

La construction du regard en anthropologie de l'éducation: une ethno-pédagogie de l'image

Christine Escallier
Universidade da Madeira
chrisesc@uma.pt

Il est plus facile d'interdire de voir que de permettre de penser. On décide de contrôler l'image pour s'assurer du silence de la pensée et puis, quand la pensée a perdu ses droits, on accuse l'image de tous les maux sous prétexte qu'elle est incontrôlée. (Mondzain, 2002)

La débauche d'images dans laquelle les sociétés modernes vivent, depuis l'arrivée de la photographie, en passant par le cinématographe, puis la télévision et enfin Internet, fait oublier que nous vivons depuis toujours dans un univers fait d'images. Longtemps, le dessin rupestre, l'aquarelle, l'estampe, la lithographie, la gravure, le canevas, la tapisserie, la sculpture, le dessin... ont transporté à la fois des messages spécifiques et des informations universelles. Ces images sont des signes qui nous obligent à penser et nous poussent à l'action.

Gilles Deleuze (1983) défend l'idée que nos perceptions ne sont pas de simples copies mentales de notre environnement, des réponses primaires aux signaux envoyés par les capteurs au cerveau. Bien au contraire. Réagissant aux stimuli externes, le cerveau renvoie un jeu de réponses possibles. Ces réponses varient d'un individu à l'autre. C'est pourquoi, l'image - signal sensoriel - est davantage objet d'expérience pour l'individu qu'objet d'interprétation et d'analyse. Cette expérience accompagne sa formation, son apprentissage, et varie au cours de sa vie car elle est nourrie à la fois de son état représentatif, de son expérience et de son état affectif évolutif. Les images ne sont donc pas le fait du hasard. Elles propulsent la pensée, affinent la raison, conservent la mémoire du matériel et de l'immatériel.

Dans un tel contexte de surinformation visuelle, une éducation à

l'image - ou par l'image - semble évidente. Savoir décrypter une illustration en complément d'un texte, une couverture de revue, une caricature, un dessin de presse ou d'humour, une photographie comme témoignage ou preuve visuelle (photographie de guerre, artistique), une image documentaire comme représentation du réel (image conceptuelle scientifique d'un reportage sociologique), une image équivoque, énigmatique, une illustration du mouvement (cinéma, vidéo, animation), un support publicitaire à la forme argumentative (affiche publicitaire, politique, cinématographique, campagne et publicité de presse, design graphique commercial) ou encore la peinture comme image d'art (portrait, événements historiques, représentation mythologique), savoir cela est capital. Qu'elle soit témoignage d'objet réel ou de fiction, l'image peut avoir différentes fonctions, selon la catégorie à laquelle elle appartient, mais toutes ces catégories d'images ont un point commun : elles sont toujours le reflet des intentions de leurs auteurs et ne sont donc pas un accès au réel.

Ethnographie de l'image e Anthropologie du Visuel

L'utilisation d'image, de croquis, de photographie en ethno-anthropologie est essentielle à toutes les phases de la recherche: faciliter l'inventaire des données recueillies sur le terrain et leur analyse, puis leur comparaison à d'autres données et enfin diffuser les résultats, illustrant ainsi conférences et publications.

Les chercheurs en sciences sociales et humaines ont, pour la plupart, recours à l'image. Certains pour le seul cliché illustratif qu'elle produit sans, cependant, s'interroger sur le contexte de production de l'image. L'appareil photographique «prend» l'image mais ne pénètre pas le sujet. Pourtant, chaque cadre photographique est déterminé par des choix techniques, sociaux, culturels et esthétiques qui répondent à des codes qu'il faut connaître. D'autres chercheurs voient l'objectif comme l'instrument qui capture le réel, «d'âme» de son sujet.

Dans de nombreuses sociétés - de pêcheurs, de chasseurs, d'agriculteurs -, l'importance des activités techniques est telle que leur étude est indispensable pour saisir les fonctions déterminantes qu'elles remplissent dans l'organisation socio-économique de ces communautés.

