

Explorer et *écrire* avec l'image

Un alignement d'objets est une phrase qui
n'a pas besoin d'être traduite dans une langue¹.

L'enjeu principal concernant la place de l'image dans la recherche en sciences sociales, dont nous voudrions développer ici certains aspects directement liés à notre pratique de « faiseurs d'images » et par la force des choses, de « raisonneurs » sur l'image, tourne, à notre avis, autour d'une seule question : le cinéma et, d'une manière générale, le multimédia ne sont pas et ne peuvent être une simple paraphrase de l'écriture scientifique. Cinéma et multimédia traduisent bien quelque chose de spécifique en utilisant une logique, une grammaire qui leur sont propre. Si d'aventure, ce mode d'expression cherche à copier le discours de la recherche, il se perd alors dans un embrouillamini du propos où le sens est asphyxié risque de se perdre par l'accumulation et l'association *incontrôlées* des images ou des données.

Ce dont il est question ici, c'est moins l'image dont on constate l'existence et sur laquelle on réfléchit que l'image que l'on fabrique pour réfléchir. En ce sens, nous ne devrions pas engager de démonstration autre que la seule présentation d'images que nous aurions fabriquées en tentant d'expliquer les choix qui entourent chaque « mise en images du réel ». Procéder autrement serait asservir toute image au discours alors que nous voudrions suggérer que la construction des images est, à sa manière, un moment dynamique du discours. Ajoutons que nous sommes engagés depuis un certain temps dans une activité clairement expérimentale tant du point de vue intellectuel que sur un plan institutionnel et cette option ne se prête guère à une présentation en bonne et due forme selon les traditions du discours savant en vigueur dans nos disciplines.

Avertis, voire même pénétrés par le discours général sur l'image, nous ne cherchons pas pour autant à nous engager dans un débat de nature philosophique qui ne constitue notre objectif en aucune manière. À l'inverse, les échanges de spécialistes sur les nouvelles technologies vidéographiques et informatiques ne nous concernent pas directement. À nos yeux, ces deux approches peuvent aujourd'hui se combiner en se dépassant dans un autre type d'interrogation : les nouveaux outils numériques autorisent la traduction à *l'infini* de tous les aspects de notre *être au monde*, de notre *corps à corps* avec les autres, avec tout ce qui nous est extérieur, mais permettent aussi d'introduire cette *nouvelle matière* dans un discours

¹ Jean Hélon. Carnets. Première Quinzaine de juillet. 1975. Page 189.

scientifique ainsi enrichi et transformé. Il s'agit donc de considérer l'image, intérieure comme extérieure, qu'il s'agisse d'un rêve, d'une métaphore ou bien d'une sculpture, d'une œuvre d'art, comme une part fondamentale de notre *composition*, de comprendre que nous sommes le produit d'une association complexe d'images de toute nature et de reconnaître qu'elles représentent le moteur, sur un mode analogique, du fonctionnement quotidien de tout être afin d'en faire, dans cette même logique, un outil d'exploration et d'explicitation du réel. *Des images pour approcher les images, pour analyser des images, pour penser les images.*

Un tel discours ouvre sur des questions passionnantes et difficiles que, modestement, nous aimerions traiter d'une certaine manière. Le *Beau* est-il une évidence vécue, conçue de toute éternité comme la vérité de la parole divine, du Verbe, de l'*Idee* ou bien est-il simplement l'expression du nécessaire *plaisir d'être*, du *désir d'être*, de la *volonté d'être* inventés époque après époque, par les humains, dans leurs sociétés et leurs cultures, à travers l'apprentissage de leur sensibilité, de leur *être au monde*. Humains qui sont alors installés, de cette manière, au commencement de l'Histoire et postulat indispensable pour la compréhension de tout ce qui va suivre. Mais alors, ce *plaisir-désir-volonté d'être*, sous tous ses aspects, cette vérité du monde non pas révélée mais en constante résolution, cette *liberté d'être*, tout cela ne pourrait-il pas être exploré grâce à l'image numérique tel un miroir de cette forge première où s'élaborent toutes les images de soi, des autres, de chaque élément du réel qui nous permettent, à chaque instant, de vivre et d'interpréter le monde. Si l'homme est bien le producteur obstiné de son histoire, il est aussi, dans le même temps, le producteur inépuisable des images qui sont son mouvement.

Nous avons choisi de présenter ici quelques exemples d'organisation du réel à l'aide de l'image ou l'un est donné dans l'autre: d'un côté, l'image ne vaut que par ce qu'elle permet d'observer et, d'un autre côté, ce dont il est question ne pourrait être *posé* autrement qu'à travers une image. Ces angles d'attaque serviront de cadre pour la présentation des trois films empruntés à notre propre travail. Nous voudrions montrer la progression de ce travail autour de l'observation du cheminement d'un individu dans son univers social pour aboutir aux interrogations qui accompagnent notre travail actuel.

La raison numérique

« ...Locke, au XVII^e siècle postula (et réprova) 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

jours passés 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 extraite d'un roman de Jean-Louis Borgès² nous semble parfaitement résumer le problème que l'on voudrait introduire ici et 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'analogique 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 et 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 les personnages de Woody Allen dans « La rose pourpre du Caire » qui sortent de l'image pour venir à la rencontre des spectateurs de l'autre côté de l'écran.

C'est donc vrai que nous sommes justement arrivés là aujourd'hui, émus et inquiets comme pour nos premières expériences amoureuses, comme si nous nous sentions devenus presque étrangers à nous-mêmes et qu'il fallait en quelque sorte réapprendre à parler mais avec une voix nouvelle, assourdie par cette émotion surgie des tréfonds.

