), les gens qui habitent encore cette ZAC<sup>9</sup> sont souvent ceux qui ont refusé d'en partir. L'artiste en a rencontré un certain nombre, comme elle a pour habitude de le faire, afin de réunir un ensemble de sources audiovisuelles réalisées en collaboration avec les habitants. Le protocole mis en œuvre est celui de l'auto-mise en scène. Ce travail fut d'abord exposé à l'hospice de Havré à Tourcoing, pendant l'été 2009.

Une femme qui porte un tablier entre timidement dans un immense hangar désaffecté. Du bout des doigts, elle effleure la portière à demi ouverte d'un boîtier électrique et essaie de la refermer. Autour, c'est le silence. La femme commence à marcher lentement, les mains dans le dos, comme si elle visitait les lieux pour la première fois, en longeant un côté du hangar. Une lumière naturelle vive, qui semble tomber du ciel, comme si nous étions dans un puits, infuse le sol et les murs. Dans un lent travelling, nous suivons la femme qui s'éloigne. Plus elle avance, plus elle nous semble une fourmi à l'échelle du lieu. Au bout d'une trentaine de mètres, elle tourne vers la droite et traverse cet espace lunaire pour rejoindre l'autre côté. En s'approchant de la caméra, elle trouve, derrière un des nombreux piliers, un balai qui semblait l'attendre. Elle s'en empare avec prudence et d'un geste vigoureux et maîtrisé se met à balayer la poussière qui s'élève dans les airs par de grandes nuées confondues avec la lumière. Le geste semble vain étant donné l'immensité du lieu. Au bout de quelques minutes, la femme repose le balai là où elle l'a trouvé. Elle s'accoude à une citerne et regarde autour d'elle en balayant l'espace du regard comme pour en prendre la mesure. Quelques secondes plus tard, elle se ressaisit du balai et se remet à balayer. Le geste s'intensifie

8. Élise Leclercq est une artiste française née à Paris en 1980 où elle vit et travaille. Son parcours a débuté en parallèle d'une formation en anthropologie visuelle et histoire de l'art à l'EHESS. Son travail s'est développé dans le cadre de plusieurs résidences d'artistes et a fait l'objet de plusieurs expositions, généralement localisées dans la même région que son terrain. Ainsi la résidence à l'école du Fresnoy qui a donné lieu à la recherche sur la ZAC de l'Union (2008-2009) ou celle de la galerie Étienne Chatiliez (2007-2008) montrent que ses recherches sont centrées sur la région Nord-Pas-de-Calais. Voir site de l'artiste : [www.eliseberimont.net/](http://www.eliseberimont.net/) (octobre 2017).

9. ZAC : Zone d'aménagement concerté.

et son parcours se rétrécit, jusqu'à se concentrer en une motte de poussière vers laquelle tous les coups de balai se recentrent. Puis elle s'arrête de balayer et fait chemin arrière jusqu'à son point de départ. Elle sort. La vidéo se termine en indiquant : « Avec Christine Quivrin, ouvrière textile pendant vingt et un ans à l'usine de la Tossée située dans la zone de l'Union à Tourcoing, nord de la France. L'usine est fermée depuis avril 2004<sup>10</sup>. »

La description que nous venons de donner de cette vidéo est volontairement détaillée ou « dense » ; comme pour en épuiser la description, sous la forme d'un récit figuratif adressé à quelqu'un qui, pour des raisons techniques ou bien parce qu'il appartient à une autre époque, ne pourra jamais la visionner. Faire voir l'action par le discours. C'est le principe rhétorique de l'*ekphrasis* hérité des Grecs et d'Homère qui prétend à une description si détaillée qu'elle en rende son objet présent. Ainsi Diderot consignait-il ses descriptions des Salons à l'attention de Catherine II de Russie afin qu'elle ait connaissance des modes parisiennes. Dans une certaine mesure, ce principe se retrouve aussi dans les règles que se donne l'ethnographe afin de transcrire les actions qu'il observe : l'écart entre la perception et la description, entre différents niveaux de description et la part d'interaction qui est dans la description. L'ethnographie expérimentale d'Élise Leclercq et de Trinh T. Minh-ha montre comme aucune description n'est neutre. Il en est ainsi des effets rhétoriques, littéraires et des marqueurs d'intensité ou de focalisation dans notre description de la vidéo montrant Christine en train de balayer. Il n'aura donc échappé à personne que ce type de dispositif propose également au spectateur de glisser son regard sous celui de l'ethnographe qui *écrit*.

Les débats épistémologiques autour de la description sont le plus souvent cristallisés autour des travaux de Clifford Geertz et le modèle de la *thick description* (description dense) mise en œuvre, à l'origine, dans son enquête célèbre sur les batailles de coqs à Bali (Geertz, 1973, 1983). Celle-ci se donne pour but de s'approcher au plus près de l'interprétation que les acteurs font des éléments de leur culture – ou de sa mise en scène. L'avantage est alors d'être près du contexte de l'énonciation plutôt que de celui défini par la coutume, les institutions, etc. À tout le moins le premier encadre-t-il le second. Les voies de la réflexivité à travers les rapports entre écrire et décrire sont volontiers réempruntées par l'histoire de l'art, d'une manière très similaire. Par exemple, lorsque Stendhal nous donne à « voir » la fresque de l'école d'Athènes de Raphaël, il s'agit littéralement de nous guider à travers des figures peintes sur une table que se partagent l'écrivain ethnographe et le spectateur :

10. Élise Leclercq, *Tout va disparaître*, vidéo, 2009, 10 min.

Qui ne connaît l'École d'Athènes ? C'est une réunion idéale des philosophes de tous les temps de la Grèce. La scène se passe sous le portique d'un grand édifice orné de statues et de bas-reliefs. Sur une plateforme placée assez loin du spectateur, et à laquelle on arrive par des gradins, on aperçoit Aristote et Platon. (Stendhal, 1829, 1973, p. 233)

Ainsi, à supposer qu'on ait seulement un vague souvenir de la fresque – ou alors qu'elle se soit soudainement vidée comme l'usine où travaillait Christine –, doit-on croire que le « grand édifice orné de statues et de bas-reliefs » fait partie de la fresque elle-même ou de l'architecture qui l'accueille ? Notons par ailleurs l'usage inclusif du pronom « on » qui adjoint le regard du spectateur à celui de l'observateur et « arrive par des gradins », comme si le rapport au tableau était parfaitement transposé sur un plan à trois dimensions.

Si nous revenons à Christine, marchant à travers l'usine où elle a passé le balai durant vingt et un ans, il semble bien qu'elle figure en même temps les « poses » ou la mémoire corporelle, impliquant – au moins virtuellement – la transposition de son geste en un script, pour une action à rejouer. S'agissant ici d'une vidéo, le cadre de la représentation s'est retiré au profit du plan, en l'occurrence le plan-séquence en travelling, c'est-à-dire l'aspiration originelle du cinéma à reproduire le flux de la vie. Le plan-séquence représente cet espace-temps continu au travers duquel nulle coupe n'est censée venir déranger l'adéquation entre les éléments du réel et l'expérience qui en est faite. Là, réside toute l'originalité du dispositif mis en place par Élise Leclercq dans ses auto-mises en scène : elles recèlent l'intensité descriptive du tableau et « cadrent<sup>11</sup> » l'expérience, tout en l'exposant à l'action du temps, de la durée. Équilibre remarquable de nuance et de précision au cours duquel Élise Leclercq d'un côté avec sa caméra, Christine de l'autre, sans réelle directive, se suivent, aux aguets, par ajustement de l'une avec l'autre. La substance de cette durée est donc versée dans ce plan à titre de parcours mnésique, c'est-à-dire au sens d'une superposition entre un lieu de mémoire – qui « contient » l'expérience – et une mémoire des lieux – qui la rejoue. En effet chaque pas ou geste est accompli par Christine avec une telle attention qu'il semble être simultanément acte de remémoration et de mémorisation<sup>12</sup>. Réciproquement, la même attention semble lui être portée par l'œil de la caméra qui la suit. De telle sorte qu'en relisant notre description introductive des

11. Nous pensons ici au modèle interactionniste (voir Goffman, 1974, 1991 ; 1959, 1973).

12. Nous pensons ici aux « théâtres de la mémoire » des renaissants tels Giordano Bruno et aux études de Frances Yates (1966, 1975), qui a montré comment la mémorisation de parcours à travers des lieux a servi comme modèle pour toutes autres tentatives de mémorisation.

gestes de Christine et en repensant aux images de la vidéo qu'elle redouble, ces images apparaissent comme la tentative inverse de l'*ekphrasis* : donner à entendre le discours par l'action. Cette opération inversée tient lieu à un autre stratagème cher à Diderot, celui du tableau vivant par lequel les acteurs immobilisés dans des gestuelles offrent au spectateur une vision particulière de leur histoire (voir Barthes, 1982).

L'enquête de terrain se déroule en deux temps : celui qui nous est inconnu en tant que spectateur, qui comporte des discussions entre l'artiste et les « acteurs » (le terme prend ici toute son ambiguïté) qui vont les amener à mettre en place le dispositif d'auto-mise en scène. C'est là qu'intervient une seconde phase, où terrain et écriture se conjuguent plus qu'ils ne se succèdent. Tout ici se donne comme la figuration visible d'un texte (script) invisible. L'auto-mise en scène représente un dispositif de subjectivation. « Dispositif », car elle consiste en une manière opérative d'agencer des lieux, des énoncés, des gestes, des documents, « du dit et du non-dit<sup>13</sup> ». « De subjectivation », car ce dispositif consiste, pour les enquêtés, à se poser en sujets et à mettre en place un certain rapport à soi perçu comme rapport à la vérité<sup>14</sup>. Une organisation interactive et non surplombante de l'espace d'échange, entre « observateur » et « observé », émerge à ce point. Le circuit de l'auto-mise en scène, composé de l'artiste, de l'acteur et du spectateur, permet aux deux premiers la position partagée de co-scripteurs. Et, dans ce circuit, entre l'artiste et le spectateur, la position d'observateur activement est partagée dans l'entrelacs du visible et du lisible.

Loin de se contenter de déconstruire le dispositif de la doxa ethnographique, l'auto-mise en scène a également eu pour effet de révéler la complexité ethnographique du geste de balayer. Apparemment sans présenter une signification symbolique ni rituelle, sans être un non plus savoir-faire valorisable en tant que fait ou représentation culturelle, balayer suppose en réalité – notamment dans le contexte de l'usine – un contact particulier avec

13. Dans une de ses définitions possibles, le dispositif est « un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit [...]. Le dispositif est donc toujours inscrit dans un jeu de pouvoir. » (Foucault, 1971, 2001, p. 299-300)

14. « [...] si subjectivation il y a, elle implique une objectivation indéfinie de soi par soi – indéfinie en ce sens que, n'étant jamais acquise une fois pour toutes, elle n'a pas de terme dans le temps ; et en ce sens qu'il faut toujours pousser aussi loin que possible l'examen des mouvements de pensée, pour ténus et innocents qu'ils puissent paraître. » (Foucault, 1982, 2001, p. 1126)

le lieu de travail et une connaissance de ce lieu, qui ont leur importance. Ce contact s'établit dans le rapport entre la mémoire de ces lieux et le corps qui la réincarne, mais il passe aussi par un déplacement dans un lieu qui repasse sous le contrôle de cette mémoire, alors qu'il contrôlait les corps auparavant – y compris en les soumettant à une temporalité productiviste qui n'a plus lieu d'être dans l'auto-mise en scène. Non seulement le balayage redessine en les exhumant les angles morts et l'aura improductive de l'usine, mais ce balayage beckettien recèle une force qui dénaturalise le regard.

Afin de mieux cerner les facultés de la reconstitution, il convient de se pencher sur un autre projet d'Élise Leclercq, mené en 2011 dans la ville de Ferrière-la-Grande. Cette ville est scindée en deux par une voie ferrée, bien que les trains ne passent plus depuis longtemps. Ce chemin de fer s'inscrit dans le paysage « rurbain », comme une artère historique du développement ouvrier autour de la métallurgie. Dans le cadre d'une résidence, Élise Leclercq a proposé une relecture visuelle et sonore de cet espace. Elle a invité plusieurs habitants à se projeter physiquement dans les zones traversées par la voie ferrée, en réalisant des auto-mises en scène, sous forme de vidéos individuelles et collectives. Ses rencontres l'ont également amenée sur le terrain de l'ancienne usine Miroux, située en plein cœur de la ville.

Le triptyque de vidéos réalisé en collaboration avec Robert Carlier, ancien ouvrier de la fonderie Miroux, nous plonge dans une triple dimension<sup>15</sup>. Il se compose d'une visite-souvenir sur la friche de l'ancien site ouvrier fermé en 2002 ; d'un film personnel qu'il réalisa en 1991 à l'intérieur de l'usine, avant son licenciement économique en 1998 ; et enfin d'une vidéo mettant en scène les modèles réduits sophistiqués qu'il construit durant son temps libre, reprenant à l'identique les formes, les couleurs et les systèmes mécaniques de ces machines qu'il réparait tous les jours à l'usine. Lors de sa visite, Robert Carlier, seul face à la caméra de l'artiste, nous confie ses souvenirs, mais il rapporte aussi les détails d'une journée de travail type, l'organisation et les recoins de l'usine. La mémoire qui se met au travail sur le terrain vague prend la forme d'une description vivante et dense qui déstabilise notre conception du témoignage. Les mouvements zélés de la baguette qu'il agite et avec laquelle il domine l'espace « mental » du site, de même que les dialogues fictifs qu'il noue avec ses « collègues », font apparaître l'espace de l'usine, ses figures, sa toponymie, dans un récit aux allures d'invocation magique.

Il est intéressant de lire de plus près quelques transcriptions du discours de Robert Carlier. Elles font notamment ressortir les différents temps qu'il

15. Élise Leclercq, *Pièces et mémoire*, installation vidéo sur trois écrans, 2011, 10 min.

emploie pour se raconter, dans un dispositif où l'auto-mise en scène se déplace vers la performance ethnographique. Il s'agit bien de *décrire*. D'une voix active et à valeur illocutoire, son récit commence par un présent<sup>16</sup> :

Il est 6 h 20. Je pointe, je dis bonjour à Marcel, je sors de la loge, je prends mon vélo, et je le prends à la même place comme d'habitude depuis quarante ans. Ta ! [Il imite une machine de pointage.] Après j'avance, je vais à l'atelier. À 6 h 20, dès fois, il fait encore noir. Donc c'est moi qui allume les lumières de sécurité des ateliers qui se trouvent là en entrant, à la porte. Ici, on a une petite porte que j'ouvre...

Robert Carlier raconte cela en se déplaçant sur le terrain vague de l'ancienne usine, énonçant ses actions tout en les réalisant dans l'espace. Puis intervient un premier décrochage, très progressif, du temps présent vers l'imparfait : « Je rentre dans mon bureau, première chose à faire, allumer la lumière, je me déshabille parce que y a trois armoires qui étaient ici là dans le coin. » L'usage soudain du passé au milieu d'un récit jusque-là destiné à faire voir les gestes rejoués introduit un changement de point de vue qui n'est plus celui de la performance à proprement parler, mais celui du témoignage. Dans la continuité de son discours, on comprend que les décrochages temporels arrivent également en fonction de visualisations purement spatiales, comme : « En passant dans l'allée centrale, j'ai vu un gars qui allait avoir fini. » L'ethnographie expérimentale vise à la production du lien entre espace et mémoire, mais également à une requalification des « lieux de mémoire » non officiels, lieux sans qualités, ou dépourvus de « parole » figurable à travers les dispositifs contemporains de témoignage. Celui qui est élaboré dans la collaboration d'Élise Leclercq avec Robert Carlier a la particularité de soutenir simultanément figuration narrative et mémoire des gestes. La notion de *script* se donne alors à entendre, au sens performatif qui s'oppose au *texte*, c'est-à-dire dont les traces ne se résument ni à de l'écrit ni à aucun système prédéterminé.

La notion de *script* profite à l'*homo ludens*, ouvert à l'ethnographie collaborative, qui s'est affranchie du vrai et du faux pour s'engager, entre liberté et contrainte, prise de parole et non-dits, dans une « implication paradoxale ». Le dialogue méthodologique peut s'ouvrir avec l'anthropologie du rituel, remettant ainsi en perspective la définition d'Albert Piette : « Le rituel, ne fait-il pas partie de ces réalités dans lesquelles il est permis sinon possible de montrer qu'on est "out", en dehors de la situation, tout en respectant certaines

16. Au sens classique défini par Austin, 1962, 1970. La production de l'énonciation correspond temporellement ou activement à l'exécution d'une action.

limites ? » (Piette, 1992, p. 13<sup>17</sup>) Logique du *double bind* ou de « l'implication paradoxale » qu'il appartenait peut-être aux artistes de porter à son maximum. De là à dire que les dispositifs ont remplacé les rituels, ou que les rituels se sont révélés dans leur nature de dispositifs, il n'y a qu'un pas. Ce sont à travers eux que se dessinent les lignes de subjectivation par lesquelles entrer, sortir, assumer une place, un énoncé, etc., par lesquelles le *pouvoir* de l'artiste, en instaurant ces limites ou en invitant à les franchir, se mesure au *savoir* des enquêtés sur eux-mêmes et sur le milieu auquel ils appartiendraient – si seulement le dispositif n'avait aussi le pouvoir de les déplacer d'une époque à une autre, d'un régime d'historicité à un autre.

En effet, après avoir évoqué une large étendue de souvenirs uniquement au passé, c'est-à-dire dès qu'il est « passé dans l'allée centrale » de l'usine, commençant le récit des interactions avec ses collègues, Robert Carlier achève significativement son récit en repassant au présent de la performance ethnographique : « Je pointe, je dis au revoir à Marcel et puis je m'en vais. » Comme si tout retour du passé qu'il s'agissait d'*agir* ou de performer dans le présent se devait de dessiner sa propre frontière avec la « fiction » du souvenir.

Une fois le paradigme de la reconstitution dégagé, en ses opérations principales, rendons justice à l'ensemble de l'installation vidéo *Pièces et mémoire* en complétant brièvement par l'étude des deux autres vidéos. Le dialogue fictif que Robert Carlier établit avec ses collègues de l'époque se prolonge dans les images filmées par lui-même, une vingtaine d'années avant cette performance. Les regards complices et les plaisanteries suscitées entre collègues par la caméra se détachent alors de la chaîne de travail et de l'automatisme des machines. Si les images révèlent des transformations introduites par la présence de la caméra, il ne faut pas oublier que le geste de filmer outrepassa l'interdit opposé par le lieu de travail, qui s'avère donc aussi un lieu d'échange et de sociabilité. Puis, par l'effet renversant de la troisième vidéo, où Robert Carlier dévoile ses maquettes, la main de l'ouvrier n'est plus contrainte à suivre le rythme imposé par la machine, mais elle la manipule dans un décor lilliputien. La force de travail pure se voit soudain réinvestie dans le savoir-faire de l'ingénieur-maquetiste. Les trajets vacillants de l'art de la mémoire qui vont d'un point à un autre, du passé au présent, ont trouvé leur royaume. Ici l'expérience se rejoue « pièce » par « pièce », comme l'édifice d'une vie où le travail rime amèrement avec l'enfance, mais où les modèles réduits survivent aux usines.



