



Filmer, montrer, entendre des savoir-faire

Baptiste Buob

► To cite this version:

Baptiste Buob. Filmer, montrer, entendre des savoir-faire : Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès. Ateliers d'anthropologie, 2009, 33, 10.4000/ateliers.8206 . hal-01480721

HAL Id: hal-01480721

<https://hal.science/hal-01480721>

Submitted on 1 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Ateliers d'anthropologie

Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative

33 | 2009

La relation ethnographique, terrains et textes

Filmer, montrer, entendre des savoir-faire. Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès

Baptiste Buob



Édition électronique

URL : <http://ateliers.revues.org/8206>

DOI : 10.4000/ateliers.8206

ISBN : 978-2-8218-0438-8

ISSN : 2117-3869

Éditeur

Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (LESC)

Ce document vous est offert par SCD
Université Paris Nanterre



Référence électronique

Baptiste Buob, « Filmer, montrer, entendre des savoir-faire. Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès », *Ateliers du LESC* [En ligne], 33 | 2009, mis en ligne le 18 mars 2009, consulté le 11 septembre 2017. URL : <http://ateliers.revues.org/8206> ; DOI : 10.4000/ateliers.8206

Ce document a été généré automatiquement le 11 septembre 2017.



Ateliers d'anthropologie – Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Filmer, montrer, entendre des savoir-faire. Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès

Baptiste Buob

- 1 Avant de commencer mon enquête ethnofilmique sur les artisans dinandiers de la médina de Fès, il me semblait que le recours au film comme guide d'entretien pouvait bénéficier à mon étude sur les techniques artisanales. Comme je filmais des processus de fabrication d'objets, je pensais qu'en montrant mes images aux dinandiers pour recueillir leurs commentaires, je parviendrais à mieux comprendre les gestes et les opérations qui échappent à une intelligibilité immédiate et, plus largement, à saisir le contraste pouvant exister entre l'« observé » et le « vécu » des personnes filmées (Houdaille, 1981). Cependant les diverses tentatives d'échange de vues prenant appui sur les films ont vite avorté. Cet apparent désintérêt de la part des dinandiers pour le visionnage en commun des films était inversement proportionnel à la facilité avec laquelle ils m'autorisaient à filmer. Les artisans montraient de l'indifférence pour le contenu des films alors qu'ils étaient tous enclins à m'accepter, caméra à la main, dans les ateliers.
- 2 Ce constat fut pour moi une double surprise : d'une part, les dinandiers m'ont accepté très aisément alors que l'expérience filmique dans un univers professionnel nécessite généralement de longs préparatifs et de complexes négociations avec les différents acteurs au travail ; d'autre part, ils exprimaient un intérêt très restreint pour les images alors que, plus couramment, les personnes filmées n'hésitent pas à participer à un échange de vues prenant appui sur des films — en conséquence, les visionnages en commun ont été rares.
- 3 La mise en regard des conditions de mon insertion, des situations au travail des artisans et des spécificités de leur discours vis-à-vis de leurs savoir-faire m'a permis de comprendre ce qui m'apparaissait comme une contradiction et d'éclairer le rapport parfois paradoxal que les dinandiers entretiennent avec leur profession.

L'industrie sous le couvert de l'artisanat

- 4 Si les ethnologues sont de plus en plus nombreux à utiliser une caméra sur le terrain, rares sont ceux qui l'emploient comme outil privilégié de l'exploration ethnographique au côté des outils « classiques » de l'ethnologie (entretiens, observations directes, recherches documentaires, etc.). La démarche exploratoire telle qu'elle a été définie par Claudine de France ([1982] 1989 : 309-310) sous-entend deux principes essentiels : filmer d'emblée les activités (remplacement de l'observation directe par l'observation filmique) et utiliser les images obtenues comme support principal de l'analyse (remplacement de l'observation immédiate par l'observation différée). Ayant pris le parti d'une telle démarche exploratoire pour mener mon étude sur les dinandiers de la médina de Fès, j'ai construit l'objet de ma recherche au fil de l'expérience cinématographique, chaque tournage nourrissant les suivants et contribuant à orienter les autres procédés de collecte d'informations (Buob, 2004). Autrement dit, la manière dont mon enquête s'est déroulée est indissociable du processus de réalisation et de visionnage des films.
- 5 J'ai commencé mon ethnographie filmique par un tournage dans un ancien caravansérail regroupant près d'une trentaine d'ateliers occupés par des dinandiers. Si ces enregistrements n'ont pas fait l'objet d'un montage différé (un film « monté » destiné à être projeté), ils ont constitué une étape essentielle dans mon enquête et participé au succès des tournages ultérieurs. En effet, ce premier tournage a été l'occasion de m'affirmer tout de suite sur le terrain comme un cinéaste procédant à une « observation agissante ». Les dinandiers s'habituèrent à la présence de ma caméra, tandis que j'appréhendais un nouvel espace et de nouveaux rythmes. Suite à ces premiers enregistrements, j'ai décidé de réaliser un film prenant le processus de fabrication d'une série d'objets comme fil conducteur.
- 6 À l'occasion du tournage de ce film (*Ovales*, 2006), j'ai découvert les premiers méandres d'une organisation dont je n'avais pas du tout soupçonné la complexité¹. En observant les dinandiers confectionner les plateaux ovales, on constate sans ambiguïté qu'ils se démarquent fortement de la définition officielle de l'artisan marocain selon laquelle celui-ci doit exercer une activité à dominante manuelle, posséder une qualification professionnelle reconnue, recourir à un nombre restreint d'employés, travailler au sein de son propre local ou à domicile et assurer lui-même la production et la commercialisation de ses articles². Se limiter à la définition officielle de l'artisan exclurait la majorité des travailleurs de la dinanderie où se rencontrent pêle-mêle : techniques matérielles manuelles et mécanisées ; ateliers manuels isolés ou regroupés et fabriques ; sous-traitants façonniers, artisans-commerçants, entrepreneurs et simples commerçants.
- 7 Ainsi, avec ses centaines d'espaces de production et ses milliers de travailleurs, la dinanderie est loin de correspondre à l'image que l'on se fait communément de l'artisanat fassi. Si le terme artisanat s'emploie pour désigner cette activité, il faut avoir à l'esprit que ce métier se caractérise par une forme de travail en miettes marqué par une flexibilité exacerbée et où la division du travail contribue à restreindre la part de savoir-faire mobilisable par chaque dinandier. La division du travail est en effet une caractéristique majeure de la dinanderie puisqu'il existe plus d'une quinzaine de spécialités qui constituent autant de métiers autonomes (découpe de feuilles de métal, décoration au ciselet et/ou au poinçon, façonnage des pièces de fonderie, laminage des plaques, mise en forme de plateaux au maillet, mise en forme de plateaux au tour, etc.).