La mise au même dénominateur commun de tous les médias, 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, au regard en particulier du problème de l'imaginaire 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

² Fictions. Pléiade. Œuvres complètes. Gallimard. 1999. Page 515.

l'expression de type analogique oppose 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 et son intelligibilité ne s'exprime que dans la relation la plus particulière avec le récepteur. Par contre, avec le numérique, le flux n'est plus un mouvement intangible, on peut l'organiser à sa guise en séquences différentes et indépendantes.

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 convient de simplifier de plus en plus pour obtenir une matière économique compatible avec notre propre mémoire qui peut alors se lover dans les plis de notre imaginaire. L'image numérique est donc à portée de main et c'est bien là une des conséquences stratégiques de cette nouvelle raison instrumentale. Elle devient elle-même un moyen d'écriture dont nous devons apprendre à nous servir. Depuis toujours, l'image nous parle de notre *être au monde*, depuis toujours nous l'investissons de tous nos bonheurs, de tous nos malheurs, malgré tout, elle restait là, extérieure et maintenant, il y aurait un rapprochement possible, une *continuité*, entre notre propre fonctionnement intellectuel et affectif et sa transcription en images. Non pas l'image subie du scanneur, émettée, désintégrée en signes mais une sorte de projection, une image volontaire, active, qui coagule du sens.

C'est bien dans la multiplication des expérimentations que l'écriture multimédia, associant, sous toutes les formes possibles, le texte, l'image, fixe comme animée, et le son, pourra donner toute sa mesure. D'une certaine manière, nous devons *le faire pour le penser* et en conséquence maîtriser tous les outils disponibles, les affiner, en créer d'autres et progresser dans les implications épistémologiques et esthétiques de ce nouveau mode d'expression. Ainsi, on sera conduit à répondre d'une manière particulièrement efficace, parce que nous sommes justement sur le même terrain, au matraquage audiovisuel dont nous sommes chaque jour la cible. Pour le moment, dans la plupart des cas malheureusement, la situation est fort différente à l'image des règles qui président au fonctionnement des marchés de biens culturels dans le monde anglo-saxon. Le producteur qui procède aux investissements nécessaires élabore son produit en fonction de l'idée qu'il se fait du public de *consommateurs* auquel il est destiné en sorte que l'on voit beaucoup de jeux, d'encyclopédies, de visites de musées ... Les chercheurs, disposant d'une matière première originale et de grande valeur sont sollicités comme conseillers mais ils n'ont pas la liberté de réalisation, renvoyés aux soi disantes

contraintes financières, techniques et éditoriales. On imagine que la créativité s'en trouve curieusement réduite. Seuls quelques documents particulièrement réussis et innovants ont pu voir le jour (nous pensons en particulier aux travaux de J.P Colleyn, Elyane de la Tour, Pierre Jordan et Barbara Glowczewski).

Une écriture multimédia pour les sciences sociales

De plus en plus d'institutions de recherche et d'enseignement dans le domaine des sciences sociales et plus particulièrement dans celui de l'anthropologie sont traversées par des débats, des controverses et des doutes concernant la place de l'image dans la recherche et l'enseignement. Ce mouvement s'inscrit dans la brillante tradition des études historiques sur l'analyse fine de l'image saisie comme un regard légué par chaque époque sur les différentes représentations qui pouvaient l'animer, la colorer. Avec une mention particulière pour l'histoire de l'art et surtout l'histoire des théories de l'art, c'est-à-dire l'analyse de chacune de ces périodes de l'histoire bâtie sur un partage des idées, des goûts, des utopies et des sentiments qui la constitue comme un monde cohérent autant, peut-être, que ses concrétions sociales, politiques ou économiques. N'oublions pas que chaque grande période de l'histoire de l'Égypte ancienne correspond à une esthétique spécifique qui en représente sans doute une bonne lecture.

Nous ne sommes pas à nouveau ici dans l'histoire des idées mais bien plutôt dans la question des transparences entre tous les niveaux qui fondent une société et dont l'image nous offre quelquefois une lecture cumulée, révélant ainsi l'immensité créatrice d'un imaginaire partagé. Dans notre monde contemporain, nous venons de l'évoquer, se pose aussi la question de l'éducation à l'image, c'est-à-dire celle de l'élaboration d'une résistance aux images grâce à ce que nous avons appris de l'étude des images mais aussi en fabriquant, en toute connaissance de cause, des images pour résister aux images ou mieux encore pour traduire et interpréter les images. Quelles images fabriquer, comment et pourquoi ; et, en quoi une pratique d'anthropologue visuel est-elle une contribution théorique à la discipline elle-même ?

L'anthropologie visuelle constitue maintenant un véritable champ dans les universités américaines, anglo-saxonnes et d'Europe du Nord. La situation est plus complexe en France où l'on voit se développer des centres audiovisuels et des *pôles images* sans que la vraie question de savoir qui fabrique les images dans la recherche et de quelle manière ait été néanmoins clairement posée. On reste souvent prisonnier de cette ambiguïté où la fabrication de l'image est renvoyée à une compétence technique extérieure au processus de recherche.

À nos yeux, il est impossible de séparer l'ensemble des conditions intellectuelles qui favorisent une observation des outils (caméra, magnétophones, appareils de photographie) qui autorisent cette observation. Les procédures techniques rendent possible l'élaboration d'un objet théorique qui ne se *laisse pas voir* autrement. De cette manière, le possédé, à travers la

parole de l'être qui l'habite ainsi que l'artiste, avec sa production plastique sont les acteurs de la circulation de représentations mentales, symboliques et esthétiques qui sont au fondement des dynamiques sociales, dans le jeu du rapport de l'individu au collectif. C'est justement l'image qui rend possible l'approche et l'interprétation de ces systèmes de communication en garantissant une lecture réciproque des uns par les autres, l'analyse du travail de l'artiste en le *rapprochant* de la pratique du possédé.