17. Sur le phénomène de l'implication paradoxale, voir p. 87 *sq.*

Dans un passage saisissant d'ambiguïté, cité par Johannes Fabian, Claude Lévi-Strauss parle des cultures (« dites primitives ») que l'anthropologue se donne à étudier comme des « corps célestes » (Fabian, 1983, 2006, p. 126-127), mettant ainsi en valeur le rôle positif de la distance qui le sépare d'elles. À travers cette métaphore entravant toute possibilité de *figurabilité* pour le discours des « enquêtés », l'anthropologue troquerait son carnet de notes contre un télescope. La science de l'homme, en tant que discipline, renouerait, à travers l'histoire naturelle, avec certaines de ses origines mal assumées. Si l'anthropologue moderne ne cherchait ni à faire « sentir » les choses ni à donner la parole, s'il cherchait à organiser les indices, à inspecter les consciences, à universaliser les représentations, il n'était pas moins pris au jeu de sa participation au terrain, rendant intenable toute posture de neutralité scientifique. Car, à l'autre bout du processus ethnographique, que vont devenir les échanges et les transformations nés de la rencontre avec l'autre, sinon l'ombre impersonnelle d'un « ils » qui se démarque d'un « nous » scientifique, les éléments inconscients d'un discours indirect libre où les faits et gestes de l'ethnographié sont racontés par un ethnographe omniscient – sans que le moindre guillemet jamais ne s'ouvre ?

Si les anthropologues ont depuis assez longtemps largement repris à leur compte différentes tentatives de dispositifs, d'« assemblages de textes<sup>18</sup> », de coécritures et autres ethnographies collaboratives<sup>19</sup>, si ces dispositifs voient l'informateur ou l'ethnographié prendre une part active à l'enquête, gommant ainsi la frontière séparant le terrain de l'écriture, engageant plutôt ses coauteurs à des allers-retours, l'ethnographie expérimentale, elle, aura contribué à « désémiologiser » l'autre.

## Bibliographie

- AUSTIN John L. (1962, 1970), *Quand dire, c'est faire*, Gilles Lane (intro. et trad.), Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES Roland (1982), « Diderot, Eisenstein, Brecht », dans *L'Obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, p. 82-88.
- (1970, 2014), *L'Empire des signes*, Paris, Éditions du Seuil.

18. « L'anthropologie interprétative, en considérant les cultures comme des montages de textes [...] a fortement contribué à la déstabilisation de l'autorité ethnographique. » (Clifford, 1988, p. 47)

19. Pour à la fois un exemple et une appréhension théorique d'anthropologie collaborative, voir Miran, 2010, p. 951-980 et Lassiter, 2005.

- CLIFFORD James (1988, 1996), *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX<sup>e</sup> siècle*, Marie-Anne Sichère (trad.), Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- CLIFFORD James & MARCUS George (dir.) (1986), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press.
- FABIAN Johannes (1983, 2006), *Le Temps et les autres : comment l'anthropologie construit son objet*, Alban Bensa (avant-propos), Estelle Henry-Bossonney & Bernard Müller (trad.), Toulouse, Anacharsis.
- FOUCAULT Michel (1982, 2001), « Le combat de la chasteté », dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Daniel Defert & François Ewald (éd.), Paris, Gallimard, « Quarto », p. 1114-1127.
- (1971, 2001), « Le jeu de Michel Foucault », dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Daniel Defert & François Ewald (éd.), Paris, Gallimard, « Quarto », p. 298-329.
- GEERTZ Clifford (1973, 1983), *Bali : interprétation d'une culture*, Paris, Gallimard.
- GINZBURG Carlo (1986, 2010), « Traces : racines d'un paradigme indiciaire », dans *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Monique Aymard et al. (trad.), Lagrasse, Verdier, p. 275-276.
- GOFFMAN Erving (1974, 1991), *Les Cadres de l'expérience*, Isaac Joseph, Michel Dartevelle & Pascale Joseph (trad.), Paris, Éditions de Minuit.
- (1959, 1973), *La Mise en scène de la vie quotidienne*, 1. *La Présentation de soi*, Alain Accordo (trad.), Paris, Éditions de Minuit.
- L'ESTOILE Benoît de (2007, 2010), *Le Goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion.
- LASSITER Luke Erik (2005), *Collaborative Ethnography*, Chicago, University of Chicago Press.
- MAUSS Marcel (1926, 1967), *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot.
- MIRAN Marie (2010), « Quand ethnologue et imam croisent leurs plumes : récit d'un voyage au pays de l'anthropologie collaborative », *Cahiers d'études africaines*, n° 198-199-200, p. 951-980.
- PIETTE Albert (1992), *Le Mode mineur de la réalité : paradoxes et photographies en anthropologie*, Louvain-la-Neuve, Peeters.
- RUSSELL Catherine (1999), *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham, Duke University Press.
- STENDHAL (1829, 1973), *Promenades dans Rome*, Paris, Gallimard.
- TURNER Victor (1982), *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ.
- YATES Frances A. (1966, 1975), *L'Art de la mémoire*, Daniel Arasse (trad.), Paris, Gallimard.

# LA GREEN ROOM : LES COULISSES DE LA PERFORMANCE ET DES RENCONTRES ETHNOGRAPHIQUES<sup>1</sup>

George E. Marcus

## LA GREEN ROOM ET L'OMC

Au bord du lac de Genève, le bureau du directeur général de l'Organisation mondiale du commerce est équipé d'une « *Green Room*<sup>2</sup> ». Dans un théâtre, la *green room*, que l'on peut traduire par « foyer des acteurs », est destinée à l'accueil des comédiens et des intervenants lorsqu'ils ne se trouvent pas sur scène. Dans certaines troupes de théâtre, elle renvoie également à la séance de critiques du metteur en scène après une répétition ou un spectacle. L'endroit implique un processus de réflexion mentale et corporelle ainsi qu'une autoanalyse menée par les acteurs. Dans la pièce de l'OMC appelée *Green Room*, les États parviennent à des accords ou expriment des désaccords. Plus important : ils y définissent, de façon je dirais paraethnographique<sup>3</sup>, les termes de leur relation avant de s'exposer au public. Le rôle de cette pièce dans le fonctionnement et la politique de l'OMC et ce qui s'y déroule ont constitué un objet de fascination pour moi comme pour les autres membres d'une équipe coordonnée par Marc Abélès sur la période 2008–2011 (voir Abélès, 2011). L'exemple de la *Green Room* de l'OMC, site ethnographique digne

1. Cet article, traduit par Jean-François Caro, est le résultat d'échanges entre George E. Marcus et les directeurs de cet ouvrage à partir de la contribution de George E. Marcus au colloque « Performance, art et anthropologie », organisé en 2009 au musée du quai Branly. Voir « The Green Room, Off-Stage: in Site-specific Performance Art and Ethnographic Encounters », *Les Actes de colloques du musée du quai Branly*, « Performance, art et anthropologie », en ligne : <https://actesbranly.revues.org/453> (octobre 2017).

2. Le premier usage recensé du terme *green room* date de 1701, et évoque alors autant la lumière des projecteurs que l'aspect apaisant de la couleur verte. (Dans le théâtre shakespearien, les comédiens préparaient leurs performances dans une pièce remplie de plantes et d'arbustes.) Traditionnellement, les comédiens surnommaient l'arrière-scène le « *green* », la *green room* désignant le lieu où l'on patientait avant de monter sur les planches.

3. Le terme « paraethnographique » renvoie à l'existence, en marge des modes d'analyse conventionnels (académiques), d'un autre mode d'appréhension de la réalité.

d'intérêt, servira de métaphore pour mettre en relation les méthodes d'une ethnographie en pleine transformation depuis les années 1990 avec celles de la performance et de l'installation artistique *in situ*. À partir des années 1980, on décèle des points communs entre des pratiques ethnographiques et des pratiques artistiques influencées par une « esthétique relationnelle ». Si la performance artistique s'est mise à examiner – plutôt à définir – son attirance pour l'ethnographie (Foster, 1995, 2005), cette dernière a encore beaucoup à apprendre de la performance. Face à la multiplicité des mondes et des publics (Marcus, 1998), l'ethnographie performative peut réinventer le travail de terrain, sur le plan de la mise en forme et sur celui de l'articulation de ses hypothèses. Tandis que la performance artistique produit un spectacle, l'ethnographie donne à voir des descriptions de scènes d'émergence de changements sociaux. L'une comme l'autre engage des acteurs au titre de collaborateurs, élabore des concepts, se doit de respecter le public (ou les participants), et conçoit une éthique de la mise en scène. La ressemblance entre projets artistiques et ethnographiques est accentuée par la négociation réflexive à laquelle se livrent les deux disciplines dans le but de matérialiser un objet et un espace-temps de recherche.

Depuis les critiques avancées par *Writing Culture* (Clifford & Marcus, 1986), les approches les plus intéressantes en anthropologie ont cessé de s'appesantir sur le texte pour se consacrer à la compréhension de ce qu'elles « font » sur le terrain. Comme je crois aux facultés d'interprétation et d'explication de l'anthropologie et à sa capacité de participer voire d'inspirer les débats publics, je suis devenu une sorte de technicien – un expérimentateur peut-être – de ces nouvelles formes d'enquête (Rabinow & Marcus, 2008). Dans mon entreprise, les modes de production de la performance artistique (depuis son coup de foudre avec l'ethnographie) ont été une source d'inspiration fertile.

La métaphore de la *green room* est un outil précieux. Appartenant au vocabulaire théâtral, ce terme rappelle la dette considérable de l'ethnographie envers les arts de la scène. Une certaine ethnographie contemporaine associe le terrain à un principe de mise en scène générant un espace de réflexivité. Exploitée littéralement ou symboliquement par l'OMC, la *Green Room* apparaît comme la métaphore d'un espace de collaboration, de négociation et d'entérinement des expériences, une pièce où s'opèrent les derniers réglages de la mise en scène, où la singularité de chaque performance est, pour ainsi dire, discutée par les acteurs.

À proprement parler, ce qui se joue dans cet espace n'est ni une répétition ni une élaboration, mais, à la manière d'exercices préparatoires, une médiation

entre ces deux termes. De même, l'ethnographie contemporaine aurait besoin d'intégrer une *green room*. La façon dont certaines performances artistiques ou installations *in situ* intègrent la recherche ethnographique permet de se faire une idée de ce à quoi pourrait ressembler, plastiquement et symboliquement, cette *green room* dans la pratique ethnographique. Je souhaite ici revenir sur les liens entre la recherche de terrain des ethnologues et les projets menés par les artistes. La *green room* pourrait en ce sens être envisagée comme terrain et comme performance. Relevant d'une compétence dans les deux domaines, l'interaction imaginée, mise en scène et réalisée dans cette pièce devrait permettre à l'ethnographie d'apprendre plus sur la performance.

### À LA TATE MODERN

Dans les années 1980 et 1990, au moment où une certaine anthropologie critiquait l'approche classique, les installations, la performance et le *happening* suscitaient une curiosité grandissante. Nicolas Bourriaud a défini ce courant artistique des années 1990, toujours d'actualité, d'« esthétique relationnelle » (1998).

À la manière d'un travail de terrain, l'œuvre est progressivement conçue comme une orchestration de sites, de cadres, d'acteurs et de processus permettant l'exploration de topologies sociales complexes. Réalisées sur le mode spectaculaire et envisagées comme actes symboliques, ces œuvres stimulent une réflexivité chez les participants et les observateurs : par exemple, l'artiste Rirkrit Tiravanija organise un dîner chez un collectionneur et lui laisse les ingrédients nécessaires à la confection d'une soupe thaïe ; un premier mai, Philippe Parreno invite une poignée de gens à s'adonner à leur occupation favorite sur une chaîne de montage d'usine ; Maurizio Cattelan nourrit des rats avec du fromage Bel Paese puis les vend, ou encore il expose des coffres-forts récemment forcés.

Au milieu des années 1990, l'historien de l'art Hal Foster publie l'article capital « Portrait de l'artiste en ethnographe » (1995, 2005), qui dépeint avec un scepticisme et un cynisme aigus la prétention de certains projets artistiques à se concevoir comme des enquêtes ethnographiques. Foster se réfère à une période antérieure aux années 1980, à un moment où l'ethnographie soulevait peu de débats. Depuis, confrontés à d'autres défis et souhaitant transformer leur approche du terrain, certains anthropologues ont montré un intérêt grandissant pour les pratiques de ces mêmes artistes que Foster observait avec scepticisme. Défiant un humanitarisme empreint d'autosatisfaction, bon nombre des projets artistiques élaborés à la manière d'un travail

de terrain abordent des traumatismes et des souffrances collectifs, l'identité et les différences entre les peuples et les régions. On peut citer, par exemple, les marches orchestrées par le collectif artistique Stalker, créé en 1994 par divers artistes et architectes, qui ont pour but de redéfinir les marges des villes contemporaines.

S'intéressant aux contradictions inhérentes au capitalisme et aux processus de globalisation, d'autres projets mettent en question les notions d'échange, de valeur, de marché. L'ouverture et la nature expérimentale du travail de terrain accompli par ces artistes font réfléchir aux transformations à l'œuvre dans la recherche anthropologique contemporaine.

En septembre 2003, j'ai participé à l'intéressant colloque « Fieldworks: Dialogues between Art and Anthropology », organisé à la Tate Modern<sup>4</sup>. Dans mon intervention, traitant des questions soulevées par Hal Foster aux artistes ethnographes, j'évoquais ma collaboration avec des artistes cubains et vénézuéliens qui a débouché sur une série d'installations et de performances. Parmi les différents projets présentés lors de ce colloque à la Tate, je fus captivé par l'intervention de Neil Cummings et Marysia Lewandowska qui présentaient leur travail préparatoire pour *Capital*<sup>5</sup>. Ce projet, conçu en 2001 pour la Tate Modern, interrogeait les notions de valeur et de capitalisme rapportées aux institutions artistiques. *Capital* n'est pas une œuvre proprement dite, mais s'organise en une série d'événements composée de conférences, de projections et d'actions variées, sensées explorer de manière critique l'espace symbolique qui relie / sépare à Londres le monde de l'art (la Tate Gallery) et l'univers de l'argent (la Bank of England). L'intention avouée de cette démarche est d'évaluer les différentes façons d'envisager la notion de capital, du musée à la banque. Le point d'orgue en fut la remise à certains visiteurs d'un objet en édition limitée, appelé « The gift », dont l'étymologie germanique renvoie autant à « chance » qu'à « poison », comme le traduit d'ailleurs très bien l'expression française « cadeau empoisonné ».

Ce qui me frappa, à l'époque, fut d'avoir l'impression d'entendre la description d'un modèle alternatif de travail de terrain comme je l'avais imaginé pour l'anthropologie. Étant donné qu'en général, les artistes ne donnent pas à voir le mode de fabrication de leurs œuvres, une telle description des coulisses d'un travail était une ressource précieuse. Le projet a donné lieu à une présentation sur Internet et à un catalogue en papier glacé, publié par

4. Colloque organisé par Dominic Willsdon, Arnd Schneider et Chris Wright.

5. Voir le site de Neil Cummings : [www.neilcumplings.com/content/capital](http://www.neilcumplings.com/content/capital) (octobre 2017) et Cummings & Lewandowska, 2007.

la Tate et sobrement intitulé *Capital*. Une série de séminaires sponsorisés par la Tate fut organisée en plus d'une performance dans le musée. Dans cette présentation, un certain nombre de nuances me permit d'apprécier les différences entre l'élaboration d'un projet artistique et celle d'une étude ethnographique.

Cummings et Lewandowska, qui travaillent ensemble depuis 1995, ont réalisé de nombreux projets impliquant une phase de recherche. Ces travaux rappellent que l'action artistique est toujours liée à la situation. Et, si tout projet se déroule quelque part, ce lieu actualise un imaginaire social. À l'instar de l'artiste, l'ethnographe produit son site de recherche à la manière d'un jeu de construction à géométrie variable résultant de la nature et de l'intensité des échanges. L'exemple de Cummings et Lewandowska permet de réfléchir aux transformations ethnographiques actuelles.

Le premier site Internet (aujourd'hui disparu) de ces artistes, qui recensait et décrivait leurs commandes, s'ouvrait sur une déclaration aux allures de manifeste :

Nous admettons qu'il est désormais inutile de prétendre que les artistes sont à l'origine de leurs productions ou, plus important encore, qu'ils ont la mainmise sur les valeurs ou les significations qu'on attribue à leur pratique ; l'interprétation s'est substituée à l'intention. Les œuvres d'art et les artistes s'inscrivent incontestablement dans une économie artistique plus large, bâtie sur un réseau interdépendant, composé de commissaires d'exposition, de galeries, de musées, d'archives, d'institutions éducatives, de financements divers, de vendeurs, de collectionneurs, de catalogues, d'ouvrages, de théoriciens, de critiques, de journalistes, de publicité, etc.

À la lumière de ce qui précède, nous avons, ces dernières années, élaboré une méthode de travail qui requiert une intense période de recherche en lien avec les différentes institutions artistiques. Nous avons initié des projets avec des musées, des magasins, des galeries commerciales et publiques, ainsi que des institutions éducatives. Ces collaborations ont abouti à différents résultats, tous appropriés à la nature de chacun des projets : expositions, collections, livres, visites guidées, conférences, vidéos, navigateur Internet, ainsi qu'un large éventail de supports éducatifs. Nous souhaitons collaborer avec toutes les institutions qui chorégraphient l'échange des personnes et des objets.

La Tate leur donna carte blanche. Cummings et Lewandowska élaborèrent une installation et une intervention influencées par des écrits sur l'échange, la valeur et la culture matérielle, comme ceux de Nigel Thrift (2008). Ce dernier insiste en effet sur l'idée que l'expérience est de plus en plus insuffisante pour l'ethnographe. Par conséquent, toute enquête locale est constamment

attirée « ailleurs », vers l'élaboration de stratégies de création et d'imaginaires « multisites ». C'est aussi l'idée que défend Marilyn Strathern (1991 ; 1999), l'anthropologue britannique citée par le couple d'artistes. Cummings et Lewandowska ont créé un imaginaire autour de l'analogie et de l'homologie entre l'imposante et puissante Tate Modern – arbitre de la valeur au sein de l'économie symbolique de l'art – et la Banque d'Angleterre qui lui fait face de l'autre côté de la Tamise – arbitre de l'économie financière, prêteuse en dernier ressort, chargée de réguler le coût de la dette et le taux de l'emprunt. Forts de leurs liens avec la Tate, les deux artistes ont obtenu des entretiens avec des représentants de la Banque d'Angleterre. Le projet se focalisa sur la juxtaposition, le va-et-vient symbolique, conceptuel et littéral entre ces deux institutions. Leur approche critique aboutit à un questionnement de la notion de « don », omniprésent dans l'anthropologie de l'échange et dans le travail de Strathern. À la Tate, Cummings et Lewandowska ont créé une mise en scène autour de l'échange de dons que pratiquent les deux institutions culturelles. Ils ont aussi cherché à suggérer la relation symbolique entre la Tate et la Banque d'Angleterre. Le processus lui-même est devenu l'élément central de leur recherche et les artistes ont fini par créer un geste plutôt qu'un objet d'art.

Leur intervention artistique s'est-elle montrée critique ? La recherche n'était peut-être pas suffisamment poussée, puisqu'elle ne se basait pas vraiment sur les collaborations entre les deux institutions ni sur leur capacité à générer des réactions et des commentaires. Le projet était éminemment ethnographique, mais son élaboration était marquée par une distance ironique et une teneur théorique. Pourquoi ces artistes auraient-ils dû assumer leur engagement jusqu'au bout ? Les fins de l'art ne sauraient être confondues avec celles de la recherche ethnographique. Lors de sa présentation, Neil Cummings évoqua l'essai de Hal Foster affirmant que le terrain d'un artiste consistait à rapprocher observation participante et une certaine forme de terrain ethnographique. Il avançait que la réflexivité relevait d'une question éthique à laquelle les artistes n'étaient pas censés répondre. Les artistes s'intéressent à autre chose, soutenait-il.

