MARTOR

Title: "Filmer en milieu rural"

Author: Colette Piault

How to cite this article: Piault, Colette. 1997. "Filmer au milieu rural." *Martor* 2: 116-122.

Published by: *Editura MARTOR* (MARTOR Publishing House), *Muzeul Ţăranului Român* (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-2-1997/

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Journal) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. ***Martor Journal*** is published by the Museum of the Romanian Peasant. Interdisciplinary and international in scope, it provides a rich content at the highest academic and editorial standards for academic and non-academic readership. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue ***Martor*** est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

Filmer en milieu rural

Colette Piault
Centre National de la Recherche Scientifique, Paris

Choix du sujet de la communication: Filmer en milieu rural

Le sujet de ma communication, „Filmer en milieu rural", a été choisi pour deux raisons principales. Destinée au Musée du Paysan Roumain et sachant l'importance de la ruralité en Roumanie, il m'a semblé que le sujet devrait intéresser mes interlocuteurs. De plus, c'est en milieu rural, en Grèce du Nord-Ouest, plus précisément en Épire, qu'après avoir travaillé et tourné un film en Afrique Occidentale et un en France, j'ai observé pendant une quinzaine d'années de fréquentation discontinue un village de montagne. J'y ai tourné huit films – dont six sont achevés – sur le sujet dominant dans ce lieu, le seul vraiment pertinent, la désertion et la migration villageoise.

Filmer en milieu rural présente certaines caractéristiques spécifiques mais l'expérience n'est pas pour autant radicalement différente d'un tournage dans une communauté limitée, bien définie mais non rurale. Par contre, un tournage en milieu urbain présente d'autres caractéristiques. Ne serait-ce que parce qu'il faudra en premier lieu isoler dans un ensemble plus vaste ceux et ce que l'on souhaite filmer.

Ce que je souhaite faire ici dans le temps court qui m'est imparti, c'est l'examen d'une expérience de tournage avec la mise en évidence de quelques problèmes méthodologiques. Il faut bien préciser qu'il s'agit d'une expérience de praticienne sans aucune prétention théorique.

Premières remarques:

Rapports avec l'enquête traditionnelle sur un terrain

Faire un film au sein d'une communauté villageoise pose de nombreux problèmes méthodologiques assez proches de ceux posés par une enquête traditionnelle fondée sur le recueil d'informations: introduction dans le milieu, connaissance des antagonismes locaux, modification éventuelle du milieu, perception réciproque et interaction, définition du sujet et élaboration des hypothèses, choix d'interlocuteurs privilégiés, questions à poser et à se poser, problèmes à aborder etc... et cette liste est loin d'être exhaustive.

Cette convergence m'a été confirmée lors de ma participation à un atelier de cinéastes documentaristes, n'ayant aucune relation avec les Sciences Sociales, à la National Film and Television School de Beaconsfield en Grande-Bretagne.

Cependant cette convergence au niveau de l'approche d'un milieu ne peut masquer les différences profondes entre les produits qui en résultent. Un film qui renverra aux personnes filmées, sur un écran, une image d'elles-mêmes,

vivante et immédiatement appréhensible, est d'un tout autre ordre qu'un ouvrage produit de la collecte de matériaux rassemblés et organisés en vue d'une restitution écrite. Pour les villageois en premier lieu, il existe une différence fondamentale entre une image personnalisée, individualisée, où tout le monde peut voir et saisir quelque chose, ne serait-ce que reconnaitre ses amis, sa famille et soi-même, et un texte écrit qui demande plus de préparation, plus de temps, et un intérêt plus général pour les problèmes de la communauté dans son ensemble. Par exemple, le texte est impersonnel, les noms ne sont pas mentionnés, on ne se „reconnaît" pas.

L'analyse comparée de l'écrit et de l'image, ne serait-ce que sur le plan de la perception et de l'appréhension, fait appel à des mécanismes multiples et complexes, qui ne sont pas l'objet de cette communication.

Comment définir la spécificité du milieu rural pour la réalisation d'un projet d'anthropologie visuelle?

Le milieu rural apparaît d'abord plus accessible en raison des catégories de temps et d'espace qui le régissent: l'espace est extérieur, ouvert, l'éclairage naturel, le choix des lieux est généralement libre, beaucoup d'activités ont lieu en plein air et ouvertement. Par opposition au milieu industriel, le travail se fait à temps plein mais avec un rythme non imposé et moins rigide.

