

REVUE ILES D IMESLI, VOLUME 16, N°01 (2024), PP. 21- 35

L'anthropologie visuelle au programme des Master 2 anthropologie du patrimoine et de la culture amazighes

Visual anthropology on the program of Master 2 anthropology of Amazigh heritage and culture

Latéfa Lafer
Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou, Algérie, latifalafer@yahoo.fr

Article information

History of the article- Historique de l'article		
Received: 15/02/2023	Accepted : 23/03/2024	Published : 31/12/2024

Abstarct

The teaching of visual anthropology is an unprecedented experience driven by teacher-researchers from the Department of Amazigh Language and Culture of UMMTO. Taught in anthropology of Amazigh heritage and culture, this module was created in 2016 and put into practice in 2017. This article gives the floor to teachers to tell us about this innovative experience and describes the interactivity with students in the development of the program over the years. It also relates the importance of teaching through images in specialties faced with fieldwork.

Keywords: Anthropology, Amazigh, Audio-visual, Documentary, Picture.

Résumé

L'enseignement de l'anthropologie visuelle est une expérience inédite impulsée par des enseignants-chercheurs du Département de Langue et Culture Amazighes de l'Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou. Enseigné en anthropologie du patrimoine et de la culture amazighe, ce module a été créé en 2016 et mis en pratique en 2017. Cet article donne la parole à des enseignants pour nous parler de cette expérience innovante et décrit l'interactivité avec les étudiants dans le perfectionnement du programme au fil des ans. Il relate également l'importance de l'enseignement par l'image dans les spécialités confrontées au travail de terrain.

Mots clés : Anthropologie, Amazigh, Audiovisuel, Documentaire, Image.

Auteur correspendant : Latéfa Lafer, latifalafer@yahoo.fr
ISSN: 2170-113X, E-ISSN: 2602-6449, (cc) BY-SA
Published by: Mouloud Mammeri University of Tizi-Ouzou, Algeria

Introduction

L'enseignement par l'image a fait son entrée au Département de Langue et Culture Amazighes (DLCA) à travers le documentaire anthropologique avec l'installation d'un module d'anthropologie visuelle. L'expérience est nouvelle lorsque l'on sait que le cinéma de manière générale ne s'enseigne pas en tant que spécialité et que tout est à faire s'agissant de l'intégrer au domaine des sciences. Il s'agit, à travers cet enseignement, d'aborder deux domaines assez marginaux : l'un, l'anthropologie, relevant des sciences et, l'autre, le cinéma, relevant des arts. Deux domaines relativement récents qui se sont très vite liés parce qu'ils posent un regard sur le réel par une pratique de terrain. L'anthropologie s'est associée très vite à l'art cinématographique de par la période historique qui a vu apparaitre ces deux disciplines. Le lien de l'anthropologie avec les peuples d'Afrique, d'Asie ou des Amériques se déroule dans un temps colonial où les courants de l'anthropologie autant que le cinéma vont êtres traversés par les questionnements imposés par les notions de modernité, de civilisation, de développement des sociétés dominantes face à des peuples méconnus et observés par les regards des voyageurs et des explorateurs avant que les affirmations culturelles et politiques de ces peuples n'imposent des visions scientifiques en anthropologie et plus empruntes de réalisme dans les documentaires. Cette dynamique impose, de fait, dans les temps actuels, un regard conjoint entre la science et la représentation par le cinéma du *Réel* de notre société et de nos cultures. L'enseignement audiovisuel, au moment où les jeunes générations ont adopté l'usage de l'image par la démocratisation du numérique, offre l'opportunité d'emprunter les sentiers de l'identité, de la culture et du patrimoine à travers cette expérience inédite au Département de Langue et Culture Amazighes.

Une expérience inédite

Le projet date de 2014-2015, initié par une équipe d'enseignants chercheurs du DLCA, son lancement effectif a lieu en 2017, après que le programme de cours eut été élaboré. L'un des initiateurs du projet, Karim Salhi, enseignant-chercheur en anthropologie, explique que : « Lorsqu'on nous a demandé, en 2014, dans le cadre de l'harmonisation[1] des formations, de préparer un canevas de programmes pour les Master, on a eu une opportunité pour revisiter la formation. On a ajouté à *Anthropologie du patrimoine*, l'appellation d'*Anthropologie de la culture amazighe*. Je suis allé sur le net chercher ce qui se fait dans d'autres universités, en matière de formation en anthropologie, et je suis tombé sur des modules d'anthropologie visuelle, anthropologie de l'image… Il y a différents angles d'approche… »[2] (Salhi, 2022). Cette mise en perspective d'un enseignement par l'image commence alors à prendre forme mais, au départ, en parallèle au

[1] Harmonisation Mise en conformité des programmes des Masters et des licences à travers le territoire national.
L'harmonisation des Masters permet de revoir les intitulés des Masters, d'unifier les programmes et de revisiter les contenus des matières.

[2] Entretien avec Karim Salhi, Enseignant-Chercheur, UMMTO, DLCA, le 10 novembre 2022.

canevas de l'enseignement. Selon Azedine Kinzi qui a assuré les premiers enseignements : « Quand on a lancé le Master d'anthropologie culturelle et du patrimoine amazigh, on a démarré des ateliers filmographiques pour initier l'étudiant à l'image. Nous n'avions pas de salle équipée mais seulement l'auditorium. On a projeté des films, à titre d'exemple un film sur le patrimoine du Mzab, un documentaire sur *Aqwdar* (la transhumance) une pratique qui existait dans la région d'*Ibudraren* en Kabylie. Les étudiants voient le film ensuite l'auteur ou un participant au film intervient. On faisait un débat autour du contenu et de l'image et tout cela accompagnait le module patrimoine »[3] (Kinzi, 2022). Suite à cela, le module d'anthropologie visuelle voit le jour dans le cadre de l'harmonisation des programmes, il est acquis mais il nécessite une réflexion plus avancée concernant son contenu : « Qu'est ce que ça allait donner exactement, on ne le savait pas. Est-ce que nos projets aboutiront ? On ne le sait jamais. Si on avait trop réfléchi, peut-être qu'on hésiterait à se lancer dans l'aventure. J'avais cette idée comme ça, je me suis documenté puis Kinzi était favorable. Comme nous avions travaillé les programmes ensemble, nous n'avons pas eu de difficultés. Personne ne nous a dit quoi que ce soit : c'est parti dans les instances scientifiques de l'université jusqu'au Ministère et, là, ils ont avalisé tout sans aucune réserve »[4] (Salhi, 2022).

