

SPECTRES DE L'ANTHROPOLOGUE

Les images numériques d'un rituel en différé

Caroline Déodat

Résumé

Landslides est un essai/poème cinématographique où les images de fiction sont issues d'une recherche autour des mémoires d'une danse de l'île Maurice née pendant l'esclavagisme colonial. Le danseur contemporain mauricien Jean-Renat Anamah traverse des paysages mythiques du séga qui se confondent avec des territoires intimes. Depuis les pixels de l'image numérique et les signaux de la musique électronique, ce film exhume dans des couches de paysages les spectres d'un rituel effacé par l'histoire à travers une généalogie personnelle : entre mémoire hantologique et archive en différé.

Mots-clés : *essai cinématographique, fiction, archive en différé, spectres, séga, île Maurice*

SPECTRES OF THE ANTHROPOLOGIST: THE DIGITAL IMAGES OF A DELAYED RITUAL

Abstract

Landslides is a cinematographic essay/poem where fictional images are created from a research about a Mauritian ritual born during the slavery period. The contemporary Mauritian dancer Jean-Renat Anamah crosses mythical territories of Segga which combine with intimate places of my own story. From the pixel of digital image and the shadow of electronic rhythm, this film exhumes in layers of landscapes the spectrum of a ritual erased by History through a personal genealogy: between hauntological memory and delayed archive.

Keywords: *cinematographic essay, fiction, delayed archive, spectrum, Segga, Mauritius*

Prolégomènes

Je voulais voir un film sur le séga mauricien – ce rituel de poésie chantée et dansée né de l'esclavagisme colonial – auquel j'avais consacré ma thèse de doctorat. Or, je le savais, l'archivage colonial, puis le grand récit national mauricien ont peu à peu imposé un unique récit patrimonial postcolonial qui, avec lui, a dissipé le souffle des voix de ségatières et de ségatières. Ce qui survit aujourd'hui est ce qui est visible. Le privilège de voir reste celui des touristes. Les soirs d'été de novembre, eux, regardent ce qu'il y a sur les scènes de spectacle d'hôtels : « le folklore

créole», nous dit-on. Cette dialectique du « voir » et de « ne pas se laisser voir » est historiquement inscrite dans la pratique du séga¹. Alors quel besoin de vouloir voir un film ?

Dès le départ, il était clair que ce film se situait en dehors des préoccupations assumées de la chercheuse en sciences sociales, c'est-à-dire, de ce qui relève de la médiation entre le terrain et moi-même, et donc de ce qui constitue en propre le savoir anthropologique. Jusque-là, dans le cadre de mes recherches, la connaissance que j'ai pu produire est née d'un processus lent au cours duquel s'imposait à moi une forme d'errance. L'expérience du terrain, pour beaucoup d'entre nous, c'est celle d'une fêlure, celle de l'espace-temps d'un trou qui se remplit du langage de l'autre, avec sans cesse un va-et-vient entre deux échelles : la proximité du regard ethnographique et la distance de l'échafaudage du savoir. Pour le dire autrement, c'est une expérience du dédoublement où la flambée des sensations devient presque le motif de la méthode. J'ai vécu les trois terrains que j'ai réalisés pendant mes recherches doctorales comme un rituel d'initiation, non pas vers la société que j'étudiais alors – celle de l'île Maurice – mais vers celle de l'institution académique (Caratini 2012). Or, après le rite de la soutenance en 2016, par lequel j'intégrai alors la société de mes pairs, je constatai un manque. Je ressentis l'envie d'intégrer dans le champ de mes travaux un hors-champ, jusque-là toujours laissé en réserve. Ce hors-champ – envisagé comme étant l'absence de ce qui est montré – s'apparente à quelque chose qui ne se laisse pas voir et qui parfois, échappe à toute explication. Ma propre histoire a toujours résonné avec mon objet d'étude, au point que je me suis confondue avec le séga mauricien. Je n'ai jamais su si je m'étais mise à l'écoute de l'histoire de ces chants, de ces rythmes et de cette danse de par ma généalogie personnelle, ou si au contraire, je me suis mise en quête du récit familial avec l'appel du séga. De la même manière, je n'ai jamais su si j'étais devenue anthropologue parce que depuis enfant, je m'amusais à consigner chacune de mes observations dans des cahiers de recherche, ou bien si j'observais obsessivement chaque détail de ma propre vie parce que j'étais devenue aujourd'hui anthropologue. En revanche, je sais que j'ai voulu un instant regarder cette frontière, celle entre l'anthropologue et son « objet d'étude », précisément quand le rapport entre les deux s'efface et devient fluide ; quand « regarder faire », « écrire sur » s'adjoint au rythme de « se regarder faire » et « écrire sur soi ». J'ai voulu voir la cohabitation du champ et du hors-champ de l'anthropologue, quand la porosité des affects l'emporte sur les échafaudages. J'ai aussi voulu considérer le brouillage entre cette part unique en moi-même qui, travaillant sur le réel, l'observant, l'enregistrant, et celle qui, se l'appropriant, finit par se fondre avec sa propre quête. J'ai donc voulu voir, avec ce film, affleurer les spectres de l'anthropologue² en posant la question suivante : la création de données ethnographiques ne serait-elle pas toujours déjà celle d'œuvres hantologiques ?