Les techniques, tout en imposant leurs déterminations propres, sont associées à des rapports sociaux et à des représentations collectives. Il faut alors tenir compte, dans la pratique d'une

ethnographie des techniques, non seulement du rôle de l'objet en tant que témoin mais également savoir l'insérer dans un complexe technologique où l'objet (technologie instrumentale) est en relation avec les savoirs, les idées, les principes (technologie socio-économique). (Escallier, 2008)

Photographier un objet n'est donc pas simplement la reproduction d'une image mais celle d'une «pensée technique». Le techno-anthropologue, de par sa spécificité, considère alors que l'observation des techniques nécessite de recourir au témoignage fidèle du regard porté sur le geste technique et l'outil en utilisant la photographie comme support à sa mémoire.

Jonction aléatoire entre le temps, l'espace et l'objet, l'image photographique se saisit du mouvement qu'elle transpose en une épreuve figée. La rencontre ne se reproduira jamais plus mais l'image restera, constant témoin de l'union éphémère de l'instant et du moment, d'un lieu et d'une volonté.

L'ethnologue conserve ainsi son regard-témoin porté sur l'objet. Mais est-ce suffisant d'appuyer sur le déclencheur de l'appareil pour dire que la photographie est réussie en termes ethnologiques ? Tous les ethnologues, tous les chercheurs, sur le terrain, sont-ils capables de prendre cette photo-témoin sans la dénaturer ? Enfin qu'est-ce qu'une bonne photographie anthropologique ?

Il y a la question purement technique - le plan, l'objet et sa position dans le cadre, la lumière, etc. - comme pour toute photographie. Cependant la photographie ethnologique doit «dire» quelque chose que le stylo du chercheur ne peut transcrire sur le carnet de voyage. La première question que le chercheur doit se poser, face à son objet, est de savoir si l'image est nécessaire et complétive. La question purement esthétique de la «belle photo» n'est pas le but recherché. Il importe peu que les couleurs soient chatoyantes et contrastées, les sujets très bien mis en scène ou en lumière. Celle-ci doit éclairer «(...) *sur les notions de représentations sociales. (...) C'est donc le contexte de production et le contenu informatif de l'image qui intéressent au premier plan le chercheur.*» (Conord, 2002)¹.

L'insertion du mouvement dans l'imagerie ethnologique répond à la

¹In "Le choix de l'image en anthropologie: qu'est-ce qu'une "bonne" photographie?", <http://www.ethnographiques.org/2002/Conord.html> par S. Conord, Ethnographique.org, Revue en ligne de sciences humaines et sociales, Numéro 2, novembre 2002.

nécessité de comprendre et de décrire l'action. *«L'un des moyens qui facilite la prise de parole (et la représentation imagée de soi), qui permet aux «objets» ethnologiques de s'exprimer avec force et conviction, c'est le cinéma.»* affirme l'anthropologue africaniste Jean Copans (1992:129). Le film est l'outil adéquat pour enregistrer une chaîne opératoire technique, c'est-à-dire une succession de gestes et leurs enchaînements ainsi que les postures. Mais rares sont les anthropologues qui peuvent prétendre savoir tenir une caméra, c'est pourquoi cette forme de cinéma compte peu de réalisateurs.

Paradoxalement, si le film permet de montrer le mouvement en présentant une succession rapide d'images fixes donnant l'illusion du mouvement (selon le procédé classique), il permet également un exercice aujourd'hui très prisé des télévisions qui est l'arrêt sur image, autrement dit, l'isolement d'une image de son contexte. Cette double lecture permet de décrypter l'image, comprendre sa provenance, sa signification, comprendre également la complexité des images qui parviennent en flux continu. Ainsi, appliqué à n'importe quel film, documentaire ou non, ce principe peut traquer les faiblesses, les incohérences et parfois les manipulations qui sont quotidiennes dans les médias télévisuels. Cette méthode devient un outil pédagogique répondant parfaitement au rôle éducatif de toute institution scolaire ou universitaire. D'ailleurs, lors de l'émission de décryptage des médias de la chaîne française éducative *La Cinquième*, justement intitulée *Arrêt sur Image*², Pierre Bourdieu³ avait tenté de démontrer sa théorie sur le champ médiatique et la valeur de l'image.