De cette manière, deux questions sont indissolublement liées, le passage du local au global, du concret au théorique, du sujet au social d'une part et la place du sensible, des sentiments, des affects dans le social d'autre part. L'écriture cinématographique qui approche des individus, des personnes, qui ouvre sur l'intime de l'autre par le biais de son expression sociale, ne permet-elle pas de construire des faits nouveaux, des espaces inédits d'intelligibilité? Est-il encore possible de parler d'une transe de possession sans en montrer des images et ces images peuvent-elles avoir une valeur conceptuelle parce qu'elles introduisent cette tension particulière entre le geste, la parole, le regard de l'un et sa réception, son interprétation par tous les autres? Ne faudrait-il pas, à cet égard, introduire les différentes valences de regards pour affiner notre propos. Comment faire pour évoquer des regards sans les *banaliser* en signes alors que chaque regard est avant tout une image ou une métaphore...

Cette réflexion active sur l'écriture scientifique ouvre naturellement sur d'autres modes de repérages et de découpage du réel qui ne s'appuient pas seulement sur la logique grammaticale du texte et des catégories obligées qu'il véhicule. Le réel de l'artiste, la fiction qu'il nous propose pour établir au plus court un échange par sa détermination à forger son regard dans le droit-fil de sa sensibilité constitue aussi une vérité nécessaire pour les sciences sociales. Acceptons un tant soit peu que nos regards débordent notre langage dégageant cette part supplémentaire qui s'exprime à *l'excès* dans chaque image. Acceptons d'être dépassé de temps à autre par notre subjectivité pour justement apprendre à en faire l'outil le plus subtil de notre perspicacité. Acceptons de ne pas toujours *comprendre*, maîtriser, contrôler, *machiner*, acceptons d'être simplement les explorateurs du sens.

Le sentiment religieux

Aujourd'hui, plus que jamais, les religions, au sens le plus large, sont présentes sur notre planète qu'il s'agisse de la possession, du culte des ancêtres, des religions révélées et plus particulièrement des Églises évangélistes ou de l'Islam fondamentaliste. L'extraordinaire développement de ces mouvements religieux à travers le monde et les aspects quelquefois dramatiques et sanglants que revêtent certaines de leurs manifestations ne laissent pas de nous interroger sur la nature profonde de ces phénomènes. De nombreuses études, publications, films ont été consacrés à ces questions qui s'attachent plus particulièrement à leurs formes politiques, sociales, morales ou théologiques.

Il nous semble intéressant, pour approcher ces problèmes et pouvoir en parler, de partir des démarches individuelles, des itinéraires, des parcours de personnes qui sont à la base de leur communauté, dans le contexte de leur pratique en évitant de s'attacher seulement aux doctrines c'est à dire aux discours que les religions peuvent tenir sur le monde ou sur elles-mêmes ou aux analyses de toute nature, développées de l'extérieur, sur ces religions.

Ce choix est sans aucun doute, comme tout autre, limité et partiel. Son principal mérite est d'introduire un point de vue, une cohérence de l'expression parmi bien d'autres possibles, en traitant une notion particulière avec des images et par une écriture spécifique. Cette notion, empruntée à la littérature occidentale, est celle du "sentiment religieux"³, qui permet d'approcher la démarche la plus intime présente dans toute expérience religieuse, sous ses aspects les plus divers, éthiques, rationnels mais aussi émotionnels et affectifs. Il s'agit au fond de comprendre, d'appréhender, de révéler cette expérience incomparable, unique qui installe, constitue un individu dans sa conviction la plus profonde et dont l'explicitation ne peut se réduire à un simple énoncé des dogmes ou à une description de rites.

D'une religion à une autre et malgré toutes les différences, on prend le pari qu'il est possible d'établir des rapprochements entre les parcours des personnes et leurs modes d'expression et peut-être ainsi, sans pour autant prétendre apporter une quelconque explication définitive, donner quelque chose à voir et à comprendre. En quoi ce qui peut être vécu ailleurs, peut se rapprocher de ce qui se vit ici, en quoi telle ou telle image d'une expression religieuse différente, *exotique* peut nous apparaître néanmoins familière.

L'image permet d'accompagner le mouvement des corps et l'expression des visages dans toute leur continuité, dans leur "temps propre" afin de traduire la plénitude des convictions. Chaque personne "interviewée" est inscrite, directement ou indirectement, dans le contexte de sa pratique religieuse (rituels et relations interpersonnelles). Loin de transcrire en images un discours préétabli, pédagogique, il s'agit plutôt de progresser dans la construction logique et esthétique de chaque séquence pour atteindre à une intelligence du sensible dans les faits religieux en modulant de cette manière leur construction.

Le sensible

La période "postmoderne", l'époque où nous vivons, qui voit la disparition des grands canons de la création artistique s'ouvre dans le même temps à toutes les productions plastiques provenant des sociétés du Sud à la périphérie de *l'art occidental*. On peut même dire maintenant que l'ensemble des pratiques artistiques se trouvent en regard les unes avec les autres à travers le monde et c'est bien cela qui est intéressant, cet échange généralisé entre des "qualités artistiques" si diverses pour reprendre l'expression de Yves Michaud. Quelque

³ Elle remonte au XVIII^e siècle et a été développée pour une part par Wittgenstein. 1992

chose naît de cette confrontation dynamique dans l'espace postmoderne qui concerne le champ propre de l'anthropologie: un relativisme certain des productions et des expériences artistiques légitimant de fait n'importe quelle production artistique tout en créant de cette manière les conditions pratiques d'une autre universalité et renvoyant dans le même temps l'art occidental à sa région.

