

La photo ou l'anthropologie comme art

1. Introduction

Ce travail raconte et analyse une expérience anthropologique qui associe sur plus de trente ans un auteur et une photographe, principalement au Mali, mais aussi en Côte d'Ivoire, au Togo, en Guinée-Bissau, au Brésil et au Venezuela. Notre binôme photographique s'est en effet élargi à un collectif d'anthropologie visuelle qui a œuvré entre 1981 et 1992¹. Dans le type de publications multimédias que nous souhaitons promouvoir aujourd'hui, les deux médiums, image et texte, forment un ensemble qui vaut plus que la somme de ses parties. Une image n'est souvent pas compréhensible en elle-même, mais les figures de rhétorique, les étymologies, toutes les images qui sont au cœur du langage et nous aident à comprendre notre monde ne sont pas plus sûres que les images produites par une caméra, qu'elles soient fixes ou mobiles. Ces deux modes de compréhension ne devraient pas s'affronter, mais plutôt se compléter pour leur bénéfice mutuel. Nous espérons démontrer que leur association est à la fois productrice et productive. Peut-être la comparaison la plus ambitieuse serait-elle celle du duo musical. A ce titre, l'édition électronique apparaît comme une nouvelle opportunité : elle permet à l'image et au texte de partager un nouveau support, plus riche et plus efficace.

De nos jours, la théorie critique présente fréquemment les ressortissants des sociétés décrites par les anthropologues comme d'innocents acteurs ou comme figurants d'une mise en scène d'inspiration coloniale ou postcoloniale. La prise de conscience du pouvoir conféré par la prise d'images et par la publication est certes un progrès, mais c'est parfois avec un zèle de procureur aux pulsions purificatrices que cette critique décrète que les ethno-photographes fabriquent unilatéralement une image de l'autre, en s'efforçant de cacher leur propre mise en scène. De la littérature récente, on retire l'impression que les photographes agissent un peu comme des automates culturels qui ne feraient jamais que se conformer à un répertoire de stéréotypes hérités de l'expansion impérialiste. Les documents ethnographiques seraient le pur produit d'un imaginaire suspect et ne devraient pratiquement plus rien à leur prétendu objet. Dans l'histoire des doctrines sociologiques, ce genre de théorie porte un nom : il s'agit de la forme ordinaire d'un fonctionnalisme remis au goût du jour. Pour celui-ci, la prise d'images et leur mise en scène remplissent nécessairement une fonction idéologique, qu'il suffit d'identifier pour pouvoir se flatter d'avoir fait œuvre scientifique. Or, si elle se justifie souvent, l'accusation faite à l'ethnologie, et, au-delà, à l'anthropologie, de manifester une prédilection pour l'archaïsme est ambiguë. Elle provient souvent d'auteurs qui voyagent peu hors des sentiers battus et ont une vision de l'humanité relativement homogène, façonnée par les aéroports, les salles de colloques, les attractions touristiques, les centres commerciaux et les médias. Ils font bien peu de cas de la résistance du réel, à savoir non seulement ce passé qui ne passe pas², mais aussi l'énorme capacité d'invention des groupes humains face aux tentatives d'uniformisation. Les théoriciens de la mondialisation ont raison de s'élever contre l'atomisation des cultures, mais ils semblent souvent ne plus s'intéresser qu'aux élites, dûment connectées à Internet, détentrices d'une carte *frequent flyer* et membres d'ONG. A les lire, filmer et photographier les autres – les oubliés de l'histoire – serait faire preuve d'une faute de goût épistémologique et pécherait par exotisme. Mais l'accusation d'*allochronisme* formulée naguère à juste titre, par Johannes Fabian (1983) à l'encontre des ethnographes passéistes pourrait bien se retourner contre eux, car ils sélectionnent ce qui leur paraît contemporain et gommant ou rejettent dans le passé tous les aspects qui n'y correspondraient pas.

1. En 1981, Catherine De Clippel a créé la maison de productions Acmé film, qui tourna en coproduction avec la RTBF, Arte, la RTSR, le CBA, l'ORSTOM, de nombreux films 16 mm auxquels collaborèrent avec les anthropologues Marc Augé, Jean-Paul Colleyn, Jean-Pierre Dozon, Alexandra De Sousa et Gemma Orobítg.

2. «The past is never dead. It's not even past.» W.Faulkner, *Requiem for a Nun*.

On en viendrait presque aujourd'hui à considérer une marque d'intérêt pour une spécificité culturelle (un culte de possession, un temple vodu, une musique locale) comme plus ethnocentrique que l'affirmation d'une occidentalisation universelle. Ironiquement, ceux qui veulent à tout prix tirer leurs interlocuteurs d'outre-mer du côté des réseaux internationaux, créent de toutes pièces le temps décalé qu'ils dénonçaient chez leurs aînés. Ces postures hypercritiques manifestent un mépris profond pour les « sujets ethnographiques », dont elles semblent prendre la défense, mais qu'elles considèrent en fait comme une sorte de pâte à modeler. Les populations assujetties aux programmes scientifiques des savants nantis seraient des êtres sans consistance véritable, des victimes passives d'un système, contraintes à définir leur identité par rapport aux phantasmes du regard extérieur. La critique de la logique circulaire du fonctionnalisme est trop connue pour y revenir ici, mais il faut s'attarder un peu sur son effet le plus négatif. Considérer l'image comme le reflet exclusif d'un rapport de domination entraîne à négliger les aspects cognitifs de la photo elle-même. Comme il n'y a plus d'objets mais seulement des constructions idéologiques d'objets, la photo ne montrerait rien : elle se bornerait à révéler les photographes comme colonisateurs et les photographiés comme colonisés. La voie s'ouvre alors pour une nouvelle iconophobie qui fait flèche de tout bois : filmer, c'est tuer (*to shoot somebody*), illustrer, c'est fournir une fausse preuve ou divertir le lecteur.



L'anthropologie audiovisuelle s'est parfois enfermée dans un faux dilemme entre observation scientifique et projet esthétique. Or, de la même façon qu'un auteur se soucie à la fois de rigueur de l'information et de qualité de l'écriture, un photographe peut défendre l'importance d'une certaine référentialité de ses photographies tout en se souciant d'esthétique. « Oui les images mentent, conclut Georges Didi-Huberman, mais pas toutes, pas sur tout et pas tout le temps » (2003, 91). En matière de photographie, de nombreux auteurs ont montré qu'il était à la fois vain et erroné de tenter de séparer radicalement science et art ou document et œuvre. Le jugement esthétique très positif porté a posteriori par le monde de l'art sur les photographies commandées par la Farm Security Administration américaine lors de la grande dépression économique n'a nullement porté atteinte à leurs qualités documentaires (Finnegan). Une documentariste comme Catherine n'a jamais recherché l'image la plus neutre possible. Elle a toujours soigné le cadre, pris garde à la lumière, choisi son moment, évité l'amoncellement d'objets, fait le point et calculé sa distance. La photographie est un art de la prévision : elle sait comment les corps qui sont dans son viseur vont bouger et se répartir dans le cadre. Lorsque nous avons commencé à travailler ensemble, au début des années 1980, la photographie était déjà largement « artificielle » et personne ne lui demandait de se borner à être une sorte d'enregistreur. Nous savions déjà que les appareils ne prennent pas de photos (Byers, 1966). Gardons en tête la formule du cinéaste Richard Leacock pour qui le problème était de savoir comment donner aux spectateurs l'impression d'être là – sur le terrain – et de ne rien manquer. Cette ambition ne peut être atteinte, bien entendu, mais elle est productive. Sur le plan épistémologique, le fétichisme du visible et le style « réaliste » qu'il implique ont été largement contestés, mais donner à voir le mieux possible une situation, une interaction, un événement qui se déroule à un moment donné dans un lieu bien précis, ce n'est déjà pas si mal. Parfois, pour simplement être là, il faut connaître la plupart des personnes par leur nom et depuis longtemps. On s'est bien moqué de la légitimation de l'ethnographie par l'argument « j'étais là », mais cet argument conserve une certaine valeur : il n'est pas si simple d'être là et c'est la condition nécessaire sinon suffisante de la description ethnographique. Sans doute l'héroïsation du chercheur sur le terrain a-t-elle sa part de ridicule, mais le terrain demande une persévérance autrement plus exigeante que la critique saprophyte, même si cette détermination n'apparaît pas dans l'image. C'est bien parce que l'information ethnographique résulte de l'interlocution entre le chercheur et ses hôtes que l'ethnographie est « tout un art » : elle propose un point de vue sur le point de vue de l'Autre. La « morale » de la photo d'observation repose sur la conviction déjà bien affirmée par un photographe du New Deal comme Paul Strand, que « ce qui existe au-dehors de l'artiste est bien plus important que son imagination » (cité in Tomkins 1974 : 45).