Après les ateliers filmographiques à l'auditorium de l'université, l'équipe passe à des séances dans une salle équipée d'un vidéoprojecteur au sein du département : « Les ateliers accompagnaient le module du patrimoine, il n'y avait pas encore de module d'anthropologie visuelle. J'ai présenté dans ces ateliers des photos, de petites vidéos que je projetais dans la *salle-machine* »[5] (Kinzi, 2022). De cette démarche va émerger un enseignement auquel il restait à trouver un enseignant qui puisse le dispenser et qui soit proche des métiers de l'image. Ce qui arriva une année après l'installation du module puisque l'équipe s'est accordé une marge de temps pour proposer un programme en adéquation avec la discipline.

En 2016, nous avons élaboré un programme et en 2017, l'enseignement du module démarre. Depuis lors, l'enseignement de l'anthropologie visuelle prend forme, se transforme et s'adapte aux exigences du terrain et aux besoins de réaménagement des cours qui s'expriment lors du travail avec les étudiants d'année en année. L'expérience est interactive puisqu'elle intègre aux réflexions des enseignants, les points de vue et les pratiques du cours et du TD avec les étudiants. Au départ, des éléments, extérieurs au cours en soi, ont constitué un frein : les conditions matérielles adéquates pour des projections de films faisaient défaut : vidéoprojecteur fixé au plafond non doté d'une télécommande donc inaccessible pour les réglages, projections programmées dans la salle informatique. Il a fallu recourir à l'emprunt d'un vidéoprojecteur à l'administration avant chaque séance et, pour la recherche de films, s'appuyer sur les réseaux sociaux et sur des dons de copies par les réalisateurs lorsqu'ils sont producteurs ou lorsque ces derniers l'autorisent. Une autre difficulté à surmonter consiste dans le fait que les étudiants, qui

[3] Entretien avec Azedine Kinzi, Enseignant-Chercheur, Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou, DLCA, le 10 novembre 2022.
[4] Entretien avec Karim Salhi même source.
[5] Entretien avec Azedine Kinzi même source.

n'ont jamais eu l'occasion d'entrer dans un cinéma pour une grande majorité, sont habitués aux téléfilms ou aux films de fiction regardés sur le net. L'atmosphère d'un visionnage en salle suivie d'un débat est quelque peu bloquante et c'est une étape qui nécessite parfois trois à quatre séances avant qu'ils puissent prendre la parole. En 2020, la pandémie du COVID 19 a nécessité de recourir à l'enseignement à distance et écourté le programme en présentiel imposant un réaménagement imprévu des séances alors que la majorité des étudiants n'ont pas d'ordinateurs ni de connexion internet, le nombre de films étudiés a baissé et le « voir ensemble » nécessaire à cette matière en a pâtit. Dans cette démarche, penser le programme est aussi indispensable que penser la méthode à adopter pour dispenser un enseignement basé sur des études de films. Il nous a semblé fondamental de nous arrêter sur ce projet dont la mise en pratique a pris quelques années afin d'en questionner l'historique et d'en relater l'évolution vu que l'expérience est inédite. Elle gagnerait à être consignée par écrit pour en assurer la durabilité.

Il s'agit, en premier lieu, de préciser que la plus grande part du programme est dédiée au film documentaire et que celui-ci est considéré dans les théories du cinéma comme un *genre*. Le documentaire entretien un lien privilégié avec l'anthropologie depuis le début du vingtième siècle, tel qu'en témoignent de nombreux films[6], ceux de Jean Rouch tel que *Moi, Un noir*, de Chris Marker, Alain Resnais et Ghislain Cloquet tel que *Les Statues meurent aussi*, de Michel Brault et de Pierre Perrault tel que *Pour la suite du monde* etc. Le premier documentaire, à la naissance du genre est un film anthropologique, il s'agit de *Nanouk l'esquimau* de Robert Flaherty réalisé en 1922 avec la méthode de l'observation participante puisque le réalisateur s'est immergé dans la société inuite pour le réaliser.

Pour les anthropologues, il est avéré que filmer son terrain est plus précis que la prise de notes ou la description verbale. L'image palie aux défaillances de la mémoire et aide à l'affinement de l'analyse des données récoltées, il s'agit de : « saisir les moments forts d'une scène de vie, d'un rite, d'une cérémonie, de la vie ordinaire tout simplement. Comment prendre la prise de vue, l'image. C'est vrai que l'observation ne peut pas être réduite à une scène mais l'image va fixer certaines séquences de l'observation ethnographique que l'on ne peut pas transcrire. Tout l'intérêt de filmer est que cela reste comme archive. C'est ce qu'ont fait Germaine Tillion et Thérèse Rivière[7] ou Pierre Bourdieu[8] qui, lui, a travaillé la photographie… des images que, des siècles après, les gens vont trouver.

[6] Les films sont cités dans la filmographie en fin d'article et existent sur YouTube.