On pourrait dire que le fondement de cette universalité devrait aussi se nichier dans la tension entre trois termes, le discours, le sensible et la vérité c'est à dire, l'évaluation de l'art par le langage, ce qui est dit de la perception mais aussi ce qui est proprement senti ou vécu dans l'approche de l'objet d'art et enfin l'idée que la rencontre de ces deux premiers termes, le discours et le senti participe à la coagulation d'une vérité sociale spécifique à l'oeuvre d'art et qui renvoie également à la notion de *sentiment religieux*. Ainsi en tentant d'approcher le "sensible" de l'autre, en utilisant l'image pour construire cette perspective, on se donnerait aussi les moyens de réfléchir sur la part du sensible dans "l'évaluation" de l'objet d'art dans le domaine occidental.

Si les perspectives cognitivistes apportent des analyses d'une grande finesse ⁴ sur l'ensemble des constructions intellectuelles, des "intentionnalités" qui accompagnent la production et la réception des oeuvres d'art, elles ne nous disent rien du "vécu", des logiques du sensible qui entourent toute pratique artistique et constituent l'autre versant nécessaire de cette activité. Ce vécu, loin d'être une manifestation spontanée et subjective de la production/réception d'une oeuvre est au contraire le résultat d'un apprentissage des sensibilités dans un espace culturel et social donné sur lequel il est sans doute intéressant de s'interroger dans une perspective comparative telle que nous l'avons évoquée plus haut.

Cela devrait nous permettre de mieux comprendre ce qui se passe dans ce couple infernal, l'artiste et le contempteur de son oeuvre. L'artiste, qui s'adresse à son public, fabriquant un objet, formulant ainsi une interprétation, suscitant une émotion et en définitive produisant une vérité qui *provoque* le groupe auquel il s'adresse et auquel il appartient. Peut-on dire de cette manière qu'une réflexion comparative sur les formes d'apprentissage des affects comme sur les logiques de leur expression pour chaque époque considérée et quand cela est possible participe d'une approche de toute pratique artistique et de la vérité sociale et humaine quelquefois universelle qu'elle induit.

L'ensemble de ces exemples de traitement du social, ces fils tirés qui tous traitent de la question du *parcours d'un individu dans son univers social* nous amènent donc aux trois exemples que nous souhaitons présenter qui correspondent chacun à une tentative de rendre compte par l'image du mouvement d'une personne, du déploiement de son imaginaire et du contexte de son cheminement. Il ne s'agit pas d'entrer ici dans le détail de la construction de chaque film, ce qui a été traité par ailleurs⁵, mais de dégager le champ particulier, comparable

⁴ Baxandall, 1991 et Gell, 1998

⁵ Fiéloux & Lombard, 1998...

dans ces trois cas, que nous avons ouvert dans le cadre de notre propos. Ce travail passe par une approche de l'intime et des *sentiments ressentis* par l'autre dont nous allons évoquer quelques aspects généraux en préliminaire. Enfin, nous terminerons le rappel de ces trois cas particuliers en faisant allusion au montage sur lequel nous sommes engagés actuellement, Michèle Fiéloux et moi-même et qui concerne la reconstruction à Düsseldorf de deux autels lobi du Burkina Faso dans le cadre d'une exposition internationale d'art contemporain. Ainsi que nous l'avons indiqué dès le début de cet article, nous cherchons constamment à nous améliorer en parachevant l'utilisation des outils mais nous avons clairement le sentiment d'être encore loin du compte en sorte qu'il faut considérer chacun de ces exemples comme de simples ébauches destinées à mieux nous faire comprendre.

Le traitement de l'intime avec l'image

L'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. 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 parfois le tournage et donc nous met déjà en relation de proximité, de connivence, d'empathie avec certains acteurs de l'évènement. Cependant, bien des situations différentes sont nées de cette démarche qui nous engage personnellement, puisque l'on se sert de notre empathie 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 la relation se rapprochait de celle engagée dans le cadre d'une analyse. Dans d'autres cas, seul l'échange le plus personnel nous a permis de saisir la nature des relations les plus intimes mises en jeu dans un rituel aboutissant à un extraordinaire débordement d'affects, de colère, souffrance...

Le divorce d'un tireur de pousse. Film vidéo. 23 minutes. Réalisé par M. Fiéloux et J. Lombard. 1988

Nous avons été confrontés inopinément à une situation dramatique, en tant qu'

ethnologues et réalisateurs et Mahavelo, le tireur de pousse dont nous allons raconter l'histoire, en tant qu'acteur principal de ce récit. Nous étions doublement impliqués dans cette affaire, étonnés comme observateurs et touchés comme amis. En fait nous aurions aussi bien pu intituler cette histoire ; « plaisir d'amour, devoir d'amour »

Voilà maintenant dix ans que Mahavelo est un tireur de pousse-pousse à Tuléar, dur métier où l'on travaille beaucoup en gagnant très peu. Il avait choisi de quitter son village du Sud, en pays antandroy, pour trouver l'argent nécessaire à la reconstitution du troupeau familial décimé au moment des funérailles de son grand-père.

À chaque décès d'un chef de lignage, les festivités et la construction du tombeau épuisent les ressources de la famille et obligent les jeunes à émigrer pour reconstituer le troupeau qui servira aux funérailles de son propre père.

À Tuléar, Mahavelo a pris femme, sans l'accord de son père et a cessé d'envoyer de l'argent au village.

L'épouse dans le couple de migrants joue un rôle fondamental puisqu'elle doit gérer les ressources de façon à en épargner la plus grande part pour l'achat de boeufs. La nourriture est réduite à l'essentiel, aux aliments les moins coûteux. On n'achète pas de riz mais du manioc et il est inconcevable de se laisser aller à répondre aux mille et une tentations qui naissent de la vie urbaine. Vie terriblement austère quand on sait que chaque tireur part le matin à l'aube après avoir bu une tasse d'eau chaude et ne prendra rien avant le repas de midi très frugal. On vit et travaille pour *fabriquer un ancêtre comblé*.