La critique a raison de souligner que le style réaliste essaie, avec une certaine duplicité, de faire croire qu'on peut décrire le monde sans y toucher, car ce monde contient bien plus de hors champ et de hors temps que ce qu'un photographe peut ou veut bien cadrer. Nous savons tous aujourd'hui qu'un simple observateur opère consciemment et inconsciemment une multitude de choix. Toutefois, en photographie, la réflexivité n'est guère facile à pratiquer : comment photographier correctement une interaction dans laquelle vous n'êtes partie prenante que caché(e) derrière votre caméra et passablement accaparé(e) par elle ? S'il faut au preneur de vues quelques artifices pour minimiser sa présence, il en faut bien davantage encore pour en attester. Il faudrait écrire un manuel d'ethnographie visuelle à partir de la notion de regard, ce qui étendrait sa pertinence à des enjeux philosophiques fondamentaux. En créant un champ photographique, la prise de vue – c'est une lapalissade – exclut le hors champ. Lorsque, comme d'autres anthropologues, nous critiquons l'esthétisme, ce n'est donc pas au nom du réalisme. Il s'agit plutôt d'évaluer si une photographie, ou une séquence filmée, compte tenu du point de vue adopté par l'auteur, peut servir comme base dans l'établissement de faits, comme source d'information et de réflexion. Sur le terrain, une « femme à la caméra » comme Catherine ne se trouve pas comme devant une page blanche : elle écrit en percevant et son travail dépend de ce que lui renvoie le terrain, n'en déplaie aux relativistes radicaux qui renoncent un peu vite à toute référentialité

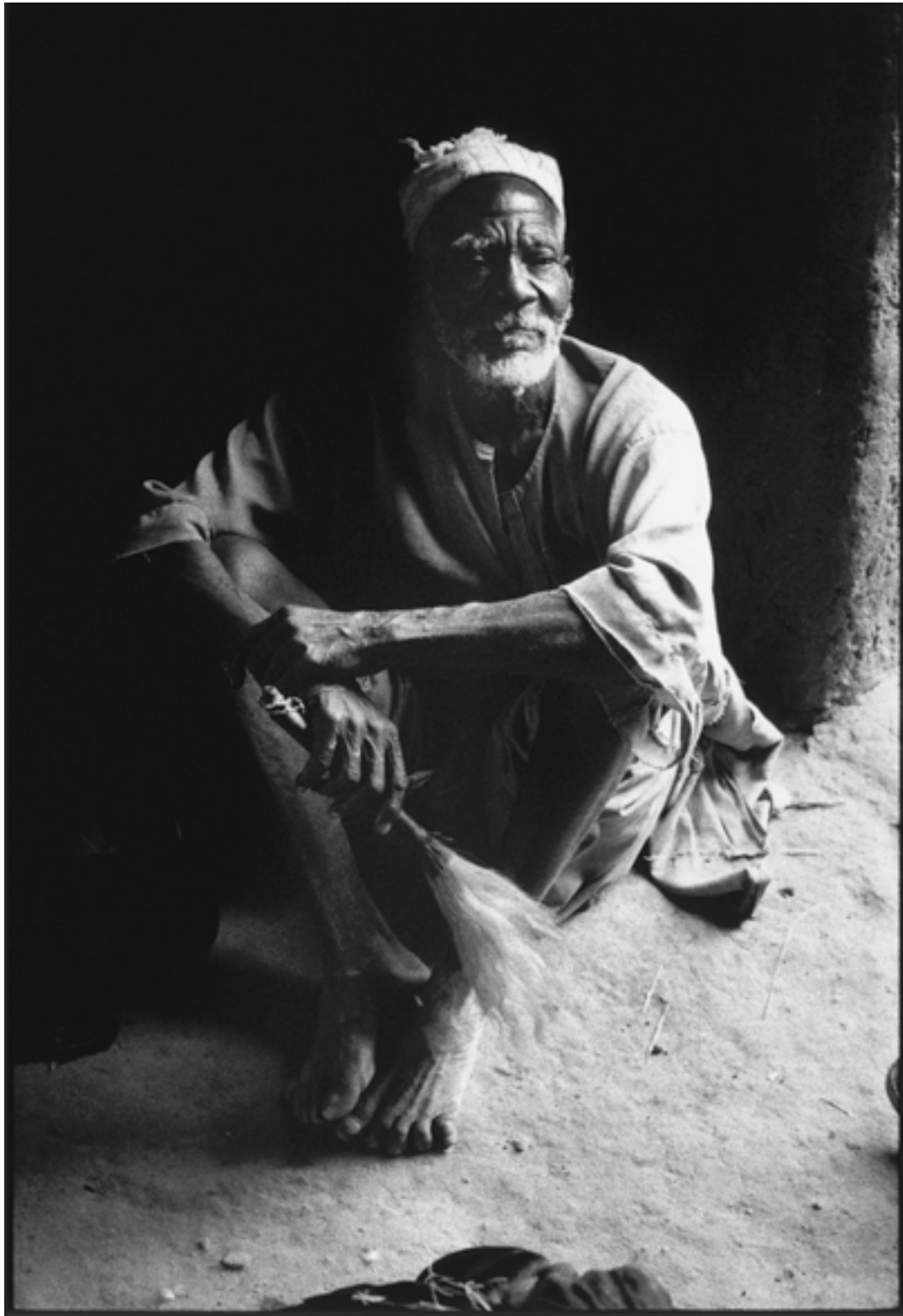
de l'image. Si dans sa forme, la prise de vue est forcément peu réflexive - puisque la photographie crée un champ dont elle est forcément exclue, elle n'en demeure pas moins, au moment du déclic, au centre d'une scène qu'elle même ne voit pas. C'est ce que montre précisément Dziga Vertov dans le premier vrai traité cinématographique : le film *L'homme à la caméra*. Même si la photographie s'efforce d'être discrète, les gens du lieu la voient et tiennent compte d'elle : elle n'est pas une mouche sur le mur. Pas plus que le chercheur qui l'accompagne, elle n'est un acteur « extérieur ». La qualité (au sens, presque, de propriété) de nos photographies de terrain dépend de la qualité de la relation que nous avons nouée avec les gens qui nous accueillent. La difficulté de cette insertion explique d'ailleurs pourquoi il existe tant de fraudes dans les reportages exotiques. Nombre d'entre eux, en effet, sont « achetés » et mis en scène, car, dans un laps de temps réduit, le seul moyen de se faire accepter, c'est de recourir aux techniques de la fiction et de payer pour la mise en scène d'une reconstitution.