Il est plus accessible aussi par son caractère communautaire et en quelque sorte familial sinon au niveau de tout un village, au moins par quartier: existence d'une solidarité villageoise et d'une interconnaissance des habitants; bien que ces caractéristiques présentent aussi des aspects négatifs tels que l'absence de discrétion, de liberté de mouvements etc...

Quelle est la spécificité d'un tournage en Europe?

Les personnes filmées regardent la télévision et tout tournage est d'abord assimilé à ce qui s'inscrit sur leur écran quotidiennement. Ceci engendre des réactions contradictoires: on peut vouloir paraître, copier des attitudes et comportements déjà vus à la télévision, jouer, ou au contraire, l'action d'être filmé peut être banalisée, provoquer une certaine indifférence et donc favoriser le naturel.

Dans un cadre „exotique" où les personnes filmées n'ont que peu ou pas du tout vu d'images animées, l'interaction est bien différente. Certains films ont été réalisés au sein de communautés dont les membres n'avaient vu leur image que dans une flaque d'eau ou sur un miroir de poche. Souvent, étrangement, même après avoir vu un film où l'on a pu se reconnaître, la photo fixe que l'on peut tenir en mains, garder et revoir à volonté ne paraît pas distincte de l'image animée.

Par ailleurs, filmer en Europe c'est présenter au spectateur un univers qui lui est plus familier, il est plus difficile de le séduire avec des images qui ne le surprennent pas. Tout ce qui vient de loin bénéficie d'un prestige *a priori* attribué à l'éloignement, à la rareté.

Est-il plus facile ou difficile de filmer des „téléspectateurs" + ou – avertis que des personnes n'ayant qu'une faible perception de ce que peut être leur image ? Rien de certain à cet égard et la diversité des comportements humains est si grande qu'il faudrait consacrer une enquête approfondie à ce sujet, ce qui n'a pas non plus sa place dans le cadre de cette communication. Il suffit de savoir que cette distinction existe, d'en tenir compte et même peut-être, dans mon propre cas, d'en tirer parti pour banaliser la situation de l'enregistrement cinématographique.

Après quelques indications sur le terrain et la méthode d'enquête, je me contenterai d'examiner les points suivants:

1. La collaboration avec les personnes filmées.
2. Les relations de pouvoir, les conflits et leurs possibles solutions.
3. Remarques d'ordre méthodologique et choix du langage cinématographique.

Et en guise de conclusion, quelques questions concernant les fondements d'un projet de film ethnologique. Il s'agit surtout de poser des questions, de s'interroger plutôt que d'apporter

des solutions toutes faites, ce qui serait précisément à l'opposé de la réalisation du documentaire ethnographique.

Thème de la recherche:

Il s'agissait d'étudier dans un village de montagne de 240 habitants en 1974, quand j'ai commencé à y travailler, les effets de la désertion engendrée par l'émigration des villageois vers les villes du pays ou l'étranger. Dés le départ, il s'agissait d'une étude diachronique qui se poursuive sur plusieurs années contrairement au rythme des enquêtes ethnologiques qui habituellement couvrent au moins une année entière sans rupture, observant la vie au rythme des saisons, ce qui était probablement justifié par la primauté accordée aux rituels religieux et à la vie économique (cueillette, récoltes, élevage...). L'ethnologue ne revenait ensuite sur son terrain qu'irrégulièrement pour de brefs séjours, en fonction de ses besoins d'information pour la rédaction de son travail ou pour observer des rituels connus et annoncés. Il constatait les changements survenus par une observation *a posteriori* sans avoir assisté ni pouvoir précisément décrire les processus de changement eux-mêmes.

Compte tenu de mon sujet, la désertion, j'ai souhaité essayer une autre approche et par des séjours annuels d'un mois environ, généralement l'été, mais aussi au printemps et à l'automne, tenter de comprendre le changement par l'observation et la description de la vie démographique, sociale, économique et familiale des villageois dans leur quotidien, comparant les données et les faits, année après année.

Ce rythme correspondait au rythme grec local: les villageois ne s'attendaient pas à me voir rester plus longtemps que leurs enfants venus d'Athènes ou de l'étranger. Un séjour en mars 1983 a ainsi beaucoup étonné: pourquoi venir dans un village froid et vide?

Ainsi, mon rythme, différent de celui généralement pratiqué en anthropologie sociale, était par contre, adapté aux habitudes locales. Des liens d'amitié se sont noués, j'étais acceptée comme une étrangère, ce qui peut conférer dans un village grec un certain respect et aussi une certaine confiance dans la mesure où les informations que l'on me confiait n'étaient pas destinées à être diffusées au village ni même en Grèce. J'emporterais tout cela bien loin. C'était rassurant.