Par ailleurs, la dinanderie est caractérisée par un système de sous-traitance au sein duquel la plupart des dinandiers travaillent à façon pour le compte de donneurs d'ordres. Spécialisés dans l'exécution d'une tâche précise, ces dinandiers suivent pour la plupart des cadences de travail très élevées et perçoivent des salaires modiques. Cette spécialisation, associée à une division du travail et à une parcellisation des tâches poussées à l'extrême, évoque davantage la répétition quasi mécanique du labeur ouvrier que l'application manuelle du travail artisanal. Les activités filmées apparaissent comme des tâches rébarbatives, relativement peu motivantes et souvent nocives : le travail est répétitif, peu créatif, très peu stimulant³.

- 8 Cette organisation du travail contraste radicalement avec les significations couramment associées à la notion d'artisanat traditionnel marocain propres aux visiteurs (étrangers et marocains) alimentées par les discours et les textes des guides, des porte-parole des organismes étatiques, des boutiquiers et de certains artisans. Cette représentation de l'artisanat, qui fait désormais partie du sens commun, présente la dinanderie comme un domaine de la vie socio-économique cimenté par des relations d'entraide harmonieuses, et au sein duquel se transmettraient des savoir-faire élaborés au long d'une histoire pluriséculaire. L'image stéréotypée de l'artisan installé sur le seuil de son atelier, confectionnant manuellement des objets typiques dans leur intégralité sous les yeux d'un apprenti attentif, a profondément imprégné l'imaginaire collectif.
- 9 Pourtant, une étude même rapide de l'histoire de cette profession suffit à révéler que de telles représentations de l'artisanat composent une construction idéologique servant désormais de vernis marketing. En effet, la dinanderie fassie dans son organisation actuelle fabrique essentiellement des ustensiles utilisés pour le service du thé ; or, cette vaisselle est directement empruntée à celle qui était exportée, aux côtés des feuilles de thé, par les Anglais dès le milieu du XIX^e siècle. Les théières et les plateaux produits à Fès sont encore des copies reprenant les formes et les décors des ustensiles anglais. En outre, la dinanderie fassie est loin de recourir aux seuls savoir-faire manuels anciens, et son expansion au cours du XX^e siècle doit beaucoup à l'industrialisation des procédés techniques et aux changements de l'organisation interne dans la profession (Buob, 2006).
- 10 Le discours patrimonial se nourrit de quelques symboles forts pour construire son propos : les gestes de ciselure, la mise en scène des boutiques-ateliers, certains décors géométriques, etc. Mais il ne fait aucun doute que si n'étaient le regroupement d'espaces de travail autour de la place historique de la dinanderie — la place Seffarîne —, la conservation de quelques techniques manuelles et l'absence de lignes de montage (le travail à la chaîne), la dinanderie serait bien plus proche des *Temps modernes* de Charlie Chaplin que de l'artisanat. C'est auprès des dinandiers travaillant dans l'envers du décor patrimonial idéalisé que j'ai mené mon enquête ethnofilmique sur le travail artisanal.

Portrait de l'ethnologue-cinéaste en travailleur

- 11 Lors de ma recherche sur les techniques de fabrication des dinandiers, j'ai adopté une approche essentiellement descriptive en vue de saisir comment se déploient les gestes, les postures, les interactions verbales et non verbales, etc. J'ai alors suivi les préceptes d'André Leroi-Gourhan ([1948] 1983 : 63) qui considère que la réalisation d'un film de technologie consiste à « découper un phénomène de la vie matérielle [...] et [à] en décrire le déroulement » ; il s'agit alors de saisir le « drame » du « jeu de l'homme et de la matière » propre à toute œuvre technique.