¹ Sur les absences, les invisibilisations et les densités archivistiques du séga mauricien, je renvoie à mon article : « Les métamorphoses du pouvoir dans le séga mauricien : de la « danse des Nègres » au patrimoine « créole national » », (Déodat 2015).

² Je me réfère ici bien évidemment au texte de Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, mais aussi plus précisément au mouvement artistique contemporain de l'hantologie pour articuler ces questionnements (Derrida 1993).

Paysages-mémoires et images orales

Le point de départ de mon film était celui d'une recherche consciente à éviter tout soupçon d'un regard exotique. Voulant m'extraire de ce regard supérieur et assuré de sa supériorité, celui qui se pose sur les corps noirs et qui perçoit ces corps comme des territoires à conquérir, à nommer et à encadrer, j'ai expérimenté une narration et une dramaturgie qui privilégiaient la fluidité. *Landslides* met en scène des paysages-mémoires qui ne se laissent pas tout à fait encadrer³. Entre plans-larges et gros-plans, les paysages apparaissent à la façon d'une mémoire, par soubresauts, retours, répétitions et glissements. Les paysages filmés, convoqués comme on convoque des esprits, sont traversés par un danseur qui les relie les uns aux autres. Ils s'articulent en strates successives pour assembler des mémoires du séga qui se conjuguent avec des souvenirs de ma propre histoire. Mais ce cheminement, engagé par le danseur, ne fait pas remonter le temps. Il permet davantage de mettre à jour une sédimentation de temporalités. Ces paysages contemporains révèlent différentes traces, qui auraient toutes la même matrice historique, celle de la blessure esclavagiste. Ainsi, le film s'ouvre sur une citation du philosophe Édouard Glissant qui illustre cette intention de considérer les paysages d'aujourd'hui comme des entités animistes capables de témoigner sur le passé esclavagiste (**photogramme 1**).

Le danseur-interprète du film est le chorégraphe mauricien Jean-Renat Anamah. Dans cette histoire, Jean-Renat Anamah conjugue le végétal, le minéral et l'aquatique. Il est feuillage parmi les arbres, sable au-dessus de l'eau et fantôme dans la nuit. Il est aussi le narrateur, l'esclave marron, l'ancêtre et le danseur contemporain. Il figure une apparition à suivre parmi ces paysages-mémoires.

Le film s'ouvre sur la montagne du Morne qui renvoie dans l'imaginaire collectif mauricien à un lieu mythique (**photogrammes 2, 3 et 4**). La légende raconte que des centaines d'esclaves marrons y auraient trouvé refuge, mais que, pris en embuscade par leurs anciens maîtres, se seraient jetés du haut des cimes pour leur échapper, choisissant la libération par la mort à l'asservissement.