Le cinéma colonial français est un exemple de points de vue unilatéraux. Ce cinéma, instrument de la pensée impérialiste, se voulait propagandiste, pédagogique (en abordant la question sanitaire) et "ethnographique":

Les gages de réalisme sont autant d'alibis ethnographiques pour servir la mythologie coloniale jusqu'aux années cinquante. Une grille de lecture exotique y est mise en place, profondément inégalitaire, basée sur des codes européens dont la supériorité n'est jamais remise en doute. L'espace colonial y est caractérisé comme l'exact opposé du monde occidental : nature contre culture,

² Ce programme a été diffusé le 23 janvier 1996 sur la chaîne *La Cinquième*, aujourd'hui *France 5*.

³ Avec le réalisateur Jean-Luc Godard, Pierre Bourdieu aborda la question des points de rencontre et des échanges entre le cinéma et la sociologie, le genre documentaire tendant à mêler, selon eux, leurs techniques et leurs méthodes respectives.

sauvage contre civilisé, groupe contre individu, croyance contre science. (Blanchard)⁴

Mais c'est la mise en scène des images de ce cinéma qu'il faut décoder car l'«indigène» y est cadré, selon l'observation de cinéastes (Barlet et El Ftouh⁵), à partir de codes stricts et récurrents qui ont été dégagés par une étude systématique de plus de 350 films:

À titre d'exemples, (...) au niveau de l'habillement, le personnage africain porte régulièrement des tenues rayées. "Tu ne porteras pas un vêtement qui soit fait de deux" recommande La Bible. Le rayé est le signe de l'infamie, l'habit des esclaves, des prostituées, des fous et plus tard la marque de l'exotisme. Au niveau du cadrage, le colonisé se retrouve presque systématiquement en bas à droite alors que le colonisateur est en haut à gauche. Or dans la Bible, les bons sont à la droite du Seigneur, ce qui correspond à la gauche de l'image. De plus, le cadrage au sol signifie que l'Africain serait plus proche de la terre, qu'il n'en est pas tout à fait sorti, et souligne son animalité. Dans la symbolique iconographique occidentale, ce qui descend du ciel est positif et ce qui surgit de la terre est négatif. Enfin le colonisé n'est jamais seul mais toujours en foule, contrairement au colonisateur qui prend des décisions et possède une conscience individuelle. (El Ftouh,⁶)

Cette imagerie est si bien ancrée dans l'imaginaire collectif qu'il se reproduit dans des œuvres de fictions:

Ce sont des choses que l'on retrouve littéralement dans le cinéma d'aujourd'hui. Prenez La Guerre des étoiles : vous y retrouvez toute la grammaire du cinéma colonial, plan par plan.⁷

⁴ Pascal Blanchard, In *Archives coloniales*, La revue du forum des images, n° 8, 2 février au 3 mai 2005, pp.1-25. http://www.forumdesimages.net/fr/article.php?arti_id=8

⁵ In *De la phobie du métissage à l'ambivalence au cinéma*

http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=56

⁶ In *Ce que filmer veut dire*, entretien de Olivier Barlet avec Youssef El Ftouh www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=203

⁷In *Subliminales colonies*, entretien avec Laurent Adeline avec Youssef El Ftouh, www.forumdesimages.net/fr/article.php%3Fchap_id%3D24%26ccl_id%3D33%26arti_id%3D10+%22Subliminales+colonies%22+%2BYoussef+El+Ftouh&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=fr

Des codes iconographiques il en existe également quand il s'agit de montrer la femme (ravissante idiote⁸ ou traîtresse au cinéma), les seniors (détenteur d'un savoir ou sous-citoyen), les hommes de couleur, les juifs, etc. Il faut donc « penser » les images que l'on crée, diffuse, expose, impose et penser leurs intentionnalités, leurs enjeux et leur pouvoir de médiation, leurs effets induits ou recherchés et leurs implications culturelles, sociales, politiques... De cette vision est né le mouvement du cinéma-vérité⁹ qui a inspiré de très nombreux réalisateurs dans le monde et plus particulièrement Jean Rouch qui affirma, en 1963, «C'est Brault¹⁰ qui a apporté une technique nouvelle de tournage que nous ne connaissions pas et que nous copions tous depuis.»¹¹. Michel Brault incarne alors l'esprit d'innovation et les préoccupations éthiques de ce genre de cinéma qui va enrichir l'anthropologie visuelle dont J. Rouch sera l'un des théoriciens et fondateurs¹². Cette nouvelle façon de voir et de filmer le vrai, Edgar Morin la définit dans le préambule de la manifestation Cinéma du Réel qui eut lieu en 1980 à Beaubourg:

