

De la scientificité des films documentaires *

Luc Schaedler

* [Le cas étudié est le film documentaire « Angry Monk – Réflexions sur le Tibet », qui faisait partie de ma thèse de doctorat en anthropologie visuelle]

Nous devons commencer à reconnaître les films ethnographiques, et en réalité tous les films, comme des textes qui se prêtent à une analyse culturelle et critique (...) d'une manière parallèle à celle de l'écrit, sans pour autant en être moins signifiants.

Jay Ruby, 1989

La précision produit sa propre forme de beauté. C'est pourquoi la précision que j'exige de l'ethnographie, qu'elle soit visuelle ou verbale, est une pratique de l'art.

Michael Oppitz, 1989

Au cours de ma formation, j'ai croisé la notion d'esthétique deux fois de manière peu orthodoxe. En 1982, dans le cours d'histoire au collège, nous avons lu « L'Esthétique de la résistance » de Peter Weiss. Dans son examen sans complaisance du fascisme allemand, l'auteur conçoit l'esthétique comme une forme de *résistance*. L'esthétique ne devrait pas seulement englober la catégorie du beau, mais plutôt les qualités qui suscitent une transformation et un renouvellement des rapports sociaux. La seconde rencontre eut lieu près de dix ans plus tard, lors de la lecture du livre « L'art de la précision » dans le cadre d'un séminaire d'anthropologie visuelle à l'Université de Zurich. Dans son livre, Michael Oppitz définit la *science* (ou plutôt le travail scientifique) comme une forme d'art à part entière. L'articulation de l'esthétique (l'art) avec la *résistance* et la *science* fut pour moi à la fois surprenante et marquante. Ce n'est sans doute pas un hasard si, quelques années plus tard, c'est précisément auprès de Michael Oppitz que j'ai pu déposer ma licence puis ma thèse de doctorat en anthropologie visuelle sous la forme de films documentaires. Ces deux films sont des travaux scientifiques à l'arrière-plan politique, présentés sous une forme « artistique » : *Made in Hong Kong* (1997, 75 min.) et *Angry Monk* (2005, 97 min.). Les deux travaux étaient accompagnés d'un texte écrit complémentaire.

Tant dans son financement que dans son exploitation et sa réception, *Angry Monk* est un bâtard, un corniaud mal-aimé pour ainsi dire. J'emploie sciemment ce terme négatif (plutôt que celui, plus neutre et plus académique, d'« hybride »), car la mise en relation de *l'art* et de *la science* demeure un tabou qui ne se défait que lentement. Si le travail de recherche pour *Angry Monk* a été financé principalement par des bourses doctorales (1999-2002), j'ai financé la production du film exclusivement par des fonds de soutien à la culture (2002/05). L'exploitation du film achevé (festivals, cinéma, télévision et DVD) s'est faite avant tout sur le plan culturel (et commercial) (2005/06). Je ne me suis consacré qu'ensuite à son exploitation secondaire dans le domaine académique. Celle-ci a pris principalement la forme de séminaires (en bloc) et de conférences dans diverses universités, accompagnés de projections d'*Angry Monk* (2007/09). La réception de mon film dans les médias s'est elle aussi déroulée pour l'essentiel de manière séparée. Ce n'est qu'avec l'exploitation universitaire que sont parus les articles dans des revues scientifiques, à savoir dans les domaines de la tibétologie et de l'anthropologie visuelle (voir plus bas).

Pour le travail visuel dans la recherche scientifique, je vois surtout trois formes possibles : le *texte visuel* (l'écrit comme complément, comme réflexion), le *texte écrit* (le visuel comme illustration ou comme objet du travail) et le *travail centré sur le processus* (la confrontation expérimentale de l'image et du mot, p. ex. performance, exposition interactive). Pour ma part, en accord avec Michael Oppitz, j'avais opté pour la première option. Le film *Angry Monk* (97 min.) constitue l'essentiel de ma thèse de doctorat et a été traité comme tel dans l'expertise d'Oppitz. Le matériel bonus du DVD constitue un prolongement de mon travail visuel (différentes versions linguistiques et scènes additionnelles), tandis que la partie écrite contient pour l'essentiel le matériel-source et le contextualise (entretiens transcrits, traductions, réflexion sur la méthode de travail, bibliographie, etc.).