D'abord au pied de cette montagne, le danseur poursuit ensuite sa déambulation dans les chemins boisés et de manière simultanée, dans les chemins d'un cimetière (**photogrammes 5, 6 et 7**). Les paysages du cimetière ont été envisagés comme un envers symbolique, topographique et intime de la montagne du Morne. Symbolique, car les rites mortuaires du catholicisme ont été imposés puis pratiqués par les descendants d'esclaves ; topographique, car le cimetière ici filmé – celui de St Georges à Port-Louis ; intime, car ce cimetière abrite les tombes de membres de ma propre famille. Comme une errance entre les mondes, le danseur arpente tantôt ce cimetière peuplé de croix, tantôt ce bois rempli d'arbres aux allures de tombes. Il entend le bruit du vent et des vagues, et continue sa marche vers une croix. Il la touche, et au même moment, touche aussi un tronc d'arbre (**photogrammes 8 et 9**). Face à lui, une lumière éblouissante le conduit à une embouchure. Il s'accroupit, procède à quelques ablutions, les

³ Je renvoie aux travaux de Teresa Castro qui observe les rapports entre animisme et pratiques cinématographiques, et plus précisément à son article « Contre le paysage. Cinéma, anthropologie et raison écologique ». Elle y rappelle notamment que la tradition occidentale du paysage consiste en la domestication de la nature. À ce titre, elle souligne que « l'étymologie du mot *landscape* évoque lui aussi l'action humaine de donner forme au pays (le suffixe «scape» renvoie à «schap», *shape*, la forme), c'est-à-dire, de le *domestiquer*. » (Castro 2020).

mains dans l'eau (**photogrammes 10 et 11**). De là, allongé sur une plage, les yeux clos, il s'éveille dans une arrière-cour, au milieu d'une nuit sombre (**photogramme 12**). Puis, accroché du regard par un petit autel situé au pied d'un arbre à tamarins, il se lève et entame une danse circulaire (**photogrammes 13 à 15**). Cette arrière-cour est le lieu des offrandes. Historiquement, cet espace renvoie à l'imaginaire spatial des ségas qui se dansaient dans les arrière-cours, en marge des lieux officiels. Mais il dit aussi quelque chose de l'intime : cette cour, cet autel appartiennent à ma famille. Ils exécutaient des rituels et faisaient des offrandes au pied du tamarinier, tout comme la danse de Jean-Renat Anamah qui s'offre à ces mêmes ancêtres.

Le montage des images qui met l'accent sur des entorses, des ruptures et des distorsions se conjugue avec la poésie orale. Il reprend un principe de composition courant de la poésie orale du séga, qui est l'anadiplose (la reprise du dernier mot d'une proposition à l'initiale de la suivante pour créer une liaison entre les deux, et s'illustrant comme suit : ____D / D____). Dans le film, la liaison entre les plans est créée par des faux-raccords permettant de rendre cohérente l'unité d'action, mais incohérente l'unité de lieu. Avec la pulsation d'un rythme lent, le danseur semble ainsi franchir des seuils. Les passages d'un espace à l'autre, ou plutôt d'un imaginaire à l'autre sont rendus accessibles par des portes fluides – celle de la croix du cimetière puis celle de l'eau de l'océan. Alors, le danseur atteint des états indéterminés. Est-ce le passage du sommeil au rêve ou de la mort à l'éveil ?

S'il est question du temps dans *Landslides*, il faudrait l'envisager hétérogène, survivant. Le refuge dans une temporalité – passé, présent ou futur – est contrarié par des référentiels brouillés. La composition sonore et la musique agissent elles aussi comme des ombres. La mélodie et le rythme du séga apparaissent comme des spectres au milieu de nappes et de drones lancinants. La bande sonore est constituée de sons concrets et organiques à la vue du vent dans les herbes, des vagues de la mer, des mains sur la roche et d'une musique électronique créée spécialement par le compositeur et musicien électroacoustique, Lorenzo Pagliei.

Travaillant toujours sur la polytemporalité, Lorenzo Pagliei a créé une musique qui ne soit ni illustrative, ni référentielle. Il a travaillé à partir de matériaux musicaux de la ségatière Josiane Cassambo enregistrés dans les années 1970. Pour les premières secondes du film, il a créé une ouverture qui contient tous les éléments – chœurs, rythme et basse – qui se retrouveront ensuite au moment final du film lors de la performance dansée.