[7] *Aurès 1934* de Thérèse Rivière et Germaine Tillion est tourné en 1935-36. Thérèse Rivière, envoyée sur terrain par Lucien Lévy-Bruhl, Marcel Mauss et Paul Rivet (la direction du Musée de L'homme à Paris) est alors secondée par Germaine Tillion, étudiante de Marcel Mauss. Thérèse Rivière étudie les techniques traditionnelles alors que Germaine Tillion travaille sur les mœurs et les coutumes.

[8] Pierre Bourdieu a réalisé un grand nombre de photos sur l'Algérie au cours de ses recherches, entre 1958 et 1961, considérant que les photos représentent un important apport d'archives dans le travail ethnographique. Ces photos ont été rassemblées pour une exposition appuyée d'un fascicule intitulé *Images d'Algérie, une affinité élective. Réf. L'Algérie sociologie* Ss/dir. de Kamel Chachoua, « images de terrain », revue éditée par le CNRPAH en 2012.

Une matière pour des chercheurs futurs pour réfléchir à ce qui s'est passé il y a des décennies ou des siècles »[9] (Salhi, 2022).

L'association entre l'anthropologie et le cinéma dès les débuts du 20ème siècle a imposé un questionnement sur le regard posé sur *l'Autre* par les nations dominantes. Dès lors, filmer le terrain, pour les anthropologues, à partir des culturalistes des années 1930 jusqu'aux structuralistes des années 1950-1960, suit un mouvement de naissance des luttes pour les indépendances. Filmer le terrain revient donc à poser les bases du questionnement des populations filmées qui basculent d'objet de curiosité pour les dominants à sujets actifs pour renverser la domination coloniale et les visions réductrices des civilisations occidentales : « Rouch a réalisé la plupart de ses films à une époque où la dimension politique du travail de terrain et du pouvoir que s'arroge celui qui décrit l'Autre n'étaient pas encore des thèmes en vogue en anthropologie »[10] (Colleyn, 2009 : p. 18). De cela découle que filmer un terrain n'est pas une simple capture d'images anthropologiques mais tout un questionnement sur comment approcher l'autre en tant que différent de soi et par la suite comment les nations nouvellement indépendantes vont construire une image d'elles-mêmes, se penser et se projeter tout en tentant de reconstruire leurs identités niées : « J'étais tellement séduit par les images de documentaires que nous avions vu, ou par mes lectures, on a besoin de connaitre ce qu'est l'image, quel est son apport dans une enquête de terrain mais aussi à postériori pour réfléchir à un certain nombre de choses : les gestes, les postures, les parures, les rites… On a beau lire la description d'un rite, lorsqu'il est complété par des photographies ou des images filmées, on comprend encore mieux parce qu'on a un support qui donne plus de vie à la pratique elle-même »[11] (Salhi, 2022). L'anthropologie visuelle se pose, dès lors, comme un module qui questionne de manière théorique le cinéma en tant que mode d'approche du *Réel* tandis qu'il se consacre à l'élaboration d'une image de soi par les observations et les approches des anthropologues. Le cinéma n'est pas encore entré dans l'enseignement en tant que discipline mais il transparait tout de même dans le monde universitaire, il se conçoit comme un objet d'études intégré à d'autres modules : du journalisme et de la communication, de la littérature et de la linguistique, de l'anthropologie et de la sociologie.

Toutefois, en dehors de quelques initiés et par un glissement de sens, le cinéma est perçu comme un média et comme un outil d'information. Cela se lit dans quasiment tous les mémoires des étudiants ou articles des doctorants qui travaillent sur l'image dans les sciences de la communication et du journalisme, en anthropologie, en sociologie. Fait qui n'est pas étonnant lorsque l'on sait que le cinéma ne s'enseigne pas comme c'est le cas des autres arts : l'architecture, la sculpture, la littérature, les arts du spectacle… autres arts qui sont installés comme des spécialités à part entière. Il est donc, par habitude, associé aux seuls lieux qui lui consacrent un espace : les études linguistiques et littéraires en conçoivent la sémiologie ou la recherche de symboles à travers les récits filmiques ou encore l'analyse

[9] Entretien avec Karim Salhi même source.
[10] Jean-Paul Colleyn, *Jean Rouch : Cinéma et anthropologie*, Cahiers du cinéma - INA, Paris, 2009, p. 18.
[11] Entretien avec Karim Salhi même source.

d'adaptations de textes littéraires tandis que l'anthropologie et la sociologie s'en servent pour ce qui relève de la représentation sociale et culturelle des communautés humaines. Mais dire que le cinéma sert à la communication médiatique revient à confondre le tableau d'un peintre avec une caricature dans un quotidien d'information. Les deux étant des expressions artistiques, il n'est nullement question de hiérarchiser les arts et les sciences, il s'agit juste de replacer chaque discipline dans son espace de représentation. Le cinéma n'est non seulement pas enseigné mais il se trouve détourné de sa vocation, dépouillé de sa valeur, méconnu dans son histoire et ignoré dans son esthétique au profit de sa seule portée thématique. Les raisons à cela sont inhérentes à l'histoire de l'Algérie et à la vocation du cinéma algérien à être un outil politique de la période coloniale jusqu'aux années 1970 et à rester par la suite tributaire des idéologies dominantes ou opposantes : « Le cinéma comme la culture, est considéré alors comme un moyen de diffusion de l'idéologie révolutionnaire, écrit Maherzi. Il exerce par son contenu et son audience une fonction d'intégration politique »[12] (Maherzi, 1980 : p. 36). Cette vocation et ce statut se répercutent jusqu'aux temps actuels et expliquent l'amalgame souligné précédemment entre média et art. Megherbi écrit, s'agissant des réalisateurs, que : « Le cinéaste algérien ne se veut pas un témoin, mais un acteur non point politisé mais politique. En un mot, il se définit comme un personnage faisant partie intégrante de la société politique dont le rôle est, non seulement de montrer la voie à la société civile, mais de la guider aussi »[13] (Megherbi, Alger, 1985 : p. 93). Lorsque l'anthropologie s'appuie sur le documentaire en tant que vecteur de représentation ou que support pour fixer des moments d'histoire humaine, cette science travaille en arrière plan à sortir cet art du carcan qui lui a été imposé. Il s'agit donc aussi de s'intéresser, dans un autre temps, au statut de l'image, c'est-à-dire à une anthropologie des arts de l'image. Ceci d'autant plus que la pratique de la prise de photos ou du filmage connaît une intensification sans précédant chez les jeunes tandis que les usages, tant techniques que théoriques, de l'image restent largement méconnus dans le milieu universitaire. La vocation du documentaire est de filmer le *Réel* et ce genre cinématographique procède d'un intérêt particulier en Kabylie[14] moins couteux en général que la fiction et donc plus accessible pour les jeunes, il est primordial de lever un amalgame courant dans notre société entre le documentaire et le reportage. Tandis que le reportage procède des médias et de l'information (métiers du journalisme), le premier est l'un des *genres*[15] du cinéma à côté des films de guerre, péplums, comédies musicales, westerns, films d'horreur, d'animation, d'auteur etc. Il est défini comme une : « Interprétation créatrice de la réalité »[16] (Louis Marcorelles, 1983 : p. 78) et classé comme l'une des formes artistiques du