Sans tenir compte des principes éthiques que les ethnologues sont censés appliquer sur le terrain, Cummings et Lewandowska assument le fait de rechercher la production d'un effet, la perception réflexive et la critique d'un tel effet. Au nom de cela, ils semblent établir dans leur travail de recherche des relations intéressées avec les institutions. Une telle attitude pourrait déconcerter, mais aussi libérer les anthropologues. Enfin, potentiellement riche d'enseignements pour l'ethnographie, la recherche de Cummings

et Lewandowska ne se préoccupe véritablement ni de la politique de l'enquête ni de ce qui pourrait produire des connaissances. Ces questions sont en quelque sorte laissées à la « théorie » et à l'autorité universitaires. On ne saurait leur en tenir rigueur, compte tenu de leurs objectifs ; mais leur démarche illustre ce que le terrain est en train de devenir pour l'anthropologie.

### UN PROJET ETHNOGRAPHIQUE RECONFIGURÉ

Examinons quelques-uns des enseignements tirés d'actions artistiques allant dans le sens d'un renouvellement du projet ethnographique. Comme il a été montré, la pratique du terrain ethnographique n'est pas une procédure scientifique neutre, mais implique l'appropriation de la part des artistes d'une forme relationnelle. Cet « échange de bons procédés » ne se fait pas sans compensation : en se proposant de réinventer le terrain, on sacrifie toute une esthétique, cette offrande étant au moins aussi importante que le simple transfert de méthodes d'enquête ! Quel est donc ce ressort esthétique qui séduit Cummings et Lewandowska et qui leur permet de « déromantiser » la mise en scène de la relation ethnographique classique ?

Alors que l'ethnographie tend de plus en plus à rejeter la détermination du site, c'est l'approche proposée par les artistes Cummings et Lewandowska qui permet de se figurer ce qu'il pourrait advenir à l'ethnographie si cette tendance se poursuivait. En instaurant un champ relationnel plus large et en se servant de la réflexivité comme moyen d'enquête, Cummings et Lewandowska créent un espace imaginaire plus sophistiqué que ce qui se fait habituellement en anthropologie. En provoquant une rencontre entre les personnes de la Tate et le lieu abstrait de la Banque d'Angleterre, ils conçoivent un système relationnel, que l'historien des sciences Hans Jörg Rheinberger nomme la « chose épistémique » (1997), et ouvrent ainsi la voie à de nouveaux modes d'enquête ethnographique.

La rencontre de l'art et de la science à travers la notion d'expérimentation s'avère prometteuse pour la reformulation d'une ethnographie à l'intersection de l'art et de l'anthropologie. Cummings et Lewandowska proposent une performance artistique dans un espace d'investigation expérimental. La critique des tropes de l'ethnographie traditionnelle formulée dans *Writing Cultures* (Clifford & Marcus, 1986) a impliqué une approche plus artistique et expérimentale<sup>6</sup>.

6. L'idée que l'ethnographie constituerait avant tout une expérimentation est déjà présente dans les projets de Malinowski, Firth, Evans-Pritchard et d'autres [n.d.t.].

Le projet artistique de Cummings et Lewandowska fait apparaître des interrogations autour de la conception d'un espace littéral et imaginaire qui émerge à travers l'intensité de l'opération que constitue la juxtaposition. Dans la performance comme dans l'ethnographie se matérialisent un espace et une fonction analogues à la *green room*, comprenant l'élaboration esthétique d'un spectacle et un travail conceptuel. Par juxtaposition, nous entendons, au-delà d'un spectacle ou d'un texte ethnographique, l'acte performatif réel et / ou imaginaire qui a lieu lors de négociations en art, en anthropologie et par extension dans les organisations diplomatiques officielles.

Le projet de Cummings et Lewandowska a pour objectif le renouvellement des résultats ethnographiques. La médiation et l'intervention viennent se substituer aux descriptions et aux analyses conventionnelles. Or, dans la mesure où il n'y a pas un mode de représentation spécifique à ces nouveaux objets d'études, il n'existe pas non plus de collectifs, de corporations ou de communautés anthropologiques spécialisés. Aux États-Unis, on parle d'une anthropologie publique condamnée à l'activisme, désignation qui serait symptomatique d'objectifs incertains. Autrefois, la recherche s'apparentait à la documentation et à l'analyse d'un sujet circonscrit au bénéfice d'un savoir général et théorique. Les résultats de la recherche ethnographique contemporaine sont moins évidents et plus spécifiques. Parfois, ils provoquent des mises en relation fructueuses dans les communautés étudiées. Cela devrait faire réfléchir aux modalités de collaboration mentionnées et au rôle que la médiation et l'intervention pourraient jouer dans la production du savoir ethnographique. À la Tate, Cummings et Lewandowska ont centré leur travail sur la médiation et l'intervention. Leur approche a été limitée et – pour être honnête – superficielle par rapport aux relations patientes, durables et correctes sur le plan éthique que les ethnographes classiques sur le terrain s'évertuent généralement à établir. Considérant que le mode éthique pouvait entraver leurs objectifs, les artistes ont remplacé le poncif de l'observation participante pratiquée dans l'ethnographie traditionnelle par une esthétique visant des projets collaboratifs qui donne lieu à une connaissance finalement incertaine.

## **LE DEVENIR DE LA *GREEN ROOM* POUR L'ETHNOGRAPHIE**

La juxtaposition de sites aux différentes logiques joue un rôle clé dans la nouvelle ethnographie. Tout en documentant encore le rituel, la vie en communauté et l'expérience subjective, celle-ci n'opère plus au sein d'une culture considérée comme hégémonique, mais se configure de manière inventive

– largement invisible ou dissimulée par les coulisses – sur un terrain multisites. J'apparente ce processus à l'émergence d'un imaginaire dont dépendent la conception, la dynamique et l'expression d'une mise en scène. Je présume que, de la même façon, le travail corporel et mental des acteurs dans la *green room* est indispensable et inspirateur. Parmi les projets de terrain auxquels j'ai collaboré ou que j'ai supervisés, un « effet *green room* » s'est produit de façon frappante parmi ceux qui étaient fondés sur une juxtaposition de formes.

En amont de cette démarche, j'ai publié en 2005 le compte rendu de ma collaboration avec Fernando Mascarenhas, le marquis portugais de Fronteira et d'Alorna, à la fois client, partenaire et sujet de la recherche. Le projet s'intitule *Ocasião*, terme qui désigne à la fois la demeure de Fernando et notre expérience ethnographique (Marcus & Mascarenhas, 2005). Résultant de la retranscription de nos discussions par courriers électroniques, notre mise en scène semble à première vue une réflexion sur un travail de terrain. Née dans le sillage de la critique portée par *Writing Cultures*, notre construction imaginaire a pris la forme d'un enchevêtrement de dialogues et de commentaires. L'étude culmina avec une conférence rassemblant des nobles portugais, organisée dans le palais de Fernando en 2000. Comme dans le projet de Cummings et Lewandowska, le sujet a fini par incorporer de nombreux aspects de la pratique de terrain. Il s'agissait d'un théâtre de la réflexivité modulant des discussions imbriquées et progressivement enrichies par des commentaires, des interventions, des réactions. Le projet a donné suite à un ensemble de publications pour l'université et d'autres instances selon les tropes de l'écriture anthropologique, comme Cummings et Lewandowska qui ont matérialisé leur projet sous la forme d'un catalogue d'exposition. Les processus de production du projet, dissimulés dans la publication de Cummings et Lewandowska, n'ont été révélés de manière informelle qu'au cours de la conférence de présentation à la Tate. Dans notre projet portugais, le travail ethnographique était consacré au processus de recherche « présenté à l'envers » et à sa conception collaborative. Actuellement, les travaux ethnographiques les plus intéressants sont ceux qui mettent en avant cette dimension « retournée » au gré de laquelle les résultats, les compréhensions et les analyses sont tissés au sein d'une réflexivité tournée vers l'acte de la recherche et son évolution.



Dans les projets collaboratifs auxquels j'ai participé, les ethnographes s'immergeaient dans l'étude d'une forme esthétique examinant en parallèle les conditions sociales et culturelles de sa transformation. L'inventivité du travail

repose sur la relation élaborée par la juxtaposition de différents sites. Certains projets ont par exemple mis en rapport le tango avec le problème de la violence politique qui a marqué l'histoire récente de l'Argentine, l'arabesque avec la pratique de l'adoption illégale dans la société marocaine, le tatouage avec l'expérience de la perte de statut dans la culture samoane contemporaine ou encore, plus récemment, les miniatures persanes des galeries Freer & Sackler à Washington DC avec la politique des associations d'exilés iraniens à Washington durant la campagne de « guerre contre la terreur » menée par l'administration Bush (Naficy, 2008).

À propos des *Maîtres fous* (1955), Jean Rouch parlait d'un travail de terrain reposant sur l'intensité de la juxtaposition entre un espace marginal, réserve culturelle où explose une réaction critique et allégorique, et une vie relativement anonyme au sein de la modernité coloniale. Aujourd'hui, la capacité d'établir des résonances dépend des concepts élaborés, de la stratégie d'enquête, des lieux où la performance survient. Dans les projets où la complexité de la vie n'est réduite à aucun principe explicatif, le domaine de la production esthétique s'apparente à une *green room* ou à un laboratoire de pensée expérimentale. Le travail de terrain devrait désormais être conçu non pas à partir de l'étude des fondamentaux d'une culture donnée, mais à l'aide d'une dramaturgie de symboles, de valeurs, d'identités et d'individus se trouvant dans des états de transition. L'intensité de la juxtaposition n'est qu'un mode parmi d'autres dans lequel la *green room* se matérialise. Cette intensité peut également émerger au cours de rencontres dans lesquelles la négociation devient une forme de connaissance.

Ainsi, si le rituel, le conflit et les interactions sont bien les morceaux de choix de l'ethnographie, leur observation comme performance relève d'une démarche de type *green room*. En effet, leur déroulement implique toujours une négociation avec des partenaires complices. Ceci a déjà été montré par James Clifford lors de ses recherches sur Marcel Griaule (Clifford, 1988, 1996, p. 90), quand il rendait compte de la difficulté de dissocier l'ethnographie dogon des textes qu'en tira son ethnologue en titre. En effet, chez Griaule (1948), l'exégèse d'un système traditionnel de savoir et sa textualisation formaient déjà un tout inextricable.

## Bibliographie

- ABÉLÈS Marc (dir.) (2011), *Des anthropologues à l'OMC : scènes de la gouvernance mondiale*, Paris, CNRS Éditions.
- BOURRIAUD Nicolas (1998), *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel.

- CLIFFORD James (1988, 1996), « Pouvoir et dialogue en ethnographie : l'initiation de Marcel Griaule », dans *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX<sup>e</sup> siècle*, Marie-Anne Sichère (trad.), Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, p. 61-96.
- CLIFFORD James & MARCUS George E. (1986), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press.
- CUMMINGS Neil & LEWANDOWSKA Marysia (2007), « From Capital to Enthusiasm: an Exhibitionary Practice », dans Sharon Macdonald & Paul Basutiré (dir.), *Exhibition Experiment*, Londres, Wiley / Blackwell, p. 132-153.
- (2001), *Capital: A Project*, Londres, Tate Publishing.
- FOSTER Hal (1995, 2005), « Portrait de l'artiste en ethnographe », dans *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, Yves Cantaine, Frank Pierobon & Daniel Vander Gucht (trad.), Bruxelles, La Lettre volée, p. 39-52.
- GRIAULE Marcel (1948), *Dieu d'eau : entretiens avec Ogotemméli*, Paris, Éditions du Chêne.
- MARCUS George E. (1998), *Ethnography through Thick and Thin*, Princeton, Princeton University Press.
- MARCUS George E. & MASCARENHAS Fernando (2005), *Ocasão: The Marquis and the Anthropologist, a Collaboration*, Walnut Creek, AltaMira Press.
- NAFICY Nahal (2008), *Persian Miniature Writing: An Ethnography of Iranian Organizations in Washington DC*, thèse de doctorat, Houston, Rice University.
- RABINOW Paul & MARCUS George E. (2008), *Designs for an Anthropology of the Contemporary*, Durham, Duke University Press.
- RHEINBERGER Hans-Jörg (1997), *Toward a History of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube*, Stanford, Stanford University Press.
- STRATHERN Marylin (1999), *Property, Substance and Effect : Anthropological Essays on Persons and Things*, Londres, Athlone Press.
- (1991), *Partial Connections*, Savage, Rowman & Littlefield Publishers.
- THRIFT Nigel (2008), *Non Representational Theory*, Londres / New York, Routledge.



## MISES EN SCÈNE ET PERTURBATIONS : DE L'ANTHROPOLOGIE DANS L'ART

Éric Chauvier

La tendance générale à l'engonement des sciences humaines et sociales n'apparaîtra aujourd'hui comme une fatalité qu'à deux catégories de chercheurs : ceux qui souhaitent voir se reproduire à leur avantage le corps académique des institutions universitaires et de recherche et ceux qui, par suite d'un apprentissage mécanique, ne remettent pas en question ce processus aveugle de reproduction autrefois mis à jour par Pierre Bourdieu (Bourdieu & Passeron, 1970). L'urgence qui règne à tous les étages institutionnels (celle d'obtenir un emploi, des financements, un contrat précaire, un directeur de thèse, une allocation) peut sans doute être en partie retenue comme motif de ces changements. Reste qu'en définitive, l'institution ne semble plus guère générer que des attitudes conformistes, soucieuses de respecter les conventions théoriques des « champs » et leur critère d'évaluation *had hoc*, sans plus interroger ce qui, de façon de plus en plus méprisante, est désormais appelée la « méthodologie ». C'est ainsi que se trouve *de facto* éliminée l'attention épistémologique à la forme de l'enquête. « Situez-vous votre recherche dans une perspective métadiscursive ou dans la déconstruction de ces métadiscours ? » Voilà une question qui, à l'aune d'une postmodernité qui a presque toujours été avancée comme un argument de disqualification, ne se pose même plus, ce qui a eu pour effet de renforcer définitivement le premier de ces deux paradigmes. Premièrement, je postule au contraire que l'objet de recherche n'existe pas indépendamment de la mise en scène de l'enquête et, plus encore, que cette mise en scène constitue l'objet même de la recherche. Deuxièmement, ne plus identifier ces questions, ne plus se positionner en fonction d'elles revient à adopter un positivisme qui, pour l'anthropologie, est mortifère puisque, une fois dissoutes ses spécificités, cette discipline devient soluble dans une somme de « *studies* » ou dans les sciences politiques. À moins, bien sûr, qu'en une crispation identitaire privilégiant son champ originel, elle ne se limite à l'étude des sociétés non occidentales – mais ce dernier point ne manque

pas de poser d'autres questions que l'on pouvait légitimement penser résolues depuis quarante ans au moins.

Au fond, le plus étrange est que cette vision conformiste de l'anthropologie se heurte aux évidences rencontrées durant la phase d'enquête : comment des questions de mise en forme de situations peuvent-elles muer en méthodologie superflue, confirmant un tournant ontologique – une autonomie des champs – qui découle d'une fabrication institutionnelle : concevoir la culture en soi de tel ou tel groupes, ce n'est rien d'autre que fabriquer, par des critères d'évaluation et d'éligibilité, les conditions de perception d'une fausse ontologie. Je ne conteste pas cet état de fait au nom d'enjeux théoriques, mais parce qu'il paraît enliser ce qui a été fort peu relevé depuis le scientisme académique de Malinowski (1944, 1968) : la créativité. Les anthropologues sont en effet les seuls chercheurs en sciences humaines à manier un matériau fuyant et incertain – des situations de communication – qui conduit presque spontanément à une inventivité des méthodes et des textes (Foucault, 1969, 1994). Est-ce l'effroi d'avoir à maîtriser ce matériau phénoménal qui les a poussés depuis toujours à transformer ces dispositions créatives en dogmes positivistes, fabriquant l'un contre le multiple, le général contre le singulier, l'invariant contre le dissonant ? Cette question pourrait faire l'objet d'une réflexion théorique plus avancée. Je voudrais pour l'instant illustrer cet argument à travers une collaboration avec un artiste-plasticien français, Robert Milin, en montrant la pertinence et la nécessité d'assumer ce que l'enquête comporte de nécessairement créatif, ce qui se traduit de façon plus précise par une succession de *mises en scène*.

J'ai fait la connaissance de Robert Milin dans le cadre d'une conférence en marge de la Biennale de Lyon, en 2008 : « L'invention du quotidien ». À l'époque, il avait acquis une relative notoriété dans le monde de l'art grâce à son œuvre mettant en scène des jardins potagers au Palais de Tokyo<sup>1</sup>. J'avais présenté mon intervention intitulée « Être ordinaire, une discipline de vie ». Par des exemples divers, j'avais montré comment, en anthropologie, toute création théorique est saisie dans la fabrication de l'enquête ; à ce titre, elle implique d'être restituée en montrant comment le chercheur passe d'un contexte de recueil d'information à celui de l'analyse, puis à celui de la diffusion ou de la restitution de ses analyses. Je revendiquais une quadruple rupture :

– avec le modèle durkheimien du groupe, en privilégiant le fait de donner à penser le monde social à partir des situations et non des constructions théoriques qui représentent abusivement la réalité ;

1. Voir Robert Milin, *Jardin aux habitants*, Palais de Tokyo, 2002.

- avec le modèle exotique d’une altérité radicale (Bensa, 2006), car la communication est toujours « ordinaire » (Chauvier, 2011 a) ;
- avec le modèle de la monographie et de la découpe géographique, car une enquête ne peut se limiter dans l’espace et le temps ;
- et surtout avec l’invariance, car la dissonance de la communication est bonne à analyser et à penser (Garfinkel, 1967, 2007).

Reprenant mes travaux dans l’action sociale en institution, j’insistais par exemple sur la difficulté de communication satisfaisante entre les personnes en souffrance et les encadrants et, par là, sur la pertinence de considérer la communication ordinaire au moyen des *breaching experiences* élaborées par Harold Garfinkel. Ces « expériences de perturbation » visent à introduire de l’étrangeté et du malaise dans des situations de la vie sociale (mais peuvent aussi s’inspirer d’états de malaise existant), de façon à révéler des « allants de soi », autrement dit, des comportements adaptatifs mobilisés en retour par les personnes « perturbées », afin de rétablir une communication satisfaisante. Cette révélation par défaut de la norme sociale me semblait à la fois précieuse et sous-exploitée en anthropologie, alors même que le chercheur est sans cesse confronté à ces situations gênantes (impair, silence de l’interlocuteur, embarras, etc.), avec l’obligation implicite de les éluder au motif qu’elles sont des scories de l’enquête.

