

Images et imaginaire. Madagascar et Burkina Faso

Toulouse 2008

Si l'on pose que l'anthropologie visuelle n'est pas une simple paraphrase de l'écriture anthropologique classique mais qu'elle s'appuie, au contraire, sur une écriture propre, de quelle *écriture* s'agit-il alors et en quoi peut-elle représenter un apport scientifique comme modalité spécifique de construction du réel face à l'acquis des connaissances dans notre discipline et aux différents courants qui la traversent et la constituent ?

L'image et le son associé permettent-ils de dire quelque chose de plus que le texte et si c'est le cas de quoi s'agit-il exactement ? Peut-on dire alors que le langage cinématographique autorise justement d'autres modes de mise en forme du réel qui offriraient une vraie place à la question du sensible et des affects dans les relations sociales et, de cette manière, à une certaine analyse des rapports de l'individu au collectif, du sujet au social ?

La thématique proposée concerne donc l'approche de la personne saisie tout à la fois dans sa logique propre et dans le jeu de ses interactions avec le contexte social qui traduit l'ensemble des dynamiques accompagnant les transformations contemporaines. Comment une personne se révèle dans la pluralité de ses expressions, se reflète dans un continuum d'images d'elle, construites et vécues comme telles, se cherche et s'invente en définitive dans chaque processus d'individuation ? Comment un individu tente d'exprimer sa singularité, à la fois confronté aux résistances du monde dont il est issu et porté par l'évolution propre de sa société dont il est de cette manière un acteur dans un double mouvement où il vit et participe à la nécessaire modernité d'un monde en mouvement tout en se révélant à lui-même, de cette manière et au plus profond (cf le débat actuel sur la notion de famille).

Nous nous intéressons donc particulièrement aux formes réflexives d'expression du « sujet social » qui ne sont pas d'ordre discursives et que nous retrouvons par exemple aussi bien dans certaines formes de la création artistique, dans les productions plastiques et non-verbales que dans les différents registres de la communication sociale comme ici, dans le cas de la possession. Car ces formes particulières d'expression portent sur une mise en images, sur une transformation matérielle, qu'il s'agisse du corps du possédé réceptacle d'un être d'une autre nature ou bien d'un simple artefact. Nous nous appliquons ainsi à comprendre la nature de cette porosité entre un *visible*, l'image et un *invisible*, l'imaginaire partagée métaphore de tous les possibles offerts par l'effervescence de toute société et qui permet justement de transcrire du social, d'induire des échanges entre les personnes dans un même groupe, de provoquer un sens commun, de coaguler un même goût des choses.

Mais alors, comment est-il possible de mettre en images et en sons ce que nos interlocuteurs disent voir et entendre, de traduire en quelque sorte l'imaginaire de l'autre, de traduire donc ce que nous « pensons » être leurs images, pour produire une connaissance ?

Dans le cadre de cette thématique générale concernant la personne posée comme telle dans sa relation aux autres, nous réfléchissons donc plus particulièrement sur les différentes formes de la relation établie avec un être vécu comme appartenant au monde invisible dans chaque contexte ethnographique observé, dans la société sakalava-masikoro à Madagascar et en pays lobi au Burkina Faso que nous qualifions pour notre part de une figure imaginaire et qui nous intéresse justement parce qu'elle autorise cette articulation fine et active entre un outil de construction et d'expression de soi et une sorte de média au sens courant du terme.

Dans chacun des trois exemples retenus, nous avons utilisé l'écriture cinématographique, aussi bien dans l'élaboration des données que dans la construction des résultats, pour rendre compte de cette relation, de ces « formes de vie » au sens de Wittgenstein –Leçons et conversations– (qu'il s'agisse de l'exercice de humour ou de la dérision, du glamour propre à chaque niche culturelle et favorise ou conditionne l'excitation sexuelle, d'un lever de soleil, du droit à la parole chez les éleveurs sakalava etc..) qui ne sont jamais explicitées directement comme telle alors que leurs appréhensions progressives sont indispensables pour approcher la personne, posée dans notre interrogation, rappelons-le, comme un être social qui prend la mesure de lui-même comme sujet dans ses relations aux autres mais aussi, et dans le même temps, comme un être sensible qui exprime sa propre identité à travers l'expression de ses affects dans le champ du social. À nos yeux, l'utilisation de l'image, nous y viendrons plus bas, est sans doute le « langage » le plus approprié pour introduire une telle question sans que l'on comprenne bien, il faut l'avouer, où se situe vraiment le débat à ce propos....