*Il y a deux façons de concevoir le cinéma du réel: la première est de prétendre donner à voir le réel; la seconde est de se poser le problème du réel. De même, il y avait deux façons de concevoir le cinéma-vérité. La première était de prétendre apporter la vérité. La seconde était de se poser le problème de la vérité.*¹³

Le cinéma est un langage et le film ethnologique suppose donc un vocabulaire, une syntaxe et une cohérence spécifique. Cette logique existe notamment entre la chaîne opératoire et le découpage filmique. L'image ethnologique suit le découpage classique - scénario, acteurs, story-board dialogues et/ou commentaires.

Un vocabulaire approprié permet une lecture d'images, une

⁸ *Une ravissante idiote* (1964), film de Edouard Molinaro avec Brigitte Bardot et Anthony Perkins.

⁹ Mouvement influencé par le *cinéma direct* (ou cinéma documentaire), qui a vu le jour aux Etats-Unis et au Québec entre 1958 et 1962.

¹⁰ Michel Brault est considéré comme l'un des meilleurs cinéastes québécois du *cinéma direct*.

¹¹ Entretien mené par Louis Marcorelles et Eric Rohmer, In *Cahiers du Cinéma*, n° 144, juin 1963, pp.1-22.

¹² Jean Rouch est considéré comme le créateur d'un sous-genre de la docufiction - l'ethnofiction -, mais c'est Rudolf Pöch (1870-1921) qui se sert pour la première fois d'une caméra dans ses expéditions en Afrique, filmant les indigènes pour la création d'archives en Allemagne.

¹³ Préambule dont le texte n'a jamais été publié.

interprétation des formes et des mouvements en termes de cohérence interne. L'ethnologue doit alors inventer une sémiologie du «signe invisible» de manière à déjouer toute lecture subjective que procure l'émotion née du contact avec la photo artistique que légitimement elle exprime. Il faut évidemment aller plus loin car comprendre un objet, c'est aussi mettre au jour une esthétique, avec ses choix et ses valeurs.

D'autre part, on découvre aussi que l'exercice d'une esthétique, loin de concerner la simple production d'« objets d'art », pénètre des domaines aussi classiques en ethnologie que la catégorisation du milieu naturel ou la définition des appartenances au groupe social. Un certain nombre de travaux ont montré, par exemple, que définir le soi, en Amazonie (Erikson 1996) ou en Océanie (Strathern 1971), peut constituer, en termes indigènes, un acte d'invention d'image, beaucoup plus que la formulation d'un discours. (Severi, 2003 :7)

Cette affirmation renvoie au concept d'«œil esthétique», propre à chaque culture, de l'historien d'art Baxandall (1985). Dans *L'œil du Quattrocento*, l'auteur décrit le long apprentissage qu'il a fallu aux hommes, depuis la Renaissance, pour se détacher peu à peu de ce regard purement matériel qu'ils portaient sur les œuvres de l'époque - qui les représentaient pour la plupart -, pour porter ensuite un regard sur l'esthétique du peintre et l'originalité de son trait et donc sur l'expression artistique sous-jacente de son art, concentrant leur attention sur la forme de l'objet plus que sur son utilité portant ainsi un «regard désintéressé» qui s'oppose à la pure contemplation selon la théorie de Kant (1993).

Pour l'ethno-anthropologue, «l'objet» est avant tout une histoire, une expérience singulière vécue et représentée par «l'artiste». La théorie du «regard désintéressé», qui consiste à saisir les objets sur le plan de la forme et non sur celui de leur utilité (le Beau est ce qui plaît universellement sans concept), contrarie le principe anthropologique. Juger du « Beau » de l'objet est une démarche intellectuelle que l'on rencontre notamment chez les collectionneurs, les muséographes. L'ethnographe ne développe pas son sens à «goûter les œuvres» puisque l'objet observé, analysé, disséqué, est avant tout une « œuvre culturelle » avant d'être artistique. Le musée impose pourtant une relation normative et pédagogique des objets exposés. C'est pourquoi la réunion d'objets ethnographiques, sans mise en perspective contextuelle donc historique, ne peut répondre aux interrogations que leurs expositions soulèvent. Questionnement sur leurs formes, leurs destinations mais