Mahavelo vivait heureux avec son épouse, plus âgée que lui et qui ne lui avait pas donné d'enfant. Maré était une femme subversive, accumulait des biens féminins pour son propre compte et ne se souciait guère des ancêtres de Mahavelo. Le couple voulait goûter aux joies de la vie en ville. Ils étaient très gais, parlaient et riaient très souvent ensemble et achetaient des biens pour leur usage personnel (vaisselle, vêtement...).

Ce qui nous a intéressé dans cette histoire, c'est la contradiction entre le désir de ce jeune couple de mener une vie indépendante et plus facile que celle de leurs parents en profitant des avantages, des plaisirs et possibilités offertes par la ville mais aussi de vivre une véritable histoire d'amour et la contrainte sociale et morale très forte que les aînés font peser sur leurs fils et leurs cadets pour ponctionner l'essentiel des revenus de ces migrants. D'une manière plus large, on était confronté, à travers cette histoire exemplaire de la situation des tireurs, à la question plus générale de l'émergence de l'individu face à son groupe lignager encore tout puissant. On découvre aussi la prégnance sociale des conceptions relatives aux liens d'interdépendance qui lient les vivants et les morts du lignage dans une mémoire partagée à travers notamment la possession, le rêve, la maladie, l'interprétation de certains

événements et la manipulation constante du sentiment de culpabilité. La survie symbolique du lignage est directement fonction de la réussite des funérailles des aînés. À partir de la quarantaine, un homme, dans ce système agnatique, pense à son futur tombeau et le fils pense au tombeau de son père.

Nous avons accompagné Mahavelo dans son village d'origine pour rencontrer sa famille et découvrir la vie difficile des éleveurs du Sud, la sécheresse, son père qui lui-même était un ancien migrant et tireur de pousse; le quotidien enfin d'un village antandroy.

L'accueil dans le village fut des plus froids alors que naïvement on s'attendait à une fête pour le retour du fils prodigue. On a d'abord pensé que son père lui en voulait d'être venu là avec des étrangers. La réalité était beaucoup plus simple et redoutable. Mahavelo, devant sa femme présente, qui l'accompagnait dans ce voyage, fut sommé par son père de divorcer séance tenante et menacé d'être exclu du tombeau familial s'il s'y refusait. Nous connaissions assez Mahavelo pour comprendre que lui-même était totalement surpris, abasourdi par cette injonction.

Nous étions nous-mêmes très émus par cette situation:

Que faire? Se retirer pendant le temps de la décision qui prit en définitive trois bonnes heures? Rester et filmer? Personne ne voyait d'inconvénient à notre présence et au fait que nous filmions ce qui revenait d'ailleurs au même puisque nous avions expliqué que nous étions là pour faire un film sur l'histoire de vie de Mahavelo et des tireurs en général.

Nous avons choisi, par discrétion à son égard de nous retirer nous contentant du moment où Mahavelo annonce sa décision. Sa mère très sensible au chagrin de son fils nous avait prévenu de l'imminence de l'événement. La décision de Mahavelo sera formalisée par un sacrifice classique, égorgement d'un bélier et invocation pour porter témoignage auprès des ancêtres patrilinéaires du groupe lignager.

Le Prince Charmant. Film vidéo. 43 minutes. Réalisation M. Fiéloux et J.Lombard. 1991.

Un soir, nous étions en voiture et revenions du champs de manioc de Clairette situé assez loin de la ville. Son mari Justin était là, et elle se mit à parler, devant son lui, de sa relation amoureuse avec le Prince Raleva, l'esprit qui la possédait, ce qui nous a beaucoup étonnés. Nous avons alors pensé qu'il s'agissait d'une énième manoeuvre à l'endroit de Justin pour tenter de le ramener dans le droit chemin et qu'elle se servait là de notre intimité commune pour lui envoyer ce message gratuit mais néanmoins désagréable :

- avec le Prince c'est incomparablement mieux et le temps ne mord pas sur notre relation .

Justin. se tenait coi, visiblement, il entraînait dans l'histoire ce qui nous intéressait énormément car nous nous étions souvent posé la question à le voir arborer ce même

sourire indéfinissable: jusqu'au croit-il à la présence du Prince Raleva?

Question qui reste encore ouverte.

Ce film a été tourné dans le cadre d'une recherche menée⁶ à Tuléar dans le Sud-ouest de Madagascar qui portait sur la vie d'une communauté de possédés placée sous la responsabilité de Clairette, femme âgée de quarante sept ans. Ses talents de *possédée*, lui ont permis d'accéder très tôt au statut le plus élevé de spécialiste, de constituer une communauté attractive et de représenter, pour sa propre famille élargie, les membres de sa parenté fictive, et pour sa clientèle recrutée dans tous les milieux sociaux, un interlocuteur recherché pour ses conseils avisés et ses pratiques thérapeutiques de "généraliste". Clairette, à travers son principal esprit ou l'un quelconque des onze autres, est régulièrement confrontée à des problèmes de toute nature, rarement ou difficilement exprimés aussi directement hors du contexte particulier de la relation avec une personne possédée par le *tromba*, parce qu'il n'est pas convenable d'exprimer des sentiments trop personnels, trop intimes ou trop douloureux. Il est question là de tout ce qui touche à la solitude, aux difficultés de la vie, aux différends entre les membres de la famille ou avec les voisins, au manque d'amour, à l'infortune, au sentiment d'échec, au mal être, à l'angoisse profonde.