- 12 Les documentaristes tentés par une expérience filmique exploratoire, très proche du cinéma direct, cherchent ouvertement à enregistrer des situations avec l'espoir de se faire oublier, et l'expression « faites comme si je n'étais pas là » compte sans aucun doute parmi les directives le plus souvent exprimées. Cette injonction paradoxale est censée inciter les personnes filmées à oublier la présence du cinéaste et de la caméra. Elle traduit le désir fantasmatique d'observer sans être vu tout en étant au cœur de l'action. Par cette injonction, le cinéaste s'apparente à l'ethnographe naïf qui pense que la réussite de son observation passe par un processus de réification qui le fonderait dans le paysage inanimé et par lequel il en viendrait à « faire partie des meubles ». Or le partage de l'expérience cinématographique n'est pas le résultat d'un oubli du cinéaste par les personnes filmées mais celui d'une « habitude réciproque » (France, 1989 : 311). J'ai moi-même demandé spontanément à certains dinandiers de « faire comme si je n'étais pas là ». Et, en définitive, mes différents films sur l'artisanat marocain donnent l'impression que cette directive a été respectée. Mais il est évident qu'une simple injonction n'a pas pu suffire à un partage harmonieux du temps et de l'espace lors de mes tournages.
- 13 Filmer le travail nécessite souvent une longue période préalable d'insertion et d'explication auprès des personnes que l'on désire filmer. La présence d'une caméra dans un contexte ouvrier ou artisanal est souvent mal perçue en raison non seulement des secrets de fabrication qui peuvent entourer les activités, mais aussi du réseau conflictuel des relations hiérarchiques au sein duquel l'ethnologue-cinéaste est intégré malgré lui. En conséquence, filmer des activités matérielles dans un tel contexte professionnel nécessite en général une longue période d'insertion et d'explication auprès des personnes que l'on désire filmer. Toutefois, je n'ai pas rencontré d'opposition ni d'hostilité, ni dû négocier longtemps avant d'obtenir l'autorisation de filmer le travail des dinandiers. Ce dernier constat s'explique par deux raisons principales qui fournissent un éclairage sur la situation actuelle de la profession⁴ : la première est relative aux relations hiérarchiques, la seconde tient à la visibilité directe et mutuelle des activités exercées par les artisans.
- 14 Il existe, dans la dinanderie, un large fossé entre les sphères productives et commerciales. Les artisans sont des sous-traitants travaillant pour des commanditaires commerçants vis-à-vis desquels ils n'ont d'autres comptes à rendre que celui du travail répondant à leurs exigences. Ainsi, à la différence de l'entreprise, les travailleurs locataires d'un espace de travail sont indépendants et n'ont généralement pas de supérieur hiérarchique direct. Donc un simple accord verbal de leur part vaut autorisation de tournage.
- 15 La seconde explication tient à la place restreinte de la créativité dans la profession et à la transmission presque immédiate des novations d'un atelier à un autre. Le secret propre au travail artisanal n'a presque plus cours dans la dinanderie fassie : un artisan ayant inventé un nouveau décor ou une nouvelle forme sera immédiatement imité par d'autres qui auront eu l'occasion de le voir à l'œuvre dans son atelier ou d'observer ses objets exposés dans une boutique. En conséquence, je ne risquais pas de dévoiler des secrets de fabrication en filmant ni d'apparaître comme exerçant de l'« espionnage artisanal ».
- 16 Si j'ai sans difficultés été autorisé à filmer dans les ateliers, j'ai également pu y déambuler à ma guise. Très rapidement, les dinandiers ont paru oublier ma présence et reproduire des gestes identiques à ceux qu'ils effectuent en l'absence d'une caméra. En effet, j'ai constaté qu'ils n'avaient pas, ou alors très peu, de gestes ou de comportements profilmiques⁵. L'acceptation de ma présence dans les ateliers provient tout autant d'une stratégie de tournage visant à réduire les perturbations engendrées par le dispositif filmique qu'à une conception locale particulière du travail.

- 17 Afin de mener au mieux une ethnographie filmique, le chercheur se doit de réduire au strict minimum son dispositif de tournage pour faciliter la proximité avec les personnes filmées et acquérir une souplesse de déplacement lui permettant de s'adapter rapidement aux évolutions de l'action. Ainsi ai-je filmé seul, avec une instrumentation légère (caméra de poing et micro d'appoint). Par ailleurs, je n'ai jamais interrompu l'activité des dinandiers ni ne leur ai demandé de « rejouer » certains gestes.
- 18 Grâce à un matériel peu encombrant et au choix de ne jamais interrompre ou diriger les actions, je me mettais « en risque » au regard des conditions habituelles du tournage de films documentaires professionnels (Lallier, 1996), puisque je réduisais la distance engendrée par la fonction symbolique et le pouvoir social du dispositif de tournage (attitude interventionniste, présence d'un preneur de son, utilisation de trépieds et d'éclairages) : « L'observation filmée nécessite de passer d'une logique de spectacle (celui de la représentation du tournage) à une logique de travail. Pour accéder à ce fragile équilibre, l'observateur doit témoigner d'une grande disponibilité et d'une réelle capacité d'adaptation à l'égard du milieu observé » (*op. cit.* : 86). Il s'agissait donc, théoriquement, de banaliser l'acte filmique et la présence de la caméra en me situant dans une logique de travail⁶. L'acte filmique, loin d'entraver le déroulement habituel des actions, peut en épouser le rythme. Filmer le travail nécessite, dans cette perspective, que le cinéaste se mette au diapason de l'activité et adopte sa cadence.
- 19 Le succès de cette forme de coopération s'est manifesté de façon évidente lors de mes tournages par l'entraide et le respect réciproque entre filmant et filmés. Il est arrivé que des enfants viennent se figer hilares devant l'objectif de ma caméra ; les dinandiers intervenaient alors rapidement pour interrompre ce jeu qui gênait le bon déroulement de mon travail. Ils me laissaient toute liberté lors des tournages et ils n'hésitaient pas à m'aider lorsque des événements perturbateurs extérieurs pouvaient surgir. Par ailleurs, si les dinandiers semblaient ne pas faire attention à ma présence, ils ne s'interdisaient pas de me parler et pouvaient me solliciter pour les aider lors de certaines opérations périlleuses. Ainsi dans le film *Fonderie* (2006), un artisan me demande de lui donner un morceau de carton afin de glisser, sans se brûler, un lourd creuset dans un four embrasé. Ces situations exceptionnelles soulignent le fait que les dinandiers « ne faisaient pas comme si je n'étais pas là » mais cherchaient à ne pas gêner mon travail, au même titre que j'agissais de façon à ne pas gêner le leur. Ma présence n'entravait donc pas l'exercice quotidien des artisans et les artisans n'entravaient pas non plus mon activité.
- 20 Cette faculté de partage du temps et de l'espace de travail s'observe couramment lors du tournage de films portant sur des techniques matérielles, car l'exercice corporel propre à l'acte filmique a tendance à mettre filmant et filmé(s) sur un pied d'égalité. Le fait de souffrir en commun de la fatigue, du bruit, de la pollution crée les conditions favorables à l'établissement d'une proximité laborieuse. « En effet, lorsque les êtres filmés sont impliqués dans un travail matériel contraignant, il arrive bien souvent qu'ils découvrent à leur tour que le cinéaste-filmeur est lui-même absorbé par un travail en grande partie matériel ; ils apprennent à le respecter et l'intègrent progressivement dans leur décor quotidien » (France, 2006 : 129).
- 21 Le cinéaste est alors conduit à expérimenter ce que Jane Guéronnet (1987 : 41) a formulé avec acuité : « [Les] personnes filmées et [le] cinéaste [créent] ensemble de nouvelles règles proxémiques au cours même de l'accomplissement de l'action, approfondissant ainsi leur coopération. » Le cinéaste cherche en permanence des postes d'observation à partir desquels il peut montrer certains aspects de l'activité sans entraver les