également sur leur sélection qui prétend «dire», à la fois publiquement et *scientifiquement* que «... l'essentiels sur le rapport des sociétés avec leur environnement comme sur l'esthétique des objets quotidiens : c'est par la comparaison entre époques, entre régions, entre cultures, que l'on peut remédier à l'absence de distance et parvenir à se forger un avis critique»¹⁴, révélant le rapport moral aux objets ethnographiques entre celui qui le fabrique et celui qui l'expose.

A la différence des objets dits «d'art», produits pour la plus part pour être «regardés», l'objet ethnographique a une toute autre destination. Les premiers, souvent façonnés dans des matériaux rares et précieux (or, argent, ivoire, cochenille, outremer...), symboles de prestige social, s'opposent à la valeur extrinsèque des seconds qui se révèle dans la puissance du message qu'ils délivrent. Ainsi Carlo Severi souligne la nécessité d'une collaboration entre historiens de l'art et anthropologue:

Depuis quelques années, historiens de l'art et anthropologues croisent de plus en plus souvent leurs chemins. En ethnologie, une classification longtemps figée et muette des objets et un modèle de la représentation culturelle axé principalement sur le langage ont été mis en discussion par des recherches montrant toute la richesse de l'étude des objets. En histoire de l'art, une attention nouvelle aux contextes rituels et aux usages sociaux d'œuvres jusque-là étudiées pour leurs qualités intrinsèques a provoqué de nouvelles interrogations. (Ibid)

Ainsi, la primauté du choix esthétique, au détriment des considérations scientifiques, longtemps courue, fait place aujourd'hui à une recherche d'équilibre entre la plastique et l'artistique avec la dimension sociale (*art sociologique*) d'objets intermédiaires ayant une fonction de reproduction, l'Art étant «... tour à tour, la réalité extérieure, la réalité plastique et la réalité intérieure.» (Huyghe)¹⁵

Au l'instar de Max Weber, Clifford Geertz voit en l'homme « *un animal suspendu dans des toiles de signification qu'il a lui-même tissées*» (1973:5)¹⁶. Ces toiles représentent, selon lui, la culture, autrement dit tout

¹⁴ In *Le musée et le centre interdisciplinaire d'étude des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*.

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/colardelle/1.dumnatp.htm>

¹⁵ *Écrivain français, conservateur du Musée du Louvre, psychologue et philosophe de l'art, professeur au Collège de France et académicien.*

¹⁶ "Man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun..."

comportement, habitude, savoir, système de sens appris par un individu et qu'il transmet tel un héritage social.

Les cultures sont faites pour dialoguer. Les images en sont leur Verbe. Dialogue interdisciplinaire, l'Anthropologie culturelle mais également l'Archéologie, les Sciences du langage et de la communication, l'Histoire et l'Histoire de l'Art, la Pédagogie ou encore l'Esthétique se mobilisent en offrant leur regard propre pour aider à leur traduction.

Dans les sociétés, qu'elles soient traditionnelles ou moderne, anciennes ou contemporaines:

... on ne peut donc plus concevoir une anthropologie des images sans la construction parallèle d'une esthétique. Inversement, aucune esthétique ne semble désormais possible sans que les questions posées par l'étude des images ne dépassent le modèle traditionnel de l'histoire de l'art pour devenir pleinement anthropologiques. (Severi, op. cit.:8)

Lors d'un colloque tenu en 2006, le Président du comité du film ethnographique, Marc H. Piault, déclarait:

Le langage cinématographique en anthropologie a permis d'explorer des champs longtemps restés marginaux : la durée et la relation espace/temps, les émotions, la relativité des comportements et des valeurs, les traitements comparatifs du corps, les formes culturelles de l'expression de la personne, la mise en scène de la parole et la construction permanente du réel, les modalités concrètes de toutes les représentations. Ce sont des moyens, désormais, incontournables de prendre en compte une essentielle réciprocité des regards.¹⁷

Quel que soit le support (papier, toile, mûr) ou bien la technologie employée pour montrer, présenter, exposer, raconter ou révéler, quels qu'en soient les champs d'investigation et les contextes, les objectifs et les finalités, la lecture intrinsèque d'image n'apportera rien si le regard, que nous portons sur nous-mêmes et sur les autres, reste inchangé.

