

LES IMAGES DE L'ABSENT

En présentant un film et le livre qui accompagne ce film, nous voudrions en profiter pour introduire quelques éléments de réflexion sur l'image dans la recherche en sciences sociales en nous fondant justement sur cette expérience concrète. Dans un premier temps nous présenterons les principes généraux de réalisation des “ Mémoires de Binduté Da ” tels que nous avons tenté de les expliciter dans le livre qui porte le même titre, autour de l'opposition rituel et imaginaire, du récit de vie, de la notion de mime, de l'image et de l'approche du sensible pour ensuite tenter d'élargir le débat au problème du rapport texte/image dans l'écriture scientifique, des problèmes importants posés par la numérisation et pour finir par une présentation de la revue Xoana qui voudrait prendre en charge une part de ce débat.

Comment traiter dans une narration cinématographique, une histoire de vie, telle qu'elle est racontée publiquement et pour la dernière fois, à travers un rituel particulier? Comment rendre accessible l'imaginaire collectif d'une communauté comme celle des Lobi du Burkina Faso à un autre public qui n'est pas formé à la lecture des signes de l'invisible et qui ne connaît pas les repères historiques et géographiques lui permettant de suivre le voyage des morts? En effet, les moments les plus déterminants du rite se déroulent dans un monde considéré comme invisible, dans un imaginaire partagé. Ainsi, chacun tente de discerner, de décoder et d'interpréter les signes de la présence des morts et les différents indices de leurs interventions dans le rituel, résistance des jarres à la cuisson, goût de la bière etc.

C'est dans le cheminement de cette interrogation que nous souhaitons réaliser un film sur ce rite des deuxième funérailles ou *bobuùr* qui offre sans doute la meilleure lecture possible d'une notion: “ établir un ancêtre ”, procédure par excellence, au plan religieux, économique et social, pour l'identification et la consolidation des groupes lignagers. Si l'ancêtre est une image de l'équilibre et de la cohérence de la société lobi garantissant, dans les périodes historiques, sa

reproduction sociale et économique, on peut se demander ce qu'il va advenir d'un tel concept politique dans la situation actuelle qui suggère plutôt l'idée d'une implosion rampante et inéluctable de cet ordre social. A cet égard, les participants à cette grande fête ne partageaient-ils pas un sentiment commun, celui de commémorer tout à la fois la fin d'un homme et celle d'une époque, s'agissant d'un personnage qui avait voulu jouer un rôle dans les événements de ce siècle et qui, malgré cela allait mourir, muet sur l'avenir, abandonnant chacun autour de lui à son inquiétude secrète?

La mort est seulement une étape de l'évolution de tout être humain, un instant transitoire. Cette idée est explicite dans le rituel des secondes funérailles pratiqué dans de nombreuses sociétés. Cette conception s'appuie sur une certaine représentation de la personne, considérée comme hétérogène et dissociable, et dont l'un des éléments survit après la mort. La dynamique de la mise en scène rituelle nécessaire à la transformation du défunt vise donc à placer le mort ou l'esprit du mort parmi les morts et à réinsérer parmi les vivants ceux qui ont été contaminés par la mort, veufs ou veuves, enfants, parents proches, révélant ainsi un clivage entre deux mondes. Cette séparation est indispensable pour amorcer la construction d'un mémorial qui permettra au défunt, une fois devenu ancêtre, de prendre alors une nouvelle place dans le monde des vivants. Le processus d'ancestralisation s'échelonne sur plusieurs années, plus d'une dizaine, car le rite des deuxièmes funérailles ne constitue qu'une étape parmi d'autres mais essentielle, qui permet au mort d'accomplir une part de son devenir en s'installant dans l'au-delà. Parcours obligé qui lui évitera le sort réservé aux mauvais morts, transformés en esprits errants, particulièrement dangereux pour les vivants.

Les variantes fondamentales de ce rituel sont induites par la personnalité, les talents propres, les activités, la richesse du défunt. Chaque participant doit éprouver l'intime conviction qu'il est destiné à telle personne bien identifiée et reconnaître devant les évocations mimées, chantées, dansées, de sa vie celui ou celle que l'on « remet ainsi parmi les vivants » pour forger son image d'ancêtre. Le *bobuür* de Binduté Da promettait donc d'être exceptionnel, à la mesure du personnage qui venait de disparaître, avec le recul peut-être même, l'un des derniers digne de ce nom. Elevé au rang d'un "Grand", détenant le huitième grade initiatique, plus proche d'un doyen de lignage que d'un simple chef de famille, Binduté avait incarné dans différents domaines le modèle social des vertus lobi. Chasseur solitaire et toujours téméraire, portant ses blessures de chasse comme les preuves d'un combat ininterrompu contre cet animal si puissant et si proche de l'homme qu'il doit être évoqué à l'aide d'une métaphore, " le grand nuage ", il devint ainsi le prêtre d'un autel prestigieux dédié à l'éléphant. Tout au long de sa vie, il " bâtit ", sa maison et en fit progressivement le plus grand des fiefs, placé sous son seul contrôle. Patriarche, il inventa pour ses fils des destins inconnus dans ce pays qui ne formait alors que des paysans, des éleveurs, des