Ainsi, nous avons cherché à comprendre, à saisir ce qui est nécessairement exprimé par la médiation d'un Autre, part complexe d'elle-même mais invisible, puissant, agissant, grâce auquel une personne se pense et réfléchit à ce qui l'entoure, se montre, agit, transgresse des interdits de parole et/ou de comportement alors que, dans le même moment, elle ne peut être tenue responsable de ce qui a été dit ou fait par la médiation de cet Autre qui est le référent. Cette interrogation nous permet de lier de manière comparative deux séances de possession à Madagascar saisies dans le contexte des recompositions sociales urbaines, au langage plastique élaboré à partir des objets constitutifs d'un autels lignagers lobi. Trois

réalisations viendront donc illustrer l'un des aspects des différentes modalités de l'expression de la personne sachant que nous menons par ailleurs des recherches sur d'autres formes de réflexivité du sujet qui peuvent, entre autres, être définis comme des processus de continuité de la personne, tels les mimes, les objets reliques, le double-animal. Il va de soi que cette association concerne tout autant des phénomènes propres aux sociétés occidentales que malheureusement nous ne pouvons pas développer ici mais qui constituent également la matière de notre réflexion et l'avancement de notre travail sur l'image. Il s'agit pas exemple des jeux permettant l'introduction de personnages virtuels sur le net mais aussi comme nous l'évoquerons avec le Prince charmant des relations de genre, des sex toys et de l'amour virtuel. Tout cela appartient, à nos yeux, à un même ordre de réalité qui renvoie, sur le fond, à notre double interrogation sur le sujet social et sur l'image.

Il est également important de préciser que notre analyse s'inscrit toujours dans un mode spécifique de réflexivité propre à chaque cas observé nous obligeant alors à redistribuer les cartes du matériel conceptuel anthropologique. De cette manière, nous partons toujours du singulier, d'une personne singulière, approchée à un moment précis de son histoire ou de son itinéraire en référence à un contexte culturel et social déjà largement défriché et posé comme tel.

A côté de leur forme symbolique, les rituels évoqués ici n'ont de sens que parce qu'ils autorisent le dialogue entre un certain nombre de personnes directement concernées par un conflit, une réconciliation, une alliance, une agression et permettent de cette manière de trouver la meilleure réponse, la meilleure adaptation sociale mais aussi émotionnelle. Ainsi, tout rituel se transforme imperceptiblement avec chaque nouveau cas traité. Ici, le rapport entre la règle du jeu et l'événement nous intéresse, de cette manière, particulièrement. Ces échanges sont, à nos yeux, de même nature que les débats politiques dans les démocraties occidentales mais aussi que ce que l'on peut appeler le développement d'une rumeur mais aussi les conditions de l'établissement d'un consensus (discussions d'hommes dans un café à Alep et les groupes d'hommes sur une place de Sicile de Selerio, le riche beugle...

Ainsi, dans ce que nous allons voir, au lieu de dissocier les événements du quotidien de ceux qui relèvent de la possession comme s'il s'agissait de deux univers exclusifs, nous cherchons, au contraire, à entrecroiser l'ensemble de ces faits replacés dans leur contexte particulier afin de saisir cette dynamique particulière et subtile induite par l'intervention du possédé qui, du fait du secret qui entoure toute consultation et de l'état d'amnésie accompagnant la sortie de transe, s'impose comme une véritable autorité, enregistrant un ensemble d'actes, de rêves, de sentiments, de souhaits, de conflits tus, qui lui donne cette

remarquable puissance d'action et une vraie capacité d'intervention sociale. Et de même pour le devin guérisseur lobi qui opère tous ses choix de vie et délivre ses diagnostics sous la « dictée » d'un grand ancêtre.