Avec un peu d'expérience, toutefois, le spectateur reconnaît, non pas sur un seul cliché, mais sur une série de clichés, les scènes trop « évidemment belles » et trop conventionnelles pour être « vraies ».

Catherine s'est toujours souciée de capter les pratiques, comportements et attitudes dans leur déroulement spontané. Elle colle aux préceptes premiers de l'ethnographie qui consiste à essayer de comprendre les représentations à l'œuvre dans la société étudiée dans les termes-mêmes où celle-ci se comprend elle-même. Aucun étranger ne peut relier ce qu'il vit lors de ces événements à ce que vivent les adeptes, car nous relions nos expériences à notre propre vécu, mais elle m'a toujours dit vouloir avant tout que les gens se reconnaissent eux-mêmes dans ses photographies « de terrain » et je pense qu'elle y a réussi. Ces images mettent en présence de ce qu'elles montrent.



Dans les cultes de possession étudiés dans le nord du Brésil par Véronique Boyer, les médiums incarnent des personnages appelés caboclos. Le mot signifie Indien, métis, ou paysan, mais c'est aussi une catégorie du monde surnaturel. Chaque médium interprète un ou plusieurs de ces figures, qui deviennent ses compagnons. Les expressions adoptées par les médiums varient fortement, d'une expression extatique comme ici, à des comportements plus « banals » : elles boivent, fument, saluent, se présentent à l'assistance par un chant et éventuellement s'adressent à un membre du public (Boyer, 1993). A l'évidence, de telles photographies ont un petit air de famille avec la peinture religieuse dépeignant l'extase.



Un sage bamana du Mali dans son vestibule, tenant à la main sa queue de crin de cheval, respire l'autorité. Le vestibule est une case qui donne accès à la cour familiale, par ailleurs complètement enclose. C'est donc là que le chef de famille reçoit un étranger ou tient des conciliabules sur les affaires du village. L'entrée du vestibule un lieu privilégié de clair-obscur.



Marc Augé a évoqué plusieurs fois, les extravagantes prêtresses d'Avlekete, « que l'on voit arriver avec un mélange de sympathie et d'inquiétude quand elles déambulent dans les villages du Sud du Togo. Le dieu auquel elles avaient à faire lors des épidémies de variole est le dieu Sakpata. Un peu comme Apollon, il est celui qui peut apporter le mal et aussi le remporter avec lui ; il est en ce sens à la fois le mal et le remède. Comment déclencher cette réaction ? Les prêtresses d'Avlekete, ces femmes, qui à l'issue de leur initiation, deviennent des spécialistes de l'inversion et de la provocation, sont particulièrement habilitées à gérer les situations de crise.



Le dieu Legba au Bénin et au Togo revêt des formes différentes, car il existe des Legba collectifs et des Legba personnels. Le Legba personnel a parfois été assimilé par les missionnaires chrétiens à l'ange gardien. Lors d'un rite thérapeutique à Séko, au Sud Togo, un malade est caressé avec des balais et protégés par des incantations tandis qu'on lui construit un petit Legba (petite figure d'argile édifée sur une poterie), auquel il devra toute sa vie faire des offrandes. Cette photo est un document, certes, mais en même temps, les contrastes de matières entre corps humain, drapés de pagnes et balais en font une intéressante composition esthétique.



Avant de pouvoir marier sa fille, Anani, prêtre vodu installé non loin de Lomé, doit la libérer, elle et sa soeur jumelle, du lien qui les unit au vaudou Ada. En effet, lorsque jeune homme il n'était pas sûr de pouvoir épouser leur mère, il s'est rendu au Bénin pour demander l'aide du vodu Ada. En échange, il a promis que le premier enfant serait adepte du vodu. Anani a pu épouser cette femme, celle-ci eut des jumelles. Selon la promesse d'Anani, elles ont été vouées au vaudou Ada, mais il faut maintenant qu'on les lui retire rituellement pour qu'elles puissent se marier. Ce qui a attiré le regard de la photographe ici, ce n'est pas seulement la beauté et le maintien respectueux des jumelles, mais le regard des petits curieux cachés derrière elles, dans la pénombre.



Toujours chez Anani, l'initiation au Fa, la divinité ou plutôt l'instance de la divination implique la boisson de macérations de racines ; boisson accueillie de manière mitigée par les jeunes recrues.



Les femmes d'Aklako se rendent à la fête historique de population Guin-Mina appelée « Epé-Ekpé ». Cette fête a été célébrée au festival mondial des arts nègres de Dakar dès 1966 et a, depuis, été inscrite au patrimoine de l'humanité par l'UNESCO. Epé-Ekpé » est un ensemble de rites et de cérémonies centrés la prise de la pierre sacrée « Ekpé-sosso » et qui réunissent tous les Guin-Mina.

La photographie noir et blanc, qui rend très graphique les structures de l'image, souligne avantageusement les contrastes entre les flots, les pagnes et les corps. Elle rend bien compte de la prégnance de ces rites, qui mobilisent un temps, une énergie et des ressources considérables

Photo 1,10

En Côte d'Ivoire, des mouvements prophétiques sont apparus dès le début du XXe siècle et ont connu une expansion spectaculaire. Les prophètes guérissent les corps, souvent les âmes, et prônent comme le faisait le Président fondateur de la nation, Félix Houphouët Boigny, la nécessité du développement économique. Le premier des prophètes, William Wadé Harris est arrivé en 1913, venant du Libéria. Ses disciples forment aujourd'hui une église puissante dont le pouvoir de persuasion réside notamment sur d'impressionnantes messes avec chorale. A la sortie de l'église, les fidèles, tous vêtus de blanc, dansent, chantent et s'asperge de parfum (Voir Dozon, 1995).

II. Instantanés

Catherine a photographié ce qui se passait au village, sans chercher de scènes typiques ni les accoutrements pittoresques. Les événements guidaient la prise de vues, même s'il lui arrivait de photographier lorsqu'il ne se passait rien.



Comme toute production culturelle, les photographies s'inscrivent dans des conditions matérielles, techniques et culturelles particulières. Ces photos n'ont pas été mises en scène pour un projet commercial, patrimonial ou touristique ; elles procèdent de la rencontre d'une artiste et d'un chercheur, chacun porteur de ses déterminations propres. Elles ont sans doute, indirectement, bénéficié de programmes de recherche (Cnrs, Ehess) mais résultent surtout, de sacrifices personnels. Sans doute reflètent-elles une certaine conception de l'anthropologie de terrain, mais, en même temps leurs sujets se sont imposés eux-mêmes tant ils occupaient la scène villageoise et, quelques fois, la scène urbaine. Jamais il ne s'est agi de dresser une encyclopédie du monde rural.