Dans cette partie finale, assez pleine, Lorenzo Pagliei a beaucoup joué avec les filtrages. Les chants de la ségatière arrivent au loin comme des apparitions. Le rythme sort petit à petit. D'abord ce rythme apparaît comme synthétique, puis, surgit l'écho du rythme acoustique des tambours. Parfois, des ombres des instruments synthétiques apparaissent au même moment que celles des instruments réels. Sur ces moments précis, un grand travail a été élaboré au niveau du timbre. La basse est maintenue de manière continue tout en étant modulée. Mais, une minute et demie avant la fin, il se produit un glissement, une surprise harmonique. L'élément qui persistait jusqu'alors sur un temps long est plié dans une autre note pour ouvrir vers un autre monde. Et c'est précisément à ce moment-là qu'entre le rythme plus acoustique du séga. Le paysage sonore et musical du film qui renvoie autant à un espace mental qu'à une trame liée à l'environnement invite à la surface du rêve, des souvenirs et de la mémoire du rituel.

Interlude

Il suffit d'un rêve pour se lancer sur sa propre trace.

C'est en songeant aux rituels effacés par l'histoire que les souvenirs jamais vécus apparaissent. jaillissent avec le bruit du vent et des vagues, caressent les lieux les plus familiers, glissent dans les bois, dans la mer, dans les cimetières et dans les arrière-cours.

Je voulais que Jean-Renat les suive pas à pas.

Je voulais que sa danse brille comme une bougie de camphre.

Je voulais que ces images clignotent comme des lucioles.

Épilogue : la création d'un film-artefact

«*Landslides*» qui signifie «glissements de terrains» pourrait être métaphorique de mon propre glissement, de l'anthropologie à la création, ou mieux, pourrait rendre manifeste le glissement entre la création de données ethnographiques et celle d'une œuvre hantologique. une œuvre hantologique. Où se situe ce glissement ? Précisément dans le rapport illusionniste que j'ai créé entre le film et l'*artefact*.

Investissant la part la plus fantomatique du médium de l'image numérique, j'ai tenté de créer un matériau ethnographique en tant que ce film puisse aussi figurer une archive en différencié. Si l'apparition du numérique à la fin du siècle dernier affecte bel et bien nos perceptions, il implique un nouveau rapport aux images dont les questionnements se situent bien souvent sur la frontière entre la réalité et l'imaginaire. Partant de ce constat, j'ai cherché à explorer avec ce film comment brouiller cette frontière. Le film que je voulais voir, j'ai donc fini par le faire moi-même. Ce que je voulais voir avant tout, c'était un film sur le séga, alors j'en ai montré les spectres.

Références

Caratini, Sophie. 2012. *Les non-dits de l'anthropologie*. Vincennes : Thierry Marchaisse, («Les non-dits»).

Castro, Teresa. 2020. «Contre le paysage. Cinéma et anthropologie de la nature et raison écologique», *La Furia Umana* 39. <http://www.lafuriaumana.it/index.php/73-lfu-39/940-teresa-castro-contre-le-paysage-cinema-anthropologie-de-la-nature-et-raison-ecologique>.

Déodat, Caroline. 2015. «Les métamorphoses du pouvoir dans le séga mauricien : de la «danse des Nègres» au patrimoine «créole national»», *Recherches en danse* 4. <http://journals.openedition.org/danse/1062>.

Déodat, Caroline. 2020. *Landslides*, vidéo HD, 12 minutes, couleur, sonore.

Derrida, Jacques. 2006 (1993). *Spectres de Marx*, Paris : Galilée.

Auteure

Caroline Déodat  Docteure en anthropologie de l'EHESS et cinéaste, Caroline Déodat « explore la fictionnalité de l'archive » et les dimensions spectrales inhérentes à l'image en mouvement. Elle s'intéresse à la fabrication de l'archivage colonial à travers des historiographies invisibilisées, en interrogeant les dispositifs de pouvoir tels que la race, le genre, la sexualité, et la manière dont ils peuvent être subvertis ou détournés. Elle travaille

actuellement à un essai sur le séga mauricien en liant les discours coloniaux sur la race et leurs incorporations dans les pratiques de poésie orale, ainsi que l'imaginaire *queer* de la créolité. Son premier court-métrage *Landslides* a été sélectionné au Jumping Frames International Dance Video de Hong Kong (2020).

caroline.deodat@gmail.com

Centre Georg Simmel (EHESS/CNRS)

Nous nous arrêtons, ne devinant pas ce qui nous alourdit là d'une gêne innombrable.
Ces plages sont à l'encan. Les touristes les réclament.
Frontière ultime, où sont visibles nos errances d'hier et nos pertitions d'aujourd'hui.
Il y a ainsi des temps qui s'échelonnent sous nos apparences, des Hauts à la mer, du Nord au Sud,
de la forêt aux sables. Le marronnage et le refus, l'ancrage et l'endurance, l'Ailleurs et le rêve.