D'une manière générale, les exemples présentés portent donc essentiellement sur l'individu saisi à travers son expérience religieuse particulière. Il s'agit alors de retracer son parcours dans toute sa complexité en s'attachant à une observation fine de l'ensemble de sa pratique, dans les expressions comme dans les postures et les gestes. On s'intéresse donc seulement au "croyant ordinaire" et à l'expression de sa "croyance", sans privilégier une pratique religieuse ou une autre, sans nous préoccuper de dogme ou de théologie, en sorte qu'il pourra être aussi bien l'adepte d'un culte de possession, un prêtre ou un néophyte d'un culte rendu aux ancêtres ou tout autre personne adhérant à un mouvement religieux, religion "universelle" ou "néo-culte". L'accent sera particulièrement mis sur l'ensemble des formes "directes" de communication avec le monde de l'invisible, la manière dont cette relation est vécue autant qu'il est possible de l'observer et sur l'autorité, la connaissance et la conviction qui en découlent.

Par ailleurs, cette approche de l'intime nous oblige à nous interroger constamment sur les seuils à respecter pour traiter de l'expression des sentiments sans pour autant dévoiler l'indicible ou rendre plus explicite que nécessaire la manière dont une personne s'est trouvée elle-même profondément affectée. Cela peut se traduire concrètement par le fait de décider de ne pas filmer certaines scènes, même si elles sont particulièrement fortes, riches en expressions personnelles et en émotions plus ou moins retenues.

A plusieurs reprises, ce problème du seuil de l'intime s'est posé d'autant plus que le recueil des biographies qui fait partie de notre démarche précède le plus souvent le tournage du rite et donc nous met déjà en relation de proximité, de connivence, d'empathie avec certains acteurs de l'histoire. Cependant, bien des situations différentes sont nées de cette démarche qui nous engage personnellement, puisque nous nous appuyons sur notre empathie, nous engageons notre propre sensibilité pour approcher les émotions des autres. On peut citer la situation limite qui fut celle où le récit autobiographique s'est développé de telle manière qu'il n'était plus gérable dans la mesure où elle allait provoquer un débordement affectif très intense. Dans d'autres cas, seul l'échange le plus personnel nous a permis de saisir la nature des relations mises en jeu dans le rituel. Ainsi, nos échanges préalables sur sa situation familiale avec Meltina, prostituée et possédée, ont donné sens à l'extraordinaire excès d'affects, de colère, de souffrance, qui a été déclenché dans une séance de possession.

Dans cette perspective, l'image nous permet d'aborder les différentes formes de la relation personnelle entre l'Esprit (ou la personne possédée) et le ou la consultante et d'approcher tous les phénomènes en jeu dans cette relation. Au delà des échanges verbaux et pour les rendre réellement explicites, comment montrer les relations entre les corps, comment montrer les visages, les regards, les attitudes, les positions, qui expriment cette réalité présente: la mise en image d'un être du monde invisible et les dialogues particuliers qui en découlent. Plusieurs séquences de rushes ou de films réalisés à Madagascar dans le cadre de notre recherche sur le développement actuel des cultes de possession dans les villes de l'Ouest nous ont permis de définir différents niveaux de relations replacées à chaque fois dans leur contexte. Nous pouvons assister par exemple à une séance de consultation ordinaire au cours de laquelle on découvre grâce à l'image toute l'attention respectueuse de la consultante pour l'esprit consulté l'amenant à accepter de se mettre en position subalterne par rapport à lui (opposition bas/haut) et à adopter un comportement des plus dociles. Nous avons également abordé la question de la croyance par une série d'entretiens au cours desquels notre interlocuteur a lui-même présenté ce qu'il attend d'une rencontre avec tel ou tel Esprit et exprimé la nature des relations qu'il a concrètement entretenues. Nous avons choisi comme témoins aussi bien des possédés reconnus que des clients intermittents et en particulier nos collègues de l'université à Madagascar qui presque tous consultent.

