

Zeitschrift: Tsantsa : Zeitschrift der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft
= revue de la Société suisse d'ethnologie = rivista della Società svizzera
d'etnologia

Band: 13 (2008)

Artikel: Regards sur le voile : une approche réflexive sur le processus de
fabrication des images de mon premier film documentaire

Autor: Langer, Vanessa

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1007339>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

REGARDS SUR LE VOILE

UNE APPROCHE RÉFLEXIVE SUR LE PROCESSUS
DE FABRICATION DES IMAGES DE MON PREMIER
FILM DOCUMENTAIRE



Texte et photographies: Vanessa Langer



Au cours de mes études d'ethnologie, je me suis rendue quatre mois au Yémen afin de mener une recherche de terrain, lors de laquelle je me suis entretenue sur le port du voile à San'a avec une centaine de jeunes femmes. Séduite par le potentiel de l'image, j'étais partie avec une caméra car je lui prêtais de nombreux avantages non seulement d'un point de vue méthodologique, mais aussi en tant que support de distribution du savoir.

Dépourvue de connaissances théoriques et pratiques en anthropologie visuelle et guidée par le fantasme d'une caméra objective, je m'étais fixé des règles à suivre afin de réaliser mon premier film documentaire, *Regards sur le voile* (2004). Mon objectif était alors de mettre en image une grande partie des résultats de ma recherche, en essayant de réaliser un documentaire anthropologique, tout en restant accessible à un grand public.

Rétrospectivement, j'ai réalisé que l'image ne décrit pas, mais qu'elle se réfère à des catégories construites appartenant au réalisateur ainsi qu'à celles que ce dernier projette sur son futur public. J'ai remarqué par ailleurs que le choix de mon sujet est très représentatif des intérêts scientifiques qui ont longtemps considéré l'image comme un médium uniquement capable de représenter objectivement des objets de la culture matérielle, des gestes, des rituels et des techniques (Piault 2000). J'ai donc pris conscience que ma volonté de répertorier chaque modèle et chaque technique de mise correspond à une caractéristique méthodologique de notre science, qui a cherché à classer, catégoriser et conserver des pratiques sociales, que ce soit sous une forme visuelle ou écrite. Guidée par cette logique, je désirais laisser un témoignage audiovisuel d'un patrimoine matériel et immatériel, peut-être voué à disparaître. Afin d'aller au-delà d'une simple utilisation illustrative des images, j'ai cependant cherché à leur donner du sens. Après avoir observé la dimension de mode inscrite dans le port des voiles portés à San'a, j'ai choisi de les présenter sous la forme d'un défilé. A cette époque, la *burka* (photo de titre) était le modèle le plus en vogue.

Dans cet essai, je propose une analyse réflexive qui interroge les représentations qui se cachent derrière le processus de fabrication de mes images. Lors du tournage, je cherchais à réaliser des images qui soient pourvues d'un contenu informatif, mais qui soient aussi esthétiques, objectives et éthiques. Mais ces critères mis en œuvre renvoyaient en fait à la subjectivité de mon regard, lui-même miroir de diverses représentations véhiculées par l'anthropologie ainsi que par le sens commun. A partir

d'images tirées du film et de ces quatre critères, je tente de mettre en évidence les conventions visuelles et idéologiques auxquelles je me suis inconsciemment référée.

LA BURKA, AU-DELÀ D'UN PHÉNOMÈNE DE MODE

En anthropologie, l'image, qu'elle soit photographique ou animée, a suscité de nombreux débats. D'abord utilisée à des fins d'archivage, elle servait à répertorier, classer et comparer des faits sociaux de diverses sociétés humaines. Dans le milieu cinématographique, l'image avait pour but d'archiver des techniques, des gestes du quotidien et des rituels du monde entier de peuples «en voie de disparition» selon des règles d'enregistrement très précises (Heider 1976). Dans cette perspective positiviste, l'objectivité de la caméra, garante de la scientificité des images, n'était pas mise en doute et avait pour mission de restituer les «réalités» observées. Hormis quelques exceptions, comme Jean Rouch, ce n'est que vers les années 1970 que des ethnologues dénoncent la subjectivité des images et qu'ils commencent à entreprendre une réflexion sur leur processus de fabrication. Dès lors, ils se concentrent sur l'élaboration de nouvelles règles méthodologiques relatives au choix du sujet, à la prise de vue, au montage et au commentaire afin que le film obtienne un label ethnographique et, ainsi, sa reconnaissance académique.