### **TOUTE MISE EN SCÈNE PORTE (EN THÉORIE) UN PARADIGME**

Robert Milin était passé juste après moi et avait présenté une œuvre récente : *Mon prénom signifie septembre* (2009). Dans le quartier Monmussot Heriot, à Vénissieux – une périphérie urbaine populaire de Lyon –, il avait détourné des boîtes lumineuses habituellement utilisées pour désigner des affectations administratives, telles que « Gardien », « Police » ou « Bureaux », pour y inscrire des fragments de conversations glanées avec les résidents du quartier, par exemple : « Dans mon village la montagne avait la forme d’un bateau », « Victor Hugo est mort » ou encore « Mon prénom signifie septembre ». Créer ces panneaux lumineux pour y inscrire des phrases ordinaires, c’était détourner ce que Robert Milin nomme « une signalétique de l’urgence ou de la signalisation froide ». Partant de là, la pierre angulaire de notre collaboration tenait à son paradigme : Robert Milin s’opposait *de facto* à un « art-objet », déconnecté des contextes et des situations, pour adopter une démarche *in situ* et *in vivo*, visant d’une part à perturber des habitudes de représentation, d’autre part à intégrer les effets de ces perturbations. Par exemple, dans le cas de *Mon prénom signifie septembre*, les réactions des habitants

face aux panneaux font partie intégrante de l'œuvre, qui existe pleinement dans ses conditions parfois difficiles de production et surtout de restitution, car l'artiste doit vivre avec les habitants et se faire accepter par eux autant que possible – ce qui est un point commun avec l'anthropologue. Robert Milin observe les réactions des résidents qui lisent leurs propres paroles en lieu et place des enseignes habituelles. Il observe aussi la gêne qui en découle, laquelle devient révélatrice d'un savoir sur un mode questionnant : comment les résidents peuvent-ils se représenter leur présence singulière dans ce que Robert Milin nomme la « terrible fonctionnalité de l'habitat » ? Quelle place occupe l'individu dans cette mécanicité du mode de vie, une mécanicité sans stimuli propres aux grands ensembles urbains ? Voilà les questions que soulève cette petite expérience de perturbation, des questions qui, c'est mon hypothèse, constituent un mode de savoir à part entière.

Je me suis effectivement demandé quelle était la différence, sur le fond, entre ces installations artistiques et les expériences de perturbation d'Harold Garfinkel. Dans les deux cas, il s'agit de créer, en les mettant en scène, des zones d'étrangeté, de façon à ce que la norme sociale s'exprime dans les comportements réactifs et adaptatifs à l'anomalie ainsi générée. Je me suis aussi rendu compte que les dispositifs de Robert Milin rejoignaient les miens (je reprends d'ailleurs à mon compte le mot « dispositif ») : dans mon propre travail, il s'agit aussi d'expérimenter cette dissonance, ces dysfonctionnements communicationnels, ces états avérés où le malaise devient un élément heuristique.

Ce savoir n'est plus produit sur un mode représentatif, mais il met en question et en scène – dans un même mouvement – des situations singulières. Par exemple, dans *Anthropologie* (2006), une enquête sur une jeune Rom qui mendie au carrefour d'une périphérie urbaine commerçante, je montre l'importance de ce que je nomme la « familiarité rompue ». Un questionnement naît de l'injonction paradoxale imposée par le contexte entre la familiarité (cette jeune femme pourrait être une personne connue) et la rupture de cette familiarité (elle fait la manche dans un contexte violent, à savoir une périphérie urbaine commerciale, avec ces flux de voitures organisés autour de l'hypermarché et de la rocade, l'indifférence des automobilistes, la pollution). Se pose alors, comme chez Robert Milin, la question de la valeur de cette « vie mutilée », pour reprendre les mots d'Adorno (1951, 2003), où l'individu ne peut plus vivre une expérience immédiate et, par là, authentique, avec son environnement, y compris avec ses semblables. La mise en scène se noue ici à un niveau épistémologique ; elle repose sur le choix de ne plus considérer les Roms comme un groupe constitué en étant

confondu au réel, mais une personne. Ce choix substitue au paradigme de l'identité collective et invariante durkheimienne, celui de l'identification, celle du lecteur avec un enquêteur-narrateur singulier rencontrant une jeune femme singulière. Ce point semble essentiel : la mise en scène de l'enquête porte toujours un paradigme. Par défaut, ne pas recourir à la mise en scène (ou montrer ce « lissage ») revient à avouer, au profit de l'hégémonie du thème (ici « les Roms »), son absence de posture paradigmatique.

### **L'OBSERVATEUR ET L'ARTISTE COMME ÉLÉMENTS DE PERTURBATIONS**

Revenons à l'œuvre de Robert Milin pour comprendre les passerelles que je tente de créer. De la même façon qu'à Vénissieux, les résidents sont mutilés par la fonctionnalité de l'habitat du quartier, à hauteur de ce carrefour, les automobilistes ne peuvent plus entrer en contact. Ils ne peuvent pas même voir autrement que comme un repère vaguement négatif cette jeune femme qui mendie. Dans les deux cas, l'anomalie de la présence d'un observateur (artiste ou anthropologue) permet d'identifier et d'analyser la négativité du monde social.

Ce qui nous unit fondamentalement, Robert Milin et moi, tient à une façon d'explorer et de penser des mondes périphériques au sens propre – des périphéries urbaines –, mais aussi au sens figuré – des périphéries représentationnelles –, autrement dit ce qui, dans la vie ordinaire, est recouvert par l'habitude. Du point de vue de la science, ce sont des angles morts épistémologiques : retrouver la vie à taille humaine dans des zones où cela ne se pratique plus – telle cette périphérie commerciale. La démarche consiste à provoquer ou à observer ce qui ne fonctionne pas, ce qui perturbe, pour en faire un matériau d'enquête ou de réflexion. Se pose, *in fine*, la question de savoir si l'art doit « fonctionner », justement, ou bien être riche de ce qu'il introduit de dysfonctionnement, de négativité dans la vie sociale. De la même façon, en sciences humaines, un modèle théorique doit-il toujours « fonctionner » afin de rendre compte d'un monde social qui dysfonctionne largement ? C'est actuellement la norme, mais elle semble contestable. Nous avons surtout à apprendre de ce qui résiste à nos théories prétendument globales et objectives.

*Espace de l'art*, une œuvre de Robert Milin datée de 2013, prolonge cette idée sous la forme d'un documentaire au sein duquel interviennent des participants, des artistes, des intellectuels, des élus politiques (dont Thomas Hirshorn, Guy Tortosa, Aline Caillet, et moi-même). Robert Milin décrit ainsi le projet :

En 2010 je suis arrivé à Saint-Rémy (un quartier de la ville de Saint-Denis) pour une résidence de deux ans dans un appartement situé au neuvième étage d'une barre HLM. Je voulais alors y installer une œuvre dans l'espace public. Mais le trafic de drogue au pied des immeubles m'en a empêché en raison de la trop grande violence. J'ai alors décidé de réaliser une œuvre, seulement visible dans mon appartement, au neuvième étage du bâtiment. J'ai calfeutré, voire « protégé », par de grands rouleaux de carton une pièce du logement où j'habitais. À l'intérieur de cette sculpture-abri, j'ai installé du son : j'avais demandé à des habitants du quartier de me décrire oralement un lieu, un paysage où ils se sentiraient bien, à Saint-Denis ou ailleurs. Cette description paysagère par des voix murmurées dans un espace en rouleaux de carton, les protégeant d'une violence extérieure, venait en contrepoint d'un espace public délabré. Le public, les voisins sont venus, pas en grand nombre, mais ils se sont déplacés. Des questions me sont alors venues sur le sens de l'art dans ce contexte de violence : pourquoi faire de l'art ici, au milieu des trafiquants ? Avec pour hypothèse que l'art créé fatalement du dissensus.

Robert Milin utilise le mot de « dissensus » quand j'ai tendance à utiliser celui d'« anomalie », me référant moins à une théorie de la conflictualité. Sa conception pragmatique de l'art intégrant les effets que l'œuvre suscite rejoint cependant l'anthropologie de l'ordinaire que je défends. Je prendrai pour exemple une situation qui me semble très révélatrice de cette problématique commune : un habitant de l'immeuble où Robert Milin expose son œuvre tente, au cours d'une conversation, de désigner la présence de l'artiste dans le quartier Saint-Rémy. Il lui dit : « Vous êtes comme un maître d'école. »

Cette phrase apparaît aussitôt à Robert Milin comme un malaise, une gêne porteuse d'une anomalie communicationnelle et, pour reprendre ses mots, l'amorce d'un « dissensus ». S'il y a là une marque d'autorité quasi républicaine, l'artiste peut légitimement relever le fait qu'un maître d'école, par son action, n'est évidemment pas transgressif comme peut l'être un artiste – selon, en tout cas, une définition moderne de l'art telle que la rappelle Adorno à savoir, « du vrai dans le non-vrai » (1958-1974, 1999), autrement dit la possibilité d'un langage qui apparaîtrait comme « authentique » dans un monde qui ne l'est pas. La mise en scène de l'artiste comme producteur d'anomalies révèle les limites de l'art dans certains quartiers populaires, où il n'est pas courant et où, à ce titre, il produit des incongruités. Apparaît alors un rapport de classes, avec des marqueurs très nets, opposant une vision décentrique de savoirs et de repères en matière de goût esthétique et de convictions politiques et une autre, démunie et prompte à l'amalgame. C'est dans

ce contexte que Robert Milin a lancé ce débat sur la possibilité de l'art dans le quartier Saint-Rémy.

Cette situation m'a particulièrement interpellé dans la mesure où, à l'époque d'*Espace de l'art*, je cherchais depuis quelques années à investir les périphéries urbaines pavillonnaires de façon anthropologique, autrement dit « à taille humaine », en réponse aux modèles surplombants de l'urbanisme et de la géographie. L'entretien semi-directif était une possibilité, mais qui tendait à s'épuiser sur ces zones très émietées (Charmes, 2011). L'expérience de l'artiste en milieu « hostile » (ou, devrais-je dire, « dissensuel ») m'a conforté dans l'idée de partir de situations de dysfonctionnements communicationnels pour révéler la vie périurbaine pavillonnaire dans son envers normatif occulté. J'ai donné quelques exemples de ces dispositifs de perturbation, empruntés tant à l'art en contexte qu'aux travaux de Garfinkel (Chauvier, 2012).

Un premier procédé consistait à mettre en scène des expériences de perturbation *stricto sensu* (au sens de Garfinkel) dont j'étais l'élément déclencheur. Ainsi, dans la galerie de l'hypermarché, un peu avant Noël, une ferme a été reconstituée spécialement pour les enfants, « La ferme des bébés animaux », avec en sous-titre : « Un paradis pour les enfants ». S'y côtoient des chevreaux, des lapereaux, des poussins et des chiots. Une jeune femme avec une chasuble jaune fluorescent s'occupe de ces animaux. Je lui fais part de mon étonnement : comment a-t-on pu ainsi reconstituer une vie animale autour d'un thème, les « bébés animaux », au mépris des liens biologiques avec les parents ? Et comment les enfants se représentent-ils désormais ces animaux ? Comme leurs jouets ? La jeune femme, embarrassée, me montre qu'elle ne peut répondre, puis elle détourne le regard. Autour de moi, le malaise gagne l'ensemble des personnes présentes. La tactique réside ici dans le fait de remettre en question des règles de vie que recouvre l'habitude. Ici, je pressens que ma question paraît déplacée à la jeune femme qui s'occupe de la crèche. Mais le plus notable est que les personnes présentes ne rétablissent pas tout de suite l'équilibre communicationnel. Sur ce point, Goffman a montré que des interactants sont généralement prompts à sauver la situation et à sanctionner celui qui a causé l'embarras. Il n'est rien de tel ici. Les parents laissent un peu perdurer le malaise, comme si cet interstice de temps laissé à l'anomie pouvait produire du sens – peut-être faire l'objet d'une prise de parole inédite, qui traduirait leur insatisfaction, voire leur colère. Quant au motif du malaise, il peut se référer à la proposition faite aux enfants de se représenter des animaux comme des jouets, et ce dans un but mercantile à la veille de Noël. L'animal est finalement réifié en jouet, en marchandise, traduisant une façon mutilée de consommer dans l'hypermarché.

Un autre procédé de mise en scène de soi tend à changer de point de vue sur une situation donnée. Dans un monde très fonctionnel et mécaniste, il suffit de peu pour modifier son regard. Ainsi, le simple fait de marcher devient une perturbation parce qu'il prend effet dans une zone prévue pour les voitures (qui est difficile, contrainte, voire dangereuse), mais cette perturbation permet la redécouverte d'une vie où l'hégémonie de l'automobile n'est plus interrogée avec le temps. Dans la parcelle d'un pavillon, nous découvrons, avec la marche, un panneau publicitaire représentant des cerises rouges et juteuses vendues dans l'hypermarché du coin.

La technique de perturbation consiste ici à quitter la voiture pour changer son point de vue. Cette observation au ras du sol révèle d'abord notre rapport au temps dans des lieux rythmés par ces rappels publicitaires qui suivent les saisons : affiche de chapons à Noël, de cerises au printemps, de tomates en été, etc. Ce temps n'est pas incarné par nos pratiques, soit une définition classique du temps en anthropologie, mais imposé par cet affichage saisonnier. L'effet de standardisation représentationnelle est très marqué, renvoyant à la société marchande qui impose et incorpore ses repères temporels dans le quotidien flottant de l'automobiliste. L'exemple du panneau publicitaire révèle aussi la satellisation des périurbains autour de l'hypermarché et le fait que l'organisation de la vie se fait essentiellement en son nom et en son pourtour.

Un troisième procédé consiste à interroger des dysfonctionnements qui ne sont pas provoqués, comme si, finalement, les résidents des zones périurbaines pavillonnaires créaient eux-mêmes de la perturbation. Je prendrai l'exemple des pavillons. Ils ont très souvent des baies vitrées très larges pour laisser entrer la lumière et, par là, communier avec des éléments naturels, le plus souvent un parc arboré réalisé par un paysagiste. Mais un problème se pose de façon régulière : les habitants de notre quartier observent que des oiseaux, surtout des buses, se cognent et s'assomment sur leurs baies vitrées. Lorsqu'ils évoquent cela, ils font surtout part de leur répulsion à l'idée d'avoir à saisir ces corps d'oiseaux morts. Ils mentionnent aussi leur désarroi de ne pas savoir où jeter ces dépouilles. Ils n'osent les déposer dans une de leurs poubelles. Dans celle qui est destinée à trier le « papier », un tel acte est inconcevable ; dans la poubelle destinée au tri alimentaire, cela leur pose un problème qui les perturbe beaucoup, mais sans parvenir à identifier leur malaise. Voilà l'exemple type d'anomalies vouées à demeurer dans l'angle mort de la vie quotidienne, les périurbains ressentant ce malaise sans parvenir à l'exprimer. Cette technique de recueil d'anomalies repose encore sur une mise en scène de soi : l'observateur s'extirpe du fonctionnalisme ambiant

pour se rendre attentif à ce qui ne fonctionne pas, à savoir le recyclage des déchets et, par là, un rapport mutilé à la nature. Si une attitude conformiste n'est jamais qu'une mise en scène du moi institutionnel, une attitude créatrice assume la mise en scène de la dissonance de l'enquête.

### **LES EFFETS « HEURISTICO-PERTURBATEURS » DE L'ŒUVRE D'ART**

En février 2015, Robert Milin me convie à une conférence à l'École nationale supérieure d'art de Dijon. À l'époque, je participais à un projet de recherche financé par le ministère de l'Environnement avec des chercheurs bordelais sur le thème de la France périmétropolitaine, autrement dit sur des villes moyennes ou des villages français ne bénéficiant pas de l'influence des métropoles (en ce qui concerne l'activité économique, notamment). En 2015, cette France décrite de façon quelque peu schématique par Christophe Guilluy (2014) ou de façon littéraire par Michel Houellebecq (2010) ne fait l'objet d'aucune approche anthropologique ; trop étendus, trop fragmentés, trop disparates, ces terrains supportent difficilement une méthodologie classique à base d'observation participante ou d'entretiens. Cela ne signifie pas, cependant, que ce projet n'est pas envisageable ; reste à le formaliser à une échelle large et à mobiliser des équipes de recherche de façon à dresser une typologie la plus précise possible. En attendant, c'est une nouvelle fois à partir de l'art contemporain qu'une esquisse de dispositif heuristique prend forme. À l'occasion de cette conférence, Robert Milin me demande de choisir une de ses œuvres. Sans trop hésiter, je lui sou mets *Solutions pratiques* (2015), dont nous avons déjà parlé ensemble, présentant tous deux qu'elle était traversée par certaines polémiques. Dans cette œuvre, Robert Milin filme des personnes résidant justement dans une France diffuse, celle des villes moyennes, loin des métropoles ou, en tout cas, suffisamment à distance pour ne pas ressentir leur influence économique et culturelle. Dans sa vidéo, l'artiste les montre en train de présenter des procédés techniques destinés à rendre leur quotidien plus pratique. C'est une vieille dame disposant une bouteille de lait vide remplie de pièces de monnaie sur sa poignée de porte d'entrée de façon à se confectonner une alarme anti-intrusion à moindre coût. C'est un homme installant une gigantesque roue sonore dans son cerisier en fruits pour faire fuir les oiseaux. À la vision de cette œuvre, certains spécialistes de l'art l'ont fustigée : « c'est les Deschiens ! » Cette critique, qui est en réalité une accusation, est tout à fait contestable, d'abord dans la mesure où Robert Milin filme avec beaucoup de bienveillance et de respect ces personnes, mais aussi et surtout parce que, comme l'a montré

Pierre Bourdieu, « rien ne classe plus quelqu'un que ses propres classements ». C'est ce qui intéresse ici : à quel critère de distinction renvoie l'accusation de « Deschiens » pour ceux-là mêmes qui émettent cette critique ? Cette question trouve une réponse possible durant la projection faite à l'occasion de la conférence. L'œuvre génère d'abord un malaise. Quelques personnes de l'assistance, composée de professeurs et d'étudiants, se mettent timidement à rire puis, peu à peu enhardis par les rires des autres, éclatent d'un fou-rire étranglé, incontrôlable. Robert et moi restons de marbre. Il ne s'agit pas ici de juger les rieurs, dont j'ai moi-même fait partie lorsque j'ai découvert pour la première fois *Solutions pratiques*, mais d'analyser la référence enfouie de ce rire et le jeu de classe implacable qui en découle. Pour avoir recueilli après coup des témoignages de certains rieurs, il ressort que les vidéos renvoient à une « familiarité rompue » (Chauvier, 2006). C'est admettre que nous avons tous connu une personne dans notre famille qui agissait de la sorte, peut-être était-ce même nous-mêmes à une certaine époque de notre vie. Cette vidéo, au fond, nous concerne tous, et c'est parfois une part de notre vie que nous avons refoulée. Une question apparaît : comment ceux qui rient ce jour-là se représentent-ils les personnes filmées, même de façon confuse ? Comme des personnes sans pouvoir, un peu démunies ? Et c'est là que la question intéresse, au moment de constituer une méthodologie pour approcher la vie périmétropolitaine. Est-ce que ce rire, finalement, ne juge pas les « non urbains », ceux qui n'ont pas de compétence en matière de bons goûts, des déclassés en quelque sorte ? Ce que révèle cette œuvre, ici prise comme une expérience de perturbation, est la valeur normative et inconsciente d'un tel rire. Les personnes dans l'assistance rient pour affirmer ce qu'elles n'oseraient pas affirmer en temps normal : leur supériorité métropolitaine ou simplement urbaine. Dans la ville fonctionnelle où les solutions pratiques ne sont pas nécessaires, ou simplement moins visibles, ceux qui rient se perçoivent comme détenteur du bon goût. Ce rire de classe tend *in fine* à montrer que la grande ville ne peut plus seulement être comprise comme un espace géophysique ; elle est aussi un lieu de projection dans un modèle de réussite économique et culturel. En ce sens, ce rire devient révélateur d'une fracture : il est à la fois normatif et clivant, parce qu'il révèle par défaut la France qui ne se projette plus dans l'économisme comme idéologie dominante. Ce rire équivaut finalement à l'accusation de laideur des journalistes de *Télérama* (Chauvier, 2011 b) : elle décline ceux qui y vivent en même temps qu'elle les rend inconnaissables, épistémologiquement inéligibles. Cette « France moche » ne peut en somme être comprise sans intégrer la posture de ceux qui décrètent la laideur. Le plus troublant réside ici dans

la mise en scène de la réception de l'œuvre, comme si sa dimension performative se focalisait sur la production du malaise qui envahit l'assemblée, puis sur le sens à donner à ce malaise. Une hypothèse est que la négativité perdue du monde social ne peut aujourd'hui se retrouver qu'en inventant ce type de mise en scène propice à de nouveaux dispositifs heuristiques, capable de saisir ces couches culturelles refoulées.