L'itinéraire de Clairette est exemplaire de ce qui peut arriver à une femme née dans un milieu familial où la possession est considérée comme un état relativement ordinaire, un attribut comme un autre d'une personne, une sorte de don qui doit se transmettre à la mort de son détenteur, à l'intérieur de la famille, quelquefois après de nombreuses années. L'élue, souvent repérée, à son corps défendant, par ses proches à l'affût des signes révélateurs (malaises divers et répétés, inguérissables par les pratiques courantes) est presque contrainte, sous la pression familiale, de « accueillir l'esprit ». L'héritage d'un esprit ne constitue qu'une étape de chaque itinéraire et ne suffit pas à la bonne utilisation de cet outil de communication si particulier. Tout dépend alors, dans une deuxième étape, des qualités propres de l'élue, de son intelligence, de sa faculté d'écoute, de son ouverture d'esprit, de sa capacité à répondre aux demandes qui lui sont adressées par sa clientèle. Bien peu de possédés parviennent à une complète maîtrise du jeu social très complexe induit par la pratique de la possession. Plus le jeu est contrôlé, plus l'*adorcisme* est achevé, plus grande est l'identification entre la possédée et son esprit.

C'est ainsi qu'elle devint tout d'abord l'épouse du Prince Raleva issu d'une lignée rattachée aux dynasties du royaume sakalava du Boina dans le Nord-Ouest de Madagascar et dont la mort date du début du XXème siècle. Il s'agit néanmoins d'un véritable rôle de répertoire établi autour d'un certain nombre de traits de caractère, sans compter la parure, le maquillage et le costume. C'est un être plutôt renfermé, ténébreux, peu porté à la plaisanterie, assez peu démonstratif dans ses relations avec les autres, maître de lui mais capable cependant

⁶ Par Michèle Fiéloux et moi-même et qui a fait l'objet de plusieurs publications dont la présente présentation s'inspire largement

de se mettre en colère et même violemment, mais néanmoins personnage de bon conseil et connu pour ses dons de guérisseur. Le Prince apparaît comme un esprit ouvert sur le monde contemporain, réceptif à tous les problèmes nés des changements actuels et capable d'apporter lui-même des réponses originales.

La "maison" fonctionne comme une véritable entreprise familiale dont le principal actionnaire et gestionnaire est le couple formé par le Prince Raleva et Clairette qui interviennent à tour de rôle selon les problèmes posés en se complétant pour leur résolution. Grâce à sa spécialisation de "généraliste", l'esprit compte comme un membre actif du groupe domestique et représente sa principale source de revenus, car on vient consulter, selon la nature de la demande, non pas la possédée ou l'épouse de l'esprit mais tel esprit particulier. En plus de vingt ans de métier, le couple Raleva/Clairette a pu acquérir de cette manière, une maison en tôles, signe extérieur de richesse, dans une ville où le type d'habitat le plus courant reste la maison en *vondro*, en roseaux ou en pisé sur le modèle villageois. De plus, cette maison offre le confort que l'on peut trouver en ville avec l'eau courante, l'électricité, un mobilier moderne, des pièces indépendantes...

Ce couple a également pu réunir, grâce à son travail de *tromba*, le capital nécessaire à la création d'une entreprise familiale organisée autour d'activités multiples: l'installation d'une à la périphérie de la ville (comme le font de nombreux citadins de Tuléar, à la recherche de revenus complémentaires), la constitution d'un stock de bois de chauffage destiné à la vente, l'acquisition d'une pirogue et de son équipement pour la pêche.

Clairette use de sa double personnalité pour gérer, en toute connaissance de cause, les désordres momentanées, les dysfonctionnements, les éclats de violences ou de colères, les ruptures, les désirs d'émancipation, utilisant, pour rétablir les équilibres, les rapports d'autorité et de pouvoir inclus dans les couples classiques qu'elle met en scène, personnifie, telle la relation ancêtre/descendant, homme/femme, père/enfant, aîné/cadet, noble/roturier.

Les interventions du Prince Raleva sont d'autant mieux acceptées qu'il est considéré comme un membre de la famille à part entière même s'il est "par nature" tout à fait différent d'un être humain comme il se plaît d'ailleurs à le répéter à la moindre occasion. En tant qu'époux de Clairette, il joue tous les rôles correspondants: il est le père de la fille de Clairette, le frère du mari, le gendre des parents de Clairette, et s'il peut s'adresser à chacun des membres de la famille selon la nomenclature habituelle, tous, par contre, doivent s'adresser à lui avec un même terme de respect, Seigneur, compte tenu de son rang. Ainsi Clairette, qui, dans la vie quotidienne, est une épouse, une fille, une soeur, une tante, peut incarner tous les rôles masculins et ainsi personnifier à elle seule l'ensemble des relations possibles à l'intérieur du système de parenté.

D'autre part, en tant qu'époux, le Prince Raleva, incarne le personnage du mari idéal, un "Prince Charmant", vaillant, fidèle, toujours amoureux, amant comme aux premiers jours, exigeant en retour les mêmes qualités et la même disponibilité. Le mari "humain", arrivé en second, est considéré comme le deuxième mari et Clairette vit de la sorte une situation de

bigamie qui lui permet de monter, selon les besoins, un mari contre l'autre et, de manière unilatérale, l'esprit contre l'humain éternellement coupable de frivolité, d'inconstance, d'irresponsabilité. Il est bien évident qu'une analyse approfondie des relations de genre passe par ces échelles très particulières d'observation. DE même, en tant que père, l'esprit se montre soucieux de l'éducation de "son" enfant et s'intéresse de très près à son avenir. Dans tous ses rôles masculins, Clairette, par l'intermédiaire de Raleva, met en scène une sorte de modèle d'un être humain irréprochable, responsable, économe, avisé, détenteur d'une véritable autorité, capable donc de prendre toutes les décisions nécessaires, jouant de cette manière, dans les familles éclatées des villes, le rôle, souvent manquant, , de l'aîné, du sage, du chef de lignage, du mari présent.