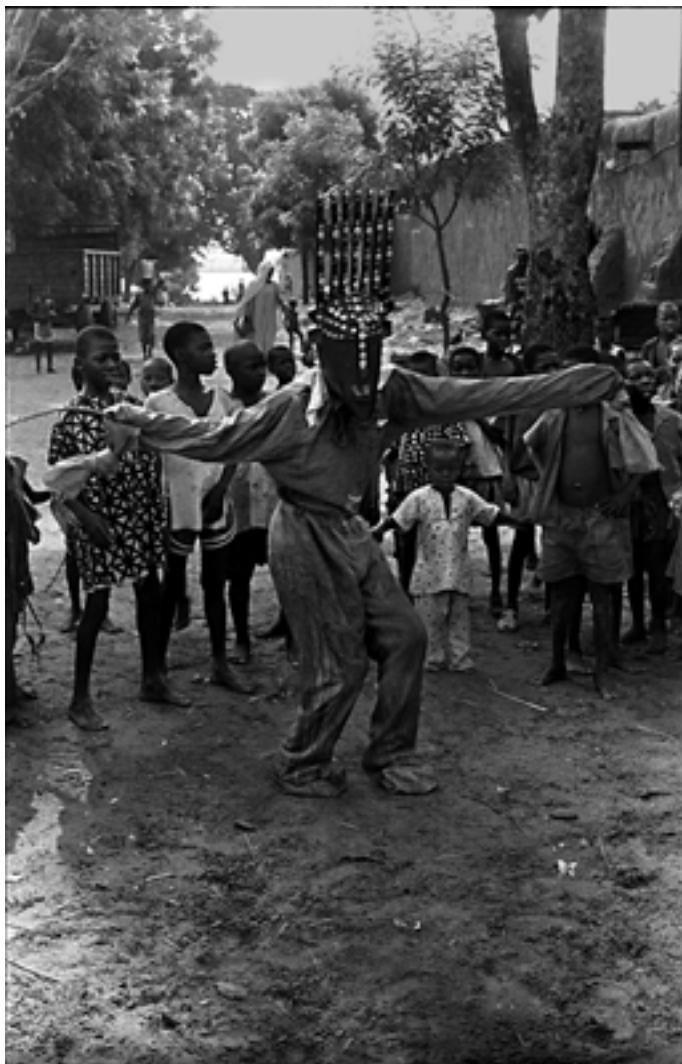
Très peu d'actions ont été faites en réponse à une commande: nous n'avons invité à se produire, ni les tambours, ni les costumes, ni les sacrifices ou les crises de possession. Hormis certaines photographies prises à Bamako pour les besoins d'une exposition au Parc de La Villette, les seules commandes ont été celles des personnes photographiées elles-mêmes, qui souhaitaient avoir leur portrait ou celui de leurs proches. Cette catégorie de photos sera abordée dans le chapitre intitulé *profilmie*³. Il est également arrivé qu'un de nos collaborateurs suggère la prise d'une photographie des chefs des cultes dont nous étudions la diffusion. Les notions de déclic, d'instantané, de « sur le vif », d'« à la sauvette », d'« instant décisif » accréditent l'idée du photographe comme chasseur, mais le rapport au temps de l'instantané est équivoque, car s'il faut du réflexe et de l'instinct, comme on le dit souvent pour réaliser de bons instantanés, l'instant décisif est aussi souvent le fruit d'une grande patience. Ces rituels, qui durent souvent trois ou quatre jours et presque autant de nuits, sont en effet exténuants, même si l'instantané qui les immortalise ne prend qu'une fraction de seconde.



Le plus souvent, les cérémonies africaines ne placent pas les corps devant un public de spectateurs contemplatifs : chacun peut entrer en scène, sous réserve de respecter les lieux et les moments codifiés par classe d'âge et par genre. Pour participer à la fête annuelle du Nya, ou à la sortie des Sogow de Kirango, ne fût-ce qu'au titre de photographe, il faut tenir le rythme. Les fêtes du Korè sont des manifestations masculines au cours desquels les hommes démontrent leur bravoure. Au cours d'une chorégraphie nocturne, des porteurs de torches, de branches épineuses ou de fouets s'affrontent virilement.

3. Pour ce concept, voir Etienne Souriau, 1953.

Aucune femme ne peut y normalement y assister, sauf les mères de jumeaux créditées d'une force vitale qui les met hors statut. Gentiment, une exception fut faite pour la photographe, à laquelle on épargna, toutefois, l'aspersion par des flammèches que les initiés s'échangent en s'écriant : « c'est de l'eau, c'est de l'eau ! ». Lors des grands rituels collectifs, comme le faisait souvent remarquer Jean Rouch, les caméras deviennent vite, comme les tambours, les cloches, et les autres instruments de musique, un accessoire de la célébration⁴. Un jour, lors d'une fête du Nya, au Mali, il nous a même été reproché ne pas prendre de photos et de ne pas filmer, comme si l'édition rituelle de l'année ne le méritait pas.



Dans une photo comme celle du masque du Ntomo, la société des jeunes garçons, le masque (en tant que personnage) retient l'attention, mais plus intéressant encore : le petit garçon qui est comme encadré par le bras du porteur de masque, imite scrupuleusement les figures chorégraphiques de celui-ci.



Le griot, qui est lui-même une star dont la réputation va de quelques villages au pays tout entier, s'adresse volontiers à la caméra, comme dans une salutation entre collègues.

4. Voir à ce sujet, son film *Tourou et Bitti. Les Tambours d'avant*. CNRS-CFE, 1971, 16 mm coul. 12'.



A une époque indéterminée dans l'Est du Mali, un marabout « étranger » faiseur de miracles se mit à prêcher pour le nouveau Dieu. Il fut déclaré saint, *wali*, mais à sa mort, ces reliques rejoignirent la panoplie de objets forts (*boliv*) et furent à la source d'un imposant rituel, avec pèlerinage au village de Karagouroula et sacrifice de quelques bœufs, d'un mouton blanc et de deux poulets blancs pour chaque enfant mâle. Ce culte rendu au Dieu céleste (Klè), fut aussi appelé le Nampun (l'étranger), en hommage à ce marabout. Il est encore florissant, de Kintieri à Sikasso et de Mpelloba à la frontière burkinabée. L'hécatombe sacrificielle est telle que la masse des pèlerins et des badauds des villages concernés ne vient jamais à bout du festin et qu'il faut parfois, à la fin, enterrer le surplus la viande.

III. Profilme

Entendons ici par profilme la mise en scène adoptée, en raison de la présence de l'appareil photo, par les personnes photographiées. Nous avons toujours demandé la permission de prendre des photos. Souvent, les villageois n'étaient pas familiers des appareils de prise de vue, mais très rapidement, les photos en vinrent à être désirées et le fait d'en rapporter systématiquement des tirages l'année suivante fut grandement apprécié. La réception des images a toujours été très positive. Après coup, la photo semblait prolonger la célébration du rituel, à la satisfaction de tous. Nous n'avons pas eu connaissance d'une seule personne qui se soit sentie trahie, escroquée ou instrumentalisée, sauf peut-être un jeune homme de Mpelloba, qui après nous avoir reçu fraîchement, a refusé l'image (que nous lui rapportions) de son père photographié devant son sanctuaire du Kono un an avant son décès. Nous avons appris par son entourage que ce jeune homme attendait en fait la mort de son père pour s'afficher publiquement comme musulman et abandonner le sanctuaire paternel.



Les prophètes ivoiriens sont de grands metteurs en scène, à grand renfort de lieux consacrés, de costumes, de danse de chants, de confessions et de prières publiques. Sur le plan éthique, les célébrations sont sans doute parmi les sujets les plus faciles à photographier car elles sont déjà collectives, mises en scène et organisées en spectacles. La photographe peut bien « inventer » de photographier des rituels plutôt que la récolte des ignames, mais elle ne les invente pas.

Les rituels s'offrent à elle avec tant de force qu'il lui faudrait être souffrante et alitée pour les rater. Ces moments de paroxysme n'ont rien d'exceptionnels ; d'une certaine manière, ils sont, banals, dans la mesure où ils sont périodiques, mais ils n'en restent pas moins impressionnants et sont faits pour cela. Lorsque Kokamba apparaît à ses fidèles du haut de sa colline, près de Bouake, un cinéaste ne peut s'empêcher de penser à Cecil B. de Mille, tant le spectacle est grandiose. Kokamba se présente comme la troisième réincarnation du fils de Dieu: après être apparu en Israël, en tant que Jésus, puis en Arabie, en tant que Mahomet, il serait revenu pour le salut des Africains car la religion qu'il avait auparavant enseignée aurait été détournée.