## Bibliographie

- ADORNO Theodor W. (1958-1974, 1999), *Notes sur la littérature*, Sibylle Muller (trad.), Paris, Flammarion.
- (1951, 2003), *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Éliane Kaufholz & Jean-René Ladmiral (trad.), Paris, Payot et Rivages.
- BENSA Alban (2006), *La Fin de l'exotisme*, Toulouse, Anacharsis.
- BOURDIEU Pierre & PASSERON Jean-Claude (1970), *La Reproduction*, Paris, Éditions de Minuit.
- CHARMES Éric (2011), *La Ville émietée : essai sur la clubbisation de la vie urbaine*, Paris, Presses universitaires de France.
- CHAUVIER Éric (2012), « Itinéraires dans la périurbanité "molle" : entre tout-fonctionnel et résistance », *Articulo – Journal of Urban Research*, n° 8, en ligne : <http://articulo.revues.org/1996> (octobre 2017).
- (2011 a), *Anthropologie de l'ordinaire, une conversion du regard*, Toulouse, Anacharsis.
- (2011 b), *Contre Télérama*, Paris, Allia.
- (2006), *Anthropologie*, Paris, Allia.
- FOUCAULT Michel (1969, 1994), « Qu'est-ce qu'un auteur », dans *Dits et écrits : 1954-1988*, 1. 1954-1969, Daniel Defert & François Ewald (éd.), Paris, Gallimard, p. 789-821.
- GARFINKEL Harold (1967, 2007), *Recherches en ethnométhodologie*, Michel Barthélémy et al. (trad.), Paris, Presses universitaires de France.
- GUILLOY Christophe (2014), *La France périphérique : comment on a sacrifié les classes populaires*, Paris, Flammarion.
- HOUELLEBECQ Michel (2010), *La Carte et le Territoire*, Paris, Flammarion.
- MALINOWSKI Bronislaw (1944, 1968), *Une théorie scientifique de la culture et autres essais*, Pierre Clinquart (trad.), Paris, François Maspero.



# L'ETHNOGRAPHIE DE LA PERFORMANCE COMME PRODUCTION DE SAVOIR : AUTOREPRÉSENTATION DANS LE STYLE DES FILMS DE JEAN ROUCH<sup>1</sup>

Kathrin Oester & Bernadette Brunner

Dans le projet « Autoreprésentations audiovisuelles des jeunes – une incitation à l'étude de l'hétérogénéité scolaire », appelé aussi « Jumpcuts<sup>2</sup> », des jeunes, pour partie issus de l'immigration, se sont mis en scène, caméra et microphone au poing, afin de parler de leur musique, leur style de vie, leur monde dans le quartier, à la maison, à l'école ou durant les loisirs. Rêves et espoirs, attentes et déceptions, leur histoire comme celles d'autres jeunes sont ainsi devenus l'objet d'une mise en forme filmique.

Il s'agissait d'en savoir plus sur le monde des jeunes, notamment quant à leur manière de faire face au handicap social, aux logiques d'intégration et d'exclusion, à l'impératif d'assimilation ainsi qu'à leurs perspectives professionnelles peu assurées. À cette fin, nous avons mené entre 2008 et 2010, dans le cadre d'un cours d'audiovisuel, un projet vidéo dans le quartier de Berne-Ouest avec les élèves des classes de huitième et de neuvième<sup>3</sup>. Dans le cadre de ce projet, et au moyen de l'outil audiovisuel, nous voulions aussi nous adresser à des jeunes qui rencontrent des difficultés à l'écrit. Nous avons donc confié aux élèves les moyens de se représenter en les accompagnant dans ce processus.

1. Article traduit de l'allemand par Bernard Müller, avec l'accord de la rédaction de la revue *Tsantsa* où le texte est paru initialement : Kathrin Oester & Bernadette Brunner, « Performance Ethnografie. Jugendliche Selbstrepräsentationen im Kontext von Jean Rouchs partizipativem Forschungsstil », *Tsantsa. Zeitschrift der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft*, n° 17, 2012, p. 28-37.

2. Le projet fut mené par Kathrin Oester (chef de projet), Marion Alig Jacobson (animation vidéo) et Bernadette Brunner (observation participante et entretiens) dans le cadre d'un travail pour la Haute école pédagogique de Berne. Quelques données de cet article sont décrits et analysés en détail dans Oester & Brunner, 2015 a et b. Le projet se poursuit aujourd'hui par le projet de thèse de Bernadette Brunner, sous le titre : « Vivre pour un code postal : l'influence de la ségrégation résidentielle sur les constructions d'appartenance des jeunes issus de deux quartiers bernois ».

3. Équivalent des classes de quatrième et de troisième dans le système français [n.d.t.].

Du point de vue de la méthode, nous nous sommes appuyées sur le concept d'« anthropologie partagée » de l'ethnologue et cinéaste Jean Rouch (1917-2004), et de l'approche participative qu'il a développée dans les années 1950 à Abidjan (Côte d'Ivoire, alors colonie française) avec des migrants africains. Le nouveau genre qui voyait ainsi le jour, appelé « ethnofiction », associe fiction et documentaire. Envisageant que le procédé participatif et l'« ethnofiction » de Jean Rouch annoncent une « ethnographie de la performance », les deux approches sont appréhendées dans cet article comme modèles épistémologiques. Nous questionnerons notre démarche en considérant les formes d'expression ou les genres que les jeunes ont reproduits, les modes de collaboration qui se sont développés au cours du projet, les types de connaissances générés par une approche participative. Enfin, nous chercherons à définir l'ethnographie de la performance impliquant une rencontre, un échange et un mode d'association spécifiques sur le terrain. Nous évoquerons les possibilités et les limites de cette démarche. Comparant notre approche filmique à d'autres, nous aborderons les implications théoriques d'une « ethnographie de la performance ».

#### **L'« ANTHROPOLOGIE PARTAGÉE » DE JEAN ROUCH COMME FORME PREMIÈRE DE L'ETHNOGRAPHIE DE LA PERFORMANCE**

Avant de réaliser le film *Moi, un noir* (1958) à Abidjan, Jean Rouch présente à un groupe de sociologues et de migrants des extraits de son film *Jaguar* (1957-1967). Son ami Oumarou Ganda, migrant lui-même, doute de la crédibilité des acteurs du film qui n'ont eu aucune expérience de migration. Oumarou Ganda croit que son sentiment est partagé par les spectateurs (Henley, 2009, p. 83). La critique incite Rouch à s'y prendre autrement pour son nouveau film (voir Rouch, 1999, p. 5<sup>4</sup>). En compagnie d'Oumarou Ganda et de Petit Touré, il se met à explorer l'univers des travailleurs migrants originaires du Niger installés à Abidjan. Caméra à l'épaule, Rouch partage le quotidien de ses partenaires africains, libres de composer leurs rôles dans le film. Durant six mois, ils enquêtent ainsi ensemble sur la vie et le dur labeur des travailleurs journaliers des docks d'Abidjan.

4. « Un jour, j'ai projeté un film que j'avais fait au Ghana, *Jaguar*. [...] Donc, je montre ce film aux gens qui faisaient une enquête sur l'immigration. Ils me disent : "Mais c'est de la blague, on voit bien que ton héros n'a pas vraiment vécu l'immigration, qu'il ne sait pas ce que cela veut dire. Nous ici, nous savons ce que c'est... J'ai fait la guerre, je suis prêt à me battre avec n'importe qui. Je suis prêt à faire la révolution dans ce pays s'il n'avance pas". C'était des gens très véhéments. Je leur ai proposé de faire le film. »

Le film donne à voir une certaine jalousie éprouvée par Oumarou Ganda et Petit Touré devant le temps libre dont disposent les colons, évoque leurs loisirs durant les week-ends, leurs histoires d'amour et leurs rivalités. Au cours du tournage, Oumarou Ganda et son comparse se muent en deux acteurs, précisément en deux stars américaines : Oumarou Ganda devient Edward G. Robinson et Petit Touré est Eddie Constantine. À l'époque, Rouch bénéficiait déjà d'une réputation de cinéaste ethnographe. Une fois encore, le plus intéressant dans ce film consiste moins dans les prises documentaires à Abidjan que dans la manière dont les deux protagonistes se plaisent à improviser devant la caméra en se mettant à rejouer des histoires. Ils en viennent ainsi à spéculer sur leur avenir en déclinant leurs espoirs, leurs peurs et leurs souhaits de travailleurs migrants sans formation. Le spectateur découvre alors non seulement la précarité de leur condition ou leur misère matérielle, mais aussi leur pétulante joie de vivre.

Après avoir rassemblé ses contenus, Rouch se rend à Paris pour monter le film. De retour à Abidjan, Oumarou Ganda et Petit Touré improvisent des commentaires sur les images préalablement montées. Oumarou n'est pas seulement acteur dans les films de Rouch, mais également co-réalisateur et responsable de sa mise en forme. Il en vient à participer à une œuvre projetée dans les cinémas parisiens, qui a attiré l'attention de cinéastes comme Jean-Luc Godard et provoqué un débat dans les revues d'avant-garde de l'époque. Sa prise de distance avec le *observational cinema* et le mode de collaboration inédit seront plus tard désignés par le terme d'anthropologie partagée<sup>5</sup>. Ce faisant, le réalisateur développe non seulement une méthode d'enquête de terrain<sup>6</sup> soucieuse de mettre en avant la réciprocité entre des partenaires de recherche, mais aussi une stratégie de représentation nouvelle qui fait passer la caméra du statut de simple appareil à enregistrer à celui d'un véritable outil de recherche. À la fin des années 1950, alors que la Côte d'Ivoire se prépare à l'indépendance<sup>7</sup>, la démarche participative de Rouch n'est pas le fruit du hasard. Dans le contexte colonial, on ne devait certes pas se sentir tenu d'informer ses acteurs sur la recherche ethnographique ou la mise en

5. La notion de *shared anthropology* a aussi trouvé sa voie dans l'anthropologie anglo-saxonne. Dans l'espace germanophone, il est plus courant de recourir au terme *partizipative Forschung*, comme il est défini par l'*action research*. Voir Rouch, 2003 b, p. 97 et Henley, 2009, p. 310-337.

6. Comme le constate l'ethnologue Marc-Henri Piault, Rouch grâce à sa méthode de l'anthropologie partagée, se rapproche tant du sujet filmé « que l'on ressent vivre l'Autre » (Piault, 2000, p. 212).

7. La Côte d'Ivoire est officiellement devenue indépendante en 1960.

scène. En fournissant à ses protagonistes des indications visuelles de tournage et en impliquant d'emblée Oumarou Ganda comme partenaire dans le projet filmique, le réalisateur modifie la relation hiérarchique traditionnelle entre le chercheur et ses interlocuteurs. Rouch transgresse aussi une autre limite. Alors qu'à cette époque, la recherche ethnographique et la prise de vue relèvent de deux modèles méthodologiques distincts (Heider, 1976), terrain et tournage forment dans le film *Moi, un noir* un seul et même événement : l'observation participante à Abidjan *est* le film et le film *est* l'analyse ; la caméra est un *agent provocateur* stimulant les événements qu'elle enregistre.

À ce jour, *Moi, un noir* n'a en rien perdu de son actualité, ni pour les cinéastes, ni pour les anthropologues. La spécificité de l'œuvre réside dans la démarche participative inédite et le caractère improvisé du film. Le réalisateur appelle *ciné-fiction* le genre qu'il vient de développer, autrement dénommé *ethnofiction* (Sjöberg, 2006, p. 1 ; Stoller, 1992, p. 143). Cette pratique permet non seulement au cinéaste d'entrer dans l'histoire du cinéma, mais aussi de déstabiliser l'anthropologie empiriste des années 1950. À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la délimitation entre le factuel et le fictif était apparue comme une exigence capitale à cette science de l'autre, encore jeune. Prenant leurs distances des modes d'appréhension spéculatifs des *armchair anthropologists*, les ethnographes ont voulu faire reposer leurs théories sur des connaissances tirées de l'observation directe des peuples. Au nom de l'objectivité, ils se sont ainsi éloignés des images fantasmatiques de l'autre.

La réhabilitation du sujet, de son imagination et de ses émotions – qu'il s'agisse de celles du chercheur ou de celles des « recherchés » – suppose une profonde remise en question. Un empirisme impensé a longtemps empêché la reconnaissance de l'anthropologie partagée de Rouch, en particulier dans l'espace anglophone où des réalisateurs comme David et Judith MacDougall – qui s'assument comme sujets de recherche dans des films comme *Lorang's Way* (1977) – ont longtemps été considérés comme non scientifiques.

Il faut attendre les années 1980 et les critiques de l'anthropologie américaine pour admettre que l'imagination participe du processus de perception et qu'elle constitue un instrument important de l'appréhension de la réalité<sup>8</sup>.

8. La force de l'image et de la métaphore dans la production de la connaissance scientifique est mise en avant par Gaston Bachelard dès les années 1930 : « La science se développe davantage sur la base d'une rêverie que d'une expérimentation [...]. Nous sommes obligés de nous imaginer plus de choses que nous savons » (dans Rötzer, 1987, p. 718-719). Et Rötzer de résumer : « "La fonction du réel" qui prend corps dans les sciences implique une relation

À cet égard, le livre de James Clifford et George E. Marcus intitulé *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* paru en 1986, constitue une césure épistémologique dans l'anthropologie culturelle et sociale. L'ouvrage déconstruit le paradigme empiriste d'une description et d'une écriture distancées, posture permettant d'évacuer la question de la relation de l'ethnographe à l'autre (le colonisé). Clifford et Marcus proposent de revenir sur le mode de production de la connaissance sous l'angle de l'asymétrie qui régit la relation de l'ethnographe à ses interlocuteurs. Le débat s'ouvre. La frontière considérée indépassable entre sujet et objet ainsi que celle censée séparer le monde factuel et ce qui est montré dans une représentation commence à être remise en question. À travers les figures textuelles, c'est moins la réalité qui est présentée qu'un monde existant dans la seule mesure où il est vu ou – comme l'aurait écrit Deleuze – « actualisé » (1985). Au-delà d'une simple reproduction du réel, la re-présentation, en tant qu'actualisation du virtuel, apparaît ainsi comme le lieu de la *production* de la réalité. Des chercheurs et des cinéastes se mettent à élaborer le modèle d'une « carte » deleuzienne qui permet au sujet de se retrouver dans un monde en perpétuelle transformation. Une telle démarche vise à dépasser l'opposition réalité / imagination et conçoit l'événement, processus en devenir, comme participant à la production de la réalité (Jäger, 1997, p. 263).

En ce sens, nous reconnaissons dans *Moi, un noir* de Rouch une nouvelle forme de production de la connaissance remettant en cause l'empirisme des années 1950. Sa démarche filmique ne place aucunement les migrants à distance et ne produit pas un savoir factuel objectivable de la situation économique et politique précaire dans laquelle évoluent les travailleurs journaliers dans l'État colonial de la fin des années 1950. *Moi, un noir* laisse plutôt les spectateurs partager les péripéties d'Oumarou Ganda et de ses amis, en composant, par le biais d'images marquantes, un tableau réaliste de l'immigration, tendu vers l'avenir. L'œuvre filmique se prête comme aucun autre médium à la représentation de la dimension performative de la migration : la caméra de Rouch expose les données *in situ* et participe de la mise en scène de ses protagonistes. Bien avant le tournant performatif des sciences sociales, le cinéaste invente en quelque sorte l'ethnographie de la performance. Du point de vue de l'ethnographe, Fabian définit la performance comme une expression créative de l'expérience et du sens (Fabian, 1990, p. 15 ; Motto,

dialectique à la “fonction de l'irréel”, dans laquelle les rêveries et les propositions artistiques qui font naître des hypothèses dépassent la réalité connue. Il importe à Bachelard de développer une relation opposée qui mêle “l'activité conceptuelle à l'imagination”, entendue comme une rivalité productive et polémique. » (p. 720)

dans Fabian, 1990). En cela, Fabian se rapproche de Rouch qui recourt à des formes dramatiques et à la reconstitution dans *Moi, un noir* (1958), *La Pyramide humaine* (1959) et dans *Jaguar* (1957-1967).

## EN ROUTE VERS L'ETHNOGRAPHIE DE LA PERFORMANCE

À la manière des protagonistes de *Moi, un noir*, les participants du projet « Jumpcuts » sont censés mettre en scène leur vie quotidienne. Nous modifions le mode de production filmique et le rôle de la caméra. En l'espace de deux ans, sept classes des huitième et neuvième années sont initiées aux méthodes de base du documentaire avec caméra vidéo<sup>9</sup>. L'enseignement se déroule au cours d'une semaine thématique ou par sessions de deux à quatre heures réparties sur un semestre, dans des cours obligatoires, en prenant en alternance une demi-classe. Dans le quartier ouest de Berne, nous accordons une attention particulière aux jeunes issus de milieux défavorisés comportant une importante population immigrée. Ce quartier connaît des taux de réussite scolaire moins élevés par rapport aux quartiers mieux nantis de la ville (Oester, Fiechter & Kappus, 2008).

Dès le premier jour, les jeunes se mettent au travail avec une caméra, un statif et un micro externe. Le matériel vidéo – qu'ils ont le droit d'emporter chez eux – reste à leur disposition durant leurs loisirs. Pendant les cours, nous formons les élèves à la manipulation de la caméra, à la prise de vue avec lumière naturelle et nous leur proposons des essais d'enregistrement sonore. L'enseignement comporte des exercices de dramaturgie et de composition visuelle, de mise en perspective et de cadrage. Parallèlement, nous tâchons de faire ressortir des thèmes issus de leur vie courante. Les jeunes d'une classe revisitent, caméra en main, leurs lieux préférés, évoquent leurs passe-temps, présentent leurs amis et donnent à voir leur quartier comme lieu véhiculant l'image d'un « ghetto ». Une deuxième classe développe le thème du « chez-soi<sup>10</sup> » que nous choisissons d'associer à une série de notions comme « patrie », « maison », « amitié », ou « famille », tandis qu'un autre groupe s'intéresse aux relations intergénérationnelles. Le thème de l'« avenir » permet d'aborder les perspectives professionnelles et les projets personnels des élèves.

9. La méthode de l'autoreprésentation audiovisuelle intervient aussi dans d'autres projets, dans le but de rendre compte de la vie des jeunes et des enfants (voir Center for the Study of Children, Youth and Media, 2005 ; Lopez, 2005).

10. *Heimat* en allemand [n.d.t.].

Dans chacune de ces situations, nous tentons d'amener les jeunes à formuler une approche personnelle du thème choisi et à visualiser leurs expériences et leurs idées avec des exercices de caméra. Nous invitons ensuite les élèves à former des groupes de deux à quatre personnes afin de poser les jalons d'un projet de film commun. Pour cela, ils écrivent de courtes histoires, apportent des objets personnels ainsi que des photos qu'ils présentent à leurs camarades de classe. Après les avoir initiés à l'enquête de terrain, nous les incitons à filmer leurs premières scènes durant leur temps libre.