Pour prétendre fournir un apport anthropologique, j'avais d'abord mis de l'importance sur le choix du sujet, qui me semblait devoir présenter un avantage à être traité avec un médium audiovisuel plutôt qu'écrit. Selon mes représentations, l'image devait être informative et produire du sens par rapport au sujet. La présentation de la grande diversité des types de voiles (*burka*, *lethma*, *magrama* [photo 1], *chirchaf* [photo 2], *citara*, *khimar*, *hijab*, etc.) et des techniques de mise me paraissaient bien convenir à une approche filmique. L'image me semblait remplacer le processus de traduction inhérent au discours anthropologique en donnant un accès visuel direct à l'objet étudié. En effet, l'imédiateté visuelle me paraissait donner plusieurs niveaux d'informations simultanément: la description de l'objet et la reconstitution des gestes dans un espace-temps donné.

Pour exploiter le contenu informatif de l'image, j'ai tenté de montrer que chaque voile, chaque tissu et chaque technique de mise étaient chargés de sens, correspondant à des représentations sociales. Les anciens voiles, qualifiés de «traditionnels» par mes interlocutrices, ont été progressivement remplacés par la *burka*, arrivée dans les années

1990 d'Arabie Saoudite et présentée par les discours du sens commun comme un voile «moderne». Selon la plupart de mes interlocutrices, la *burka* est beaucoup plus esthétique que les anciens voiles et donne à la femme une silhouette bien plus féminine. Les différentes techniques de mise composent un langage: rabattre la voilette pour cacher ses yeux, montrer ou non ses sourcils (photos 3 et 4) ou encore porter un modèle plus ostensible, qu'il soit plus court (photo 5), brodé ou décoré de paillettes. C'est un jeu sur ce que l'on cache et ce que l'on dévoile.

ESTHÉTIQUE DU VOILE, ESTHÉTIQUE DE L'IMAGE: UNE ALLÉGORIE

L'image possède une puissance d'évocation esthétique que j'ai voulu exploiter. L'appréciation de ce qui est esthétique ou ne l'est pas dépend du système de représentations sociales, qui définit ce qu'est une «belle image». En Occident, notre rapport à l'esthétique d'une image ethnographique découle de conventions idéologiques et formelles, héritées de notre rapport historique à l'Autre. Dans la perspective coloniale de l'époque, ce sont les peuples les plus lointains et les plus particuliers qui ont d'abord attiré les anthropologues. C'est la fascination de la différence, d'où découle la construction de l'exotisme, qui est au cœur de la démarche anthropologique (Kilani 2000). Les anthropologues, suivis par les médias et l'industrie du tourisme, ont employé l'image pour favoriser l'esthétisation de sujets exotiques. Dans le milieu de la publicité et du voyage, l'exotisme est abondamment utilisé en raison de sa valeur marchande forte. La mise en circulation de telles images a largement alimenté le rapport inégal à l'Autre, codifiant sa représentation par des indices esthétiques emblématiques. En Occident, le voile fait partie des emblèmes caractéristiques de l'exotisme, participant aux mécanismes de construction de la différence. Au cours de ma recherche, j'ai pris conscience que derrière l'exotisme des tenues vestimentaires *san'ani* et les apparentes différences, il y avait des logiques plus universelles comme les jeux de mode ou de séduction. J'ai donc tenté de proposer une esthétique porteuse de sens qui cherchait à rapprocher l'Autre, plutôt que de l'«exotiser» et de l'éloigner.

Cette tentative de rapprochement s'appuie cependant sur l'exotisme du sujet lui-même puisque le voile, et d'autant plus la *burka*, est l'une des figures idéologiques occidentales de l'altérité radicale. Dans l'imaginaire populaire occidental, le voile est souvent perçu comme un signe religieux, traduisant la soumission des femmes et le caractère «rétrograde» de la religion islamique. Afin de dépasser la référence au religieux

et de présenter le port du voile comme un signe vestimentaire appartenant au système de la mode, j'ai explicitement cherché à produire de belles images. L'esthétisme du défilé a par exemple été renforcé par un décor chaleureux et coloré de tons chauds (photos 1 et 2) ainsi que par de nombreux gros plans (photos 3 et 4), qui donnent en outre l'impression de rentrer dans un rapport d'intimité avec le sujet. L'esthétique des images est donc une sorte d'allégorie ethnographique.