Au Togo, la passation de pouvoir après le décès d'un prêtre est également spectaculaire. A Anfoin, dans le quartier Apetekome, la cour de la famille Kuevidjin est archipleine. Des centaines de jeunes hommes, le torse nu, sont groupés autour des orchestres des différents *vodu* ayant appartenu au défunt. Dans cette foule très bienveillante à l'égard de la photographe, au moins deux hommes, toutefois, se cachent le visage.





Deux femmes, un peu perplexes, la gratifient de « regard-Caméra ». L'instrument principal du *vodu* Moeta est un xylophone dont les lames sont placées sur une fosse creusée dans la terre. Les trois tambours sont ceux du *vodu* Hevieso (ou Hebieso) ; l'un d'entre eux est placé sur un châssis en croix. Le *vodu* Anana est animé par deux tambours rouges de tailles inégales, en forme de bouteille. La musique du *vodu* Sovi est assurée par quatre tambours cylindriques, à une peau, teinte en rouge.

Chacun de ces *vodu* a sa musique, ses chants, ses danses, ses objets, ses végétaux (curatifs), ses aliments préférés, ses interdits, ses lieux sacrés. A l'avant plan, on distingue des poupées et des ours en peluche européens *made in China*, qui ont remplacé les sculptures de bois d'antan.



Au Mali, dans un village malinké non loin de Bamako, un conseil de village est, en soi, une mise en scène. Pour la fête qui célèbre la fin des rites de circoncision, le chef de village de Kangole et ses adjoints ont revêtu leurs beaux atours pour impressionner leurs sujets et affirmer leur rang.



A Niazana, toujours près de Bamako, lors d'une fête au *dankun* (carrefour), un cadet rend hommage à son aîné, un maître chasseur. Dans la sphère masculine, la chasse permet une forme de déni maintenant simultanément deux options pourtant contradictoires : « bien sûr, je suis musulman comme tout le monde, mais pour pratiquer la chasse, il faut nécessairement des connaissances secrètes, des objets forts et des sacrifices ». Si au cours de l'histoire, les sociétés de chasseurs ont souvent joué un rôle important, faisant ou défaisant les chefs d'Etat, aujourd'hui, la chasse est presque devenue mythique, car les sécheresses, la désertification, les feux de brousse, les défrichages, le croît démographique, l'augmentation des surfaces cultivées, la disparition de la jachère, ont quasiment exterminé la faune sauvage.



Traduire le terme *donso* par «chasseur» n'est qu'une commodité de langage, car le mot cache d'autres significations. Dans toute l'aire mandée, le *donso* est le détenteur de savoirs et de qualités morales particulières. Ses talents ne se limitent pas à savoir pister le gibier ou à faire mouche avec son fusil :

il est surtout un connaisseur des secrets de la brousse, un thaumaturge, un expert en botanique et en pharmacopée (*jiridon*), un guérisseur, un devin et un dénichéur de nouveaux lieux propices à la fondation d'un nouveau village. On se doute qu'avec un tel profil, les chasseurs, qui ont leur monument à Bamako, raffolent plutôt de l'image.

En ville, à la fin du Ramadan, les gens, y compris les enfants, mettent leurs plus beaux habits pour rendre visite à leurs proches. A cette occasion, un petit cameraman en herbe « cadre le cadreur qui le cadre ». Le jeu du regard n'échappe en fait à personne, créant parfois aussi des jeux de miroir.



Lors d'une sortie des *sogow* (des masques populaires appartenant à l'association villageoise, un « masque » représentant un *toubab* (un blanc), salue la photographe.



Chez les Minianka, les mères de jumeaux jouissent de certains privilèges, car la double naissance est bénie des dieux. Cette mère a demandé à être photographiée avec ses jumeaux. Quelques années plus tard, l'un des garçons est mort, mais la mère a précieusement conservé la photo. Dans les villes africaines, depuis le début du XXe siècle au sein de la bourgeoisie naissante, exposer des portraits des membres de la famille dans le salon était un signe de prestige : c'était le moyen d'inscrire la famille dans la modernité. Ces portraits montraient des personnages bien habillés, soucieux de la mode, entourés de symboles de la vie moderne comme les postes de radio, les motocyclettes et d'autres signes extérieurs permettant de se distinguer des « broussards », comme des diplômes encadrés. La photo et la vidéo ont aujourd'hui pénétré bien des milieux, mais elles sont encore fort peu familières dans les campagnes où la plupart de ces photos ont été prises.



Les aînés, d'ailleurs, pensent encore qu'il faut rester parfaitement immobile, au garde à vous, conformément aux prescriptions des photographes ambulants dont l'appareil en bois de caisse fixé sur un trépied, servait également de chambre noire. Les jeunes, toutefois, manifestent un plus grand désir d'image, même s'ils s'expriment fort peu en présence de leurs aînés. Depuis vingt ans, l'agent de diffu-

sion de la photo le plus important dans le Cercle de Koutiala fut sans doute Catherine elle-même, car elle revient régulièrement distribuer leurs images à ceux qui avaient été photographiés. Mais une technologie n'est pas l'autre, car le téléphone portable qui mieux que la photo permet de communiquer, s'est répandu jusqu'au fond des campagnes. Une des raisons qui nous ont permis de nous insérer dans ces milieux, c'est le désir de revanche des Bamana au sens religieux du terme – ceux qui continuent à sacrifier sur des objets forts – par rapport à un islam qui s'est progressivement répandu, au point d'occuper la plus large part de l'espace public.



Les derniers prêtres du culte du Kono, dont l'objet sacré fut rendu célèbre par Michel Leiris, sont fiers de poser près de leurs prestigieux sanctuaires.



Je doute qu'il y a vingt ans, un initié du culte du Nankon (ou *NaghO*), aurait fièrement exhibé des *boliw* normalement soustraits à la vue des non-initiés. La photo de l'orchestre du Nankon a précisément été prise au moment où il est spontanément sorti pour chanter les louanges de Catherine lorsque nous sommes revenus leur apporter les photos prises l'année précédente.

Cette fierté bamana est présente également à Bamako. Lors de la fête annuelle de la société des chasseurs de Dielibougou, un cameraman local avait été recruté.



Les enfants ne sont pas moins fiers, qu'il s'agisse des jeunes circoncis agitant bravement leurs sistres peu après l'opération ou des initiés du Korè, qui avec leur coiffe traditionnelle n'en ont pas moins l'allure de rappeurs.

Les demandes de portraits sont toujours nombreuses, car même dans des contextes où la photographie reste rare, fort peu de gens demeurent insensibles à leur propre représentation. Comment d'ailleurs imaginer que le portrait déplaie dans des sociétés qui accordent une place importante aux griots, qui ont pour fonction sociale de célébrer non seulement les généalogies, mais aussi les qualités individuelles ?