déplacements des agents filmés. En filmant, il peut également accéder à des espaces délaissés ou interdits. J'ai pu ainsi me positionner derrière des machines, gravir des échelles, filmer de très près, etc.⁷. L'expérience filmique est donc l'occasion d'une forme singulière de partage de l'espace au cours d'une expérience temporelle commune.

- 22 En somme, mes expériences sur le terrain ont été différentes de celles de l'ethnologue contraint de « se créer un rôle "local" ou "externe" qui fasse passer l'inconvénient d'une intrusion pour un avantage et un contact imposé pour la sociabilité ordinaire » (Copans, 1999 : 13). Alors que l'observation directe, qui est le propre de l'enquête ethnologique sans caméra, « est rarement une activité culturellement reconnue et socialement utile » (*ibid.*), l'observation filmique prenait immédiatement une signification aux yeux des dinandiers fassis. Très rapidement, j'ai été comme agrégé au travail des artisans. Ma présence n'était pas associée à celle d'un observateur extérieur, mais à celle d'un travailleur exerçant une activité parallèle à la leur. Ainsi, dans le film *Place Seffarine* (2006), un polisseur filmé interpelle Hassan le ciseleur : « Pourquoi il me filme ? » Hassan répond : « C'est son métier ! » Au terme de ce même film, après avoir effectué la dernière opération de fabrication de l'objet filmé, Hassan déclare en regardant la caméra : « Nous avons fini le travail ! » Filmer me plaçait donc au rang d'un travailleur, condition nécessaire au partage de l'expérience quotidienne. « Il est des nôtres », ai-je souvent entendu à mon propos alors que je n'exerçais pas l'activité d'un dinandier.
- 23 Mon statut de travailleur n'est pas le simple produit d'une forme d'empathie laborieuse, mais tient également à une conception locale de l'activité matérielle. Le fait de procéder à une observation agissante me distinguait d'un certain nombre de personnes qui observent les dinandiers « les bras croisés ». Depuis plusieurs décennies, des chercheurs enquêtent dans les ateliers pour préparer la réhabilitation du centre historique de Fès. Les dinandiers, habitués à de telles enquêtes menées par des institutions et des organismes nationaux ou internationaux, expriment des doutes quant aux finalités de ce genre d'expertises et se montrent souvent réticents à la présence de ces observateurs « passifs ». À l'instar des regards des touristes, ceux des chercheurs les incitent souvent à se penser comme des « bêtes de foire ».
- 24 Procéder à une observation outillée ne créait aucune ambiguïté : j'étais à leurs côtés et ne faisais pas montre d'un regard scrutateur⁸. Il faut dire qu'au Maroc, et plus généralement au Maghreb, l'activité matérielle est toujours auréolée de bonnes considérations : « Ce qui est valorisé, ce n'est pas l'action orientée vers une fin économique, c'est l'activité elle-même, indépendamment de sa fonction économique et à condition seulement qu'elle ait une fonction sociale. L'homme qui se respecte doit toujours être occupé à quelque chose. S'il ne trouve rien à faire, "qu'il taille au moins sa cuillère" » (Bourdieu, [1963] 1977 : 344).

Le film au risque de contredire la parole

- 25 Lors de l'enquête de terrain, j'ai essayé d'utiliser les images comme guide d'entretien en vue de détailler les savoir-faire mobilisés par les dinandiers. À l'exemple de la photographie, une telle utilisation du film est une méthode qui se généralise : le chercheur projette les images tournées auprès des personnes filmées pour recueillir leurs réactions. En photographie, cette technique d'enquête est employée depuis plus d'un siècle. En cinématographie, il aura fallu attendre 1964 pour que Germaine Dieterlen propose d'utiliser le film comme « guide d'entretien » avec les informateurs sur le terrain (France, 1989 : 305). Ce retard tient pour beaucoup à l'instrumentation

cinématographique qui, avant l'avènement des techniques légères d'enregistrement de l'image et du son dans les années 1960, puis de la vidéographie dans les années 1970, se prêtait mal à la projection des films sur le terrain⁹. Depuis, cet usage des images animées s'est progressivement imposé comme une méthode d'enquête. Grâce à ces séances de feed-back, l'ethnographe peut profiter d'un réel gain heuristique lui permettant d'accéder à un champ de significations généralement tu et à une conception émique de la mise en image du monde différente de la sienne¹⁰.