[12] Lotfi Maherzi, Le cinéma algérien, institutions, imaginaire, idéologie, Éditions SNED, Alger, 1980, p. 36.
[13] Abdelghani Megherbi, *Le miroir aux alouettes*, Éditions ENAL-OPU-GAM, Alger, 1985, p. 93.
[14] Le cinéma documentaire est majoritaire parce qu'il donne un accès direct accès à l'histoire, la société la et la culture de la région mais aussi parce qu'il est moins lourd en termes de moyens de production que la fiction.
[15] Genre est utilisé ici pour signifier une catégorie du cinéma universel.
[16] Louis Marcorelles, « Les écoles documentaires », *Le cinéma*, Éditions Bordas, Paris, 1983, p. 78.

cinéma. Il est né entre deux pôles dont les représentations sont très différentes : une école américaine dont l'initiateur Robert Flaherty préconise un cinéma d'observation participante et d'émerveillement qui va influencer les réalisateurs d'une génération à l'autre et une école soviétique dont l'initiateur, Dziga Vertov[17] (Marcorelles, 1983 : p. 78), capte du présent sa dialectique. Sa caméra est « l'œil mécanique »[18] (Louis Marcorelles, 1983 : p. 78) qui capte instantanément la vie en mouvement, c'est ce qui va s'appeler le *Cinéma vérité* et qui trace un lien direct entre cinéma et politique[19]. « Ils représentent, [Flaherty et Vertov ndr.], encore aujourd'hui l'antagonisme fondamental de deux formes du genre »[20] (Marcorelles, 1983 : p. 78). Jean Rouch, anthropologue devenu réalisateur, tient des deux écoles et influence, à son tour, le cinéma documentaire et même de fiction : « Jean Rouch se hissa à l'avant-garde du cinéma dès ses premiers coups d'essai… Sa caméra s'immisce au cœur de l'action, la modifie, la provoque, crée la réalité qu'elle capture. Certains professionnels du cinéma se sont irrités de l'imperfection technique de certains plans, de lignes d'horizon penchées, de raccords de montage atypiques, de l'allure chaotique de films soumis aux aléas de l'instant et de l'improvisation… ces traits auxquels Rouch tenait par-dessus tout, qui l'ont laissé en marge du cinéma commercial… Dans la liste des meilleurs films dressée par Jean-Luc Godard pour les *Cahiers du cinéma* en 1959, *Moi, Un Noir* occupe la quatrième place. »[21] (Colleyn, 2009 : pp. 11-12). Le *Cinéma vérité* sera réinventé par Jean Rouch et Edgar Morin[22] (Marcorelles, 1983 : p. 78) écrit l'auteur en référence à *Chronique d'un été*[23].

Le documentaire est né en Algérie en 1956 lorsque le cinéaste René Vautier[24] tourne sur le vif la Guerre d'indépendance et réalise *Algérie en flammes*. Il est blessé durant un tournage par un éclat d'obus qui va loger des débris de sa caméra dans son crane : « *L'homme avec une caméra dans la tête disait-il de lui-même en souriant !* »[25] (Vautier, 1998). Le genre est alors, politique, ancré dans l'immédiateté de la représentation. L'engouement pour le documentaire est ancré dans le désir, universellement partagé, de se représenter, de décrire sa société, de connaitre son histoire, d'exposer sa culture et d'affirmer son identité puisque, s'agissant de la période coloniale, les films sont réalisés majoritairement par les dominants, qu'est-ce que

[17] *Ibid*.
[18] Ibid.
[19] Le cinéaste Jean-Luc Godard, l'un des fondateurs du courant appelé la *Nouvelle vague*, crée au lendemain des révoltes de mai 1968 un groupe nommé *Groupe Dziga Vertov*.
[20] Louis Marcorelles*, Opus cit.*, p. 78.
[21] Jean-Paul Colleyn, *opus cit.*, pp. 11-12.
[22] Louis Marcorelles*, opus cit.*, p. 79.
[23] *Chronique d'un été*, réalisé par Jean Rouch et Edgar Morin en 1961 est considéré comme le. Manifeste du cinéma-vérité, il consiste en une enquête où ils questionnent un grand nombre de parisiens sur leur vie et il y est question de leurs points de vue sur divers thèmes, notamment la Guerre d'Algérie.
[24] En 1963, est fondé l'Office Algérien des Actualités filmées (OAA), créé par René Vautier et dirigé par Mohamed Lakhdar-Hamina. Il est doté de sept équipes chargées d'alimenter 150 salles équipées d'un matériel de projection en 16 mm.
[25] Discussions avec René Vautier à la Cinémathèque d'Alger, 1998.

filmer l'autre ? Puisque, vu par les colonisateurs, le *réel* n'est pas le même que vu par les peuples colonisés.