Au début du projet, l'enseignement a été orienté par une approche documentaire et ethnographique. Mais les premières expériences montrent que les jeunes ne veulent pas se limiter à ces formes d'expression et qu'ils préfèrent réaliser des petits films qui mêlent fiction et enquête en rejouant (*reenactment*) des scènes inspirées de leur vie. À côté des activités pédagogiques orientées vers l'ethnographie ou l'autobiographie, inspirées par l'« ethnofiction » de Rouch, nous réorientons notre projet vers des exercices de mise en scène et de jeu de l'acteur. Nous déchantons vite, les résultats ne sont pas à la hauteur de nos attentes : les jeunes s'égarant dans le labyrinthe des choix proposés, entre description ethnographique, confrontation autobiographie et formes de fiction. Les frontières entre observation ethnographique, évocation autobiographique et mise en scène d'un récit imaginaire se brouillent. Bien que les élèves apprécient ces moments, le doute s'installe.

À ce point critique, nous consultons une professeur de théâtre qui nous conseille de séparer plus franchement les exercices biographiques, l'observation ethnographique et les jeux de scène, de manière à ce que, à chaque moment, les jeunes sachent dans quel champ ils évoluent. Ce réajustement s'avère fructueux. Nous constatons que les *digital natives* âgés de 14 à 16 ans sont capables de reconnaître et de nommer divers styles et genres filmiques. Ils rencontrent toutefois des difficultés à transposer leurs connaissances sur un plan visuel. Cette transposition devient la priorité de notre enseignement : les jeunes ont appris ce que signifie s'exprimer par des moyens documentaires, se dévoiler devant la caméra et se présenter de manière reconnaissable sur une plateforme vidéo. Ils ont appris à opérer un choix parmi les divers modes de représentation. Ainsi, plutôt que de tourner en dérision des sujets personnels, ils les ont mis en scène, mélangeant les genres du documentaire et de la fiction.

Le déplacement d'une démarche orientée par l'*observation participante* vers l'ethnographie de la performance nous rapproche de la perspective de Rouch dans *Moi, un noir*. Dans le but de construire une histoire visuelle, nous avons insisté au début sur une mise en forme des idées qui fusaient au

cours du projet, notamment par la rédaction d'un canevas ou d'une ébauche. Certains groupes abandonnent leurs premières idées pour des nouvelles sans jamais les coucher sur papier. D'autres répondent favorablement à notre invitation et ne débute le tournage qu'*après* un travail d'écriture et de mise en perspective critique. La plupart des élèves issus des classes dites difficiles n'expriment guère d'intérêt pour l'écriture et se lancent dans le tournage sans avoir débattu leurs idées avec l'équipe. L'improvisation expérimentale de leurs histoires filmées a d'ailleurs remporté un certain succès.

Les processus de négociation leur permettent d'explorer l'inhabituel terrain du « film » et de transposer en image des thèmes personnels sans s'exposer de manière gênante. Ainsi *Dispute entre mère et fille*<sup>11</sup>, un film de 11 minutes produit par trois élèves de huitième. Ces jeunes filles se mettent rapidement d'accord sur le thème du film. Comme l'explique l'une d'entre elles dans un entretien, leur sujet étant personnel, elles ne veulent pas risquer d'exposer leur opinion sous forme d'un documentaire qui pourrait être publié sur Internet. Trois stratégies destinées à créer une distance entre leur propos de cinéastes et le contenu des vidéos sont alors mises en place. La première consiste à ne pas apparaître : celle qui refuse de figurer prend la responsabilité d'une grande partie du tournage. Le choix d'occuper une position neutre implique une deuxième stratégie de prise de distance. Au lieu d'exposer directement leurs opinions, les élèves réalisatrices, à la manière de journalistes, invitent d'autres jeunes à partager leurs expériences. Enfin, dans le cadre de la mise en scène d'une dispute avec sa mère fictive, la protagoniste se donne la possibilité d'un combat héroïque contre le monde hostile des adultes. Cette reconstitution permet à la jeune fille de 15 ans de prendre ses distances avec son alter ego filmique qu'elle trouve aussi fascinant que repoussant. Au titre de jeune héroïne, elle gagne en prestige auprès de ses pairs. Avec sa robe rouge provocante, ses goûts musicaux et son attitude révoltée contre un monde réglementé, elle en vient à entrer dans la peau d'une personne « cool ». Le rôle de la mère sévère ne suscite pas la même adhésion. La camarade qui l'endosse porte un haut laissant apparaître son ventre et un pantalon de jogging. Dans un entretien, elle a ainsi commenté ses habits sportifs : « Cela ne ressemble peut-être pas à une tenue de mère, c'est justement ce que je voulais éviter... Je ne voulais pas m'habiller de façon ringarde, parce que ça va quand même sur le net ! » Les élèves commencent ainsi à spéculer sur le public d'Internet ou à anticiper les réactions de leurs parents

11. *Streit zwischen Mutter und Töchter*. Cette vidéo a été tournée dans le cadre du cours portant sur le thème de « l'espace – le quartier comme univers de vie ».

et de leurs pairs. Ethnographes de leur univers, questionnant leur position au sein de leurs réseaux de relations, ils mettent en lumière les modes de négociation suscités par l'acte de représenter. Le développement vers l'ethnographie de la performance ouvre des perspectives inédites sur le monde des adolescents dans la mesure où l'autoreprésentation – acte performatif – met en scène des expériences personnelles que des méthodes documentaires ou orales n'auraient pas pu restituer.

### **LA REPRÉSENTATION COMME ACTE D'ÉCHANGE<sup>12</sup>**

La comparaison de notre démarche dans le projet « Jumpcuts » avec celle de Rouch fait apparaître des différences et des similitudes. À la différence de Rouch, notre travail ne s'achève pas avec la réalisation des vidéos. Les jeunes, comme les enseignants, sont interviewés par le biais de la *photo elicitation* (Harper, 2003). Cette méthode nous a permis de récolter des données en utilisant des images de vidéos et des photos prises pendant les cours comme supports d'entretiens. Puis ces entretiens sont analysés à la lumière de protocoles d'observation. Cette étape fait écho à la « rupture objectiviste » que Pierre Bourdieu appelait de ses vœux, considérant ce moment comme indispensable à l'analyse scientifique (Bourdieu & Wacquant, 1992, p. 11)<sup>13</sup>. Au-delà de ce retour critique, les points communs avec la démarche adoptée par Rouch dans la réalisation de *Moi, un noir* sont incontestablement nombreux. L'enseignement audiovisuel et notre recherche ont été conçus comme des processus parallèles dont nous avons évalué régulièrement l'avancement.

À l'instar de Rouch, nous avons pu délier le nœud qui régit nos relations hiérarchiques avec les jeunes, autant à des fins pédagogiques qu'à des motifs inhérents à la recherche : plus nous leur avons laissé la possibilité de composer leurs films à leur convenance, plus ils ont eu envie de participer au projet, nous considérant comme des compagnons de recherche. Autant que possible, nous avons évité toute intervention normative, par exemple, quand ils commettaient de nombreuses fautes d'allemand ou quand ils risquaient de choquer en parlant de drogue ou de violence. D'un point de vue pédagogique, en instaurant confiance et dialogue, nous les amenions parfois à

12. Dans Oester & Brunner, 2015 b, le sujet de l'échange de dons audiovisuels en ligne et hors ligne est abordé plus en détail.

13. Se dressant contre le métadiscours scientifique, Fabian rappelle que les textes culturels ne parlent pas par eux-mêmes : « Nous fabriquons les événements sous la forme d'objets durables à travers des enregistrements, des transcriptions, et les traductions qui constituent indubitablement un matériel pour le travail d'interprétation. » (1990, p. 15)

percevoir les conséquences éventuelles de leurs images. Cela n'était toutefois pas toujours possible. Le fait d'exiger que les devoirs soient faits ou qu'on utilise seulement la musique libre de droits dans les vidéos était parfois source de tensions. Ces moments où ressurgit l'asymétrie de la relation risquaient de remettre en cause le pacte qui fondait notre partenariat de recherche<sup>14</sup>.

Dans l'esprit d'une anthropologie partagée où la participation implique la réciprocité, l'acte de représenter fait écho à la relation de don et de contre-don définie par Marcel Mauss (1924, 2007) et à laquelle se réfère aussi William J.T. Mitchell (1994) : dans la mesure où celui qui est représenté peut gagner ou perdre en prestige<sup>15</sup>, loin d'être un processus stable et unidirectionnel, l'acte de la représentation est étroitement associé à la notion de responsabilité et se présente comme un processus réversible et dialectique. L'instabilité du processus de représentation est idéalement illustrée dans *Moi, un noir*. À un moment où la Côte d'Ivoire est en train de devenir indépendante, le réalisateur anticipe avec finesse que ses amis africains n'accepteraient plus de jouer un rôle passif. Si Rouch fait d'Oumarou Ganda son partenaire, ce dernier accepte avec un enthousiasme et un investissement créatifs. Ce partenariat a donné naissance à un nouveau genre de film et a contribué à forger une nouvelle éthique de l'enquête de terrain, que Rouch résuma ainsi : « ce type de recherche entièrement participative, aussi idéaliste qu'elle paraisse, me semble être la seule attitude anthropologique qui puisse être moralement et scientifiquement adoptée aujourd'hui » (2003 a, p. 44).

Notre politique de la représentation se trouve à un seuil. Au titre de chercheuses établies en Suisse intervenant dans une société du XXI<sup>e</sup> siècle fortement transnationalisée, il nous est difficile de continuer à représenter les autres,

14. À titre d'exemple, on peut ici évoquer le conflit avec un groupe de filles qui, malgré une longue discussion sur le copyright, refusa de se tenir au cahier des charges du projet et employa dans sa vidéo de la musique sans en régler les droits d'auteur. L'animatrice vidéo supprima les morceaux correspondants et les remplaça par de la musique libre de droits. Les élèves n'apprécièrent pas cette intervention, craignant de perdre en prestige aux yeux de leurs compagnons en raison de la musique « pas cool ». Les trois filles répondirent à l'intervention de l'animatrice vidéo par un commentaire sur le site du projet précisant : « À l'exception d'un morceau, la musique a été enlevée par notre professeur du projet vidéo ; nous n'aimons pas non plus la musique ;) mais regardez quand même le film :) <3. » Usant de leur pouvoir de représentation, les jeunes expriment publiquement et simultanément leur mécontentement face à l'attitude de l'animatrice vidéo et préviennent la critique des pairs.

15. Les participants de la « Dispute entre mère et fille » parviennent par exemple à gagner en prestige dans la mesure où ils satisfont le principe du « *regime of verisimilitude* » (régime de la vraisemblance) en répondant à l'attente des adolescents concernant leur film (voir Neale, 2003, p. 161).

en l'occurrence des jeunes défavorisés. Nous préférons, comme le rappelle Trinh T. Minh-ha, passer d'une position de *speaking about* (parler à propos de) à une position de *speaking nearby* (parler à côté de, à proximité de). Cette parole qui surgit à proximité empêche que l'on s'approprie celle de l'interlocuteur :

Une parole à proximité n'objective pas, ne se réfère pas à un objet comme s'il était distant du sujet parlant ou absent du lieu où s'énonce la parole. Une parole qui réfléchit sur elle-même et se rapproche au plus près d'un sujet sans toutefois le saisir ou le revendiquer. (Minh-ha, dans Chen, 1992, p. 87)

L'enjeu est de construire un partenariat de recherche. Le mérite de Rouch est d'avoir su montrer de nouvelles formes de relations et d'échange et d'en avoir exploité les possibilités.

### **L'ETHNOGRAPHIE DE LA PERFORMANCE ET L'IMAGE COMME MODE SPÉCIFIQUE DE CONNAISSANCE**

La démarche épistémologique de Rouch par rapport à d'autres approches filmiques est très importante, de même que le pas qu'il a fait faire à la production audiovisuelle dans *Moi, un noir*. Comme déjà énoncé, Rouch apprécie l'imagination et les fantasmes des deux protagonistes Oumarou Ganda et Petit Touré en tant que moteurs de la production et de la connaissance ethnographique. Sa démarche relève d'un paradigme<sup>16</sup> : l'œil physique, mais aussi « l'œil mental intérieur » est sans cesse impliqué dans la production de la connaissance. Cet « œil intérieur » – autrement dit, la subjectivité – est intrinsèque à la perception et au processus cognitif : ce qui s'imprime sur la rétine reflète le sujet comme un tout. La perception de la réalité ne prend forme que par le biais du fantasme et de l'imagination. La démarche est imprégnée de processus psychiques inconscients, d'une volonté d'innover et de formuler une utopie. L'imaginaire n'est pas considéré comme « déformation subjective » d'une réalité. Impossible de minimiser le sujet ou de réduire les imaginaires à l'analyse. La perception et la connaissance sont inconcevables sans la construction d'une image fantasmatique. L'appréhension inductive d'un objet est au moins aussi importante que son explication logique. Selon cette approche, le « paradigme » ne compte pas tant au titre d'un monde objectif fixé et fixable que comme modèle permettant la prise de décision

16. Sur la reconstruction d'approches épistémologiques différentes concernant l'image dans la science, voir Oester, 2009, et pour une catégorisation des « films documentaires performatifs », voir notamment Nichols, 1995.

et la prévision, poussant les chercheurs et leurs partenaires de recherche à opérer des choix dans un monde instable et multidéterminé.

Le paradigme qui considère les fantasmes, l'improvisation et les formes artistiques comme autant de modes d'appréhension de la réalité ouvre la voie à des approches pratiquées avant la lettre par Rouch et formulées par Johannes Fabian (1990). Fabian part du principe que le chercheur accède à de nouvelles connaissances ethnographiques « quand la performance tend, de manière créative, à donner expression et sens à l'expérience » (1990, p. 15). Dans le projet théâtral qu'il a mené au Zaïre (aujourd'hui la République démocratique du Congo), il met en scène l'ethnographie. Selon lui, la « performance ne réside pas dans ce qu'ils font et ce que nous observons, mais dans ce que nous sommes tous deux engagés » (*ibid.*).

Pour Fabian la construction de l'objet ethnographique ne procède pas de la mise à distance d'un événement qui se déroulerait de toute façon sans le chercheur, comme le stipule le paradigme empirique. Il se passe plutôt que les chercheurs ou les filmeurs génèrent un événement à travers la création partagée d'une dramaturgie – et à ce titre mis en scène ! À l'instar de *Moi, un noir* de Rouch, la pièce de théâtre décrite par Fabian permet de mettre en lumière les rapports de pouvoir, les enjeux politiques, les expressions esthétiques et performatives des protagonistes.

Ainsi, l'ethnographie de la performance de Fabian et le travail cinématographique de Rouch dépassent la dichotomie entre l'argumentation verbale orientée vers la connaissance scientifique d'une part, et l'imagination visuelle et la performance envisagées comme simples objets d'analyse, d'autre part. Comme l'a montré Roland Barthes, le percept devient alors concept en tant que tel (1982). La frontière entre observation et participation penche vers cette dernière tandis que la dichotomie entre film documentaire et fiction est remise en question.



À ce point, on se demandera qu'est-ce qui distingue la démarche ethnographique de la performance de l'acteur ou de l'artiste (Schechner, 1985). Les sciences sociales et l'art ne partagent pas les mêmes intérêts. Si l'ethnologue est tenté par la représentation extrêmement précise du réel, les artistes et les dramaturges visent à renforcer leurs idées artistiques<sup>17</sup>.

17. Une autre différence entre art et science est qu'il n'appartient pas forcément aux artistes ou dramaturges de proposer une démarche méthodologique, ni de procéder à un classement théorique des résultats obtenus. Ce dernier point est cependant au cœur du travail scientifique.

Or l'ethnographie de la performance étudie les discours en action, à la manière dont ils sont interprétés par des sujets. La représentation d'un acte performatif ressort d'un processus dialogique et relève d'une production (artistique et esthétique) dans le sens deleuzien. Autant la démarche de Rouch dans *Moi, un noir* aide à comprendre notre travail collaboratif avec les jeunes, autant l'ethnographie de la performance de Fabian révèle l'ampleur du travail accompli par Rouch l'ethnologue-cinéaste et laisse entrevoir l'apport que l'ethnographie visuelle pourrait donner aux sciences sociales.

### Bibliographie

- BARTHES Roland (1982), *L'Obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil.
- BOURDIEU Pierre & WACQUANT Loïc (1992), *An Invitation to Reflexive Sociology*, Londres / Chicago, University of Chicago Press.
- CENTER FOR THE STUDY OF CHILDREN, YOUTH AND MEDIA (2005), *Children in Communication about Migration (CHICAM)*, Londres, University of London, Institute of Education.
- CHEN Nancy (1992), « "Speaking Nearby", a Conversation with Trinh T. Minh-ha », *Visual Anthropology Review*, vol. 8, n° 1, p. 82-91.
- DELEUZE Gilles (1985), *Cinéma, 2. L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- DENZIN Norman K. (2003), *Performance Ethnography: Critical Pedagogy and the Politics of Culture*, Thousand Oaks, Sage.
- FABIAN Johannes (1990), *Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theatre in Shaba, Zaire*, Madison, University of Wisconsin Press.
- HARPER Douglas (2002), « Talking about Pictures: A Case for Photo Elicitation », *Visual Studies*, vol. 17, n° 1, p. 13-26.
- HEIDER Karl G. (1976), *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas Press.
- HENLEY Paul (2009), *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, Chicago, University of Chicago Press.
- JÄGER Christian (1997), *Gilles Deleuze: eine Einführung*, Munich, Fink Verlag.
- LOPEZ Agathe (2005), « De 7 à 18 ans, les ethnologues en herbe étudient leur quartier ! », *Tsantsa – revue de la Société suisse d'ethnologie*, n° 10, p. 105-110.
- MAUSS Marcel (1924, 2007), *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses universitaires de France.
- MITCHELL William J. T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.

- NEALE Steve (2003), « Questions of Genre », dans Barry K. Grant (dir.), *Film Genre Reader III*, Austin, University of Texas Press, p. 160-184.
- NICHOLS Bill (1995), « Performativer Dokumentarfilm », dans Manfred Hattendorf (dir.), *Perspektiven des Dokumentarfilms*, Munich, Diskurs-Film Verlag, p. 149-166.
- OESTER Kathrin (2009), « Filmische Bilder als Erkenntnismittel », dans L. Bader Egloff *et al.* (dir.), *Research@film. Forschung zwischen Kunst und Wissenschaft*, Zurich, Zürcher Hochschule der Künste, p. 22-32.
- OESTER Kathrin, FIECHTER Ursula & KAPPUS Elke (2008), *Schulen in transnationalen Lebenswelten. Integrations- und Segregationsprozesse am Beispiel von Bern West*, Zurich, Seismo.
- OESTER Kathrin & BRUNNER Bernadette (2015 a), *Von Kings und Losern. Eine Performance-Ethnografie mit Schülerinnen und Schülern im transnationalisierten Stadtteil Bern West*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- (2015 b), « Échange de dons en ligne et hors ligne : les productions vidéo des jeunes comme point de départ d'une théorie anthropologique des médias sociaux », *ethnographiques.org*, n° 30, « Mondes ethnographiques », en ligne : [www.ethnographiques.org/2015/Oester-Brunner](http://www.ethnographiques.org/2015/Oester-Brunner) (octobre 2017).
- PIAULT Marc-Henri (2000), *Anthropologie et cinéma : passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Nathan.
- RÖTZER Florian (1987), « Die Träumereien des Wissens », *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, vol. 41, n° 8, p. 717-725.
- ROUCH Jean (2003 a), *Ciné-Ethnography: Jean Rouch*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press.
- (2003 b), « The Camera and Man », dans P. Hockings (dir.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin / New York, Mouton de Gruyter, p. 79-98.
- (1999), « Jean Rouch : une vie de cinéma », *L'Autre cinéma*, en ligne : <http://s649248145.onlinehome.fr/wp-content/uploads/2016/10/Jean-Rouch.pdf> (octobre 2017).
- SCHECHNER Richard (1985), *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- SJÖBERG Johannes (2006), « The Ethnofiction in Theory and Practice », *Newsletter of the Nordic Anthropological Film Association (NAFA Network)*, n° 13.
- STOLLER Paul (1992), *Cinematic Griot*, Chicago, University of Chicago Press.
- TURNER Victor (1987), *The Anthropology of Performance*, Baltimore, The John Hopkins University Press.