Les Mémoires de Binduté Da. Film 16mm. 52 minutes. Réalisation M. Fiéloux et J.Lombard.1989.⁷

Au cours de ses deuxièmes funérailles qui se déroulèrent en pays lobi (Burkina Faso) en 1988⁸, 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, ce rite, 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.

Les participants à cette grande fête partageaient 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?

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

⁷ Qui a fait l'objet de plusieurs publications dont la présente présentation s'inspire largement

⁸ Fiéloux & Lombard, 1998.

derniers dignes de ce nom.Élevé 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 est évoqué à l'aide d'une litote respectueuse, " 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 moment de l'histoire lobi.

Pendant le rite, on ébauche 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. 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.

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.

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.

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?

L'homme et la femme chemin

Le nouveau Musée d'art contemporain de Düsseldorf placé sous la direction de Jean-Hubert Martin a été inauguré en septembre 2001 avec une exposition intitulée « Les autels. De l'art pour s'agenouiller » Selon son commissaire, cette exposition :

veut dépasser les clivages qui ont dominé le siècle passé entre art et ethnographie (...). L'exposition (...) veut dépasser ces clivages trop simples qui appartiennent au siècle passé. Elle veut ouvrir la voie à un musée de demain en accueillant les formes d'expression de toutes les sociétés ; elle veut poser des questions et s'interroger sur

les rapports entre contenu et forme, sur les façons dont les hommes, grâce aux objets, expriment leurs rapports au monde et symbolisent leurs croyances en un au-delà .

Plus de soixante autels provenant de différentes régions du monde ont pu être ainsi réunis pour contribuer à cette manifestation : autel d'un shaman coréen, autels bouddhiste ou hindouiste, autels vodu, autels consacrés à des cultes lignagers et autels chrétiens. Des autels dits laïcs concernant des célébrités de la chanson ou des rituels franc-maçonniques ont aussi été exposés à cette occasion. Toute latitude était laissée aux différents protagonistes,

de consacrer leurs autels, de les rendre actifs ou encore d'y inclure certains éléments de leurs rites les plus secrets ou les plus sacrés mais aussi d'autoriser, si tel est leur désir, une simple copie ou de déléguer à un artiste la charge de reconstruire leur autel .⁹

Un autel lobi a été installé dans le cadre de cette manifestation par un devin guérisseur originaire du Burkina Faso et nous avons saisi cette occasion unique d'assister à la reconstruction, opérée à l'aide de copies de ses différents éléments, d'un lieu de culte particulier marqué par une longue histoire. En effet, l'observateur extérieur ne fait jamais que constater l'existence d'un autel sans pouvoir récapituler la longue dynamique temporelle qui a favorisé son façonnage.

Nous avons souhaité réaliser un film sur ce sujet inédit. Le scénario s'appuyait sur l'idée suivante : si l'autel original est une forme de projection, à travers l'ensemble structuré de ses artefacts, de l'histoire d'un lignage, la reconstruction de cet autel, à partir d'une reproduction de ces mêmes objets, ne peut-elle pas induire une réflexion sur cette histoire et donc sur l'autel lui-même ? Ainsi, en respectant la logique de construction mise en œuvre par le devin, nous avons suivi image après image chaque étape de son travail en nous insérant avec notre caméra dans le mouvement propre de sa démarche intellectuelle et affective. La manipulation des différentes pièces, sculptures en bois ou en banco, poteries, calebasses, cauris, leur positionnement dans le nouvel autel, les réflexions inopinées qui pouvaient accompagner chaque geste, les hésitations, constituent ainsi la trame du récit cinématographique. Nous avons commencé par filmer en Allemagne l'autel confectionné à la demande du Musée de Düsseldorf puis nous sommes partis rejoindre le devin chez lui en pays lobi, pour découvrir l'autel original qui avait servi de modèle et tous les autres autels de sa maison. Nous avons pu alors le voir modeler le banco et tailler le bois pour donner forme aux personnages qui peuplent son imaginaire et habitent ses différents autels. Travailler la terre est une vraie passion pour lui et ce besoin de mettre au monde des êtres en banco l'amène bien au-delà des seules nécessités rituelles. Nous comprenions alors que fabriquer un autel au long de plusieurs décades est une forme achevée d'expression et de réalisation de soi

⁹ Jean-Hubert Martin. Projet d'exposition.2001

au point de rencontre d'une expression sensible, d'un choix esthétique et d'une communication sociale subtilement mêlés.

L'écriture cinématographique sur laquelle nous travaillons en ce moment consiste à utiliser les objets constitutifs des différents autels comme autant d'images permettant de raconter l'histoire de leur possesseur : Il nous semble intéressant de considérer chacun des éléments utilisés comme de véritables *objets discours* qui portent donc à leur façon un pan de l'histoire du devin tout en constituant sa manière propre de la raconter. L'introduction progressive de ces différents objets dans l'autel témoigne de chaque étape de son histoire de vie et du sens qu'il souhaitait, de cette manière, lui apporter.

La construction du film est donc bâtie sur l'idée suivante ; en utilisant chaque objet comme autant d'images, essayons en fait de reproduire sa démarche en associant ces différents objets entre eux par le rapprochement des images. Peut-être pourra-t-on arriver à rendre perceptible sa conception particulière: face à son autel, il est confronté à son histoire de vie, à tous les aspects, heureux ou malheureux de son cheminement le plus personnel, coagulés dans chaque objet et dans leurs relations de proximité. Notre conviction est qu'il ne peut sûrement pas en dire plus que ce que disent , pour lui, tous ces éléments organisés dans le temps et l'espace et qu'il faut donc essayer d'emprunter *le même chemin* pour tenter d'en dire quelque chose, pour le traduire.