DE L'IMAGE COMME FANTASME DE L'OBJECTIVITÉ

Tout au long du tournage, mon intention était de réaliser des images dénuées de jugement de valeur et aussi objectives que possible afin que le film obtienne un label «anthropologique», sans encore me rendre compte que je reproduisais ce faisant une conception en réalité désuète du film ethnographique. Pendant longtemps, les ethnologues pensaient qu'ils pouvaient récolter des faits objectifs sur leurs terrains et garantir la scientificité de leurs recherches. L'appareil photographique et la caméra étaient apparentés à l'œil du chercheur, constituant un instrument supplémentaire pour illustrer ses observations et renforcer le présupposé de l'objectivité. Bien que la subjectivité de l'image ainsi que celle du chercheur soient aujourd'hui reconnues comme porteuses de sens dans les sciences sociales, pour le sens commun, l'image documentaire reste largement associée à l'objectivité. J'étais moi-même convaincue par l'objectivité de ma prise de vue et mon intention était d'ailleurs de placer le spectateur dans cette même position d'observateur (voyeur). Le défilé a par exemple été tourné en plans fixes, supposés favoriser l'objectivité des images, la caméra étant placée sur un trépied en face du modèle (photo 2). D'autre part, je n'ai pas utilisé le zoom afin de ne pas suggérer ma présence derrière la caméra. L'usage de plans fixes face aux sujets fait référence à d'anciennes conventions, employées par le genre documentaire, censées produire un effet de réalité (Aumont, Bergala et Marie 2001). Pour favoriser cette impression de réalité et comparer l'objectif à l'œil de l'ethnologue, des plans larges sont suivis de plans plus serrés et enfin par de gros plans, destinés à apporter des indications ethnographiques complémentaires ainsi qu'à se rapprocher des sujets filmés.

Tout en cherchant à créer l'illusion de la caméra objective observant ce qui se déroule devant elle, j'ai mis en scène certaines séquences. La plupart des prises de vue se sont déroulées de la manière suivante: j'exposais mon projet, à partir duquel les protagonistes improvisaient sur le moment. L'entrée et la sortie du champ étaient précisées,

























mais elles étaient libres d'effectuer leurs présentations comme elles le voulaient. J'ai remarqué, comme l'avait déjà constaté Jean Rouch (1980), que la présence de la caméra a renforcé leur goût de la mise en scène: les Yéménites filmées improvisaient devant et pour la caméra, transformée en un outil incitant diverses actions. Par exemple, lorsque j'ai proposé à mes interlocutrices de les suivre en train de faire du *shopping*, elles se sont prises au jeu et ont ostensiblement regardé les vitrines (photo 6), essayé des vêtements devant le miroir (photo 7), demandé les prix, etc.

Afin de cacher ma présence au futur public, j'avais demandé aux protagonistes de faire comme si je n'étais pas là et je ne suis pas entré dans le champ, ni physiquement, ni vocalement. En ce sens, j'ai respecté des codes audiovisuels qui cherchent à séparer le champ du hors-champ, afin de faire oublier aux spectateurs toutes les images possibles hors-cadre et de les maintenir dans l'impression de réalité du cadre (Aumont, Bergala et Marie 2001). Cependant, certaines scènes suggèrent quand même ma présence. Par exemple l'image de l'échoppe où l'une des protagonistes adresse un regard à la caméra pour savoir si elle doit me donner un jus de fruit (photo 8). Cette image a vite été coupée au montage pour la faire suivre d'une autre image, où je ne suis plus censée être là (photo 9). Le regard à la caméra a été longtemps proscrit afin d'objectiver la prise de vue en tentant de rendre le réalisateur invisible. Il est désormais souvent utilisé et sert à mettre en évidence la subjectivité d'une prise de vue afin de créer un effet de réalité. Je prends aujourd'hui conscience que toute représentation est non seulement construite, mais aussi définie par des conventions héritées de l'histoire du cinéma et, plus généralement, de l'image.

POUR UNE DÉCONSTRUCTION DU REGARD VERS L'AUTRE

Etant donné que ces images se voulaient accessibles à des milieux non académiques, mon intention était de bousculer les stéréotypes de l'imaginaire collectif et de montrer une autre facette du voile. Je me suis ainsi fixé plusieurs règles, représentatives de l'éthique méthodologique adoptée aujourd'hui (contrairement à hier) en anthropologie. J'ai tout d'abord appliqué le principe de *l'informed consent* (Ruby, Katz et Gross 1988; Nichols 2001) à la base de toutes les questions éthiques. Les personnes filmées, conscientes du discours dans lequel elles s'inscrivaient et de l'utilisation postérieure des images, étaient mieux intégrées et respectées dans le processus de réalisation. Comme nous l'avons déjà vu, j'ai aussi tenté d'adopter une forme esthétique éthique, qui ne