chasseurs et naguère des guerriers. En relation constante avec des puissances, des divinités individuelles, familiales ou claniques, il voulut rester fidèle à ses convictions, refusant de se convertir à l'une ou l'autre des religions universelles. Initié par son père aux pratiques de guérisseur, il savait organiser des fêtes propitiatoires et utiliser certaines plantes médicinales pour garantir la protection de son lignage. Chef de canton, il exerça des fonctions nouvelles, juge coutumier, percepteur, agent recruteur, intermédiaire auprès des autorités locales, qui apportaient d'inévitables transformations. Profondément attaché à sa culture, il se montrait désireux d'en préserver les fondements tout en s'imposant comme un acteur inventif mais aussi contesté du mouvement de l'histoire lobi.

Une enquête préliminaire allait nous permettre de mettre au point un plan de tournage car nous avons filmé en fonction d'une construction qui prévoyait, pour la plupart des séquences, les valeurs de plan. Ce guide de tournage se présentait sous la forme d'un grand cahier sur lequel était découpé en séquences l'ensemble du rituel selon un ordre chronologique et linéaire. Une vingtaine de séquences avaient été retenues pour le rituel proprement dit auxquelles seraient ajoutées des séquences complémentaires: la maison, le pays, les cultures, la végétation, les paysages, les marchés, les documents anciens, photographies de l'album de famille, papiers personnels et quelques interviews.

Prenons, à titre d'exemple de ce plan de tournage la séquence n° 6, " les revenants goûtent la bière de mil ":

L'action:

Béléléna, soeur aînée de Binduté Da, invite les ancêtres de la famille en jetant de la bière et du tourteau de mil en direction de la porte de la maison.

L'idée ou la conception lobi:

Le *bobuür* est une rencontre entre les vivants et les morts du lignage. Ces derniers, venus pour participer à la fête, ont pour rôle de transformer le défunt à **leur image** et de le conduire ensuite dans le pays des morts, *khididuo*, car leur intervention dans le monde visible est la condition de l'ancestralisation.

Le découpage:

Béléléna jette la bière sur le mur à coté de la porte, plan large; plan moyen de la porte après son geste, on voit glisser le liquide sur le mur. Panoramique sur les femmes qui s'affairent à la cuisson de la bière. Gros plans des gestes auprès des jarres.

Le son:

Béléléna appelle ses ancêtres en les invoquant à voix basse. Ce son, murmuré, est très difficile à prendre, d'ailleurs il est raté, on s'aperçoit au moment de la prise que Béléléna qui agit

en public, sous notre regard, ne veut pas pour autant mêler les ancêtres au tournage et recherche la discrétion. Nous restons alors à une certaine distance, en plan large, sans pouvoir enregistrer l'invocation d'une manière audible. Avec le panoramique un peu lent qui va suivre, on veut insister sur la banalité de la présence des défunts parmi l'assistance, défunts avec lesquels communiquent certains acteurs de la cérémonie.

Minutage: 2"

Date et heure: 24 février 1988, le soir, juste avant le coucher du soleil.

Les principes de construction de ce film reposent donc sur deux éléments essentiels:

Tout d'abord l'écriture s'organise autour de l'histoire de vie de Binduté Da à travers le récit de ses fils et s'appuie sur des témoignages provenant de ses contemporains, qu'ils soient Lobi ou étrangers. Cette perspective tirée du côté de l'imaginaire suppose donc une double lecture, du rituel, entre la mise en scène du destin d'un homme dans une difficile situation historique de transition et l'élaboration rituelle de l'image emblématique d'un ancêtre.

Le deuxième élément concerne les rapports de l'écriture cinématographique avec la recherche anthropologique. En effet, ce film, au delà du *bobuùr*, tente de transcrire, dans une logique d'expression cinématographique, l'acquis de tout un travail de recherche. Nous pensons que le cinéma anthropologique peut, par ses propres découpages du réel, induire des choix d'ordre théorique et donc contribuer à construire des objets propres. En effet, l'image est un moyen important pour approcher et rendre compte du rôle de l'affectivité dans le champ des relations sociales et non pas seulement dans le domaine de la psychologie des individus. En matière d'observation et d'explicitation des faits religieux et pour la raison précédemment évoquée, l'image permet de construire des objets spécifiques comme par exemple les manifestations du sentiment religieux, les expressions de la croyance, les signes de l'invisible, la prière, etc