1. Collaboration avec les personnes filmées

Que savait-on au juste de mon travail ? Le mot „anthropologue" est grec, donc tout le monde le connaît en tant que mot, „étude de l'homme", mais personne ne peut définir la fonction exacte qu'il recouvre.

Ce sont surtout les liens d'amitié qui m'ont permis de gagner la confiance des villageois et de travailler. Certainement pas leur estime ou leur intérêt pour le travail que je faisais.

Choix du sujet du 1° film:

En tant qu'ethnologue, il m'est apparu essentiel de commencer par filmer la communauté dans son ensemble, tout le village, même si sur le plan cinématographique, nous savons bien qu'un film qui s'attache à une ou quelques personnes, à une famille, à un groupe limité capte plus certainement l'attention du spectateur. Par la suite, rien ne s'opposait plus à ce que je choisisse de centrer les films sur les sujets que je souhaitais et sur des personnes ou des groupes limités.

La réalisation de ce 1° film s'inscrit très précisément dans un premier contact avec une communauté et ce 1° film, par son ouverture au village entier, a largement contribué à l'établissement de relations favorables avec les villageois. Une sorte de va-et-vient, de dynamique s'établit entre l'observateur et l'observé par le truchement du film.

Rapport équipe/villageois

Il m'est apparu préférable de commencer le tournage par une fête, évènement public. Il est en effet plus facile d'introduire des étran-

gers – l'équipe de tournage – au moment où l'espace villageois est ouvert sur l'extérieur et où d'autres „étrangers inconnus" arpentent les rues du village. Les techniciens ne parlaient pas grec et donc n'existaient guère mais par leur attitude liée à une compétence personnelle, ils ont su susciter une relation plutôt positive: un ingénieur du son a aimablement réparé un téléviseur et des lampes, un cameraman a joué au football avec les jeunes du village... En fait, ils étaient considérés comme mes prolongements, et là où je pouvais pénétrer, les lieux féminins par excellence comme les cuisines, ils le pouvaient aussi, ce qui a beaucoup étonné les techniciens de la télévision héllénique qui n'avaient pu obtenir ce privilège. Leur statut d'étrangers ignorant la langue grecque les rendait en quelque sorte „absents" pour les villageois car seule la communication orale suscite un intérêt véritable et durable à l'égard d'un visiteur.

Ano Ravénia, 1988, extrait de „Charbonniers", 1990

Kalliopi Kalo, Village d'Ano, Épire, Grèce, extrait de „Une vie dure..."

Premières réactions au film:

Filmé lors d'une fête, la Saint Constantin, qui provoque le retour temporaire des parents et amis venus d'Athènes, le film montrait largement ces émigrés venus de la ville. J'ai pu montrer une heure environ de pré-montage en double bande de ma copie travail dans un studio de la télévision grecque à Athènes à une cinquantaine de personnes originaires du village, présentes et actives lors de la fête mais résidant à Athènes. Je ne pouvais montrer ces éléments au village pour des raisons techniques car il fallait un projecteur double bande.

L'usage du magnétoscope était encore peu répandu.

Ce fut une étape très importante de mon travail car l'accueil fut favorable et les spectateurs ont encouragé leurs parents du village à me faire confiance et à collaborer au film. J'ai ainsi pu aborder l'année suivante le deuxième tournage de ce 1° film dans des conditions favorables, voire privilégiées. Le résultat du premier tournage m'a personnellement un peu déçue. Il me semblait que le film restait très en deçà des relations que j'avais établies avec les villageois.

Puisque je tentais de filmer la vie quotidienne, le vécu, il fallait infléchir le film vers plus d'intimité, ne pas me contenter d'évènements publics, extérieurs et j'ai choisi de faire un 2° tournage lors de la plus importante fête de l'année, la fête familiale par excellence, Pâques.

2. Les relations de pouvoir, les conflits et leurs possibles solutions

C'est sans doute sur ce plan que le travail de l'ethnologue parce qu'il se situe sur la durée se différencie le plus de celui du cinéaste qui ne fait que passer. C'est en effet une connaissance fine et attentive des codes culturels, un certain respect de la différence et de la spécificité d'une communauté et des individus qui la composent qui permet de comprendre les conflits et de les résoudre au mieux sachant que nous devrons revenir dans ce village, conserver de bonnes relations avec les villageois.