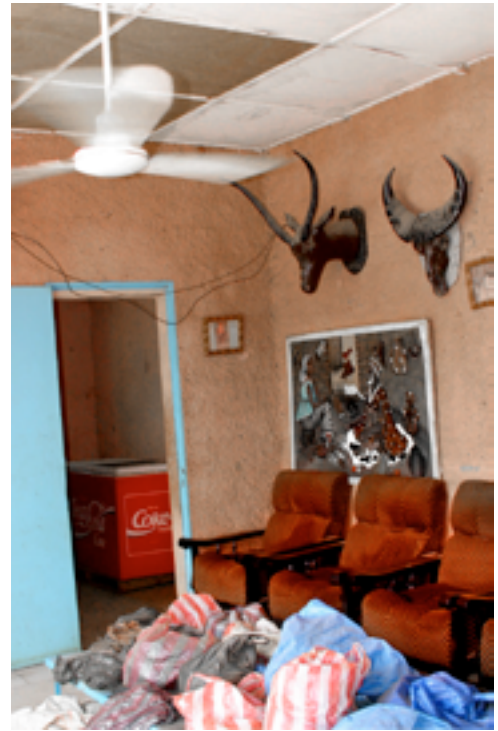
IV. L'effet du noir et blanc, l'effet de la couleur

A propos du noir et blanc, on a dit tout et son contraire : pour certains, la seule photo d'art est noir et blanc ; pour d'autres, elle évoque irrémédiablement le passé. La première grande exposition de photographies couleurs fut celle d'Ernst Haas au MoMa à New York en 1962, mais la charnière esthétique n'eut lieu que de bien plus tard, en 1976, avec les expositions de William Eggleston et de Stephen Shore. En France, la reconnaissance de la photo couleur dans le champ artistique fut un long combat (voir Boulouch, 2011). Ce tournant esthétique, qui installa la photographie couleur comme médium artistique légitime contribua du même coup à rejeter la photo noir et blanc dans le passé, même s'il n'entrait pas forcément dans l'intention des photographes « noir et blanc » de créer un effet nostalgique. Paradoxalement, le noir et blanc paraît étroitement lié au réalisme, alors que l'œil humain perçoit en couleur. On a souvent dit que le noir et blanc était le médium de la sobriété et de la rigueur, la couleur étant associée à un chatolement qui porte atteinte à la précision de la réception de l'image. Le noir et blanc s'inscrit aussi fortement dans l'esthétique documentaire. Un film comme *La Liste de Schindler* (qui a été souvent qualifié de trop hollywoodien), est tourné à 40% caméra à l'épaule et en noir et blanc pour créer l'effet de réel (voir aussi Hôtel du Parc). Toutefois, le noir et blanc n'obéit pas toujours à l'esthétique réaliste : parfois, des cinéastes utilisent le noir et blanc pour restituer des rêves ou des souvenirs, par opposition à la coprésence exprimée par la couleur. Dans le rendu des matières, le noir et blanc crée une sorte d'abstraction : la gradation des gris instaure une sorte de graphisme bien différent des oppositions chromatiques. Si la plupart des photographies présentées ici sont en noir et blanc, c'est pour une raison toute simple : Catherine De Clippel préfère cette gamme. Mais au-delà d'une question de désir – car le goût et les couleurs, cela se discute – la photographe estime aussi que le chatolement excessif de la couleur distrait d'un centre d'intérêt plus fondamental. Aussi Catherine ne recourt-elle à la couleur qu'avec une certaine réticence, pour introduire une variation sans que ce choix réponde forcément à une logique narrative. Il en va de même dans ce montage.

Les deux chapitres suivants rompent la logique de notre argumentation puisqu'ils portent sur des objets et non sur le médium photographique, mais, étant donné que notre chantier de recherche portaient sur les rites deux formes de médiations religieuses s'imposaient massivement : la possession et les « objets fort ».



Les masques Zangbéto appartient à la culture de cour du royaume de Porto Novo. Ils remontent au milieu du XVIIIe siècle et ils assuraient des fonctions de police chargée d'intimider les délinquants. Au Bénin comme au Togo, ils se sont maintenus en association avec les Legba protecteurs des villes et village. Originellement, ils n'étaient pas des *vodu*, mais ils le sont devenus et reçoivent des sacrifices.



L'intérieur de la maison d'un des chasseurs les plus renommé du Mali, Seydou Diakité dit Waraba Tchatcho, disparu en 2012, ne peut se concevoir qu'en couleur. En 2005, il nous avait fait les honneurs de son domaine. Un de ses salons, décoré par ses trophées de chasse, était encombré de sacs remplis d'herbes médicinales soigneusement collectées en brousse.

Les rues de Bamako, avec les peintures murales, les publicités peintes à la main et les pagnes des femmes offrent un spectacle multicolore bien différent d'une restitution en noir et blanc.



En revanche, dans les rituels, même ceux qui convoquent des uniformes rouge vif résolument modernes, comme la fête du Dankun, animée par les associations de chasseurs, que ce soit en ville ou à la campagne, le contraste entre le noir et blanc et la couleur n'est pas aussi frappant.



Chez Tegeba Diarra, illustre chasseur de la capitale malienne, un initié porté par la musique comme dans un défilé militaire, transporte un énorme *boli* jusqu'au lieu de sacrifice.





A Nyazana, la fête annuelle du Dankun rassemble des chasseurs venus de partout. Des bouquets de feuilles servent de nattes pour s'asseoir, mais d'autres protègent des boliv des regards indiscrets.



Dans l'est du Mali, en région mamaraphone (Minianka), un culte dédié à Dieu (Klè), mais également dédié au Nampun (l'Etranger) fonctionne sur le même paradigme. A une époque indéterminée, un marabout « étranger », faiseur de miracles, s'est mis à prêcher pour un nouveau Dieu, destiné à se substituer à tous les autres. Il fut déclaré saint, *wali*, et fut à la source d'un imposant rituel, avec pèlerinage au village de Karagouroula et sacrifice d'un mouton blanc par enfant mâle. Ce nouveau dieu n'a pas évincé les autres comme il l'avait prédit, mais il les surplombe, dans la mesure où il se confond à la fois avec le ciel et le dieu créateur. Le Nampun est encore florissant, pratiquement de Kintieri à Sikasso et de Mpessoba à la frontière burkinabée. Dans le rendu des rituels, la couleur sert « l'art de la célébration » et fait immanquablement référence à la peinture. Fidèle visiteuse des musées d'art, Catherine a saisi une dimension à la fois épique et bucolique qui rappelle les études de Roberto Longhi sur le quattrocento italien. Détails du tableau : on verse le sang de sacrifices sur une botte d'épis de mil pour consacrer les prémices. A l'avant plan, les tambours duculte du Nampun.



Le culte du Manyan, déjà rencontré, forme un réseau d'une trentaine de villages appartenant à plusieurs groupes ethniques (Bambara, Dyonka, Minianka et Sénoufo). Il frappe par la taille imposante de ses objets sacrés et le côté spectaculaire de ses fêtes annuelles. C'est un culte lié à la guerre, mais il vise aussi à assurer la concorde villageoise.

Chaque année, un homme fort charge sur sa tête les énormes objets placés sur un brancard et recouvert de l'étoffe rouge des guerriers. Une femme l'évente, une autre porte son fusil. Entouré par la foule en liesse, il fait, au pas de course, le tour du village, pour « réparer la ceinture du village ».

On raconte qu'on sortait également ces boliw pour impressionner les ennemis, que ce soit pour la défense ou l'attaque. Les anniversaires du Manya s'affichent, comme de nombreux grands rites collectifs comme des spectacles théâtraux : « ils placent des corps en action devant un public assemblé » (Rancière, 2008, 8).



Maadou Sangaré, « griot » des chasseurs de Bamako, est une star au Mali. Ses compositions et ses interprétations sont très souvent diffusées à la radio. Sa coiffe, qui, s'inspire des traditions, n'en n'est pas moins une création récente, moderne par sa facture.

Lors des cérémonies de succession à la chefferie des *vodu*, les drapeaux, les coiffes de paille, les tons cuivrés des corps transforment la place de la ville en grand spectacle. La tombée de la nuit modifie la gamme des couleurs, favorisant les têtes bleutées.



Les prêtresses d'Avlekete d'Anfoin, au Togo, sont fatiguées, mais elles danseront encore plusieurs heures, jusqu' la nuit profonde. Ici aussi, les coiffes, sur une trame traditionnelle, s'agrémentent d'objets les plus divers.