L'histoire de Meltina que nous présentons dans « Pourquoi tu pleures ? » constitue une autre approche. Ainsi avec l'enregistrement filmé en plan-séquence d'une séance ordinaire concernant un rite de purification à la suite d'un deuil, on a pu, entre autres, approcher le rôle très important joué par une possédée initiatrice dans l'apprentissage de la possession comme un outil complexe de communication et d'échanges ouvrant dans ce cas sur un véritable dialogue entre une fille et son père qui devait mener à la résolution d'un conflit très dur. Au fond, notre préoccupation est bien celle-là : quelle image articuler au texte pour avancer dans notre propos et comment affiner au mieux cette articulation pour arriver en quelque sorte au « ton sur ton »

On peut avancer l'idée que la création plastique comme la « mise en image » d'un esprit dans la possessio, se déploie à partir d'« images intérieures », d'images mentales sans support ou sans médium comme dirait Hans Belting. Images rémanentes qui sont aussi des images communes, partagées par la grande majorité des individus dans le cadre d'une même société et d'une même culture, images qui les teintent dans la masse dès les premiers moments de la vie et sans doute d'une partie de la vie prénatale. Ces *images partagées* sont le

fruit de l'apprentissage social et sensible de toute personne qui précède et accompagne l'acquisition du langage. Avant même d'apprendre à parler, chacun intègre les sensations les plus diverses liées à des situations et à des comportements spécifiques ce qui représente une véritable *éducation* de la sensibilité, à travers et au-delà, ou pourrait dire, le cheminement intime de tout être dans la relation fondamentale à ses proches. Ainsi, on apprend à travers des images, à devenir un être social c'est-à-dire un être communicant qui, selon les cas, saura et voudra partager les mêmes croyances, les mêmes goûts, les mêmes convictions dans un véritable débordement de soi qui amène à l'évidence du sens, ces images lovées depuis toujours au cœur de tout un chacun. Ces images que chacun porte en soi, *presque à l'identique* de celles qui habitent tout autre sont bien celles que l'on *reconnait* dans toute œuvre, plastique ou pas, nécessairement transformée selon son point d'application mais qui porte l'essentiel de sa généalogie, c'est-à-dire les conditions de son émergence sociale et culturelle dans l'imaginaire individuel. La créativité de l'artiste, l'invention de formes plastiques comme dans une certaine mesure la créativité du possédé, est sans doute là, faire naître, rendre visible, donner à voir une image qui n'a jamais exactement existé telle quelle mais qui, néanmoins détient intacte la capacité d'émouvoir, de mobiliser toutes celles, « intérieures », qui en fait l'ont rendu possible et nécessaire, permettant alors un échange mais aussi souvent une conviction...

Paradoxalement, nos images intérieures pourtant évidentes puisque justement elles nous constituent comme telles ne sont pourtant *visibles* que dans leur *réalisations extérieures*, leur médiatisation. Nous les *retrouvons* comme un souvenir oublié et elles deviennent alors totalement concrètes dans les certitudes et les émotions qui nous habitent. Toutes ces images *extérieures*, ces œuvres produites dans le réel constituent des séries infinies d'homologies, des extrapolations matérielles d'images intérieures partagées, leur positif en quelque sorte.

En définitive, le vrai problème de l'anthropologie visuelle reste l'association de ces deux éléments de nature différente, un texte d'ordre anthropologique, discursif qui obéit à une logique propre et un découpage, une grammaire d'images qui obéit à une autre logique sauf à aligner mécaniquement des images en fonction d'un texte préétabli. Tout texte introduit dans une image devrait faire partie de cette image qu'il s'agisse d'un dialogue, d'une information apportée par l'un des protagonistes vu à l'image ou présent dans l'histoire, d'une information écrite découverte dans l'image etc. Il nous paraît inconcevable de vouloir concilier ces deux logiques dans une même écriture. Le cinéma reste le cinéma même s'il s'agit de filmer un rituel, le cinéma n'est pas là pour porter une problématique telle qu'elle peut se développer

dans un discours scientifique, le cinéma est aussi un instrument de connaissance mais son propos est d'une autre nature car il introduit des êtres réels, donc des émotions et active les imaginaires. Dans l'exigence de son écriture propre, il nous aide à traduire au plus subtil qu'il soit possible, la part de l'autre parce qu'il rend possible une **identification**. Pour peu que l'on soit familier des personnes concernées, tout rituel devient alors banal, étonnamment proche malgré " l'exotisme " apparent des manières.