Faire un film dans un village c'est en quelque sorte s'approprier les images d'une réalité qui appartient aux villageois pour aller la faire connaître au monde extérieur. Avec l'apparition de la télévision, les villageois ont à la fois envie de saisir cette chance de sortir de l'anonymat, d'être sur tous les petits écrans du pays, et peur de l'image véhiculée, peur de se sentir mis à nu, trahis, voire ridiculisés.

Cette ambivalence face au tournage provoque des moments de blocage et ce n'est que par la connaissance des personnes et de leurs règles de vie que l'on parvient à les supprimer.

Ces obstacles au tournage mis sur notre chemin aux moments les plus inattendus n'étaient bien souvent que des prétextes pour affirmer un pouvoir sur le film.

Par exemple, le Pope s'opposait à l'installation d'éclairage pour un tournage dans l'église, qui lui n'était pas remis en cause. Il souhaitait être filmé mais aussi montrer qu'il était seul maître à bord dans l'église. Il a exigé que tous les membres du Conseil Presbytéral donnent leur accord avant d'accepter. Il a fallu faire une visite à chacun des cinq membres du Conseil dont certains étaient des amis proches. Une façon de manifester une certaine considération à l'égard de l'église et du Pope. Chacun a exprimé son accord sous réserve de celui des autres et le Pope a entériné leur décision.

De même, l'instituteur a accepté volontiers qu'on filme dans l'école mais a réclamé une autorisation de ses supérieurs hiérachiques pour accepter de continuer la leçon pendant le tournage. Nous avons accepté de ne filmer que son silence mais une fois dans la classe, alors que nous étions en train de filmer, il a continué sa leçon.

À plusieurs reprises, pour différents films, cette situation s'est reproduite et si le film lui-même avait été accepté, nous avons toujours pu résoudre le conflit.

Par contre, d'autres projets qui paraissaient acceptés, par exemple un film sur le retour définitif d'une famille du village après vingt ans passés en Allemagne, ont dû être abandonnés. Les personnes concernés ont changé d'avis, n'avaient plus envie de collaborer, l'idée du film leur pesait. Bien sûr, j'ai renoncé sans insister. Il est important de s'assurer avant de commencer à tourner que le projet est accueili favorablement par les personnes concernées, que la collaboration est acquise. Cette précaution n'évite pas toutes les difficultés mais c'est une condition minima.

Il faut aussi savoir que dans la plupart des cas, du moins en Europe et en particulier en Grèce, où le rapport au temps et à la liberté individuelle n'est pas indifférent, le tournage d'un film suit une courbe. Au cours d'une première phase, les „acteurs" sont un peu intimidés, amusés. Dans une deuxième phase, ils entrent vraiment dans le jeu et ont souvent à cœur la réussite du film, leur collaboration se fait plus active. Mais succède une troisième phase, plus ou moins proche, où une certaine lassitude de vivre dans la proximité quotidienne d'une caméra se fait sentir.

Il est important de tenir compte du temps qui s'écoule, de repérer ces changements d'attitude, de savoir qu'on ne disposera pas toujours des mêmes conditions, d'exploiter au mieux la phase la plus favorable pour tourner intensivement.

3. Remarques d'ordre méthodologique et choix du langage cinématographique

Il n'y a pas d'enregistrement neutre et soi-disant „scientifique". Volontairement – ou in-

volontairement – tout est choix, et en particulier le mode d'expression cinématographique.

Il faudra par exemple décider si on filme ce qui émerge spontanément, sans modifier ni provoquer les situations, ou bien si au contraire on introduit une certaine part de mise en scène volontaire.

Que les personnes filmées se mettent en scène spontanément est possible et fréquent, on peut considérer que cela fait partie de la situation globale, de leur comportement en face d'une caméra. Mais veut-on en plus y ajouter une mise en scène imposée par nous, et jusqu'à quel point?

J'ai choisi de faire un film d'observation participante, en collaboration avec les villageois, sans mise en scène, sans provocation de situations, en recueillant des moments de vie au plus près et en me laissant guider par leur spontanéité. Mon seul guide fut la pertinence de ce que je filmais par rapport à mon thème de recherche et à la ligne directrice du film, c'est-à-dire la désertion villageoise et la migration.

On peut s'interroger sur l'intérêt de filmer plusieurs fois la même séquence pour choisir ensuite la prise la plus signifiante, la plus satisfaisante. Il semble que l'interaction entre les personnes filmées et la caméra ne soit pas un problème de répétition mais plutôt de spontanéité, de vie, de relation avec le réalisateur.

Ces questions ont commencé à être soulevées quand le cinéma délaissant le spectacle des rituels publics et des actions purement techniques, s'est aventuré dans des domaines plus personnels et privés, celui de l'anthropologie du vécu. C'est le passage de l'ethnographie à l'ethnologie ou à l'anthropologie.