V. Possession

Pour faire simple, on peut résumer comme suit le mécanisme de la possession déjà évoqué plus haut : dans certaines circonstances rituelles, un dieu, un génie ou un esprit s'empare du corps d'un être humain, à l'improviste ou dans le cadre d'une cérémonie. La personne possédée adopte alors un comportement qui évoque la puissance qui la possède, laquelle, parfois, parle par sa bouche. Comme Leiris l'avait bien vu à Gondar (Leiris, 1980), ces rituels ont une dimension théâtrale et dans le vocabulaire d'aujourd'hui, ce sont des « performances ». Dans certains cultes, la personne est toujours possédée par la même entité dont on dit qu'elle est le cheval, dans d'autres, il faut identifier la divinité qui se manifeste en se saisissant d'une personne qui devient son « appareil ». Dans ce domaine, l'identification des photos par le spectateur n'a rien d'évident, car elle suppose de maîtriser un nombre de codes régissant plus ou moins étroitement le comportement des possédés dans les différentes cultures qui font appel à la possession. Les *defuntos* bijagos sont des femmes qui incarnent des garçons décédés prématurément, mais leur habit cérémoniel consiste principalement en une jupe de fibres colorées ; lorsqu'au Mali, au son d'une musique particulière, un homme « chute », on lui ôte sa chemise car on sait qu'il incarne le Nya, ou le Nankon, deux entités venues de brousse ; au Togo, certaines danseuses prises par un *vodu* reçoivent le maquillage ad hoc, etc. Tous ces codes permettent au spectateur du lieu de reconnaître ce qu'il voit : pour re-connaître, il faut déjà connaître. Dans certaines cultures, ces dédoublements possibles de la personnalité ne choquent personne. Ne dit-on pas au Mali que « Les personnes de la personne sont multiples en son sein » (*maa ka maaya ka ca a yere kono*) ?

Pour spectaculaires qu'elles soient, les photographies de gens en proie à la transe et à la possession ne montrent pas toute la réalité de ce qui est avant tout un état de conscience. Malgré les films remarquables de Jean Rouch, l'étude des cultes de possession s'est d'ailleurs rarement effectuée à partir de l'image. Il n'empêche que les photographies de ces êtres qui sont passés – avec plus ou moins de bonne foi – de l'autre côté du miroir, nous émeuvent, en deçà des explications contextuelles. « Dévisager » n'est pas défigurer, mais plutôt *surfigurer*. C'est percevoir par la voie de l'émotion que l'imaginaire religieux n'est pas une fiction comme une autre. Ici, le visage ne révèle plus comme il le fait d'ordinaire, l'identité de la personne, il la nie au profit de celle de l'instance divine qui l'a passagèrement évincée. Par la possession, le visage s'altère au point de ne plus être le mode d'accès privilégié à une personne humaine, mais plutôt à un grand Autre qui s'est momentanément substitué à elle. La photo n'explique pas, mais elle saisit de manière convaincante l'Autre de l'Autre.

Maria, une couturière qui vit seule avec ses enfants dans un quartier pauvre de Belem, au Brésil, est une personne parfaitement normale. Son zèle au lieu de culte (*terreiro*) a fini par briser son ménage, mais Maria crédite sa cabocle de lui avoir permis de ne plus dépendre de son mari.





Les femmes habillées de blanc dans la photo couleur, sont possédées par des cabocles « enfants » (*criancas*). Elles régressent avec délectation, adoptant un comportement infantile et réclamant des bonbons.



Nazare est prise par le cabocle Gira Mundo. Elle s'accroche à son mari, qui la soutient malgré ses relations ambivalentes avec les « incarnations » de son épouse.

Chez les Indiens Pumé des Llanos vénézuéliens, pendant la cérémonie du *tôhé* (qui dure de la tombée de la nuit au lever du jour), une des « personnalités » du chaman part retrouver dans le monde des dieux ou des morts le double de ceux qu'il tente de guérir en les ramenant sur terre. Simultanément, une autre de ses personnalités accueille les dieux qui viennent rendre visite aux hommes, lui inspirant des chants d'une grande beauté.



Zampeghe Sanogo est un « cheval de Nya » blanchi sous le harnais. Il a été « pris » par le Nya dès le bas âge et en 1982, il était le porte parole attitré de cette divinité. Lors de différents arrêts lors du cortège qui va du village à l'enclos des sacrifices et de cet enclos au village, il tranche les conflits qui lui ont été soumis et fait des recommandations sur la vie collective.

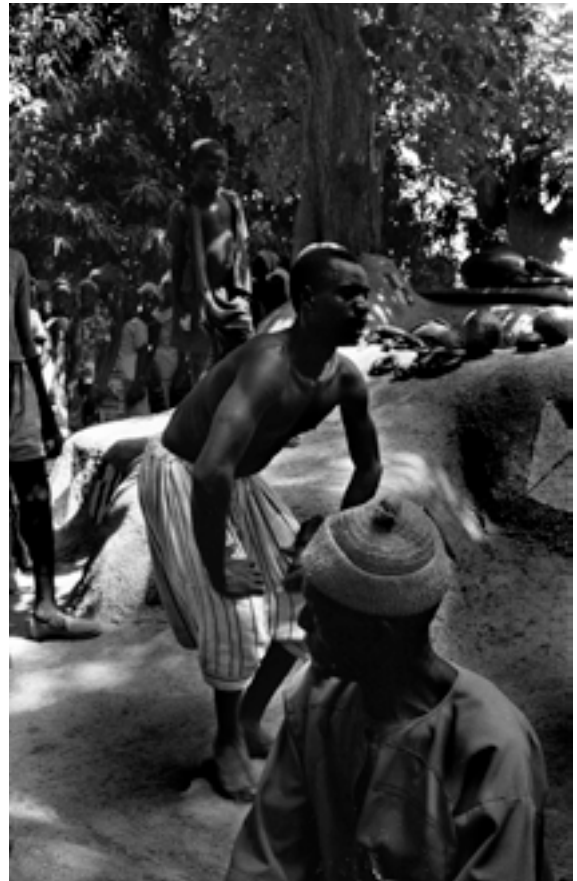


Sur cette photographie d'un conciliabule impliquant le possédé du Nya, l'hexis corporelle est particulièrement bien lisible. L'ainé des possédés à droite, parle au nom de Nya, par l'entremise de son « interprète », car sa parole est brouillée par une glossolalie. Ils sont protégés par un possédé de rang inférieur, armé du bâton « briseur de crâne ». Les villageois, surtout les chefs de familles, assemblés, écoutent ; les femmes et les enfants sont en retrait, hors champ, mais ce qui les concerne leur sera transmis par la voie hiérarchique.

La photo suivante, prise dans un autre village, montre la « chute » d'un possédé, un aîné qui est soudainement « pris » par Nya. On lui ôte sa chemise, car il incarne désormais un être de la brousse. A gauche, le chanteur, par ses louanges, excite et « chauffe » Nya. Les deux hommes, le torse nu, portant bâton, sont les possédés du Nya.



Un culte comparable est voué au Nankon (NaghO), une entité plus spécialement dédiée à la chasse, dans le sud Mali. Le possédé, dont la courbure du corps n'est pas la même que dans le culte de Nya, amène les boliw (des crosses et des anneaux recouverts de sang coagulé) près d'une estrade monumentale au sommet de laquelle se déroulent les sacrifices.



Quant aux femmes bijagos possédées par des garçons morts avant l'initiation, rien dans leur accoutrement ne révèle leur identité, c'est le jeu « théâtral » qu'elles ont adopté lors de leur première crise qui a permis d'identifier quel « disparu » elles incarnent.