### **Filmographie**

- MACDOUGALL Judith & David (1977), *Lorang's Way*, Human Studies Film Archives, Smithsonian Museum Support Center, Suisse, en ligne : <https://archive.org/details/lorangsway> (octobre 2017).
- ROUCH Jean (1957-1967), *Jaguar*, France, Films de la Pléiade.
- (1958), *Moi, un noir*, France, Films de la Pléiade.
- (1959), *La Pyramide humaine*, France, Films de la Pléiade.



## Épilogue

# LA PERFORMANCE : PROMESSE OU PROUESSE<sup>1</sup>?

Johannes Fabian

Que peut-on encore énoncer dans un ouvrage questionnant la performance et dont les contributions ont certainement apporté plus de réponses qu'il n'aurait été possible d'imaginer ? Pour être honnête, je suis surpris de l'invitation qui m'a été faite : je m'imagine comme un chercheur à la marge de l'anthropologie de la performance. J'espère que le petit intermède que je suis parvenu à composer – l'histoire de mes propres tâtonnements et de mes aventures, liés à la performance – sera un tant soit peu divertissant pour mon lecteur. Après un court prologue dans lequel j'expliquerai pourquoi je me considère peu ou prou comme un *outsider* dans le domaine, mon récit sera suivi de quelques remarques sur l'enquête anthropologique considérée comme une performance *avant la lettre*<sup>2</sup>. Je poursuivrai en décrivant l'omniprésence, quoique diffuse, d'une pensée sociale « dramatisante » dans le milieu où j'ai été formé. Je reviendrai ensuite sur les premiers temps de ma rencontre avec la performance qui fut marquée par une série de découvertes au cours de mon itinéraire de recherche à travers la culture africaine contemporaine. Je terminerai par un « inventaire épistémologique », formulant des hypothèses sur la performance, son efficacité pour la production du savoir et sa pertinence pour l'avenir.

### PROLOGUE : POURQUOI JE ME CONSIDÈRE COMME UN NON-EXPERT

Deux raisons me poussent à revendiquer un statut d'*outsider* au sein des études consacrées à la performance : je fus à la fois un entrant tardif et un sortant précoce. Mon article, intitulé « Genres in an Emerging Tradition: An

1. Cette contribution, traduite de l'anglais par Laurent Vanini, s'inspire des notes écrites pour la conférence « Performing the Future – Die Zukunft der Performativitätsforschung », Berlin, 8-10 juillet 2010.

2. En français dans le texte [n.d.t.].

Approach to Religious Communication », fut publié en 1974<sup>3</sup>. Bien qu'il couvrît une grande partie du territoire cartographié par Richard Bauman en 1975 dans son texte précurseur *Verbal art as performance*<sup>4</sup> (la littérature orale comme performance), cet article ne figurait pas dans sa bibliographie, et ce pour une bonne raison : les termes « représenter<sup>5</sup> » et « performance » n'y apparaissaient aucunement. *Power and Performance : Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*, publié en 1990, est la première de mes publications contenant le mot « performance » dans le titre. Or cet ouvrage fut ignoré par Palmer et Jankowiak dans leur ambitieux projet de présentation et d'examen critique de la performance en anthropologie (1996). Ma seule apparition publique dans le cadre d'une conférence dédiée aux *performance studies* advint lors d'un rassemblement mémorable organisé en 1996, à Copenhague, par Eugenio Barba et Kirsten Hastrup (avec la participation entre autres de Dario Fo, Clifford Geertz, Jerzy Grotowski, Richard Schechner et Wole Soyinka). Ma contribution, intitulée « Theater and Anthropology, Theatricality and Culture » (1999), brève et quelque peu fantaisiste, a été publié dans le recueil *Reader in Performance Studies*<sup>6</sup> dirigé par Henry Bial en 2004. À partir de ce moment-là, je fus officiellement admis dans le cercle des initiés.

### LE PASSÉ (1) : LA PERFORMANCE DANS L'ANTHROPOLOGIE AVANT LA LETTRE

L'anthropologie était une discipline académique depuis un siècle environ lorsque la notion de performance fut admise dans sa terminologie<sup>7</sup>. Pourquoi une émergence aussi tardive ? Il est délicat de tirer de l'absence d'un terme la conclusion que le concept est absent, mais il serait trompeur de prétendre qu'un aspect du comportement humain aussi omniprésent comme la performance ait échappé à des générations de théoriciens et d'ethnographes. Au moment où les paradigmes évolutionnistes et diffusionnistes dominaient notre

3. Et réédité en 1991. Voir Fabian, 1974, 1991.

4. La convergence et les véritables points de contact entre l'anthropologie et la performance (avec l'un de ses exemples en page 300, cité par Sherzer, 1974, 1989) s'expliquent par l'influence commune de Dell Hymes et de son approche concernant l'ethnographie de la parole (*ethnography of speaking* ; voir Hymes, 1964 ; 1974).

5. Au sens de *to perform* [n.d.t.].

6. Que le lecteur me pardonne ce catalogue de noms d'auteurs et de titre d'ouvrages ; j'ai pour seule excuse d'estimer cette énumération pertinente pour les réflexions qui suivent.

7. J'estime que la généralisation est fondée, même si je n'ai pas connaissance d'une littérature qui pourrait appuyer mes propos.

discipline, l'espace conceptuel désigné par la performance était en grande partie représenté par des termes tels que rites et rituels, incontournables dans les enquêtes empiriques comme dans les débats théoriques concernant les « sociétés primitives ». Ce point n'est pas intéressant seulement d'un point de vue historique. L'obsession évolutionniste à l'égard du rituel a eu des implications épistémiques et idéologiques qui subsistent aujourd'hui dans les discussions sur la performance. On considérait que le comportement rituel (et plus particulièrement sa forme appelée magie), caractéristique des stades antérieurs de l'évolution humaine, s'opposait (négativement autant que positivement) à l'action rationnelle moderne. Au-delà d'une vision du rituel comme mise en œuvre du mythe, mythe et rituel étaient conçus comme les pôles d'une opposition binaire. On retrouve cette manière de penser en termes de dyades dans l'opposition entre texte et performance<sup>8</sup>. Depuis les années 1950, les anthropologues britanniques se distinguaient de leurs confrères américains et surtout de leurs collègues français par leur postulat que l'étude du rituel, source de cohésion et de reproduction sociale, devait avoir la priorité devant l'étude des mythes, réserves symboliques de la *pensée sauvage*. L'idée que les actes représentant les relations sociales sont plus réels que les symboles et les mots reflète une position quasi ontologique. Aujourd'hui, nos collègues britanniques continuent à utiliser l'expression anthropologie sociale plutôt qu'anthropologie culturelle pour désigner leur discipline.

## LE PASSÉ (2) : LA PENSÉE CRYPTO-DRAMATIQUE ET LE DRAME RITUEL

Dans les années 1960, lorsque j'étais étudiant de l'Université de Chicago, la performance ne faisait pas partie des concepts et des thèmes dominant les débats en anthropologie culturelle. C'est difficile de le croire aujourd'hui, dans la mesure où l'école phare de la pensée sociale de l'époque – marquée à la fois par la figure illustre de Talcott Parsons et par la pensée de Clifford Geertz, notamment lorsqu'il écrivit sa série d'articles sur la religion, l'art et l'idéologie comme « systèmes culturels » – s'inspirait de l'art dramatique. On disait des *acteurs* qu'ils *jouaient des rôles* au cœur des systèmes de relations sociales, « orientés » et « motivés » par des « idées » et des « valeurs » écrites à l'avance, pour ainsi dire, par la culture. Mais la modernité veilla à ce que la parole des dramaturges reste confinée au niveau des métaphores jusqu'à ce que le Britannique Victor Turner (1982), spécialiste du rituel et anthropologue de

8. Un thème qui fit irruption notamment dans les révisions critiques des études folkloriques au cours des années 1970. Voir l'essai de Bauman évoqué précédemment et Barber, 2007.

la performance, ne fasse son entrée sur la scène de l'Université de Chicago. Turner est un personnage majeur dans mon histoire. Mais si mon lecteur imagine que je vais commencer le récit sur l'émergence et le triomphe de la performance en anthropologie, je vais le décevoir. L'intrigue est bien plus complexe et sinueuse (tout comme l'était d'ailleurs le parcours de Turner). Pour l'explicitier, je dois évoquer un aspect personnel de ma biographie. Turner et son épouse Edith arrivèrent à l'Université de Chicago plus ou moins lorsque je la quittai. À l'époque, j'eus le privilège de les rencontrer. J'admirais le travail ethnographique de Turner à propos du rituel Ndembu, d'autant plus que j'avais effectué mon terrain de doctorat juste de l'autre côté de la frontière, entre le Congo et le pays Ndembu en Zambie. Néanmoins, des différends de nature empirique, théorique et politique nous séparaient. En présentant le rituel sous la forme idéalisée d'un drame théâtral, les généralisations de Turner ont, je crois, sous-estimé sa monotonie, son caractère pénible, anxiogène, épuisant, pour l'opérateur aguerrri autant que pour les participants. Sans nier la dimension dramatique, voire spectaculaire, du rituel, il me semblait que les actes et les événements qui le composent correspondaient davantage à un travail qu'à un divertissement (il ne fait aucun doute que cette différence d'approche s'expliquait par nos biographies – Victor était un catholique converti, et moi, un ancien spécialiste du rituel catholique).

Nos désaccords concernant la manière de conceptualiser « le changement social » étaient plus problématiques. À l'époque, les analyses fonctionnalisto-structuralistes de la société – qui privilégiaient la cohésion et l'intégration – se confrontaient à des sociétés représentées comme « sauvages », « primitives », « tribales » ou encore « prémodernes ». Loin des portraits tendancieux montrant des sociétés marquées par l'inertie, les analyses de Turner semblaient valoriser le dynamisme d'une dramaturgie rituelle permanente dans des sociétés dominées par le conflit (pour reprendre l'expression de Max Gluckman, elles suscitaient des rituels de rébellion<sup>9</sup>). Oui, semblaient dire de concert Turner et Gluckman, ces sociétés étaient constamment en mouvement, mais, contrairement aux nôtres, elles n'allaient nulle part. Or cette approche du changement social ne convenait pas à quelqu'un comme moi, qui étais sur le point de formuler, dans *Time and the Other* (1983 : *Le Temps et les autres*, 2006), une critique de l'allochronisme de l'anthropologie, c'est-à-dire une tendance systématique de la discipline à placer son objet dans un temps autre que le nôtre. J'y montrais à quel point cette pratique discursive contredisait

9. Ancien mentor de Turner à Manchester, Gluckman est aussi son supérieur hiérarchique au sein du Rhodes-Livingstone Research Institute (Gluckman, 1963, 2004).

nos pratiques empiriques de recherche, impliquant interaction et partage du temps avec ceux que nous étudions<sup>10</sup>. La méfiance intellectuelle et politique que j'ai ressentie vis-à-vis de l'enthousiasme de Turner pour le drame rituel ne m'a jamais quittée depuis. Elle m'a incité à garder mes distances avec l'anthropologie de la performance émergente – notamment avec celle qui se développa autour de Turner et de Richard Schechner – et à utiliser le concept de performance avec une grande précaution.

### UNE PERCÉE DANS LA PERFORMANCE : L'ETHNOGRAPHIE DE LA PAROLE

Faisons entrer un autre protagoniste en la personne de Dell Hymes. Son texte fondateur (paru en 1964) a posé les bases de ce qu'on appellera dorénavant l'*ethnographie de la parole*. L'approche de Hymes, associée à la critique du positivisme formulée par Habermas dans son ouvrage *Logique des sciences sociales* (1967, 2005), m'a aidé à prendre position dans le contexte des guerres de méthodes et de théories des années 1960 et 1970 (Fabian, 1971 ; 1991, chap. 1). Hymes, « anthropologue linguistique » dans la lignée de Franz Boas et Edward Sapir, m'a aidé à me sortir des casse-têtes opposant mots et actions, événement et structure, ou encore texte et parole, qui ont gangrené l'anthropologie moderne. Si les interactions et les représentations culturelles se donnent à voir à travers la parole, la première tâche de l'ethnographe n'est pas simplement « d'apprendre la langue » des locuteurs qu'il étudie – une des plus vieilles règles de la profession –, mais de reconnaître et d'analyser les événements communicatifs à travers lesquels la communauté se représente. Sa proposition allait contre l'idée d'un locuteur « idéal », point de départ adopté par Noam Chomsky, et d'une opposition entre compétence théorique pure et performance empirique chaotique et « dégénérée<sup>11</sup> ». Hymes employait aussi la dyade compétence-performance, mais dans un sens opposé. Selon

10. *Le Temps et les autres* ne ciblaient pas l'œuvre de Turner : d'autres que moi finirent par critiquer son approche comme étant anhistorique. La vision du rituel comme spectacle, étroitement lié et souvent confondu avec le drame théâtral, m'a permis de comprendre (ou d'affirmer) qu'il s'agissait d'une des manières dont disposait l'anthropologie pour fabriquer son objet – comme déjà montré dans « How Others Die » (Fabian, 1972, 1996).

11. L'« ethnographie de la parole » devint synonyme puis fut remplacé par la « sociolinguistique », un terme pratique pour opposer des arguments contre les théories structuraliste et générativiste en linguistique, et en faveur d'une approche pragmatique de la langue ; un terme qui pouvait également créer de la confusion lorsqu'il avait vocation à couvrir des recherches foncièrement différentes : l'étude de la langue dans l'interaction communicative et la recherche concernant les corrélations entre les variétés de discours et la structure sociale ou de classe.

lui, mener une enquête à l'échelle de la performance représentait, pour reprendre ses termes, une « percée<sup>12</sup> ».

Dans mes recherches sur le Jaama, un mouvement religieux du Katanga, région urbano-industrielle au sud-est du Congo, j'avais articulé la théorie wéberienne du charisme et du changement social avec une analyse ethno-sémantique de la doctrine Jamaa. L'ethnographie de la parole de Hymes m'incita à adopter une autre approche à l'égard de mes matériaux. Prêtant davantage attention à la dynamique du discours qu'à la définition de ses termes, il me devint possible de rendre compte de l'évolution du discours de ce mouvement religieux comme d'un processus de différenciation donnant naissance à un nouveau genre. Les contenus que j'avais rapportés de mon terrain de recherche (enregistrements d'enseignements, de témoignages, de conversations) pouvaient désormais être interprétés comme des événements communicatifs. Depuis lors, la représentation ethnographique n'a jamais signifié autre chose à mes yeux que l'analyse de ces documents de communication et l'explicitation du processus de leur mise en forme.

Ces souvenirs donnent encore à réfléchir, me semble-t-il. En introduction, j'ai déjà précisé que le terme de performance a longtemps été absent du vocabulaire de l'ethnologue, ce qui tend à montrer que la performance pourrait (et devrait) guider les recherches sur les pratiques culturelles, même si le terme lui-même n'y est pas entendu de la même manière que dans les *performance studies*.

## PERFORMANCE À LA LETTRE

Plus tard, je me suis intéressé à la performance à *la lettre*, dans le sens de performance théâtrale. Au cours des années 1970, en Afrique, j'ai conduit une étude sociolinguistique sur un usage régional de la langue swahilie dans des contextes de travail artisanal et de production industrielle. Pendant un certain temps, je suis resté sur le sentier théorique et méthodologique que j'avais choisi et accumulais des données. Mais, à un moment donné, je me suis rendu compte que de cette façon, je n'aboutirais qu'à une monographie de plus.

J'ai voulu adopter une nouvelle approche qui me permettrait d'aller au-delà d'une étude sur le changement social et la modernisation. Je finis par la trouver dans le concept de culture populaire. Le swahili du Katanga, langue

12. « Breakthrough into Performance » est le titre de la deuxième partie de son ouvrage « *In vain I tried to tell you* » : *Essays in Native American Ethnopoetics* (1981, 2004).

sur laquelle je travaillais, était un vecteur et un moyen d'expression essentiel. Avec le recul, je pris conscience que le mouvement religieux que j'avais étudié dans les années 1960 était une composante de cette culture populaire vivace. Dès lors, au milieu des années 1970, je commençais à m'intéresser à d'autres formes d'expression, par exemple les milliers de tableaux produits par des peintres locaux, pour la plupart autodidactes, que les citadins de Lubumbashi affichaient dans leurs salons. En tant « qu'objets de plaisir et de douleur », comme je les appelle désormais, ces tableaux servaient à embellir les maisons de familles modestes. Plus important encore, elles étaient des icônes, souvenirs des expériences communes traversées durant la période de la colonisation et des agitations politiques qui ont amené à l'indépendance congolaise, à la sécession du Katanga et à la dictature de Mobutu. Lorsque ma bourse de recherche fut épuisée et que je trouvai du travail à l'université, je me mis à fréquenter, pendant mon temps libre, un groupe d'acteurs populaires, la Troupe Mufwankolo, du nom de son fondateur et directeur. Leurs sketches radiophoniques hebdomadaires, leurs séries télévisées, ainsi que leurs pièces de théâtre jouées en public de temps en temps (tout cela dans la langue swahilie de la région) leur avaient procuré une popularité gigantesque. Les saillies ironiques et critiques à l'égard des vicissitudes de la vie quotidienne faisaient d'eux une véritable *vox populi* à Lubumbashi et au-delà. Conscient pourtant que leurs performances, articulant et modelant tout un pan de la culture populaire, constituaient en tant que telles le rêve de tout ethnologue, il fallut encore dix ans pour que nous commencions à travailler avec Mufwankolo et sa troupe et qu'aient lieu, au milieu des années 1980, les événements qui ont donné la matière au livre *Power and Performance* (1990), qui me vaut aujourd'hui d'être invité à participer au présent ouvrage.

Voici donc comment cela s'est passé : un après-midi d'été de 1986, j'étais attablé avec Mufwankolo et Kachelewa, « vice-président » de la troupe, dans un bar, autrefois club colonial et devenu un lieu de rencontre de l'élite post-coloniale – hommes d'affaires, professeurs d'université, décideurs politiques et autres personnages d'importance réelle ou imaginée. À cette époque, interrogeant amis et connaissances, je cherchais à comprendre le sens d'une expression entendue peu de temps auparavant et qui m'obsédait : *le pouvoir se mange entier*. Était-ce la version française d'un proverbe traditionnel ? Connaissaient-ils une formule équivalente en swahili ou dans l'une des langues locales ? Lorsque je posai la question, mes compagnons de table eurent la même réponse que les autres à qui j'avais déjà demandé. Ils m'assurèrent que le proverbe disait vrai – le pouvoir se mange entier –, mais ne purent éclaircir ma question d'ethnologue visant à établir le statut culturel

de l'expression. Puis nous abandonnâmes le sujet parce que la troupe allait rejoindre la salle de réunion du club pour commencer les répétitions de leur prochaine pièce, commande qui devait être enregistrée et diffusée à la télévision le 30 juin, date de l'anniversaire de l'indépendance du Zaïre. À ma grande surprise, Mufwankolo annonça alors que la pièce s'intitulerait *Le pouvoir se mange entier*. En moins d'une demi-heure, l'intrigue fut décidée et les rôles furent attribués à la plupart des acteurs intervenus dans la discussion qui s'ensuivit. Je restai abasourdi devant cette « percée dans la performance », à la lettre, lorsque la discussion fit place à des dialogues et à des scènes improvisées.