Pendant le rite on réalise une esquisse de la figure de l'ancêtre et dans le même temps on procède au remodelage des liens sociaux par la manipulation, le déplacement, la transformation ou la destruction des objets qui sont considérés comme les prolongements de la personne du défunt. On relève d'une part les objets emblématiques et attributs masculins (armes, notamment) choisis parmi les plus usés, utilisés, familiers., d'autre part, un objet composite figurant " le double du défunt ", en partance vers l'au-delà et enfin, comme dernière catégorie d'objet, la propre canne de marche du défunt figurant l'ancêtre en devenir. L'assistance interprète chaque état du double du défunt en observant les déplacements de ces différents objets et l'ensemble des opérations rituelles qu'on leur fait subir. Il suffit par exemple de savoir si la " canne du défunt "

se trouve à l'intérieur de la chambre de la première épouse, sur la partie de la terrasse réservée au chef de maison ou sur le seuil de la porte pour apprendre qu'il a déjà commencé son voyage. C'est à travers l'image concrète de ces différents objets ou s'il est impossible de les voir, à travers les conduites provoquées par la dynamique de leurs modifications, pleurs, gestes spécifiques, que l'on peut entrer dans l'imaginaire collectif et passer insensiblement du monde visible au monde invisible.

La durée du rite, l'enchaînement des opérations rituelles, ou leur "emboîtement", les techniques de transformation ou de transmutation d'un ordre dans un autre, peuvent être associés aux relations "d'ordre mystique et symbolique" établies avec les plantes les plus anciennement cultivées. Ainsi, les étapes successives de transformation du mil, germination, farine, bière de mil non fermentée et fermentée, liquide chaud ou froid, résidus de la première et de la seconde cuisson, sont autant de métaphores de la construction progressive de l'ancêtre et parallèlement de la levée de deuil. Tout est cadencé par le cycle d'utilisation de cette plante dite amère qui pour toutes les manipulations liées à la culture, à l'engrangement, au troc ou à la vente et à l'utilisation des revenus ainsi acquis, fait l'objet de prescriptions particulières et spécifiques à chaque patriclan. Le véritable temps rituel est compris entre le moment de la germination et celui de la consommation collective de la bière dite du « défunt ». Cependant, nous n'avons pas choisi de rythmer le film de cette manière ce qui aurait toujours été possible dans une autre perspective mais plutôt de lui impulser le mouvement propre de l'histoire de vie de Binduté Da.

Le *bobuür*, est une fiction narrative, une épopée, une organisation symbolique du monde, que nous souhaitons exploiter dans sa logique profonde, pour rendre **perceptible** cette mise en ordre du réel. Nous voulions témoigner, à notre manière, de l'histoire de cet homme, Binduté Da, en l'approchant dans son cheminement le plus personnel, dans ses propres contradictions. Non pas, bien sûr, pour aboutir, comme dans le rituel, à une image stéréotypée, socialement et politiquement indispensable pour broder une bannière en son honneur, mais pour tenter de restituer un portrait plus juste, plus complexe peut-être, tout en respectant, comme une convention de théâtre, la délicate mécanique religieuse et sociale qui pouvait le rendre plausible.

Notre souci a donc été de suivre l'ensemble des signes, des images, des objets qui permettent de suivre la transformation de la figuration de Binduté Da et d'autre part d'approfondir tel ou tel aspect de sa personnalité ou de son destin et non pas de reproduire mécaniquement l'ordre des phases rituelles car, ce type d'images n'aurait pu en aucune manière suffire à les expliciter et nous aurait donc contraints à introduire un commentaire didactique. Les éléments principaux nous ont été apportés par la forme rituelle du traitement **des images de l'absent**, qu'il s'agisse de celle associée à son **double** ou *thuù* ou de celles qui renvoient à son identité d'homme, de père, d'époux, de chef de maison et à la place qu'il occupait dans ses divers groupes d'appartenance. Tout au long du film, nous avons donc tressé ces images avec celles qui

n'étaient pas explicitement produites comme telles dans le rite mais qui au regard des participants eux-mêmes faisaient inévitablement partie des éléments constitutifs du mémorial (les épisodes d'artilleur, de chef de canton et du père). Enfin, des séquences particulières ont été consacrées au tombeau, à la maison; certains plans fixes ont également permis d'attirer l'attention sur le choix de photographies utilisées pour la première fois dans les rituels funéraires lobi comme de véritables **substituts** de la personne.