Au Togo, les Mamatron forment une catégorie de vodous d'aïeules, d'esclaves et de déracinées : les esprits de défunt(e)s dont la mémoire n'a pas été conservée (car le travail des femmes et des esclaves est

oublié), se manifestent par des maladies afin qu'on leur érige un « souvenir ». La fille d'un des personnages de notre film *Les Dieux-objets*, a été initiée au Mamatron car sa mère avait des difficultés à procréer. Elle fit un vœu au Mamatron, et sa fille, en conséquence, fut initiée à ce culte et en devint une des possédées attitrées. Bien que mariée dans un autre village, lorsqu'elle est en visite chez ses parents, elle est « prise » par leur Mamatron.



Cette femme, qui est l'épouse d'un devin (*bokonon*) est possédée par un vodu de Glidji, qui lui révulse les yeux. Elle est comme tenue en laisse par une initiée qui veille à modérer la violence de la crise de possession.



VI. Les objets forts

Ce chapitre aurait pu s'appeler « la question du fétiche » sans trop se soucier de correction politique. Si l'on entend par fétiche l'attribution à une image ou à un objet d'une valeur-symbole qui règle les relations entre désir et manque, il cesse d'être un thème primitiviste et prend toute sa place sur la scène universelle, aux confins de la religion et de l'art.

Comment peut-on adorer des conglomérats de matières les plus diverses? Contrairement à ce que pensait Charles de Brosses, ces objets ne sont pas le Tout des dieux qui leur donne leur nom, mais ils sont plutôt les médiateurs qui permettent aux officiants de passer de l'esprit au corps, du village à la brousse, de la nature au social. Ils sont aussi le support des rites car un dieu dont on ne prend pas soin dépérit.



La batterie de culte du Manyan est certainement la plus impressionnante par la taille. C'est un culte lié à la guerre, mais il vise aussi, plus largement à assurer la protection du village contre n'importe quel fléau.



Le Jafrin (empreinte de l'ombre), vient de Guinée. Il se présente comme un groupe de poteries, est une arme offensive aussi bien que défensive. Un des conseiller du Capitaine-Général Sanogo, auteur du coup d'Etat contre ATT en mars 2012 est surnommé (d'après cette puissance) Diafrin Seydou et on le dit détenteur d'immenses pouvoirs occultes. Les *boliw* du chantre des chasseurs Maadou Sangaré ont un peu l'aspect de patates douces qui seraient recouvertes d'une croute de sang séché. En fait, comme tous les *boliw*, ils sont constitués de centaines de fragments animaux végétaux et minéraux reliés par des fils de coton ou de fibres végétales.

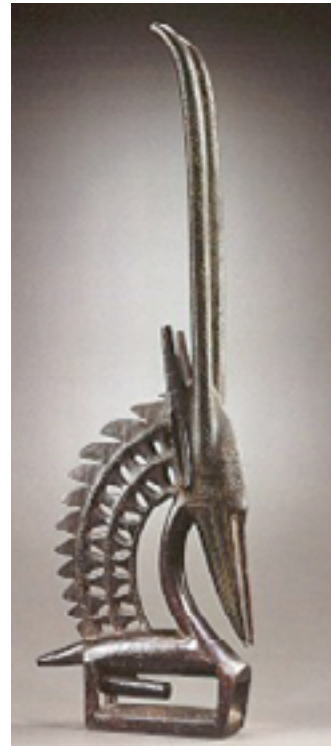


Le *boli* du Kono est sans doute le plus connu, car Michel Leiris l'a publié dans la revue d'avant-garde *Le Minotaure* et a relaté dans *L'Afrique Fantôme* les conditions scandaleuses dans lesquelles il a été confisqué à ses propriétaires. La batterie du culte contient aussi un autre *boli*, d'allure anthropomorphe, qui se nomme *Cècère* et que l'Abbé Henri, le premier observateur occidental avait qualifié de « poupon mal fagoté » (Henri, 1910).

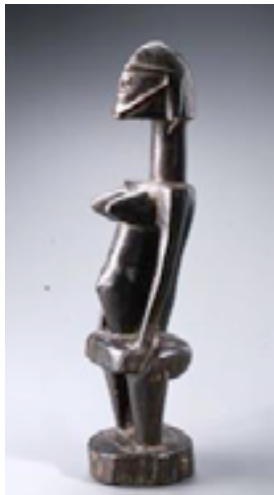


Le cimier du Ciwara (prononcer Tyiwara) est certainement la pièce d'art la plus connue de l'art bamana. Aujourd'hui en voie de disparition, le culte subsiste encore dans quelques régions comme le Mandé, le miankala et le Bélédougou. Les photographies de terrain sont devenues rares, mais nous avons maintes fois assisté à ces « performances » à Dyele. C'est pourtant là qu'il prend toute sa dimension esthétique, avec l'ensemble du costume de fibres, les instruments de musique, la chorégraphie et la foule des villageois (Zahan, 1980; Colleyn, 2006). Les photographies des cimiers du Ciwara ou des « personnes de bois » (*yirimaaniw*) montrent bien le contraste entre les mises en scène impliquées de terrain et celle des vitrines avec leurs objets soustraits et diminués.





Pour les Occidentaux, l'art africain n'est centré que sur la sculpture contemplée hors contexte. Certes cette focalisation sur l'objet souligne des qualités esthétiques, mais elle sépare au maximum l'apparence de l'objet de sa vérité pour reprendre les termes platoniciens.



De nombreux *vodu* sont de magnifiques gueules cassées, sublimes et grotesques, infailibles et démolis, parfaits et inachevés, divins et dérisoires. Leurs « formes informes⁵ » et les traits d'humour des fidèles à leur endroit révèlent que cette dimension profondément ironique n'a pu échapper à leurs concepteurs. Dans quelle mesure la dégradation physique des sculptures ne révèlent-elles pas les pouvoirs destructeurs des divinités de la foudre, de la variole ou du destin individuel? Djagli, Agbempa (*vodu*, ou plus exactement *tron* venu du Ghana), Hévieso (dieu du tonnerre), Legba (dieu du carrefour) et bien d'autres composent ensemble un panthéon instable et en adaptation constante, sans pour autant que ces puissances ne soient jamais totalement rassurantes.



5. Sur l'informe en art, voir Georges Didi-Huberman, 1995.

L'anatomisme et l'anachronisme esthétique sautent aux yeux lorsque le « fétiche » est séparé de toutes ses conditions de production et exposé, en Occident, comme une sorte de provocation conceptuelle radicale. Finalement, ces sociétés sans art au sens occidental et professionnel du terme manifestent un art des images et des objets qui leur font éprouver bien plus d'émotion que le regard à la fois frontal et éloigné de l'amateur d'art occidental. Images et objets sont mis en scène en des représentations collective où chacun joue son rôle, selon une dramaturgie qui engage des enjeux aussi importants que le village et la brousse, la vie et la mort, la santé et la maladie, le destin, la succession des générations, le sacrifice, l'offrande et le difficile dialogue avec des entités supra-humaines. Les « sociétés froides » seraient plutôt de notre côté du grand partage, si toutefois un tel principe peut être affirmé.



VII. Effet de la photo, effet de la vidéo

Le mouvement et le geste

La vidéo excelle évidemment à montrer le mouvement, mais, tout autrement, l'image fixe le fait à sa manière, qui n'est pas inférieure. En fixant le geste, la posture du ou des corps, la photographie semble condenser une force. Sa séduction trait au paradoxe, car elle immortalise un instant le soustrayant à l'écoulement du temps, elle gèle l'image, elle la stupéfie, elle transforme un corps en fuite en statue de sel, elle montre une vérité masquée par la fugacité d'une action. Loin de s'exclure, cinéma et photographie ne s'opposent pas, mais montrent autrement et tentent, chacun à sa manière, de valoir pour un tout qui reste largement à découvrir.