- 26 J'envisageais d'effectuer ce type de séances à différentes occasions : de façon impromptue (en utilisant la caméra comme magnétoscope et son viseur à cristaux liquides comme écran) ainsi que de façon plus organisée lors de projections de mes images (sur un téléviseur). Toutefois, au cours des discussions, improvisées ou organisées, prenant appui sur les enregistrements, les dinandiers se détournaient rapidement du sujet initial portant sur leurs savoir-faire. Très laconiques quant à leurs propres activités, ils s'abstrayaient de la relation d'entretien pour chercher à reconnaître, ici, telle personne familière, à débusquer, là, tel détail amusant. Assez rapidement, ils souhaitaient cesser le visionnage, me félicitaient et me demandaient quand ils pourraient obtenir une copie de mon travail audiovisuel. J'ai pu comprendre cette attitude vis-à-vis de mes films à travers l'analyse des entretiens qui ne se sont pas appuyés sur les images.
- 27 Si j'ai privilégié une démarche filmique exploratoire, je n'ai pas pour autant exclu le recours à des moyens d'enquête extra-filmiques. Ainsi, périodes de tournage, d'observations directes et d'entretiens ont alterné durant mon terrain. Lors des entretiens ne recourant pas à la monstration d'images, les dinandiers se contentaient de nommer leurs procédés techniques sans entrer dans une explication détaillée et préféraient évoquer des techniques autres que celles qu'ils emploient quotidiennement. J'ai rapidement pris conscience que dans la dinanderie, comme dans nombre d'autres situations, « l'action et le discours sur l'action ne se confondent pas » (Chamoux, 1996 : 3).
- 28 La difficulté d'obtenir des informations portant directement sur les techniques des dinandiers pourrait s'expliquer par la nature insaisissable et peu codifiable de savoir-faire acquis principalement par imprégnation. Cependant, cette difficulté à recourir à l'abstraction, nécessaire à la prise de conscience des actes techniques peu codifiables, ne suffit pas à comprendre le discours lapidaire sur les savoir-faire.
- 29 L'acte productif des dinandiers, nous l'avons vu, se caractérise par son aspect routinier et parcellaire. Aussi certains travailleurs avaient-ils tendance à taire leur rôle dans le processus de fabrication plutôt que de mettre en avant une activité qu'ils jugent dévalorisante. Lorsqu'il leur arrivait de considérer leurs actes techniques sans détour, ils émettaient un jugement négatif catégorique qui coupait court à toute discussion prolongée sur l'activité matérielle elle-même. En réponse à une question portant sur ses gestes, un ciseleur m'avança un jour une comparaison entre l'homme et la machine qui exprimait le sentiment d'inhumanité uniformément ressenti mais peu exprimé :
- L'homme est très avantageux par rapport à la machine, car il est beaucoup moins cher. Par exemple, il existe des machines qui permettent de décorer les plateaux. Que se passe-t-il lorsqu'un écrou casse ? Il faut en faire fabriquer un autre et ça coûte très cher. En même temps, il faut le faire parce que sans ça, la machine, tu peux la jeter. Mais si moi je me coupe le pouce, si je perds un doigt... Qu'est-ce qu'il se passe ? Et bien, on me remplace directement, sans me payer quoi que ce soit. Tu vois maintenant pourquoi l'homme est plus rentable qu'une machine.

- 30 En effectuant toujours les mêmes gestes, les décorateurs ont le sentiment de se transformer en machine. Acteurs d'un savoir-faire parcellaire, mécanique et peu valorisé, leur donnant parfois le sentiment d'être totalement réifiés, ils s'échappent de cette situation par une absence de discours ou un discours négatif qui va contourner leur propre précarité technique. Le fait de visionner des images de leur pratique quotidienne et de les discuter renvoyait les dinandiers à une situation sociotechnique dévalorisante et à une pratique quotidienne ingrate. Aussi évitaient-ils d'en parler.
- 31 Si les dinandiers cherchaient à masquer ce qui se rapporte aux actes effectivement mis en pratique, ils avaient, par contre, une tendance très prononcée à mettre en avant leur maîtrise d'un ensemble technique plus vaste. Par exemple, lorsque je demandais à un dinandier polisseur, coupeur ou brasseur de parler de son activité, il se disait capable de manier le ciselet du décorateur, la cuillère du repousseur ou les maillets utilisés pour dresser un plateau. Il parlait laconiquement de son activité et entraînait dans une description détaillée de celle du décorateur ou du fondeur. Non seulement les dinandiers décrivaient un ensemble de techniques plutôt que les gestes mécaniques et routiniers qu'ils effectuaient quotidiennement, mais encore ils revendiquaient un savoir-faire total. Par ce type de parole, ils reprennent les termes du discours patrimonial qui présente l'artisan comme un individu capable de confectionner des articles variés dans leur intégralité. Or il n'existe pas de dinandier capable d'effectuer des objets de « bout en bout »¹¹, puisque le recours au service d'autres artisans spécialisés est nécessaire pour effectuer certaines opérations précises.
- 32 Les dinandiers ont une nette tendance à insister sur leur inscription dans le patrimoine marocain et à masquer la dimension industrialisée de leur métier. Le discours sur la nécessité de préserver une tradition mise en danger par le contact avec une modernité perturbatrice fait désormais partie des paradigmes à la disposition des artisans fassis pour penser leur rapport au changement. Aussi, prétendre à la maîtrise de l'ensemble des techniques de fabrication est un moyen de nier la dimension industrielle de la profession et son aspect moderne. Face à la parcellisation des savoir-faire et à la précarisation croissante des conditions de vie, la revendication d'un savoir-faire total témoigne de l'inscription des travailleurs de la dinanderie dans le seul projet global proposé à l'artisanat marocain : la muséification d'un pays qui cherche à montrer à tout prix son enracinement dans la tradition et à masquer des mutations socio-économiques pourtant implantées depuis des décennies (Buob, 2005). Chez les dinandiers impliqués dans un mode de production parcellisé et peu valorisant, la survalorisation est donc l'expression d'une réelle frustration et une façon de sortir de l'anonymat en se démarquant, du moins mentalement, de la masse des travailleurs. Sur les films apparaît de façon évidente la pénibilité des conditions de travail (le vacarme incessant, la vétusté des installations, la saleté des ateliers confinés, la répétition inlassable des mêmes gestes, etc.) et, en conséquence, les films donnaient à voir une image négative entrant trop ouvertement en contradiction avec le discours des artisans.
- 33 J'ai noté plus haut que les dinandiers avaient tendance lors du visionnage de mes films à s'intéresser davantage aux personnes qu'aux techniques matérielles. Les significations couramment associées à la notion d'artisanat traditionnel insistent sur la persistance d'un « esprit de corps », forme vertueuse de solidarité entre travailleurs. Cependant, un examen détaillé révèle que l'entraide censée imprégner les relations de production s'est largement effacée derrière la concurrence déloyale (imitation, réduction des coûts, baisse de la qualité, etc.) et la méfiance. Les artisans sont nombreux à se connaître, mais seuls