D'autre part, nous avons tenté d'entrelacer l'ensemble de ces images pour ponctuer la progression dans la narration et donc dans la connaissance du personnage principal ou pour renforcer telle ou telle évocation des événements importants de sa vie. Ainsi, nous tissons la trame du récit en passant de la maison, au tombeau, à la photographie et aux objets disposés sur le tombeau, au plan de la jarre à demi enterrée, représentant le défunt invitant à sa fête, etc. Par ailleurs, nous revenons à ce dernier plan lorsque l'un des fils évoque la tendresse dont la mère du défunt entourait ce dernier dans son jeune âge ou encore nous introduisons un fondu enchaîné entre la photographie de Binduté Da engagé dans l'armée française, alors qu'il exprime, par la voix de l'un de ses fils, son désir de rentrer au pays pour y trouver sa place, devenant un chef de famille comme tout homme lobi, et la manifestation concrète de la réalisation de son souhait: les dizaines de jarres de bière de mil, représentant ses veuves, ses enfants, ses parents proches, disposées autour de sa propre image, la jarre-relique, le tout figurant l'ensemble de sa famille, son oeuvre.

Dans un premier temps, il s'agissait seulement d'enregistrer, de filmer ce rituel en recueillant le maximum d'éléments dans la continuité de sa performance afin de disposer d'une première base de matériaux. A côté de sa forme symbolique, un rituel n'a de sens que parce qu'il autorise le dialogue entre un certain nombre de personnes directement concernées par un conflit, une rupture, une mort, une catastrophe, une alliance et permet 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. Le rapport entre la règle du jeu et l'événement nous intéressait d'autant plus que nous connaissions bien Binduté Da, ce qui permettait d'approfondir l'analyse en s'appuyant sur le langage du rite sans pour autant en rester à ce seul niveau. Nous espérions ainsi mieux comprendre ce qui serait dit ou ne le serait pas à son propos. Quelle figure imaginaire, quelle fiction allait naître de cette aventure?

Au cours de ses deuxièmes funérailles, Binduté Da doit se trouver en quelque sorte purifié de tout ce qui chez lui était étranger à sa société, au profit d'une image mythique, de chasseur, de "guerrier", "d'homme amer", qui traduit les valeurs lobi les plus profondes. Il devient ainsi semblable à l'idée, à l'image que chacun dans ce pays, se fait des ancêtres les plus lointains, des héros fondateurs du monde lobi. Comment donc imagine-t-on un ancêtre dans le monde lobi?

Peut-on dire, et c'est bien le cas ici, que plus le parcours du défunt est exceptionnel, plus sa personnalité est marquante, moins il va se fondre dans le stéréotype. Une situation de ce genre peut-elle produire de nouveaux modèles, de nouvelles images de héros qui marquent un changement d'époque ? Ou bien alors, le *bobuür*, du fait de sa nature particulière, pourrait-il ménager une manière de transition vers une forme de théâtre ou un genre littéraire à un moment où son efficacité sociale se déplace ?

Dans ce travail d'écriture, nous étions donc confrontés à plusieurs plans de l'organisation du réel qui s'entremêlaient entre eux.

Des **images symboliques** du défunt, telles la jarre-relique, la relique-pleurs (objet représentant le double du défunt), la canne, les affaires personnelles, la maison. Ces images sont clairement construites dans le mouvement du rituel qui assure donc la transformation du défunt en ancêtre et la libération concomitante de ses veuves.

Un **univers imaginaire particulier au monde lobi** où éclosent toutes sortes de représentations collectives. Ici, il s'agit du thème du défunt en cours d'ancestralisation qui amorce son départ mais il pourrait s'agir tout autant de la transformation, en brousse et au cœur de la nuit, d'un homme en singe qui va grappiller les prémices dans le champ de son ennemi.

Les **photographies de Binduté Da** tirées de son album de famille et soumises à une double utilisation: comme substitut de sa personne dans le rituel, avec la plus ancienne d'entre elles, le représentant debout, en artilleur, dans la pose classique du studio de photographie et qui sera exposée sur son tombeau; comme outils dans notre propre travail pour l'évocation de sa personnalité et de son histoire de vie.

Notre propre univers imaginaire, nourri par une certaine sympathie pour Binduté Da, par une familiarité réelle avec sa société faite à la fois du plaisir d'être là et de la reconnaissance complice d'une manière d'être, faite d'un mélange d'esprit d'indépendance, de refus de l'autorité primaire, de l'exaltation du courage personnel et d'une grande capacité à traiter l'autre comme un égal; par un héritage littéraire enfin fondant l'expérience sensible de la différence.

Des **figures symboliques**, ou des concepts produits par un mode spécifique de construction du réel, la pratique anthropologique, selon un état donné et donc transitoire des acquis théoriques et méthodologiques qui fondent ce point de vue particulier et qui nous aident à imaginer la société lobi en la pensant en termes d'initiation, de culture sacrée et profane, d'opposition entre amer et froid, de puissance ou thil, d'ancêtre etc., mais qui n'épuisent pas, par définition, l'interprétation du réel.