¹⁷ <http://www.comite-film-ethno.net/colloque/colloque-index.htm>

Image et pédagogie

Les ethnologues, en créant l'ethnographie et ses *carnets de voyages* ou *journal de l'ethnologue* (Griaule, 1948 et Métraux, 1958), ont su retranscrire l'identité visuelle des pays étudiés. Ces carnets regroupent, pêle-mêle, des esquisses qui captent l'instant, des traces intemporelles, des scénarios qui permettent d'appréhender le mouvement dans sa chronologie, mettant en valeur certaines phases d'un processus, des témoignages mais aussi le propre regard de son auteur. C'est pour cela, notamment, que les carnets de Claude Lévi-Strauss sont entrés à la Bibliothèque nationale de France. Ces mêmes carnets sont à la fois autobiographie de terrain et autobiographie d'auteur.

Il est intéressant de noter que ces carnets de voyages sont d'ailleurs revenus à la mode, grâce à Internet tout d'abord, avec la floraison de sites proposant aux apprentis voyageurs de publier leurs témoignages et de créer des carnets avec leurs photographies et commentaires de vacances (www.ethnokids.net), à la télévision ensuite qui met en place des programmes basés sur le principe de la relation de voyages¹⁸. Ces carnets reviennent aussi à l'école, dépoussiérant le traditionnel herbier des *classes vertes* où sont conservées, inventoriées et légendées les plantes d'une région, en intégrant à présent des données ethnobotaniques, c'est-à-dire des informations qui contextualisent l'objet.

Il est donc nécessaire de développer une véritable pédagogie de l'image. Cette éducation du regard doit s'entreprendre dès le plus jeune âge mais elle doit être toujours présente, et renforcée, en raison de la sollicitation visuelle permanente à laquelle chaque individu est confronté. La lecture d'une image nécessite un apprentissage régulier et elle ne peut se réduire à une activité seulement intellectuelle. L'enjeu est d'amener l'apprenant « à faire abstraction des critères esthétiques et à regarder par-delà l'image qui peut être décryptée et lue comme un livre. Du descriptif, l'élève passe à l'interprétatif. De l'observation, il passe à l'analyse. » (Alibaye, s.d.)¹⁹. Il s'agit bien d'une forme d'*alphabétisation visuelle* (Aragão, 2001), de la construction d'un savoir à travers les images.

L'élève est en position d'artiste selon les propos du sculpteur Rodin : « Je

¹⁸ Arte (chaîne franco-allemande) suit ce courant avec une série de dix documentaires réalisant un tour du monde croqué par dix artistes voyageurs. Chaque cahier propose une autre façon de regarder le monde.

¹⁹ In *Eduquer le regard à la lecture d'images* de Bilâl Alibaye. www.reunion.iufm.fr/Recherche/Expressions/26/Alibaye.pdf

ne crée pas, je vois et c'est parce que je vois que je suis capable de faire». Il doit devenir critique de ce qu'il voit. L'image n'a plus de secret pour lui et il peut être en mesure de cerner toutes ses subtilités et ses dangers. L'image est rarement innocente - elle véhicule une histoire, un fait, un message - du fait des manipulations auxquelles on peut procéder sur le plan de la composition grâce aux différentes techniques: image fixe, mobile, subliminale mais aussi montage, etc.

En orientant le savoir vers l'objet, la formation au visuel permet aux étudiants d'acquérir une base académique solide. Cette formation est particulièrement profitable à ceux qui, dépassant le cycle proprement dit des enseignements classiques universitaires (licence), s'orientent vers la recherche (master/doctorat), passant du statut d'apprenant à celui de «jeunes chercheurs». Les trois étudiantes de *master* que je dirige actuellement, et dont les travaux s'orientent vers une observation participante, sont formées pour utiliser tous leurs sens et principalement le regard, instrument principal de l'observateur sur le terrain (évidence qu'il est bon de rappeler ici), sachant que la perception qu'ont les êtres de la réalité dépend de la vision qu'ils ont du monde. Cette vision est en elle-même une image, une construction mentale.