L'élaboration de l'enseignement théorique

La notion de représentation - au cœur du questionnement anthropologique - va nourrir les questions éthiques du cinéma documentaire : « Le cinéma est donc bien un art par l'exercice même de son activité. Reste à savoir, si dans le devenir historique, la fonction de l'art ne se modifie pas en allant du mythique au réalisme »[26] (Agel, 1971 : p. 6). Cela se pose aussi parce qu'à la place de reportages ou de simples tournages d'observation de terrain se met en place une conception esthétique du film anthropologique qui n'implique pas exclusivement les anthropologues mais aussi les cinéastes. C'est à cette frontière que l'on retrouve un film comme *L'Aube des damnés* de Rachedi qui va, ensuite, adapter *L'Opium et le bâton* de Mouloud Mammeri. *L'Aube des damnés*, film inspiré des *Damnés de la terre* de Frantz Fanon, inscrit au programme des cours d'anthropologie visuelle des Master 2 Anthropologie du patrimoine et de la culture amazighe, dont le commentaire écrit par Mouloud Mammeri est clairement consacré, durant les dix premières minutes du film, au questionnement anthropologique sur l'Algérie ante et post coloniale. *Moi, un Noir* de Jean Rouch révolutionne le cinéma tandis qu'il expose, à travers un regard africain, le vécu des jeunes travailleurs exilés économiques ivoiriens au Niger, au cœur d'un continent riche en matières premières. Il en va ainsi de *Les Statues meurent aussi*[27] qui travaille sur le statut de l'art chez les tribus africaines, sur son imprégnation du sacré et des croyances avant que les objets d'art ne perdent leur valeur sacrée pour devenir des objets esthétiques dans les musées européens. Symbole d'une destruction de civilisations ancestrales où la question de l'esthétique bascule de sa dimension première de jugement du sensible[28] (Kant, 1966 : p. 2), à une valeur réduite et familière de représentation du beau selon des normes imposées par les dominants. Il s'agit aussi et surtout de questionner des films tournés par des anthropologues dans un objectif de recherche : *Aurès 1934* de Germaine Tillion et Thérèse Rivière dont la date indique la vocation de ce film à fixer des images rares. Plus récemment mais tout aussi important est, *Mémoires en chantier*[29] de Catherine Gauthier qui suit l'itinéraire des

[26] Henri Agel, *Esthétique du cinéma*, Éditions P. U. F., Collection « Que sais-je ? », Paris, 1971, p. 6.

[27] *Les Statues meurent aussi* film d'Alain Resnais, Chris Marker et Gislain Cloquet sur le statut de l'art en Afrique tourné en et censuré durant une décennie pour son discours sur la place et la valeur de la civilisation africaine détruite par la colonisation européenne ethnocentrique.

[28] Kant, *Le jugement Esthétique*, Éditions P. U. F., Paris, 1966, p. 2.

[29] *Mémoire en chantier* de Catherine Gautier est tourné entre 2009 et 2012 avec la participation du professeur Azedine Kinzi et la production, côté algérien, de *Ciné+*, association de ce village. *Timezrit*, village minière dans la wilaya de Bejaïa, est le point de

travailleurs des mines de *Timezrit* (wilaya de Bejaïa) partis ou envoyés vers les mines se Saint Étienne en France. Documentaire où la réalisatrice, chercheur anthropologue, recueille, de 2009 à 2012, le témoignage direct des mineurs revenus à *Timezrit*, enquête à laquelle participait Kinzi : « En anthropologie on ne peut pas se passer de l'image, beaucoup d'études anthropologiques et de mémoires appuient leurs descriptions et leurs analyses sur l'image : la photo, les dessins. Des documentaires ont été réalisés, par exemple le documentaire de Bourdieu *La sociologie est un sport de combat* ; le documentaire de Germaine Tillion sur les Aurès. L'image est indispensable en anthropologie, aussi bien pour l'enseigner que pour la mettre en œuvre dans la pratique et la recherche »[30] (Kinzi, 2022). Cet ensemble de questionnements sur : les films des cinéastes et ceux des anthropologues ; la domination coloniale et les indépendances des nations ; la science et l'art, a participé à l'élaboration du programme du module d'anthropologie visuelle dispensé aux Master 2. Dès les premiers cours se dessinent des transformations découlant des dialogues avec les étudiants. En effet, ce premier programme s'avère trop chargé pour une promotion, pourtant bien dynamique et enthousiaste, et cela est dû à la méconnaissance de cet art. Dès la deuxième année de cet enseignement apparaissent des changements progressifs, notamment un allégement des données théoriques du cinéma pour des données plus pratiques. Le programme de cours, élaboré durant l'année 2016-2017 en vue du lancement du module, a subi d'importantes variations à ce jour. Les éléments exposés permettent de saisir en quoi l'usage de l'image en anthropologie n'est pas un acte mécanique d'enregistrement de données. Le programme reste axé sur les documentaires de Jean Rouch, de Chris Marker, d'Alain Resnais cité plus haut et s'y ajoutent les premiers films de fiction amazighs pour leur accessibilité et leur richesse dans les recherches des représentations culturelles. Belkacem Hadjadj, réalisateur de *Machaho*, a soutenu une thèse de Doctorat sous la direction de Jean Rouch[31] ; Azzedine Meddour, réalisateur de *La Montagne de Baya*, est un spécialiste du documentaire[32] dont les références à l'anthropologie sont évidentes, son film renvoie aux écrits de Marie Virolle ou de Eliade ; Bouguermouh a travaillé en étroite collaboration avec Mouloud Mammeri, en 1958, pour son adaptation de *La Colline oubliée*. L'accessibilité de ces films, puisque les étudiants les ont vus et qu'ils sont ancrés dans un espace culturel connu, permet une meilleure

départ du documentaire de l'anthropologue C*atherine Gauthier*. Les travailleurs des mines y étaient recrutés pour aller vers les mines de Saint-Etienne en France. Dans *Mémoire en chantier* les mineurs racontent leurs exils, leurs vies et leurs luttes.