Des **images d'archives, publiques ou privées, fixes ou animées**, qui permettent d'évoquer son histoire, de la situer dans le contexte de chaque époque, de mettre en regard des imaginaires, des sensibilités et de les faire interférer, de les confronter pour produire des

mouvements d'**identifications** qui, dans l'alchimie des sentiments mêlés, permettent d'imaginer, quelque peu, la part de l'autre.

Prenons justement pour exemple la séquence du mime de la " Chasse à l'éléphant " pour expliciter le rapport entre ce qui était immédiatement visible et tout ce qui lui donnait son sens dans l'imaginaire individuel et collectif. Notre travail, après le tournage avait en particulier consisté à rediscuter avec les acteurs de ce rituel sur leur vécu particulier de tel ou tel moment du rite. Ce travail d'affinement nous a permis de définir, autour de l'intime, un rythme particulier à ce film ce qui était notre propos, un rituel vu du côté de l'investissement personnel de ceux qui y participent.

La dialectique du mime repose sur un principe de substitution et de séparation qui permet tout à la fois de fabriquer l'image d'un ancêtre et de scénariser la séparation des deux mondes. Il consolide la solidarité d'un groupe donné en assurant sa reproduction. Les évocations de la vie du défunt sous la forme de scènes mimées, sont l'objet d'une concertation entre les membres de la famille qui doivent prévoir les éléments du répertoire, les acteurs, les instruments, les costumes, l'intensité dramatique, tout ce qui peut transmettre l'émotion au moment de faire revivre l'absent dans le monde des vivants, tout en désignant ses successeurs. Le mime est une manière de transposition des valeurs constitutives de la société mais autorise dans le même temps la reconnaissance d'une certaine singularité. En ce sens, on peut se demander ce que devient un tel outil, indispensable à la construction de personnages légendaires, de grands ancêtres, dans les processus actuels d'individuation, s'agissant d'un fonctionnaire, d'un converti, d'un migrant?

Nous avons donc tenté de transcrire dans cette séquence non pas ce que l'on voyait et qui était en quelque sorte assez abstrait : une poule attachée à un arbre comme substitut de l'éléphant, mais ce qui était au coeur des pensées, le courage de l'homme, du chasseur, la fête revécue des retours de chasse, le désir chez chacun des fils d'être reconnu par le père comme l'héritier symbolique et donc comme un équivalent du héros, de l'homme " amer ", accompli. Nous avons donc choisi, pour tenter d'exprimer cette émotion forte, d'associer la confiance faite par l'un des fils sur cette question de la transmission des pouvoirs, avec des images d'une chasse contemporaine de cette période de la vie de Binduté Da plutôt donc que de s'arrêter sur les tirs visant les simulacres. Ce récit nous semblait témoigner de toute la complexité des relations d'un père avec son fils, qui tentait de transmettre la part la plus personnelle et la plus significative de son héritage.

Le vrai problème du documentaire 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. Ces deux démarches sont exclusives au sens où l'on peut traiter en images avec le son correspondant à ces images, **ton sur ton**, sans introduire des éléments extérieurs ressortissants à l'autre démarche, un même thème que celui traité d'une manière classique, avec un texte mais d'une manière différente. 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 s'appuie sur un état des connaissances mais son propos est plus large, 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 notre idée à propos de Binduté Da, nous avons voulu le rendre tel qu'il était pour nous, différent par son histoire, la période qu'il a vécue, l'apprentissage de sa sensibilité, ses ambitions profondes, son bonheur d'être, l'idée de sa propre liberté et pourtant très proche dans le même temps, à travers tout cela

La première présentation de ce film sur le lieu de tournage devant de nombreux lobi de la région, qui n'avaient aucune habitude de l'image filmée et de sa lecture, en a fait l'occasion d'un débat avec et entre les membres du groupe concerné. Il fut question tout autant de l'utilisation de l'image pour la conservation, la mémorisation de rituels, de techniques, de pratiques qui tendent à disparaître de nos jours que de notions très relatives se rapportant à ce qui est considéré par les uns ou par les autres comme secret, intime, privé, dangereux à dire ou à montrer. Là aussi se posait la question de savoir s'il fallait tout conserver ou, en respectant la logique du rituel, élaborer une certaine image sélective de l'ancêtre et donc à travers cela une image stéréotypée du monde lobi ancien.

Grâce aux multiples interrogations tournant autour de l'image, nous pouvions ouvrir un dialogue, une communication, à l'échelle d'une famille, et par la radio locale, d'une petite région, sur le regard, la réflexion que chacun porte sur l'image qui est donnée de l'histoire ancienne et actuelle d'une société en pleine transformation. Les vifs du sujet n'étaient pas toujours là où on les attendait. Ce n'était pas le rituel tel que nous l'avions remis en scène qui avait semblé important à ce moment-là, mais plutôt le fait d'avoir filmé ce que l'on avait été pourtant autorisé

à enregistrer, mais qui paraissait après coup poser problèmes, comme les parures de feuilles des veuves, telle séquence du rituel normalement réservée aux seuls intéressés, ou la séance très personnalisée de divination.