Il s'agit donc, pour le jeune chercheur, de mettre en exergue l'originalité culturelle du lieu parcouru (terrain, objet d'étude) à travers la création visuelle qui permet, également, d'éduquer à l'environnement, à l'interculturel et à l'anthropologie. La combinaison «texte et image» et le message transmis par les codes iconographiques nourrissent la réflexion. La sémiologie de l'image est donc au cœur de la problématique de la communication car, et paraphrasant Paul Valéry, « *une œuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avons pas vu ce que nous voyons* » (1957 :1165). Former le regard stimule l'imaginaire, la créativité et structure la réflexion. Ces compétences multiples seront également utiles au cours de leurs carrières professionnelles, qu'elles soient académiques ou non.

C'est pourquoi, en tant que professeur et ethno-anthropologue, j'ai régulièrement et fréquemment recours à l'image (photographies, caricatures, peintures, publicités et vidéos) pour illustrer mes cours. Eduquer le regard des étudiants et éveiller leur sens critique est fondamental car j'ai de nombreuses fois remarqué que ceux-ci ne savent pas toujours déchiffrer les messages que transmettent une image, légendée ou non. De sorte que, plus le message est court – non explicite –, plus celui-ci leur est abscond. Contrairement au cinéma qui offre un

dialogue qui souvent se suffit à lui-même, le «silence» de la photographie (ou de l'image fixe) rend inépuisable son interprétation. «Le sens du discours est censé s'épuiser lui-même. Celui de l'image, non.» (Melot)²⁰. L'enseignement de l'ethno-anthropologie permet, tout en dispensant un savoir savant, non seulement d'acquérir une culture générale mais d'en comprendre les notions fondamentales indispensables pour avoir accès aux codes culturels, d'apprendre aussi à mobiliser ces connaissances et à les rendre efficaces. La réussite sociale et professionnelle (lors de concours par exemple) en dépend. Cette formation se nourrit donc de ce «regard ethnologique» fondée sur une méthode qui apprend à observer, à décrire, l'ethnologie étant principalement une «science du regard» posé sur l'Autre.

Conclusion

L'Anthropologie de l'image, ou du visuel²¹, est aujourd'hui une discipline qui a sa place dans diverses formations académiques et professionnelles. Celle-ci ne s'adresse donc pas seulement aux chercheurs et spécialistes du terrain mais également aux pédagogues. Mettant une science fondamentale et d'investigation, comme l'Ethnologie, au service d'une science appliquée, comme la Pédagogie, les formateurs accèdent à un certain nombre de procédés, d'outils, ayant pour objet d'enrichir la diversité pédagogique. Cette ethno-pédagogie appliquée à l'apprentissage du visuel, à la formation du regard, permet alors de raconter, de décrire et de découvrir l'image en tenant compte, notamment, des environnements différents, c'est-à-dire d'élaborer une pédagogie de l'image fondée sur l'étude du milieu avec une prise en compte des acquis et des formes de pensée, tout en laissant les élèves s'exprimer, confronter des points de vue différents, argumenter, de découvrir la multitude de points de vue due à la sensibilité propres à des groupes particuliers (diversités régionales, linguistiques, sous-cultures de classes sociales). En somme, une pédagogie de l'ouverture aux autres cultures à travers le regard qui doit introduire une pratique ethnographique dans les actions éducatives. L'enseignant-anthropologue, dont la démarche scientifique relève principalement du domaine de la représentation, doit porter son attention sur le pouvoir symbolique des images et amener ses étudiants à gérer celui-ci à travers une formation au regard et à la critique - car il existe un lien très étroit entre l'image et le pouvoir. Une gestion optimale de cette représentation passe à la fois par la construction de sa propre image et par le regard que

²⁰ <http://www.visuelimage.com/ch/gens5/gens06.htm>

²¹ On parle aussi d'une Anthropologie audiovisuelle aujourd'hui représentée, notamment en France, par Marc-Henri Piault, Jean-Pierre Colley et Claudine de France.

l'on porte sur l'Autre.