[30] Entretien avec Azedine Kinzi même source.

[31] Belkacem Hadjadj, *Tradition orale et images en Algérie*, Thèse de Doctorat 3ème cycle, sous la Direction de Jean Rouch, Paris-X Nanterre, 1987.

[32] Azzedine Meddour avait étudié dans le prestigieux institut de cinéma, le VGIK, à Moscou, en spécialité documentaire.

entrée dans cet enseignement à travers l'étude des rites et des représentations anthropologiques ou sociales qu'ils contiennent.

Les étudiants face à la pratique de l'anthropologie visuelle

L'anthropologie est marquée, à partir de Frank Boas, de Margaret Mead et de Malinowski, par la question de la photographie et de l'image et l'histoire du cinéma est, elle-aussi, marquée par l'anthropologie depuis la naissance du documentaire avec *Nanouk l'esquimau* (1922) de Flaherty et *L'homme à la caméra* de Vertov (1929). Ce qui aboutit, lorsqu'on élabore un programme d'enseignement d'anthropologie visuelle à des films d'anthropologues et de cinéastes qui ont pareillement marqué ce champ disciplinaire : « l'œuvre de Rouch trahit une tension entre trois pôles : le document ethnographique tourné de manière descriptive, un pôle dominé par l'herméneutique de Marcel Griaule et un pôle expérimental, précurseur de la Nouvelle vague et des grands débats des années 1980 sur la réflexivité en anthropologie »[33] (Colleyn, 2009 : p. 16). Pour la deuxième partie du programme, deux éléments liés à l'usage de l'image en Kabylie caractérisent les trente dernières années : d'une part, l'apparition des films amazighs qui met en jeu la production d'images sur la représentation de soi et justifie l'apparition d'un enseignement d'anthropologie visuelle, d'autre part, l'usage de l'image de plus en plus prédominant dans les pratiques estudiantines depuis l'apparition du Smartphone, de l'Iphone et des réseaux sociaux. Là où l'on prenait des notes ou enregistrait du son auparavant, s'immisce aujourd'hui la prise d'images avec son téléphone, plus aisée, plus systématique. Les étudiants ne photocopient plus les pages de livres, ils les photographient. Ils photographient et envoient via les réseaux : les cours, les notes, les PV pédagogiques, les résultats d'examens. Les exposés et les fiches de lectures sont écrits à la main puis photographiés pour les adresser à l'enseignant en format photo. L'image photographique est partout, cependant que ses règles élémentaires sont méconnues : « Quand on a mis en perspective ce module, on a dit que d'abord l'étudiant va s'initier à l'approche de la société à partir de l'image et des films. C'est-à-dire comment considérer cela comme une méthodologie d'approche. Ce qui veut dire que l'étudiant va apprendre les outils nécessaires pour que lui-même réalise un documentaire… Les étudiants prennent l'initiative de filmer en amateurs et de faire quelque chose de personnel sur le terrain. On a essayé de cibler le fait de prendre le film comme une méthode d'approche du terrain »[34] (Kinzi, 2022).

La partie cours est suivie d'un TD qui semble trouver, depuis peu, une assise cohérente. Des mutations se sont imposées d'année en année, à l'instar du cours, dans cette partie du module. Les réajustements se sont avérés nécessaires parce que cet enseignement a rencontré des promotions d'étudiants dynamiques qui ont perçu l'importance de l'arrivée de l'image dans leur cursus de formation et l'ont accueilli avec enthousiasme, et ce, malgré la crainte que peut imposer un champ aussi vaste et inconnu que l'enseignement si ce n'est *de* l'image, du moins *par* l'image.

[33] Jean-Paul Colleyn, *opus cit.*, p 16.
[34] Entretien avec Azedine Kinzi même source.