Cette expérience nous conforta dans l'idée de poursuivre cette interrogation sur le statut de l'image en réunissant des chercheurs partageant une préoccupation commune, un même intérêt pour des sociétés culturellement proches (lobi, birifor et dagara) du Burkina Faso et du Ghana, afin que chacun tire de son expérience propre un enseignement sur l'utilisation qu'il a pu faire de l'image (dessins, croquis, cartes, photographies, vidéo, films) et sur l'apport spécifique de celle-ci pour l'approfondissement de ses connaissances dans tel ou tel domaine, histoire, peuplement et guerre, habitat et construction de l'espace, culture matérielle, systèmes de pensée, arts, etc.

Ce colloque, organisé au Burkina Faso, a été l'occasion de mettre en évidence diverses utilisations de l'image, comme moyen d'archivage, de construction des données et d'explication des résultats mais aussi comme moyen de formation, puisque ces mêmes matériaux, organisés dans une perspective pédagogique, à l'intention des étudiants ou du grand public, ont une valeur démonstrative indéniable, car la proximité sensible avec des personnages, des voix, des intonations, des postures, des regards, bien loin d'être un simple accompagnement, est peut-être le meilleur aiguillon de l'intelligence et donc de la compréhension des phénomènes sociaux et culturels. En fait, l'image restitue ici cette infinité d'informations, de stimuli dont certains restent imperceptibles à notre conscience immédiate, mais dont l'ensemble est indispensable à toute interprétation scientifique. Ce travail systématique de mise au jour et de confrontations organisées avec l'image fixe ou animée produite à propos d'une communauté particulière amènerait logiquement maintenant à concevoir un document multimédia dans la continuité du livre élaboré à la suite du colloque, qui réunissait plus de 300 photographies, des plans, des dessins, des aquarelles..., et sur lequel nous avons effectué un gros travail de mise en page et de maquettage qui préfigurerait de fait un éventuel document de ce type.

L'évolution technologique fantastique que représente la numérisation révèle le paradoxe du chercheur d'une manière particulière, paradoxe qui se nourrit de ce désir insatiable, presque compulsif ou obsessionnel de tout engranger, organiser, systématiser et nous emprunterons cette citation extraite de "Fictions" de Jorge Luis Borges pour mieux définir notre propos

"...Locke, au XVII^e siècle postula (et réprouva) une langue impossible dans laquelle chaque chose individuelle, chaque pierre, chaque oiseau et chaque branche eut son nom propre. Funès projeta une fois, une langue analogue mais il la rejeta parce qu'elle lui semblait trop générale, trop ambiguë. En effet, non seulement Funès se rappelait chaque feuille de chaque arbre de chaque bois, mais chacune des fois qu'il l'avait vue ou imaginée. Il décida de réduire chacune de ses journées passées à quelques soixante dix-mille souvenirs, qu'il définirait ensuite par des

chiffres. Il en fut dissuadé par deux considérations: la conscience que la besogne était interminable, la conscience qu'elle était inutile. Il pensa qu'à l'heure de sa mort, il n'aurait pas fini de classer tous ses souvenirs d'enfance.

Les deux projets que j'ai indiqués (un vocabulaire infini pour la série naturelle des nombres, un inutile catalogue mental de toutes les images du souvenir) sont insensés, mais révèlent une certaine grandeur balbutiante. Ils nous laissent entrevoir ou déduire le monde vertigineux de Funes. Celui-ci, ne l'oublions pas était presque incapable d'idées générales, platoniques. Non seulement, il lui était difficile que le symbole générique chien embrassât tant d'individus dissemblables et de formes diverses; cela le gênait que le chien de trois heures quatorze vu de profil eût le même nom que le chien de trois heures un quart(vu de face)...

... Il avait appris sans effort l'anglais, le français, le portugais, le latin. Je soupçonne cependant qu'il n'était pas très capable de penser. Penser, c'est oublier les différences, c'est généraliser, abstraire. Dans le monde surchargé de Funes, il n'y avait que des détails, presque immédiats.