se sert pas de l'Autre comme d'un simple objet esthétique afin d'illustrer une thèse (Ruby 2000). Tout au long de ma recherche, j'avais l'intention de n'être que l'intermédiaire entre «elles» et «nous» dans leurs présentations de soi. J'ai essayé d'enregistrer des images qui correspondaient aux représentations que se faisaient les Yéménites d'elles-mêmes. En arborant une tenue perçue comme moderne, importée et séduisante, les jeunes San'ani sont dans une dynamique de transformation de leur image et revendiquent leur distinction sociale en tant que femmes actives non seulement par rapport à leurs concitoyens, mais aussi par rapport à moi-même en tant que représentante de «l'Occident». Le port de la *burka*, qui est, selon les actrices sociales, un voile plus léger et plus pratique pour se mouvoir par rapport au *chirchaf* (photo 2), est lié aux changements de mentalité et à l'émergence d'une nouvelle place des femmes dans la société *san'ani*. En effet, les femmes ne sont plus confinées à la maison; au contraire, elles sont beaucoup plus visibles dans l'espace public et notamment dans les milieux étudiants. Dans cette perspective, j'ai cherché à casser les codes utilisés par les médias occidentaux ainsi que par l'industrie du tourisme, où le voile est employé comme un repère culturel désignant «la» différence. En proposant des images (photos de titre, 9, 10, 11 et 12) qui ne figent mes interlocutrices ni dans leurs traditions ni dans un esthétisme exacerbé, j'espérais participer à une remise en question des préjugés associés aux femmes voilées. A travers mes intentions se profilait l'une des exigences des films anthropologiques qui cherchent à se distancer des reportages télévisuels en proposant un regard dénué de jugements de valeur.

«L'image est révélatrice des autres, de celui qui l'a prise, et aussi de la conscience dominante que les hommes de l'époque où elle a été prise avaient de leur être au monde et du rapport aux autres» (Héritier-Augé 1992: 14). Mon statut de jeune femme, occidentale, étudiante en anthropologie a non seulement influencé ma prise de vue, mais elle a aussi fait naître un rapport particulier avec mes interlocutrices, qui a lui-même engendré un type de discours de leur part ainsi qu'une certaine présentation de soi. Les Yéménites se sont approprié en quelque sorte les représentations faites d'elles, afin d'aller à l'encontre de l'infériorité qu'elles pensent associée, dans l'imagerie populaire occidentale, aux femmes voilées. En ce sens, les sujets filmés interviennent aussi dans le processus de fabrication de l'image à travers des jeux de mise en scène de soi. Enfin, l'image, en tant que représentation «préfabriquée», est un objet également créé par ses futurs destinataires qui participent à la construction de sa signification, comme j'ai pu le constater lors des projections du film.

BIBLIOGRAPHIE

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel et al.
2001. *Esthétique du film*. Paris: Nathan [3^e éd.].

HERITIER-AUGE Françoise
1992. «Où et quand commence une culture», in: Jean-Paul COLLEYN et Catherine DE CLIPPEL (dir.), *Demain, le cinéma ethnographique?*, p. 11-23. Condé-sur-Noireau: Corlet; Paris: Télérama [CinémAction; 64]

HEIDER Karl G.
1976. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.

KILANI Mondher
2000. *L'invention de l'autre. Essai sur le discours anthropologique*. Lausanne: Payot [2^e éd.].

LANGER Vanessa
2004. *Regards sur le voile*. Ethos Films Production, Suisse, 30 min.

NICHOLS Bill
2001. *Introduction to Documentary*.
Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.

PIAULT Marc Henri
2000. *Anthropologie et cinéma*. Paris: Nathan.

ROUCH Jean
1980. «Débat. Reportage en images, cinéma direct: l'expérience du terrain». *Cahiers du cinéma* 315: 43-48.

RUBY Jay
2000. *Picturing Culture. Exploration of Film and Anthropology*.
Chicago: The University of Chicago Press.

RUBY Jay, GROSS Larry, KATZ John Stuart
1988. *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Films, And Television*. New York / Oxford: Oxford University Press.

AUTEURE

Vanessa Langer, licenciée en ethnologie, a réalisé plusieurs films dans lesquels elle lie la recherche de terrain à son intérêt pour l'audiovisuel. Au cours de ses études, elle s'est rendue quatre mois au Yémen et a réalisé son premier film documentaire *Regards sur le voile* (2004), qui a obtenu le prix honorifique au Royal Anthropological Institute Festival à Oxford en 2005, et qui a fait l'objet de nombreux débats et conférences dans le cadre de festivals, d'institutions culturelles et dans les milieux académiques. Sa deuxième réalisation, *Sorondamatra* (Ethos Films Production, 30 min, 2004), est un document filmique ethnographique sur une cérémonie de possession au sud de Madagascar. Son mémoire de licence interroge la représentation de soi à travers un médium audiovisuel par de jeunes artistes Iraniens, et a donné lieu à *Téhéran: 23heures* (Vanessa Langer et Nasrin, Ethos Films Production, 26 min, 2007). Elle organise et accompagne des voyages anthropologiques pour femmes en Iran et au Yémen, et espère continuer sa réflexion sur l'image comme outil de représentation à travers des ateliers vidéos, pour de jeunes adolescents ainsi que dans le cadre universitaire.

vanessa.langer@romandie.com