Il s'agissait, dans la première conception du TD, de regarder des documentaires consacrés à l'organisation sociale ou aux pratiques culturelles dans l'environnement immédiat des étudiants, c'est-à-dire en Kabylie : « L'iconographie est très importante chez les associations, les comités de villages, dans les fêtes des villages, explique Kinzi. Nous avons parfois une archive filmée qui est très importante et beaucoup de nos étudiants en ramènent. Pour nous deux choses sont importantes : nous avons travaillé sur la société comme un enjeu à filmer et aussi l'expression vivante qu'est tamazight »[35]. Pour Salhi, l'univers ciblé est plus large que cela : « Il s'agit de montrer à l'étudiant ce qu'est un film ethnographique et ce qu'ont fait les autres à un niveau universel mais, en même temps, pourquoi pas une approche de son terrain. Nous avions fixé noir sur blanc l'intitulé de la matière et quelques grandes lignes mais l'idée c'est qu'on laisserait à celui qui allait avoir la charge de cet enseignement d'élaborer son programme. Nous étions partis effectivement de l'idée de dispenser à nos étudiants à la fois un enseignement sur le film ethnographique mais aussi de les initier à prendre des images et à faire un film eux-mêmes, pas forcément un film amazigh, n'importe quel terrain »[36] (Salhi, 2022). Parti du visionnage de séquences de films anthropologiques et à leur analyse, en 2017, le TD s'est ensuite consacré à des notions d'écriture de thèmes et de techniques de filmage (cadrages, angles de vues, mouvements de caméra…). La période de la pandémie a amené l'intégration de l'étude de séquences des premiers films amazighs qui contiennent beaucoup de représentations socioculturelles de la Kabylie : *La Colline oubliée* de Bouguermouh (1994), *Machaho* de Hadjadj (1995), *La Montagne de Baya* de Meddour (1997) pour ce qu'ils contiennent des séquences basées sur des reconstitutions anthropologiques et sociologiques de la Kabylie. Puis, à partir de 2021, un ensemble de films de jeunes, tournés notamment dans les espaces villageois, ont été rassemblés et la méthode a pris forme de façon inattendue, au détour d'un visionnage, et elle fait ses preuves à ce jour : « Le cinéma possède la particularité d'être fondamentalement ancré dans la réalité de son temps, et ce, beaucoup plus que toute autre forme d'art. Il n'y a qu'à comparer les méthodes employées il y a trente ans dans le documentaire avec celles utilisées actuellement dans ce domaine : techniques dites légères, efforts pour dépasser le stade de la description statique, appel à d'autres disciplines comme la sociologie, l'ethnographie ou l'anthropologie… Mais, d'autre part, le cinéma est un révélateur social »[37] (Goldmann, 1971, pp. 29-30), écrit Goldmann dans son approche du cinéma dans le monde moderne. La moindre analyse de film s'avérait paralysante dans la pratique, surtout durant la période de la pandémie où les étudiants étaient confrontés à l'isolement et à une diminution des séances en présentiel : « C'est nouveau pour nous, disaient-ils, on ne voit que les thèmes des films on ne voit pas les formes et les esthétiques ». L'adhésion des étudiants s'est réalisée pleinement lorsque nous avons proposé un arrêt sur un documentaire amateur qui présentait de nombreuses carences thématiques et formelles. La méthode consistait à analyser ce seul film, c'est-à-dire à réfléchir au thème puis à décomposer et recomposer le sujet selon les choix de chacun. Partir finalement d'un même

[35] Ibid.
[36] Entretien avec Karim Salhi même source.
[37] Annie Goldmann, *Cinéma et société* moderne, Éditions Anthropos, Paris, 1971, pp. 29-30.

objet filmique pour élaborer collectivement les possibilités de films autour du thème revenait à exercer son point de vue d'anthropologue à l'épreuve de la représentation du réel. Cette expérience de participation à l'élaboration d'un documentaire anthropologique a été maintenue à ce jour. Elle libère la parole, participe à l'affirmation de points de vue individuels, d'échanges collectifs et met en place l'idée de pouvoir filmer son terrain de recherches lorsque viendrait le moment de pratiquer le terrain pour rédiger le mémoire de Master 2.

L'émerveillement face aux films abordés en cours a cédé le pas, en TD, à de vifs échanges, les approches filmiques en termes de fond et de forme ouvrant un espace de débat en même temps que s'apprivoisait l'habitude de décrire et d'analyser. Cette approche a également permis d'aborder un axe important chez les anthropologues : les entretiens. Questionner une personne pour son enquête de terrain peut s'avérer facile ou difficile selon les sujets et les personnes mais placer un outil de prises d'images entre soi et l'interviewé nécessite un nouvel apprentissage qui a été intégré récemment à notre enseignement en anthropologie visuelle. « Il y avait un côté aventurier » disait Salhi dans l'installation d'un enseignement pour lequel il n'y avait pas encore de spécialistes pour l'enseigner et un côté « providentiel dans l'apparition soudaine du profil d'enseignant que l'on recherchait » expliquant qu'il fallait jeter les bases du programme, l'assurer avec un savoir faire minimal ensuite aviser « on s'est dit avec Kinzi, on plonge, on y va et on verra. Mais nous étions conscients d'une chose : c'est quelque chose de nouveau, d'abord parce que l'anthropologie ne s'enseigne pas partout. Dans ce petit ilot dans lequel il y a un petit noyau d'anthropologues, à l'université de Tizi-Ouzou, il fallait qu'on donne une consistance à cette formation. On savait que l'image pèse lourdement et qu'elle est devenue d'usage très courant. Il fallait qu'on initie nos étudiants, qu'on leur donne le goût de prendre des images, même en dehors de tout travail de recherches. Tout cela on voulait le leur inculquer »[38] (Salhi, 2022). L'enseignement par l'image dans le module d'anthropologie visuelle suit une dynamique qui en assure la pérennité en même temps qu'elle oriente le regard vers de nouveaux questionnements scientifiques tels que la place de l'image dans notre culture, l'oralité et le regard, le verbe et l'image, la prise de notes et la prise d'images et bien d'autres problématiques inhérentes à notre vécu socioculturel. Pour l'heure, nous continuons à penser le programme du cours. Il n'est pas figé et la perspective actuelle est d'intégrer, aux documentaires cités, les séquences des films amazighs qui consistent en des reconstitutions de rites et de célébrations puisées dans cette culture. Cela parce que les étudiants se dotent de thèmes de mémoires ancrés dans la Kabylie. Le TD nécessite également une extension à l'apprentissage de l'entretien filmé et, pourquoi pas, aux travaux pratiques consistant à utiliser son téléphone pour filmer un sujet en tant qu'exercice à mettre en pratique dans la salle de classe au départ et peut-être plus tard en extérieur dans l'enceinte de l'université.

[38] Entretien avec Karim Salhi même source.