C'est bien là notre idée à propos des différentes personnes dont il sera question dans les trois films, nous avons voulu les rendre chacune telle qu'elle était pour nous, différente par son histoire, le monde où elle a vécu, l'apprentissage de sa sensibilité, ses ambitions profondes, son bonheur d'être, sa cuisine, l'idée de sa propre liberté et pourtant de plus en plus proche dans le même temps, à travers tout cela.).

Le premier film, « Le prince charmant » est bâti sur un montage parallèle entre, d'une part, l'histoire de vie de Clairette, la maîtresse possédée, qui est aussi l'histoire de son apprentissage et, d'autre part, le déroulement d'une séance classique de possession reconstituée comme telle à partir d'éléments empruntés à des rituels différents et qui concentrent les aspects jugés les plus significatifs à nos yeux de ce type de performance et qui correspondent donc, en l'absence voulu de commentaire, à notre regard d'anthropologue sur ce phénomène.

Le plus grand cadre est le rituel qui démarre symboliquement par la séquence la plus significative, l'arrivée de l'esprit, qui s'opère à travers une mise en scène des circonstances de sa propre disparition en tant qu'être humain puis le film se termine sur un gros plan du visage de Clairette qui, si l'on peut dire, recouvre ses esprits après une séance. À l'intérieur de ce cadre général, on découvre toutes les étapes d'un rituel presque « idéal-typique », mais éclairé par les interventions de Clairette qui, à travers son histoire ce vie nous permet de comprendre quelque chose de fondamental, mieux elle saura communiquer avec son public et donc répondre à son attente et même anticiper sur sa demande, plus sa transformation sera élaborée, son image étant reçu alors comme la juste preuve de la véracité de son propos ou de son diagnostic, de la qualité des ses soins. Ainsi, ce film se veut une re-construction raisonnée, dans ses moindres éléments, et donc une analyse et une généralisation dans la logique propre de ce rituel.

En rapport avec ce qui vient d'être dit, « Pourquoi tu pleures », le deuxième film que nous présentons est le produit d'une réorganisation d'un seul plan séquence, tourné dans une position contrainte autour des dialogues croisés qui correspondent à autant de registres de communication autorisés par le rituel de possession entre les différents protagonistes, qu'ils

soient des Esprits ou des humains. Il s'agit de montrer à l'aide d'une narration cinématographique comment on peut suggérer le mouvement de transformation de la personne qui accompagne la possession et qui se lit autant chez le sujet concerné que chez les acteurs et les spectateurs qui communiquent avec lui.

Trop souvent, à nos yeux, l'enregistrement filmé d'une séance de possession n'aboutit pas à un décryptage de la réalité des enjeux qui motivent cette séance alors qu'il nous semble indispensable de rendre compréhensible ce dont il est très concrètement question dans ce type de rituel. Dans la séance présentée, il s'agit précisément d'une démonstration de ce système spécifique d'échanges verbaux et non verbaux qui est particulièrement efficace pour traiter des conflits intrafamiliaux qui ne pourraient être exprimés autrement. Rappelons ici qu'à Madagascar comme ailleurs, le système de communication propre à la possession repose sur le principe fondamental de la croyance absolue dans la dissociation de la personne de telle sorte qu'il ne doit exister aucune confusion entre ce qui peut être imputé à l'Esprit et la responsabilité propre de l'être humain réceptacle puisque la personne apparaît toujours innocente des propos tenu par l'Esprit qui l'habite pendant le temps de la transe. Cette conception, explique sans que pour autant la notion même de croyance devienne évidente, qu'une femme puisse manifester au sein de sa famille, face à ses proches, des changements de rôles très contrastés. Ici, le père de Meltina, l'héroïne de ce film, n'est pas censé reconnaître sa fille lorsqu'elle est en transe, et il semble ne pas douter un seul instant qu'il s'adresse vraiment à un être d'une nature totalement différente.