Je n'avais ni l'intention d'étudier le théâtre populaire, ni les fonds pour y parvenir. Cependant, comment résister à la possibilité de suivre la création de la pièce *Le pouvoir se mange entier* et d'en filmer les répétitions se déroulant dans un village proche avant la diffusion de la première sur une chaîne de télévision locale ? Celles et ceux qui souhaiteraient jeter un œil dans *Power and Performance* dans l'espoir d'y trouver une analyse conventionnelle d'une pièce de théâtre doivent être prévenus. À l'instar des commentaires que j'avais reçus d'un folkloriste qui avait examiné le manuscrit de mon livre (et que je ne citerai pas), ils pourraient ressentir qu'avancer péniblement parmi les éléments textuels bilingues de la pièce – présentés à chaque fois dans les versions des répétitions et dans la version finale<sup>13</sup> – tue le plaisir et élimine le caractère dramatique de la performance théâtrale. Dans sa critique, ce folkloriste était passé à côté du cœur de mon propos, à savoir que la plupart des choses qu'un ethnologue pourrait apprendre à propos d'une culture ne proviennent pas de réponses à ses questions, mais des performances dont il se trouve être le déclencheur ou le prétexte. J'en vins ainsi à constater qu'il était nécessaire de franchir une étape épistémologique supplémentaire et d'abandonner dorénavant l'ethnographie informative au profit d'une ethnographie performative. Dans *Power and Performance*, j'adhérais à l'intuition de Turner qui proposait de regarder l'ethnologue comme un ethnodramaturge, un producteur, pour ne pas dire un directeur, voire un *metteur en scène* de performances culturelles<sup>14</sup>.

13. Disponible également en ligne dans les Archives of Popular Swahili : <http://www.lpca.socsci.uva.nl/aps/lepouvoirsemangeentierintro.html>.

14. Je ne savais pas alors, et ne l'ai découvert que lorsque je me suis préparé pour la conférence dont est issue la présente contribution, que sensiblement à la même époque (la fin des années 1980), l'« ethnographie performative » fut établie et débattue largement, avant tout par des femmes anthropologues qui investirent leurs compétences en musique, en danse ou en théâtre dans la discipline et envisagèrent les implications et conséquences épistémologiques

## DU PASSÉ AU FUTUR : PERFORMANCE ET PRODUCTION DE SAVOIR

Le succès de *Power and Performance* ne m'a pas incité à embrasser des études consacrées à la performance. Ce fut une chance, parce que l'attention que j'ai portée par la suite à la performance inspira d'une part mes travaux historiques et d'autre part, une série d'études ethnographiques sur la culture populaire (dans des formes aussi diverses que la peinture, l'historiographie, l'alphabétisation citoyenne, la musique ou son expression spirituelle).

Dans *Out of Our Minds* (2000), suivant la piste ethnographique, je remontaient jusqu'à l'exploration de l'Afrique centrale au XIX<sup>e</sup> siècle. Je découvris alors que les performances avaient été omniprésentes lors des rencontres entre les voyageurs « scientifiques » européens et les souverains africains. Ici et ailleurs, la théâtralité, les spectacles, « la pompe et l'attirail » (d'un vers d'*Othello* de Shakespeare) faisaient partie de l'exploration scientifique au service de l'impérialisme occidental autant que de la résistance africaine. En d'autres termes, mon intérêt pour la performance me fit découvrir un aspect particulier des rencontres occidentales avec un autre, auquel j'avais peu réfléchi jusqu'alors<sup>15</sup>.

Dans mon livre *Ethnography as Commentary* (2008), ainsi que dans un projet en cours, reposant sur un corpus d'entretiens avec des peintres populaires, j'expérimente un genre littéraire que j'ai nommé commentaire, l'ethnographie se faisant elle-même commentaire de textes stockés dans des archives numériques accessibles en ligne. Par rapport aux contraintes de l'édition traditionnelle, les conditions de la représentation du savoir ethnographique sur Internet permettent l'accès à un contenu considérable. Les archives numériques<sup>16</sup> permettent d'apprécier plus que jamais le degré de performativité des conversations et d'autres événements langagiers enregistrés au cours de recherches ethnographiques, ainsi que la nature performative du travail qui consiste à fabriquer des textes ethnographiques à partir d'enregistrements, de transcriptions et de traductions.



de leur travail sous la forme de contributions à la théorie féministe. Voir un article analytique d'Andree Grau (1994) et surtout l'article de Mette Bovin (1988) qui traite de « l'anthropologie provoquante », dans lequel elle emprunte une piste épistémologique issue du travail de Laura Bohannan publié en 1966 : « Shakespeare in the Bush ».

15. L'article « Theater and Anthropology. Theatricality and Culture » (Fabian, 1999), qui se fraya un chemin jusqu'au recueil *Performance Studies Reader* dirigé par Bial (2004), découlait de cette étude.

16. Voir par exemple le contenu que proposent les Archives of Popular Swahili, déjà citées : en ligne : <http://www.lpca.socsci.uva.nl/aps/index.html> (octobre 2017).

Je dois m'arrêter ici, car le nombre de balles théoriques avec lesquelles il m'est possible de jongler n'est pas infini. Si je devais résumer l'histoire de la performance en anthropologie, qu'il s'agisse de la mienne ou de celle de ma discipline, je dirais ceci : lorsque l'anthropologie a commencé à étudier des performances exotiques, et alors que nous faisons des mythes, des rites et des coutumes magiques les objets de nos recherches scientifiques, le postulat était qu'*eux se livraient à une performance* tandis que *nous agissions de manière rationnelle*. Quelque cent ans plus tard, nous savons que comme eux, nous nous livrons à une performance lorsque nous agissons de manière rationnelle. La reconnaissance épistémologique de la performance rend le travail de l'ethnographe plus exigeant.

Le titre de cette contribution m'est venu en faisant une recherche sur le terme de performance dans un dictionnaire étymologique en ligne<sup>17</sup> : il donnait une première occurrence de ce terme aux alentours des années 1530 sous le sens de « remplir une promesse, un devoir, etc. ». Dans les années 1590, la performance désignait « une chose accomplie ». Aux environs de 1610, elle signifiait « l'action d'interpréter une pièce, etc. ». Le sens de la performance comme « divertissement public » est attesté seulement en 1709, c'est-à-dire un siècle plus tard. Si ces dates sont discutables, l'évolution du terme au cours de son histoire laisse songeur.

## Bibliographie

- BARBER Karen (2007), *The Anthropology of Texts, Persons and Publics: Oral and Written Culture in Africa and beyond*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BAUMAN Richard (1975, 1984), *Verbal Art as Performance*, Long Grove, Waveland press.
- BIAL Henry (dir.) (2004), *The Performance Studies Reader*, Londres, Routledge.
- BOHANNAN Laura (1966), « Shakespeare in the Bush: An American Anthropologist Set Out to Study the Tiv of West Africa and Was Taught the True Meaning of Hamlet », *Natural History*, n° 75, en ligne : [http://law.ubalt.edu/downloads/law\\_downloads/IRC\\_Shakespeare\\_in\\_the\\_Bush1.pdf](http://law.ubalt.edu/downloads/law_downloads/IRC_Shakespeare_in_the_Bush1.pdf) (octobre 2017).
- BOVIN Mette (1988), « Provocation Anthropology: Bartering Performance in Africa », *The Drama Review*, vol. 32, n° 1, p. 21-41.
- FABIAN Johannes (2008), *Ethnography as Commentary: Writing from the Virtual Archive*, Durham, Duke University Press.

17. <http://www.etymonline.com/index.php?search=performance&searchmode=none>.

- (2000), *Out of Our Minds: Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*, Berkeley, University of California Press.
- (1999), « Theater and Anthropology, Theatricality and Culture », *Research in African Literatures*, vol. 30, n° 4, p. 24-31.
- (1991), *Time and the Work of Anthropology: Critical Essays, 1971-1991*, Philadelphie, Harwood academic publishers.
- (1990), *Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*, Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- (1983), *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, New York, Columbia University Press (traduit en 2006 : *Le Temps et les autres : comment l'anthropologie construit son objet*, Alban Bensa (avant-propos), Estelle Henry-Bossonney & Bernard Müller (trad.), Toulouse, Anacharsis).
- (1974, 1991), « Genres in an Emerging Tradition: An Approach to Religious Communication », dans A.W. Eister (dir.), *Changing Perspectives in the Scientific Study of Religion*, New York, Wiley, p. 199-209.
- (1972, 1996), « How Others Die—Reflections on the Anthropology of Death », *Social Research*, vol. 39, n° 3, p. 543-567.
- (1971), « History, Language and Anthropology », *Philosophy of the Social Sciences*, n° 1, p. 19-47.
- GRAU Andree (1994), « Feminist Ethnography and Performance: A Review Essay », *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 12, n° 1, Edinburgh University Press, p. 12-19.
- HABERMAS Jürgen (1967, 2005), *Logique des sciences sociales et autres essais*, Rainer Rochlitz (trad.), Paris, Presses universitaires de France.
- HYMES Dell (1981, 2004), « *In vain I tried to tell you* »: *Essays in Native American Ethnopoetics*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- (1974), *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- (1964), « Introduction: Toward Ethnographies of Communication », *American Anthropologist*, vol. 66, n° 6, p. 1-34.
- PALMER Gary B. & JANKOWIAK William R. (1996), « Performance and Imagination: Toward an Anthropology of the Spectacular and the Mundane », *Cultural Anthropology*, vol. 11, n° 2, p. 225-258.
- SHERZER Joel (1974, 1989), « Namakke, Sunmakke, Kormakke: Three Types of Cuna Speech Events », dans Richard Bauman & Joel Sherzer (dir.), *Explorations in the Ethnography of Speaking*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 263-282
- TURNER Edith & Victor (1982), « Performing Ethnography », *The Drama Review*, vol. 26, n° 2, p. 33-50.



## PRÉSENTATION DES AUTEURS

CHIARA AMBROSIO est cinéaste et artiste visuelle. Elle réalise des films d'animation, des films expérimentaux, des documentaires explorant la perception, la mémoire et l'imaginaire. Son travail, présenté dans des festivals et des galeries, inclut des collaborations avec des artistes, des compositeurs et des écrivains. Elle vient de réaliser *Tierra inquieta* avec Caterina Pasqualino.

THIERRY BONNOT est chargé de recherche au CNRS, membre du laboratoire l'Institut de recherche interdisciplinaire sur les enjeux sociaux (IRIS, à Paris). Il s'attache à considérer les objets dans la totalité de leur biographie et développe une réflexion théorique sur les rapports sociaux aux objets, synthétisée dans un ouvrage paru en 2014, *L'Attachement aux choses* (CNRS éditions). Ses enquêtes de terrain s'appuient sur une démarche pluridisciplinaire, utilisant les outils de l'histoire et de l'archéologie autant que ceux de l'anthropologie.

BERNADETTE BRUNNER a étudié l'anthropologie sociale, la linguistique anglaise et l'espagnol aux universités de Fribourg et de Murcie. Elle a travaillé comme assistante scientifique au projet « Autoreprésentations audiovisuelles des jeunes – une incitation à l'étude de l'hétérogénéité scolaire » de la Haute école pédagogique germanophone de Berne (PHBern). Elle prépare actuellement une thèse de doctorat au Séminaire des sciences culturelles et d'ethnologie européenne (Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie) de l'Université de Bâle, consacrée aux effets induits par la ségrégation résidentielle sur les constructions d'appartenance des jeunes.

ÉRIC CHAUVIER est maître assistant à l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles et dirige avec Bernard Traidmond la collection « Des mondes ordinaires » chez l'éditeur Le bord de l'eau. Il contribue depuis plus de dix ans au renouvellement de l'anthropologie en élargissant les espaces

qu'elle s'attribuait, les façons de l'écrire et le public auquel elle se destine. À mi-chemin entre une écriture ethnographique et littéraire, il propose de nouvelles formes d'écriture qui échappent à la monographie classique. En accord avec les idées de Wittgenstein sur le langage, il porte son attention sur les anomalies, brusque surgissement du réel dans la communication, dans le langage ordinaire, dans le conditionnement qu'établissent les mots.

JOHANNES FABIAN est professeur émérite d'anthropologie culturelle à l'Université d'Amsterdam, membre de l'Amsterdam School of Social Research. C'est un auteur prolifique dont la contribution à l'anthropologie est originale. Il est tout autant africaniste, chercheur en anthropologie linguistique que théoricien de la temporalité, de la mémoire et de l'altérité. Son ouvrage disponible en français *Le Temps et les autres* (traduit par Henry-Bossony et Bernard Müller en 2006, Anarchasis) se concentre sur la temporalité dans l'écriture anthropologique.

GEORGE E. MARCUS est professeur émérite à l'université de Californie (Irvine), dont il a fondé le département d'ethnographie en 2005, mais a fait l'essentiel de sa carrière à la Rice University (Houston). Il a puissamment contribué à la critique de l'anthropologie des années 1980 et a formulé les célèbres *Writing Culture* (avec James Clifford, 1986). Son projet est explicitement collaboratif. Il participe à la réarticulation et à la réinvention des normes et des formes classiques de la recherche en anthropologie sociale et culturelle. Récemment, ses travaux ont porté sur la noblesse portugaise, les hommes politiques européens, les artistes sud-américains, les banquiers nord-américains et les intellectuels brésiliens.

ARIANE MONNIER est docteure en anthropologie et écrivain, associée au laboratoire d'anthropologie des institutions et des organisations sociales (IIAC-EHESS-CNRS). Dans le prolongement de sa thèse (*La reconstitution des faits dans le procès d'assises : anthropologie d'une performance*, EHESS, 2014), elle se tourne vers l'écriture de fiction. Inspirées par la psychanalyse et le théâtre, ses recherches interrogent la part d'indicible que supporte toute scène. Elle est notamment l'auteure d'un essai à mi-chemin entre le journal de terrain et le récit littéraire, *Les Procès Colonna, Chaïb, Bissonnet : anthropologie de trois affaires judiciaires* (Le bord de l'eau, 2017).

MORAD MONTAZAMI est historien de l'art et curator pour le Moyen-Orient et l'Afrique du Nord à la Tate Modern, à Londres. Rédacteur en chef

de la revue *Zamân* et directeur des éditions Zamân Books, il fut également co-commissaire de l'exposition *Unedited History : Iran 1960-2014*, présentée en 2014 au Musée d'art moderne de la ville de Paris et au Maxxi, à Rome.

BERNARD MÜLLER dirige depuis 2003 avec Thierry Bonnot le séminaire « Mise en scène et en récit » à l'École des hautes études en sciences sociales (Paris) où il est membre de l'IRIS. Il anime également CURIO, un groupe de recherche par la performance réunissant chercheurs, artistes ou chercheurs-créateurs dans l'idée de favoriser les démarches artistiques qui puisent dans la boîte à outils des sciences humaines (en particulier de l'ethnographie) autant que les projets scientifiques qui assument aussi une dimension artistique. Il envisage la performance comme véhicule de la recherche, et plus généralement l'art comme mode d'exploration et de production de connaissance. Ses terrains sont le théâtre, la performance et le musée.

KATHRIN OESTER est docteure en anthropologie sociale et réalisatrice de films, spécialisée dans l'éducation, les médias et les migrations. Elle a étudié l'anthropologie sociale à l'université de Fribourg et à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) et a poursuivi des études sur le cinéma aux universités de Cornell et de Yale. Co-auteure d'articles et de livres sur ces thèmes, elle a enseigné l'anthropologie des médias dans diverses universités et est actuellement professeur à l'Institut pour la recherche, le développement et l'évaluation (Institut für Forschung, Entwicklung und Evaluation, IFE) de la Haute école pédagogique germanophone de Berne (PHBern).

CATERINA PASQUALINO est directrice de recherche au CNRS, anthropologue et cinéaste. Dans ses livres comme dans ses films, elle s'intéresse à la performance vocale et gestuelle comme enjeu identitaire et poétique (*Dire le chant : les Gitans flamencos d'Andalousie*, CNRS éditions, 1998). Son travail récent l'a amenée à concevoir le terrain anthropologique comme un dispositif performatif de collaboration, de mise en scène et de reconstitution. Avec Arnd Schneider, elle a dirigé l'ouvrage *Experimental film and Anthropology* (Bloomsbury 2014). Le documentaire *Tierra inquieta*, réalisé avec Chiara Ambrosio, fait de la création filmique un mode d'investigation sociale.

ARND SCHNEIDER est professeur au département d'anthropologie sociale de l'Université d'Oslo. Il rend compte du rapprochement contemporain entre l'anthropologie et l'art à partir d'enquêtes menées en collaboration avec les artistes. Il a co-organisé la conférence internationale « Fieldworks :

Dialogues between art and Anthropology » à la Tate Modern (Londres, 2003). Il a dirigé, avec Christopher Wright, *Contemporary Art and Anthropology* (Berg, 2006) et *Anthropology and Art Practice* (Bloomsbury, 2013) et, avec Caterina Pasqualino, *Experimental Film and Anthropology* (Bloomsbury, 2014). Il est également l'auteur de nombreuses publications, dont *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina* (Palgrave Macmillan, 2006), et *Alternative Art and Anthropology* (Bloomsbury, 2017).

## REMERCIEMENTS

Nous remercions les institutions ainsi que tous ceux qui nous ont aidés dans les différentes phases de notre projet, et notamment : le musée du quai Branly, et plus particulièrement Anne-Christine Taylor, ancienne directrice du département de la recherche et de l'enseignement, et Anna Laban, responsable des manifestations scientifiques ; le Centre universitaire de Norvège à Paris, son ancien directeur, le professeur Bjarne Rogan, ainsi que Kirstin B. Skjelstad, son administratrice ; le laboratoire LAIOS IIAC du CNRS ; le laboratoire IRIS du CNRS ; enfin, le Department of Social Anthropology de l'Université d'Oslo.



## TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction</b> .....	5
Bernard Müller, Caterina Pasqualino & Arnd Schneider	
<b><i>Tierra inquieta</i> : la fabrique des émotions</b> .....	19
Caterina Pasqualino	
<b><i>Tierra inquieta</i> : en attendant l'aube</b> .....	35
Chiara Ambrosio	
<b>Treize minutes dans une scène de crime : réflexions sur la dramaturgie d'une plainte</b> .....	39
Ariane Monnier	
<b>Dialogues inégaux : les collaborations entre artistes et anthropologues à Corrientes, Argentine</b> .....	55
Arnd Schneider	
<b>La fable ethnographique</b> .....	75
Bernard Müller	
<b>Alise-Sainte-Reine : polluer les sources ?</b> .....	91
Thierry Bonnot	
<b>Ethnographie expérimentale : du réassemblage à la reconstitution</b> .....	111
Morad Montazami	

<b>La <i>green room</i> : les coulisses de la performance et des rencontres ethnographiques</b> .....	127
George E. Marcus	
<b>Mises en scène et perturbations : de l'anthropologie dans l'art</b> .....	139
Éric Chauvier	
<b>L'ethnographie de la performance comme production de savoir : autoreprésentation dans le style des films de Jean Rouch</b> .....	151
Kathrin Oester & Bernadette Brunner	
<b>Épilogue</b>	
<b>La performance : promesse ou prouesse ?</b> .....	167
Johannes Fabian	
<b>Présentation des auteurs</b> .....	179
<b>Remerciements</b> .....	183

Achévé d'imprimer en novembre 2017  
par l'Imprimerie Chirat  
744, rue de Sainte-Colombe – 42540 Saint-Just-La-Pendue  
Dépôt légal : décembre 2017