Conclusion

D'évidence, l'étude par les films est très appréciée par les étudiants de la génération actuelle pour qui l'image est un usage courant. L'anthropologie visuelle leur est enseignée en n'omettant pas, à chaque promotion, de leur parler de la naissance et de l'installation de cet enseignement ce qui a pour effet de renforcer leur participation à la réflexion autour de ce module. L'anthropologie, comme toute science qui se pratique sur le terrain, ne peut se passer de l'apport des films et du filmage. Dans d'autres spécialités, des enseignants commencent à s'intéresser à cette question (à l'exemple de l'anthropologie socioculturelle et de la sociologie à la faculté des sciences humaines et sociales ou de la géologie dans les sciences de la terre). Le domaine est nouveau et plein de perspectives et l'expérience du module d'anthropologie visuelle dans la spécialité *Anthropologie du patrimoine et de la culture amazighes* est un précurseur et un témoin des possibilités consistant à recourir à l'enseignement par l'image en même temps que de l'enseignement de l'image. La difficulté majeure étant que, pour mettre en œuvre une telle dynamique, il faudra former des formateurs. Car, si les étudiants sont tout à fait favorables à ce type d'enseignement, adéquat à leurs modes de communication, des générations d'enseignants n'ont jamais eu d'enseignement en audiovisuel ou en cinéma ni même accès aux salles de cinémas, rares et fermées pour la plupart depuis une trentaine d'années. Le défi qui s'ouvre est donc, après avoir pensé à l'installation d'un module, est celui de penser à l'intégration de l'image à divers enseignements en sciences humaines, sociales et de la nature. Ce qui est en soi en adéquation avec la tendance des nouvelles générations à utiliser la communication par les images plus que la communication verbale. Un champ nouveau est en perspective et demande à être analysé d'où l'on peut conclure que l'importance d'avoir installé un module d'anthropologie visuelle dépasse largement, en tant que perspective, le seul cadre de la spécialité dédiée à l'anthropologie amazighe pour questionner tout un ensemble de spécialités et de domaines des sciences.

Bibliographie

Agel Henri, 1971, *Esthétique du cinéma*, Paris, Éditions P. U. F., Collection « Que sais-je ? ».

Hegel G-W Friedrich, 1875, *Esthétique*, Tome I, Paris, Librairie Germer-Baillère. URL uqac.uquebec / Classiques_des_sciences_sociales (05/11/2022).

Colleyn Jean-Paul, 2009, *Jean Rouch : Cinéma et anthropologie*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma - INA.

Chachoua Kamel (Ss dir.), 2012, *L'Algérie sociologique : hommage à Pierre Bourdieu (1930-2002)*, Alger, Éditions CNRPAH.

Goldmann Annie, 1971, *Cinéma et société* moderne, Paris, Éditions Anthropos.

Jeancolas Jean-Pierre, 1983, « André Bazin : La question du réalisme », *Le cinéma*, Paris, Éditions Bordas.
Kant Emmanuel, 1966, *Le jugement Esthétique*, Paris, Éditions P. U. F.
Maherzi Lotfi, 1980, *Le cinéma algérien, institutions, imaginaire, idéologie*, Alger, Éditions SNED.
Marcorelles Louis, 1983, « Les écoles documentaires », *Le cinéma*, Paris, Éditions Bordas.
Megherbi Abdelghani, 1985, *Le miroir aux alouettes*, Alger, Éditions NAL-OPU-GAM.
Piault Marc, 2018, *Anthropologie et cinéma*, Paris, Éditions Tétraèdre.

Entretien avec Salhi Karim, Enseignant Chercheur, 10 novembre 2022, UMMTO, DLCA.
Entretien avec Kinzi Azedine, Enseignant Chercheur, 10 novembre 2022, UMMTO, DLCA.

Filmographie

Nanouk l'esquimau ou *Nanouk, l'homme des temps primitifs* réalisé par Robert Flaherty, Production, Révillon Frères / Thierry Mallet et Pathé Exchange, Documentaire noir et blanc, muet, 78 minutes, USA, 1922.
L'homme à la caméra réalisé par Dziga Vertov, Production : Studio Dovjenko VUFKU, Documentaire noir et blanc, muet, 93 minutes, Union soviétique, 1929.
Moi, Un Noir réalisé par Jean Rouch, Production : Pierre Braunberger, Format : 16mm gonflé en 35mm, 73 mn, France, 1958.
Algérie en flammes réalisé par René Vautier, Production René Vautier / La DEFA, Court métrage documentaire, 26mn, Algérie, 1956.
L'Aube des damnés, réalisé par Ahmed Rachedi, Scénario de René Vautier, Adaptation et commentaire de Mouloud Mammeri, Production CNCA, Documentaire noir et blanc, 35mm restauré en DCP, 1h 40, Algérie, 1965.
L'Opium et le bâton, réalisé par Ahmed Rachedi, Production ONCIC, Fiction 2h 7mn, Algérie, 1969.
Les Statues meurent aussi réalisées par Alain Resnais, Chris Marker et Gislain Cloquet, Production Tadie-Cinéma, Documentaire, 30 minutes, France, 1954.
Aurès 1934 réalisé par Thérèse Rivière et Germaine Tillion, Documentaire 13 mn et 49 secondes, Production Musée de L'homme, Paris, 1936, monté en 1946 et présenté par le CNC et la Cinémathèque française en tant que mission ethnologique.
Pour la suite du monde réalisé par Pierre Perrault et Michel Brault, Production Office national du Film (Canada) et Radio-Canada, Documentaire 105 mn, Canada, 1963.

La Colline oubliée, scénario Mouloud Mammeri et Abderrahmane Bouguermouh, réalisé par Abderrahmane Bouguermouh, Production APW Tizi-Ouzou/CAAIC/ENPA, Fiction 1h 37 mn, Algérie, 1994.

Machaho, scénario et réalisation Belkacem Hadjadj, Production Imago-productions/ ENTV/ ENPA, Fiction 1h 30 mn, Algérie, 1995.