Le troisième film « le voyage de Sib », a été tourné en 2001 en Allemagne et au Burkina Faso. Ce film analyse le processus de reconstruction d'un autel lignager lobi du Burkina Faso réalisé dans le cadre de l'exposition internationale *les Autels du Monde*. De l'art pour s'agenouiller organisée par le Musée contemporain de Düsseldorf. Sept 2001

Dans ce film le procédé narratif est calqué sur celui du narrateur comme nous l'avons fait pour « Les mémoires de Binduté Da », qui est doublement médiatisé, car Sib parle de lui essentiellement à travers un langage plastique et donc de manière indirecte et non verbale ; et d'autre part, les objets très hétérogènes, matière brute ou artefact, entreposés dans les espaces cultuels (autels) sont censés être conçus et réalisés au nom d'un Autre, qui appartient aux puissances du monde invisible ou thila, considérés tout à la fois comme les interprètes et les instigateurs des événements les plus importants de la vie. Le sculpteur, facteur de l'objet, n'est pas averti de la véritable raison pour laquelle il doit réaliser une sculpture de tel type, ayant telle forme ou tel attribut, bien qu'il existe des codes symboliques relativement précis servant d'indications sur le sens de la demande (l'hyène est une figure de la sorcellerie, les

deux bras levés au-dessus de la tête est une posture de deuil, etc.). Ce qui est « dissimulé » touche à la vie personnelle, à l'intime. Dans ce film, nous avons justement cherché à décoder ce langage plastique, sachant qu'il rend compte du vécu de la personne (et/ou de son groupe familial) de manière polysémique (un même objet renvoie à différents ordres de la réalité et à différentes temporalités, pirogue, mortier...) ainsi que du caractère ambivalent des relations aux autres, parents, voisins, spécialistes, etc., car les objets discours (terme emprunté à Luc de Heush) servent autant à qualifier des événements marquants très précis qu'à traduire et à véhiculer avec une efficacité particulière des affects (ressentis, projetés) qui ne pourraient être exprimés directement.

Nous avons donc choisi d'utiliser dans l'enquête que nous avons menée auprès de Sib ce même mode d'expression indirect afin de tenter de nous couler dans la relation subjective qu'il entretient avec les différents objets constitutifs de ses autels. Ce type d'énonciation fait écho à celui que Sib utilise pour évoquer les étapes de son parcours personnel de devin, guérisseur et chef de famille et qui repose sur la relation duelle, spéculaire, identificatrice qu'il entretient avec un ancêtre utérin, Manko figurant dans la conception lobi l'homme accompli, doté de compétences valorisées, forgeron, guerrier, devin... Cette figure ancestrale apparaît à nos yeux comme une personnification de l'idéal du moi. Sib pétrit au nom de Manko tout en se construisant socialement de la sorte. Toutes les étapes de son parcours sont donc matérialisées par des figures de Manko, comme s'il devait passer par l'altérité pour révéler quelque chose de lui. Et dans ce sens et d'une certaine façon, la performance rituelle du mime et le langage plastique se rejoignent.

Pour traduire cette forme particulière d'expression de soi, nous avons délimité un temps proprement fictionnel pour le film. Il commence donc avec le démarrage du pétrissage des deux figures, appelés l'homme et la femme chemin (découpé en deux phases) et se termine lorsqu'elles sont achevées. De plus, le rite de consécration des deux figures, que l'on découvre à la fin du film permet de les inclure dans l'espace rituel, alors qu'il s'agit pour Sib de marquer un élargissement de ses compétences et le développement son champ relationnel, une élévation de son statut, une légitimité accrue. De cette manière et depuis plus de 30 ans, Sib élabore des autels qui sont également autant d'enseignes de ses qualifications sociales progressivement acquises invitant alors les patients à le consulter.