quelques-uns entretiennent des relations extra-professionnelles qui témoignent d'une amitié forgée de longue date et, plus rarement, d'une forme de solidarité ouvrière. En effet, comme l'a constaté Pierre Bourdieu ([1963] 1977 : 279) à propos des travailleurs algériens des années 1960, les dinandiers fassis vivent un « éloignement psychologique vis-à-vis du métier » notamment parce que « la misère et le dénuement entament les relations d'entraide ». La situation des dinandiers est comparable à celle des « salariés de la précarité » du monde ouvrier français actuel, pour lesquels le sentiment d'exploitation ne constitue pas un moteur d'action collective (Beaud et Pialoux, [1999] 2004 : 453). La précarité dans la dinanderie se vit de façon presque exclusivement individuelle.

- 34 Certes les dinandiers se connaissent, et ils se reconnaissent sur les films, mais il ne faudrait pas y voir pour autant l'expression d'une forme de solidarité pérenne. Dans la dinanderie, et dans la majorité des activités économiques urbaines marocaines, les relations de solidarité sont « dans la tourmente » et restreintes à une cellule familiale de plus en plus réduite (Escallier, 2001). Reconnaître un visage est peut-être un moyen pour le protagoniste devenu spectateur de recadrer des images au moment des visionnages de façon à exclure du champ ce qui évoque de façon trop évidente la précarité.

*

* *

- 35 Utiliser la caméra selon les principes de la démarche exploratoire a sans aucun doute contribué à créer les conditions d'une coopération vertueuse avec les dinandiers. La nécessité de me placer dans une logique de travail découlant de cette démarche m'a immédiatement accordé le statut d'observateur agissant. Ne trouve-t-on pas ici une forme d'entente propre aux individus engagés dans une technique matérielle ?
- 36 Par ailleurs, si j'ai été accepté aussi facilement, c'est sans doute parce que mon activité avait tendance à différencier les artisans filmés du lot des autres dinandiers. La caméra jouait alors comme un éclairage qui permettait à certains d'être distingués de la masse anonyme des travailleurs. Cependant, cette forme de coopération laborieuse ne s'est pas prolongée au-delà du temps du travail quotidien. En effet, si le partage d'une expérience commune apparaissait comme une nécessité, le partage des images s'est révélé en revanche impossible, puisque l'image brute de leurs activités devenait un démenti de leurs discours.
- 37 Outre la compréhension de certaines spécificités du rapport que les dinandiers entretiennent avec leur profession, notamment la distorsion entre le vécu et l'exprimé, mon enquête ethnofilmmique m'aura fait prendre conscience que si l'échange de vues prenant appui sur les productions audiovisuelles de l'ethnographe peut se révéler heuristique, le refus de participer à un échange de vues peut également être productif dans la compréhension d'un objet de recherche.
- 38 « L'artisan est torchon ou lampion », dit l'adage. Si la réalité socio-économique et mes images enregistrées tendaient à assimiler les dinandiers à des torchons, ceux-ci redevenaient lampions le temps des tournages et des discours. En filmant les dinandiers, je les mettais en lumière ; en montrant les images, je risquais de lever le voile sur une réalité entrant en contradiction avec les discours qu'ils tiennent sur leurs savoir-faire. Même si eux comme moi savions que ce voile est transparent.

BIBLIOGRAPHIE

BEAUD, Stéphane et PIALOUX, Michel

[1999] 2004 *Retour sur la condition ouvrière* (Paris, Fayard).

BOURDIEU, Pierre

[1963] 1977 *Algérie 60. Structures économiques et structures temporelles* (Paris, Éditions de Minuit).

BUOB, Baptiste

2004 Ethnovidéographie des dinandiers de Fès : approche d'un terrain d'ethnologie avec la vidéo numérique, in N. Boumaza (éd.), *Actes des premières rencontres d'anthropologie du Maghreb*, n° 1 de *Cahiers de recherche du Centre Jacques Berque* (Rabat) : 71-93.

2005 Paraître et être authentique. Tradition et identité chez les dinandiers de Fès, in N. Boumaza (éd.), *Actes des deuxièmes rencontres d'anthropologie du Maghreb*, n° 3 de *Cahiers de recherche du Centre Jacques Berque* (Rabat) : 161-182.

2006 Le plateau à thé à l'épreuve du creuset marocain : histoire, fabrication et usages, in *Manger au Maghreb*, n° 55 de *Horizons maghrébins - Le droit à la mémoire* (Toulouse) : 103-113.