L'image est donc un parfait véhicule du pouvoir et pour combattre ces automatismes culturels et s'en libérer, une pédagogie de l'image s'avère indispensable, principalement à travers une capacité de lecture critique des informations circulant à travers les médias. Paradoxalement sous le flot des images diffusées à la télévision, sur ce média en particulier (comme à la radio), nous sommes continuellement abreuvés de mots, de discours, prouvant sans cesse que le commentaire continu l'emporte sur l'image, donnant souvent plus d'importance à qui détient ce pouvoir (l'animateur sur son invité par exemple laissant supposer que l'image m'existe que par lui). Il faut donc faire prendre conscience que l'image n'est pas le monde mais seulement un point de vue sur le monde, souvent si bien construit qu'il faut apprendre à le relativiser:

Cette prise de distance est le préalable nécessaire pour se protéger contre les effets insidieux produits par cette énorme quantité d'images répandue sans discontinuer par la civilisation moderne. (Méheust, 2002)²²

Le regard ethnologique, par principe éthiquement débarrassé de tout préjugé, est l'instrument idéal pour apprendre à regarder et penser sans juger:

Regarder, c'est bien penser, mais ce devrait être penser sans préjugés, sans hiérarchie, sans autre ambition que de recevoir en vue d'autres partages. Savoir contre savoir, être au monde contre être au monde, l'ethnologie ne devrait pas s'imaginer autrement que dans la logique du don. (Dibie, 1998)

Construit sur le terrain avec le temps, sans urgence ni pression sociale, ce regard exige de longs mois, souvent des années, voire une vie entière pour qu'une image soit faite – ou défaite –, car celle-ci est confrontée aux changements des idées et à l'évolution des pratiques sociétales. Tel un ethnologue, l'élève doit, tout au long de sa formation scolaire, universitaire et professionnelle, construire son regard et devenir un «spectateur averti» des images de la vie.

²² Patrick Méheust, In http://www.lien-social.com/spip.php?article517&id_groupe=12

Bibliographie

- ARAGÃO, T. (2001), *Alphabétisme visuel et Construction du Savoir à l'École*, Thèse de doctorat en sciences de l'éducation. Université de Nice, Sophia Antipolis.
- BAXANDALL, M. (1985), *L'Œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard.
- COPANS, J. (1992), "L'anthropologie française au pluriel. Impressions africanistes", *Politiques africaines, Sénégal: la démocratie à l'épreuve*, n.º 45, 129-134.
- BOURDIEU, P. (1965), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit.
- COLLEYN, J.-P. (1993) *Le regard documentaire*, Centre Georges Pompidou, coll. Supplémentaires.
- DELEUZE, G. (1983) *L'image-mouvement*. Cinéma 1, Coll. «Critique», Paris, Les éditions de Minuit.
- DIBIE, P. (1998), *La passion du regard. Essai contre les sciences froides*, Paris, Editions Métailié,
- ESCALLIER, C. (2008) "Ethnographie des techniques maritimes: le rôle médiateur de l'objet", *Actas do IV Congresso Internacional sobre Etnografia*, 30-31 de Maio. (sous-presses)
- FRANCE, C. de (1982), *Cinéma et anthropologie*, Paris, MSH.
- GEERTZ, C. (1973) *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.
- GRIAULE, A. (1948), *Dieu d'eau*, Paris, Fayard.
- KANT, I. (1993), *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- L'HOMME (2003) "Image et anthropologie", *Revue française d'anthropologie*, n.º 165.
- MÉTRAUX, A. (1958), *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard.
- MONDZAIN, Marie-José (2002), *L'image peut-elle tuer?*, Ed. Bayard.
- PIAULT M.-H (2008), *Anthropologie du cinéma: passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Téraèdre.
- ROUCH, J. (1979), "La caméra et les hommes", *Cahiers de l'Homme*, 1979, *Pour une anthropologie visuelle*, Claudine de France (dir.), Paris, La Haye, New York, EHESS, Mouton, XIX, 53-71.
- SEVERI, C. (2003), "Pour une anthropologie des images. Histoire d'art, esthétique et anthropologie", *L'Homme*, n.º 165, 7-9.
- VALÉRY, P (1957), *Œuvres. Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Paris, NRF, La Pléiade.