En guise de conclusion, les fondements du projet de film ethnologique

Ainsi, choisissant d'autres perspectives sur la réalité sociale, d'autres dispositifs doivent maintenant être mis en place pour concilier une certaine rigueur dans l'observation et l'enregistrement, sans pour autant sacrifier l'intérêt du spectateur, moteur essentiel de l'action de filmer. Les choses se compliquent, et ce qui est peut-être le plus créatif et le plus intéressant dans la réalisation d'un film ethnologique, c'est la mise en rapport d'au moins trois facteurs qui changent continuellement:

1. *Le milieu:* Les personnes filmées, leur personnalité, leurs attitudes qui peuvent être plus ou moins extraverties, plus ou moins désireuses de s'exprimer, etc.... leur contexte social et politique : par exemple, s'agit-il d'une minorité „victime" dans un ensemble plus vaste ou bien d'un groupe autonome et indépendant?

2. *Le sujet du film*, sa ligne directrice qui seront à mettre en relation avec les choix quant à l'expression cinématographique et à la mise en images.

3. *Les conditions matérielles* et pratiques du tournage, comprenant aussi bien les moyens techniques tels que le type de matériel, le nombre de personnes dans l'équipe, le budget déterminant quelquefois le temps à passer sur le terrain, que l'environnement, le climat, la nuit, le jour, la montagne, la campagne, la ville etc....

La liste de ces aspects n'est pas exhaustive, loin s'en faut, mais disons que ceux-ci au moins sont toujours présents et fondamentaux.

Il n'existe pas un modèle de film ethnologique qu'il suffirait de reproduire partout dans le monde, comme le croient certains. Il n'y a pas une grille formatée qu'il suffirait de remplir. Toute la spécificité de notre domaine réside dans la diversité des peuples et des sujets à connaître et dans la nécessité d'adapter nos moyens d'investigation et d'expression à cette diversité.

Quand on nous demande quelle est la spécificité d'un film ethnologique, c'est peut-être là qu'elle réside: dans la capacité de l'ethnologue à mettre sa connaissance approfondie d'une communauté au service de son film. Encore faut-il que le film soit suffisamment construit sur le plan cinématographique pour rendre compte de cette connaissance...

Le problème essentiel est bien là: comment transmettre une connaissance? Comment les personnes filmées nous la transmettent-elles à travers le film et comment nous, réalisateurs ethnologues, la transmettons, nous, aux spectateurs?

Ceci pourra utilement faire l'objet d'une autre communication...

Références bibliographiques:

PIAULT Colette, 1981, „L'absence vécue au village: l'Ici entre l'Ailleurs et l'Autrefois", in *The Greek Review of Social Research*, numéro spécial „Aspects du changement social dans la campagne grecque", Athènes, EKKE, pp. 245-256. Traduit en grec par Titos Patrikios, Athènes, EKKE (1987), pp. 399-424.

1985, *Familles et Biens en Grèce et à Chypre*, Paris, Éditions l'Harmattan. Ouvrage collectif de l'équipe de recherche „Structures sociales et familiales en Grèce", sous la direction de C. Piault. Introduction: „Le goût de l'aventure", 327 p. Cartes et photos, pp. 11-25.
Édition grecque: 1994, *Οικογενεια και περιουσια στην Ελλαδα και στην Κυπρο*, ΤΗΣ ΕΣΤΙΑΣ.

1986, „Cinéma et ethnologie européenne". Entretien avec C. Piault, dans *Terrain, Carnets du Patrimoine Ethnologique*, N° 6, pp. 72-77.

1986, „Le Film ethnologique en Grèce" dans *Meridies*, N°3, pp. 493-506.

1988, „Approche cinématographique en Anthropologie Européenne. Remarques à propos du tournage d'un film dans un village d'Épire", dans *Actes du Colloque „Le Monde Rural dans l'aire méditerranéenne"* (décembre 1984), Athènes, Fondation Nationale de la Recherche Scientifique.

1988, „Projet cinématographique et méthode linguistique en Anthropologie Sociale", dans *Études de Linguistique Appliquée*, Nouvelle Série, N° 69, Janv.-Mars, pp. 26-36. Traduit en portugais: 1996, dans *Cadernos de antropologia e imagem*, Université de Rio de Janeiro.

1988 „European Visual Anthropology: Filming in a greek village", dans *Anthropological Filmmaking*, Jack Rollwagen ed., Harwood Academic Publishers, pp. 273-286.