2006 *Ovales, Fonderie et Place Seffarine*, films de la thèse de doctorat en anthropologie filmique, « Artisanat et tradition au Maroc : étude d'anthropologie filmique sur les dinandiers de la médina de Fès », université Paris X-Nanterre.

2007 Enquête ethnofilmique sur les dinandiers de Fès : éléments de méthode, in A. Comolli et C. de France (éd.), *L'image documentaire : expériences et réflexions* (Nanterre, Université Paris X – Formation de recherches cinématographiques) : 5-45 [Cinéma et sciences humaines, 14].

CHAMOUX, Marie-Noëlle

1996 Les difficultés d'accès au savoir d'autrui, *Techniques et culture*, 28 : 1-7.

COPANS, Jean

1999 *L'enquête ethnologique de terrain* (Paris, Nathan).

ESCALLIER, Robert

2001 De la tribu au quartier, les solidarités dans la tourmente, in *Villes et solidarités*, n° 63 de *Cahiers de la Méditerranée*.

[<http://cdlm.revues.org/document9.html>, consulté le 29/01/2009]

FRANCE, Claudine DE

[1982] 1989 *Cinéma et anthropologie* (Paris, Éditions de la MSH).

1994 L'anthropologie filmique : une genèse difficile mais prometteuse, in C. de France (éd.), *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique* (Paris, Éditions des Archives contemporaines) : 5-41.

2006 La profilme, une forme permanente d'artifice en documentaire, in C. de France et A. Comolli (éd.), *Travaux en anthropologie filmique* (Nanterre, Université Paris X – Formation de recherches cinématographiques) : 117-142 [Cinéma et sciences humaines, 13].

GUÉRONNET, Jane

1987 *Le geste cinématographique* (Nanterre, Université Paris X – Formation de recherches cinématographiques) [Cinéma et sciences humaines, 6].

HEUSCH, Luc DE

1962 *Cinéma et sciences sociales. Panorama du film ethnographique et sociologique* (Paris, Unesco) [Rapports et documents de sciences sociales].

HOUDAILLE, Marie-Hélène

1981 Linge sale, linge propre et pas perdus, in M.-H. Houdaille et J. Guéronnet, *Anthropologie filmique : méthode des esquisses et gestes domestiques* (Nanterre, Université Paris X – Formation de recherches cinématographiques) : 47-86 [Cinéma et sciences humaines, 4].

LALLIER, Christian

1996 Changement à Gare du Nord – Une caméra au travail, in *Le chercheur et la caméra*, cahier 8 de *Langage et travail* : 85-89.

LEROI-GOURHAN, André

[1948] 1983 Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il ?, in A. Leroi-Gourhan, *Le fil du temps* (Paris, Fayard) : 59-67.

MORIN, Edgar

1956 *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (Paris, Éditions de Minuit).

ROUCH, Jean

1968 Le film ethnographique, in J. Poirier (éd.), *Ethnologie générale* (Paris, Gallimard) : 429-471.

NOTES

1. La fabrication des plateaux ovales requiert treize phases : la découpe de fonds de plateaux, leur décoration par poinçonnage et leur aplatissage au laminoir ; la confection de « ceintures » puis leur assemblage aux fonds ; la brasure d'un rebord sur la bordure des ceintures puis la confection d'anses et leur assemblage aux ceintures ; le polissage des différents éléments assemblés ; le planage des plateaux pour préparer la brasure de pieds sur leur envers ; le saupoudrage des pieds avec du blanc d'Espagne pour préparer l'argentage par électrolyse de l'ensemble. Hormis l'assemblage et la brasure, chacune des phases du processus est effectuée dans un espace de production différent. Certains ateliers sont proches les uns des autres, parce que regroupés dans d'anciens caravansérails ; d'autres, situés dans d'anciennes pièces d'habitation, sont plus distants. Par exemple, plus de 600 mètres séparent l'atelier de décoration et celui de laminage. Les espaces de travail sont schématiquement de deux types : des fabriques où se regroupent différents spécialistes dont certains utilisent des machines et des ateliers spécialisés dans une activité où le travail est essentiellement manuel. Dans ces espaces, la division du travail est très importante. Par exemple, six dinandiers interviennent pour décorer les fonds par poinçonnage, six autres, pour braser et assembler les différents éléments. Au long du film *Ovales* (2006), on constate que les artisans sont plus d'une trentaine à effectuer chacun au moins une opération lors du processus.

2. Dahir n° 194-63-1 du 28 juin 1963, modifié par le dahir n° 86-97-1 du 2 avril 1997.

3. Pour une présentation plus détaillée de l'organisation de la dinanderie, cf. BUOB, 2005.

4. En outre, les dinandiers, à l'instar de nombreux artisans travaillant au vu et au su des passants, sont rompus à l'exercice de la pose pour des touristes de passage, et l'acte filmique dans la médina est banalisé. La relation filmant/filmé(s) n'est jamais conflictuelle dès lors que le visiteur demande une autorisation. Le Maroc est loin du temps où le cinéaste avait une « réputation de sorcier » susceptible de « prendre l'âme » des personnes filmées (MORIN, 1956 : 43).

5. La notion de profilmie utilisée en cinéma documentaire sert à désigner « tout ce qui, dans le filmable [...], est transformé ou créé par la présence du cinéaste et de sa caméra » (FRANCE, 2006 :118). La profilmie est donc un indicateur du degré de perturbation occasionnée par la présence de la caméra dans un contexte donné. L'impossibilité de trancher sur l'éventuel caractère profilmique du comportement des agents provient en général du fait « qu'il n'existe pas de situation d'observation comparable servant de référence non profilmique » (*op. cit.* : 120).