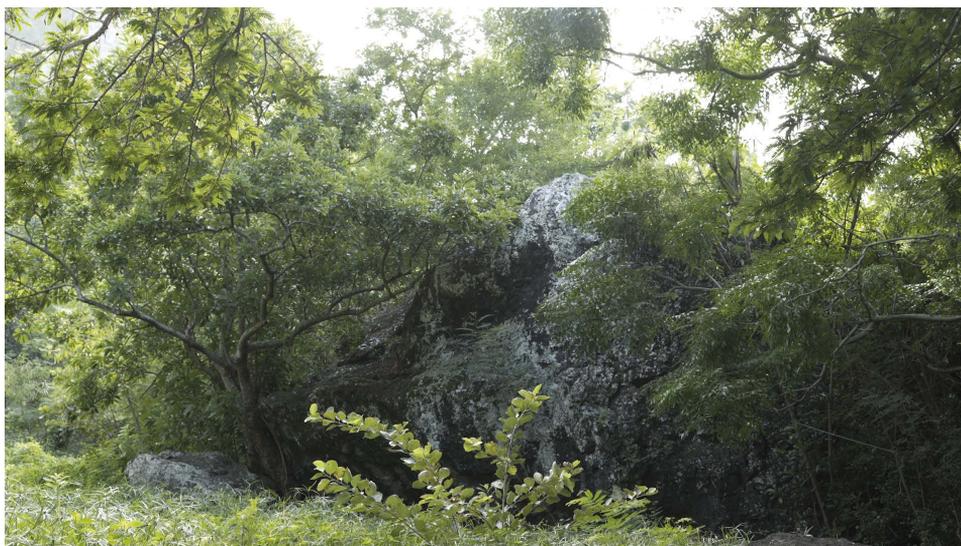
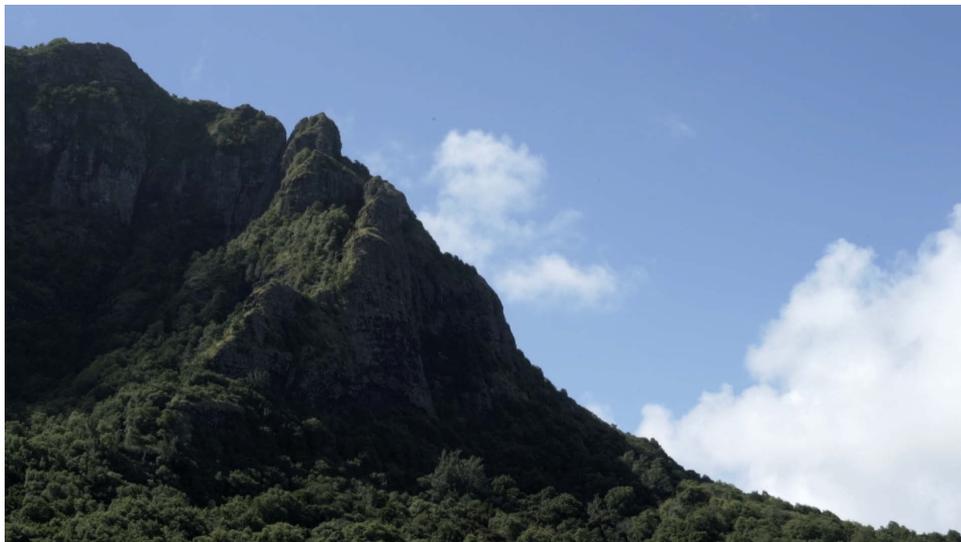
(Notre paysage est son propre monument :
la trace qu'il signifie est repérable par-dessous. C'est tout l'histoire.)

Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, 1981

*(Our landscape is its own monument : its meaning can only
be traced on the underside. It is all history.)*



photogrammes 1 et 2



photogrammes 3 et 4



photogrammes 5, 6 et 7





photogrammes 8 et 9



photogrammes 10 et 11



photogrammes 12 et 13



photogrammes 14 et 15