Ceci nous amène naturellement à deux expériences contemporaines dans le domaine de la danse numérique, d'une part et dans le monde des jeux vidéo, d'autre part. Les chorégraphes sont de plus en plus intéressés par les possibilités que nous offrent maintenant les technologies numériques de démultiplier en quelque sorte les expressions corporelles. On se souvient de *Bipeg* de Merce Cunningham qui, par l'intermédiaire d'un ordinateur projetait leurs propres mouvements sur le corps même des danseurs. Franck II Louise ira beaucoup plus loin quand il transcrit le mouvement du danseur en sons, par un habillage complexe d'électrodes, provoquant une réaction en retour du danseur. Les recherches du chorégraphe Rachid Ouramdane nous semble très proche de nos préoccupations dans sa recherche pour utiliser le corps comme *sensations-images* en faisant appel à toutes les technologies numériques actuelles.

Les jeux vidéo sont la providence du chercheur . En effet, les moyens financiers dont disposent les grandes maisons d'éditions dans ce domaine, liés à l'importance mondiale du marché des jeux favorisent l'innovation : graphismes, 3D, son, fluidité de l'image....dont la recherche peut alors profiter en aval et favoriser de nombreuses expérimentations. Nous pensons en particulier au jeu *culte* les SIMS 2, jeu de simulation pour tout public ou le spectateur ou plutôt l'acteur peut se projeter dans un monde à sa convenance. Le site consacré aux messages des joueurs nous rapporte cette histoire : celle d'une femme qui avait

recrée sa vie et son mari dans le jeu. *Son époux était décédé et c'était un moyen de le garder en vie*¹⁰

Bibliographie

Bibliographie

- Baxandall Michael Formes de l'intention Éditions Jacqueline Chambon 1991
- Barthes Roland, 1994. La chambre claire. Cahier du cinéma-Gallimard/Seuil.
- Belting Hans, 1998. Image et culte. Ed. du Cerf.
- Belting Hans. 2004 Pour une anthropologie de l'image. Gallimard
- Besançon Alain, 1997. L'image interdite. L'esprit de la cité-Fayard.
- Bourdieu Pierre, 1964. Un art moyen. Ed de Minuit.
- Bourdieu Pierre, 1997. Méditations cartésiennes. Seuil.
- Boyer Pascal, 1994. The naturalness of religious ideas. University of California Press.
- Christin Anne-Marie, 1995. L'image écrite ou la déraison graphique. Flammarion/Idées et recherches.
- Deleuze Gilles, 1998. Empirisme et subjectivité. PUF/Epiméthée.
- Febvre Lucien, 1942. Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais. Albin Michel.
- Fiéloux, Michèle & Lombard Jacques, 1992 « Faire la plus grande place à l'imaginaire », Cinémaction, p192-97
- Fiéloux, Michèle & Lombard Jacques, 2001 « Du premier frisson à la libre parole » in L'Autre, Cliniques, cultures et sociétés, Revue transculturelle, n°3, Pensée Sauvage Éd, Grenoble ; pp455-473
- Fiéloux, Michèle & Lombard Jacques, 1996 « Du royaume à la ville : le territoire des possédés » in La construction religieuse du territoire, l'Harmattan, pp323-337.
- Fiéloux, Michèle & Lombard Jacques, 1998 Les Mémoires de Binduté Da *EHESS. Paris*.
- Gell Alfred Art and agency. An anthropological theory. Clarendon Press. Oxford. 1998

¹⁰ Le Monde 2. 18 décembre 2004. Page 70

- Georgoudi Stella & Vernant Jean-Pierre, 1996. Mythes grecs au figuré. Gallimard.
- Gombrich Ernst, 1983. L'écologie des images. Flammarion.
- Goody Jack, 1979. La raison graphique. Ed. de Minuit/ Le sens commun.
- Heinich Nathalie, 1998. Le triple jeu de l'art contemporain. Ed. de Minuit.
- Horton Robin, 1967. African traditional thought and western science. Africa, vol. XXXVII, n°1-2.
- Jouffroy Alain, 1997. De l'individualisme révolutionnaire. Gallimard/Tel.
- Latour Bruno, 1993. Le topofil de Boa Vista ou la référence scientifique - montage photo-philosophique. Raison pratique n°4 : 187-216.
- Latour Bruno, 1995. La science en action. Gallimard, Folio, Paris.
- Lutz Catherine A. Unnatural Emotions, 1988. The University of Chicago Pres
- Majastre Jean-Olivier (sous la dir de), 1994. Le texte, l'œuvre, l'émotion. 2èmes Rencontres internationales de sociologie de l'art-Grenoble. La lettre volée. Courtrai (Belgique).
- Mead M. & Bateson G., 1942. The Balinese character. New-York, Academy of Sciences.
- Merleau-Ponty Maurice, 1997. L'œil et l'Esprit. Gallimard, Folio/Essais.
- Michaud Eric, 1996. Un art de l'éternité. Gallimard.
- Mondzain Marie-Josée, 1996. Image, icône, économie. Seuil/L'ordre philosophique.
- Palmier Jean-Michel, 1983. L'expressionnisme comme révolte. Payot.
- Panofsky Edwin, 1975. La perspective comme forme symbolique. Ed de Minuit.
- Quignard Pascal, 1994. Le sexe et l'effroi. Gallimard.
- Sicard, 1999. La fabrique du regard. O. Jacob.
- Stoller Paul, 1989. The taste of ethnographic things. University of Pennsylvania Press
- Vernant Jean-Pierre, 1989. L'individu, la mort, l'amour. Gallimard/NRF.
- Wittgenstein. Ludwig, Leçon et conversations. Folio-Éssais. Gallimard. 1992.