Or ma méthode d'enquête n'était pas fondée sur la seule observation filmique, puisque j'ai eu l'occasion, à de très nombreuses reprises, d'observer directement, sans caméra, des situations très comparables à celles que j'ai filmées. Lors de ces observations, j'ai constaté qu'il n'existait pas de distorsion évidente entre le filmé et l'observé. Pour une présentation de quelques comportements profilmiques et du gain heuristique que leur analyse a apporté à ma recherche, cf. BUOB, 2007.

6. La volonté d'effectuer une observation filmée strictement non directive avec une instrumentation légère a également permis de me distinguer des journalistes ou des documentaristes qui n'hésitent pas à interrompre le flux du travail pour donner une image policée de l'activité artisanale (nettoyage des ateliers, adjonction de lumière, mise en scène directive, etc.).

7. Ces constats ne sont pas propres aux tournages préoccupés par la description de techniques matérielles. Les licences accordées aux cinéastes sont pléthoriques. Par exemple, lors de rituels, filmer permet parfois d'accéder à des espaces normalement réservés aux seuls initiés.

8. Contrairement à certaines idées reçues, l'observateur cinéaste peut apparaître moins voyeur qu'un ethnologue prenant des notes. La caméra produit sans aucun doute un « effet de reflet » par lequel les personnes filmées se représentent la manière dont ils sont susceptibles d'apparaître à l'image. À l'inverse, ce qui peut être écrit sur un carnet de terrain est généralement inaccessible aux enquêtés (BUOB, 2004).

9. Néanmoins, très tôt, quelques cinéastes entreprirent de collaborer avec les personnes filmées au cours même de la réalisation. Entre 1920 et 1921, à l'occasion du tournage de *Nanook of the North*, Robert Flaherty développait quotidiennement les films et les projetait le jour même à son principal protagoniste ; ils élaboraient ensuite le scénario en vue du tournage du lendemain. Aussi l'implication des personnes filmées dans le processus de réalisation, ce que Luc DE HEUSCH (1962) a qualifié comme étant une « caméra participante », est-elle bien antérieure à l'utilisation du film comme guide d'entretien en tant que méthode à part entière.

10. Les images montrées témoignent d'une rencontre entre les faits observés et les choix du cinéaste, autrement dit, d'un « point de vue », lequel « résulte [...] de la double activité du cinéaste et des êtres filmés » (GUÉRONNET, 1987 : 10). Lors du visionnage des images de l'ethnographe sur le terrain, les personnes filmées et les membres de leur groupe peuvent réagir tout autant sur les faits enregistrés que sur la manière dont ceux-ci ont été saisis par le cinéaste. Les vertus de ce type d'échange — l'« anthropologie partagée » de Jean Rouch — sont sans aucun doute très riches bien qu'encore insuffisamment exploitées. « L'ethnographe a la possibilité de projeter, devant la population étudiée, les images qu'il en a prises. Les acteurs du film sont amenés à critiquer les images sur la demande de l'opérateur et un dialogue d'une incomparable richesse peut ainsi surgir de cette confrontation. Nous avons donc, en d'autres termes, par cette possibilité de "visionner" le film, une occasion de réviser le travail de l'ethnographe par l'"ethnographié" » (ROUCH, 1968 : 463).

11. En l'état actuel de la connaissance historique, rien ne permet d'ailleurs d'affirmer que ce fût le cas autrefois.

RÉSUMÉS

Filmer, montrer, entendre des savoir-faire. Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès. En opérant un retour sur le déroulement d'une enquête ethnofilmique menée auprès des dinandiers de la médina de Fès, cet article s'interroge sur ce qui est initialement apparu comme une contradiction : les travailleurs ont tous accepté la présence de l'ethnologue-cinéaste et de sa caméra dans leurs ateliers, mais ils ne s'impliquaient pas lors des entretiens prenant appui sur les films. Ce texte offre un éclairage sur les décalages pouvant exister entre les discours de ces artisans et la réalité sociotechnique de leur condition, tout en présentant une réflexion sur certaines caractéristiques d'une méthode de recherche ethnographique fondée sur une pratique cinématographique. Afin de s'accommoder d'une situation qu'ils rejettent, les artisans reprennent les termes d'un discours patrimonial idéalisant une réalité socio-économique ; le contexte du travail favorise l'établissement d'une forme de coopération originale entre filmant et filmés ; le refus de procéder à un échange de vues prenant appui sur les films peut être productif dans la compréhension d'un objet de recherche.

Filming, demonstrating and hearing know-how. Reciprocal looking and listening in the Fez medina. Through an examination of the ethnographically informed filming process used to describe the techniques of copperware craftsmen ("dinandiers") of the Fez medina, this article offers a reflection on an apparent contradiction: the craftsmen welcomed the filmmaker and his camcorder in their workshop but did not want the films to be used as an interviewing tool. This text offers insight into the contradictions between the artisans' speech and sociotechnical reality, while illuminating significant aspects of the filmic approach to ethnographic study. In order to safeguard themselves from a situation that they rejected, the craftsmen frequently employed a patrimonial discourse that idealized their socioeconomic reality. The fact that the filmmaker is plunged into a work environment alongside the artisans makes possible a unique cooperation between the ethnographer and his subject. Finally, the craftsmen's refusal to watch and discuss the films can contribute to the understanding of the subject being researched.

INDEX

Mots-clés : échange de vues, ethnographie filmique, gestes et paroles, insertion sur le terrain, travail en miettes

Index géographique : Maroc

Keywords : exchange of views, field insertion, filmic ethnography, speech and gestures, work in crumbs

AUTEUR

BAPTISTE BUOB

Docteur, chargé de cours au musée du quai Branly