La question est désormais : qu'est-ce qui fait la scientificité d'un texte visuel accompagné d'une partie écrite ? D'une part, tant le film que la partie écrite doivent être inscrits dans un *discours scientifique*. Dans ma thèse, il s'agit avant tout de deux domaines étroitement liés : d'une part, le travail sur l'histoire récente du Tibet et, d'autre part, la discussion de la perception du Tibet en Occident. Ces deux domaines sont devenus d'importants champs de recherche, notamment parce que les travaux d'auteurs et d'historiens tibétains les ont dotés d'une perspective entièrement nouvelle (et souvent plus critique). Un autre élément central de la scientificité d'un texte me paraît être la *transparence de la méthode et de la méthodologie de travail*. Je ne traite pas cette question dans le film lui-même, mais dans le matériel bonus du DVD et, de manière plus approfondie, dans la partie écrite de mon travail. Enfin, un travail scientifique doit garantir *l'accès aux sources et leur vérifiabilité*. Dans mon

cas, cela se fait avant tout dans la partie écrite et de façon seulement marginale dans le générique du film.

Pour l'analyse des films documentaires, la spécialiste du cinéma Eva Hohenberger distingue, dans son livre *Die Wirklichkeit des Films* (1988), cinq réalités. Sa typologie me semble très utile au regard de la scientificité des textes visuels. Par *réalité non filmique*, elle entend le réservoir de réalité représentable dans lequel les cinéastes puisent leurs idées. Le discours scientifique que j'ai évoqué plus haut appartient également à ce champ. Par *réalité préfilmique*, elle désigne le matériau filmé, autrement dit la sélection du réel pour laquelle l'auteur du film et la caméra ont opté. La question des images (au Tibet) que j'ai sciemment choisies, je l'aborde longuement sur le DVD et dans le texte écrit. Par la *réalité du film*, Hohenberger désigne l'appareil de production d'un film. Pour ma thèse, ce qui importait surtout ici, c'était dans quelle mesure j'avais été influencé par les processus de production. Ai-je dû faire des concessions artistiques ou de contenu parce que le film était coproduit par une chaîne de télévision ? Me suis-je senti contraint à des compromis parce que le film devait par la suite être accepté comme travail scientifique par l'Université de Zurich ? On peut aussi prendre en compte tant les « attentes du public » que les « difficultés financières » qui pèsent sur la production du film. Je n'aborde ces questions que brièvement dans la partie écrite. Par *réalité filmique*, elle désigne le film achevé, celui qui sera ensuite montré. Hohenberger appelle l'exploitation et la réception ultérieures du film la *réalité postfilmique*, qui redevient à son tour partie de la *réalité non filmique*. À mon sens, il s'agit toutefois moins d'un cercle que d'une spirale, qui enrichit continuellement le discours scientifique (et social).

C'est précisément la réception d'une œuvre et son inscription dans un discours élargi qui font sa scientificité (qu'elle soit visuelle ou écrite). Dans sa critique parue dans la prestigieuse revue *History and Anthropology* (#19, 2008), Anna Grimshaw regrette que la réflexion sur la méthode et la collecte des données fasse défaut dans *Angry Monk* lui-même. Une telle réflexion aurait valorisé le film pour l'élaboration de la théorie en anthropologie visuelle et aurait rendu en partie superflu le texte écrit complémentaire. Dans le champ de la tibétologie, Charlene E. Makley reproche, dans la revue *Visual Anthropology* (#21, 2008), que je laisse en grande partie de côté le contexte bouddhique et que je n'aborde donc mon personnage principal que dans son environnement social et politique. Précisément parce que le protagoniste était aussi un érudit bouddhiste, une discussion du contexte religieux aurait pu s'inscrire dans le débat sur la portée du bouddhisme dans l'histoire tibétaine. Ces deux objections ont sans doute leur légitimité dans leur perspective respective. Simplement, je n'ai pas voulu faire le film qu'elles proposent. Pour moi, ce conflit montre toutefois très

bien comment des œuvres artistiques et scientifiques peuvent développer une vie propre qui les dépasse largement et qui, dans la plupart des cas, leur survit également.