Cette citation dont nous espérons qu'elle n'a pas été trop longue nous semble parfaitement résumer le problème introduit par l'arrivée du multimédia, problème dont on peut dire qu'il remonte aux sources de la philosophie occidentale avec la vieille question des rapports de l'intelligible et du sensible. De l'analogie et du numérique, du nombre et de la dissemblance, avec également la naissance d'une théorie de la forme et aujourd'hui avec la poursuite de ce débat face aux objets multimédia, l'évidence de ce paradoxe, la proximité la plus physique, la plus sensible avec une image numérique dont la nature est de plus en plus abstraite et cette possibilité ainsi offerte d'un formidable modelage, remodelage, écriture de chacune de ces images. Comme ce personnage de Woody Allen dans " La rose pourpre du Caire " qui plonge dans l'image, qui va à la rencontre de ses héros de l'autre côté de l'écran.

La mise au même dénominateur commun de tous les média, l'intégration numérique, introduisent de fait une nouvelle raison instrumentale qui nous oblige fortement à réfléchir sur toutes les conséquences de ses applications. Il nous semble, que l'on peut présenter leurs conséquences sur deux plans différents construits autour de l'opposition analogique/numérique.

Le premier niveau est celui de l'opposition tranchée entre producteur et récepteur qui, dans l'expression de type analogique oppose tout autant un producteur à un consommateur, contraint, s'il veut en prendre connaissance de recevoir ou de subir le message dans sa continuité linéaire. Le numérique introduit ici la possibilité d'un nouveau principe dont les implications sont incalculables, l'écriture accompagne la lecture. Chaque donnée, chaque élément consulté peut être réorganisé à travers le travail ou le regard spécifique de chaque lecteur. L'intelligibilité du

document qui renvoie à l'ensemble des conditions de sa réception peut donc être elle-même socialisée dans ce document ou dans un document associé.

Le deuxième niveau concerne la temporalité et la mémoire. Dans l'expression analogique, le flux est continu et boit en quelque sorte la mémoire dans sa propre progression. Son intelligibilité ne s'exprime que dans la relation la plus particulière avec le récepteur qui n'est acteur que dans la réorganisation induite de sa propre mémoire impliqué par cet effort d'intelligibilité. Par contre, avec le numérique, le flux n'est plus un mouvement intangible, on peut l'organiser, le "discretiser" comme on dit chez les chercheurs de l'INA.

Ainsi numériser, c'est abstraire, c'est réduire et plus on numérise, plus on développe, agrandit les corpus, les banques de données, plus il nous faut maîtriser notre propos, plus il nous faut organiser des données qu'il faut de plus en plus simplifier pour obtenir une matière économique c'est à dire compatible avec notre propre mémoire.

Le deuxième point est au coeur de notre interrogation.

L'image est à portée de main et c'est bien là une des conséquences stratégique de cette nouvelle raison instrumentale. Elle n'est plus seulement à décrire, si toutefois nous savons le faire, elle n'est plus seulement l'objet de notre questionnement ici ou là, elle devient elle-même un moyen d'écriture en pleine expérimentation.. Depuis toujours, l'image nous parle de notre être au monde, depuis toujours nous l'investissons de tous nos bonheurs, de tous nos malheurs mais elle était là, à côté et maintenant, il y aurait un rapprochement possible entre ce que l'on dit, écrit et ce que l'on peint, dessine, photographie, filme. Alors, on pourrait écrire notre travail de recherche non pas seulement avec des mots mais aussi, avec des images, de toute nature, en associant des images avec des textes, des images entre elles et avec des textes. Des images, des textes et des sons. La numérisation, l'écriture multimédia, nouvelle articulation du texte, de l'image et du son est un mode de construction du réel qui s'appuie sur la reconnaissance concrète, technique, sensible de notre être au monde dans notre manière de penser.

Le troisième point concerne la question cruciale du contrôle économique de cette nouvelle raison instrumentale.

C'est bien dans la multiplication des expérimentations qu'elle pourra donner toute sa mesure. Au fond, nous ne pouvons pas vraiment le penser avant de le faire, nous devons le faire pour le penser. C'est à dire maîtriser les outils multimédia, les affiner, en créer d'autres et progresser dans les implications épistémologiques de cette nouvelle écriture.

Pour le moment dans la plupart des cas malheureusement la situation est à l'inverse et à l'image des règles qui président au fonctionnement des marchés de biens culturels dans le monde

anglo-saxon. La production qui procède aux investissements nécessaires élabore son produit en fonction de l'idée qu'elle se fait du public auquel il est destiné en sorte que l'on voit beaucoup de jeux, d'encyclopédies, de visites de musées etc. Les chercheurs sont sollicités comme conseillers, disposant d'une matière première originale et de grande valeur mais ils ne disposent pas de la liberté de réalisation renvoyée aux contraintes techniques et éditoriales. On imagine comment leur créativité s'en trouve curieusement réduite. Seuls quelques documents particulièrement réussis et innovants ont pu voir le jour. Terminons à titre d'exemple sur deux points particuliers du rapport texte/image dans la recherche en sciences sociales:

Le premier aspect, au centre de notre travail actuel, concerne le rapprochement calculé des images existantes ou fabriquées par nous-mêmes comme méthode de construction du réel. Nous travaillons sur des faits religieux notamment les diverses formes matérielles, donc physiques, corporelles et sensibles de l'expression des croyances religieuses et nous constituons pour ce faire un corpus transversal à des sociétés et à des cultures différentes pour approcher cette matière autour en particulier du thème de la prière et de la vision. Ces documents sont de toute nature, peintures, dessins, photographies et films anciens, photographies et films privés, documents médicaux, photographies et films contemporains scientifiques ou pas dont certains réalisés par nous-mêmes. On imagine volontiers comment un tel corpus de documents numérisés et exploitables dans de nombreuses directions peut aider à renouveler la démarche scientifique sur une telle question. L'image explicitée par l'image!

Le deuxième aspect qui nous intéresse beaucoup mais qui pose des problèmes techniques et matériels assez difficiles est celui de l'image artificielle en 3d pour la modélisation dans les sciences sociales. Je pense par exemple à l'analyse d'un rituel quelconque mais aussi à l'exploitation d'une séance de dynamique de groupe. C'est à nos yeux une application extrêmement prometteuse dans la recherche de cette nouvelle raison instrumentale.

Cette question nous amène à notre dernier point, Xoana, revue créée par Sébastien Darbon en 1993 et dont je m'occupe actuellement. Cette revue se veut avant tout une revue expérimentale explorant le champ particulier du rapport du texte à l'image dans la recherche en sciences sociales pris dans son sens le plus large. Il est bien évident que le découpage classique entre les différentes disciplines constitutives des sciences sociales ne peut qu'être affecté par l'écriture multimédia, par l'avancement de la réflexion sur le rôle en quelque sorte conceptuel de l'image dans la recherche.

Comme nous l'avons vu, le développement de l'expérimentation doit procéder, à nos yeux, d'une maîtrise de plus en plus grande par le chercheur des outils multimédia. Dans le cas contraire, son propos restera d'ordre analytique et il ne pourra progresser dans de nouvelles constructions du réel. Il fallait donc offrir au public directement concerné par ce nouvel enjeu un

lieu d'expression qui définisse les règles du jeu, sans à-priori académique. Un lieu où même l'erreur et le tâtonnement, éléments nécessaires dans toute exploration pourront trouver leur place comme autant de balises, de traces, d'indices favorisant une réflexion collective.

Nous recherchons, en travaillant avec et sur l'image, un rapport concret avec l'image matérielle. Confrontation concrète, c'est à dire, travail sur le cadre, sur le contraste, la densité, la couleur, le grain, sur un détail extrait du document général, sur des rapprochements, des superpositions, des assemblages, toutes choses maintenant autorisées par la numérisation.

Cette confrontation expérimentale tourne autour de trois termes: les **images de**, qui nous sont données par les autres, individus, groupes, cultures, sociétés, maintenant comme dans le passé et qui témoignent de leur propre représentation du monde; les **images que nous fabriquons nous-mêmes** pour interpréter et construire le réel. Enfin, et je dirais presque surtout, la manière dont nous **travaillons ces images** pour expliciter nos interprétations car, si l'image est un élément constamment présent dans notre univers quotidien et bien souvent trop présente, elle n'en demeure pas moins un outil fondamental pour l'observation des sociétés et des cultures dans leurs évolutions les plus actuelles.

Rappelons justement qu'au delà du jeu serré, réduit des symboliques, les imaginaires sont des espaces infinis. Chaque symbole, chaque mot ne vaut que par sa profusion d'imaginaire. En ce sens, nous venons d'en parler, il n'est sans doute plus possible de prétendre penser les relations sociales sans penser, sans explorer dans le même temps le champ de l'affectivité qu'elles recouvrent nécessairement. Bien sûr cela ouvre aussi sur les problèmes les plus actuels. Peut-on oser dire alors que l'expression esthétique est un outil d'interprétation dans les sciences sociales? C'est dans l'ensemble de ces questions que se joue la confrontation avec l'image

Nous prenons ainsi le pari de considérer l'image, dans son association avec le texte, comme un véritable moyen d'expression, revendiquant de cette manière, l'indispensable liberté intellectuelle, morale et affective qui reste à gagner, à travers l'expérimentation patiente d'une écriture de l'image maîtrisée, sur le déferlement imposé des images "sauvages " et c'est peut-être là aussi une des conséquences essentielles des possibilités ouvertes par la numérisation. Est-il alors possible d'imaginer qu'une combinaison dynamique, interactive, explicite et explicative de l'image et du texte peut aussi autoriser une meilleure intelligence des composantes émotionnelles et esthétiques de toute pratique humaine, indispensable à nos yeux à la compréhension des rapports sociaux et des représentations culturelles.