

---

## Jean Rouch à portée des yeux

Jean-Paul Colleyn

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/12552>  
ISSN : 1777-5353

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 20 septembre 2008  
Pagination : 585-605  
ISBN : 978-2-7132-2184-2  
ISSN : 0008-0055

### Référence électronique

Jean-Paul Colleyn, « Jean Rouch à portée des yeux », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 191 | 2008, mis en ligne le 29 septembre 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/12552>

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Cahiers d'Études africaines

---

# Jean Rouch à portée des yeux<sup>1</sup>

Jean-Paul Colleyn

---

- 1 Un des obstacles majeurs à la publication d'études d'anthropologie visuelle réside dans la difficulté d'accéder aux œuvres. Aussi faut-il saluer la publication par les Éditions Montparnasse d'un coffret Jean Rouch qui rend enfin accessibles, non seulement pour les chercheurs mais aussi pour un large public, dix des films majeurs du cinéaste, accompagnés de quelques « bonus » permettant de placer son œuvre dans son contexte et son époque. Jean Rouch, en effet, occupe une place singulière, car il a suscité un engouement de la part des cinéphiles de la nouvelle vague et provoqué une véritable révolution dans le genre très codé du cinéma ethnographique. Intuitivement plus que théoriquement, Rouch avait pressenti dès les années 1950 quelques-uns des grands débats qui allaient agiter les sciences et les arts dans les années 1980, notamment à propos de la prétention scientifique, des formes d'écriture et de la spécificité de l'expression cinématographique. Qu'il suffise, pour mesurer ce dernier aspect, de citer Jacques Rivette, un cinéaste dont l'œuvre, *a priori*, n'a rien à voir avec celle de l'auteur de *Chronique d'un été* : « Rouch, c'est le moteur de tout le cinéma français depuis dix ans, bien que peu de gens le sachent. Jean-Luc Godard est parti de Rouch. D'une certaine façon, Rouch est plus important que Godard dans l'évolution du cinéma français. Godard va dans une direction qui ne vaut que pour lui, qui n'est pas exemplaire à mon avis. Alors que tous les films de Rouch sont exemplaires »<sup>2</sup>. Entre 1949 et 1965, les films de Rouch retinrent immédiatement l'attention de la critique et il gagna une demi-douzaine de grands prix internationaux. Jean Rouch a été la charnière humaine d'une révolution technologique, comme l'ont été outre-Atlantique, les M. Brault, R. Leacock, D. Pennebaker, A. et D. Maysles et J. Marshall, mais à la différence de ces derniers, il ne se contenta pas d'un cinéma direct fondé sur les capacités du son synchrone. Il n'essaya pas de se faire oublier, ni d'être l'observateur invisible, le narrateur neutre, la « mouche sur le mur ». Au contraire, sa caméra s'immisce au cœur de l'action, la modifie, la provoque, crée la réalité qu'elle décrit. Quelques fois, les professionnels du cinéma se sont irrités de l'imperfection technique de certains plans, des lignes d'horizon penchées, des raccords de montage atypiques, de l'allure chaotique de films soumis aux aléas de l'instant et de l'improvisation. Mais Rouch tenait par-dessus tout à ce côté inachevé, voire « fauché » de son œuvre, des traits qui l'ont laissé en marge du « grand cinéma », mais ne l'ont pas

empêché de recevoir les plus hautes distinctions. Les *Cahiers du cinéma*, sous la plume d'André Bazin, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer, Jean-Marie Straub, Jean-André Fieschi et André Téchiné contribuèrent fortement à souligner son rôle novateur. *Les Maîtres Fous*, *Moi un Noir*, *La Pyramide humaine*, *Chronique d'un été* ont été autant de pavés jetés dans la mare des écoles de cinéma. C'était un défi lancé à tous les professionnels férus de méthodes éprouvées. Trois de ces films figurent dans la présente édition. Dans le cercle plus étroit des anthropologues, Jean Rouch a véritablement cassé le style impersonnel du « film ethnographique », marqué par un empirisme et un positivisme étroits. Peu d'attention a été portée au fait que dès les années 1960, avec l'avènement du son synchrone, des cinéastes anthropologues comme Rouch, Marshall, Asch, Gardner, Sandall, avaient dû, sur le terrain, se poser une question à la fois pratique et théoriquement complexe : « Qui parle, de quoi et à qui ? » Dans ce domaine, Rouch a joué un rôle éminent en s'efforçant de pratiquer une anthropologie partagée.

- 2 Grâce à ce coffret de films, les anthropologues pourront, selon le vœu formulé par un anthropologue cinéaste qui s'est beaucoup inspiré de Rouch, David MacDougall, utiliser le film comme *texte*. Le film d'observation, remarque cet auteur, réside toujours dans un espace conceptuellement défini par un triangle entre le sujet, le cinéaste et le public. Ce qu'il *représente*, c'est surtout la rencontre entre ces trois éléments (MacDougall 1978 : 423). Sans doute ce triangle caractérise-t-il aussi les œuvres écrites, mais il est au cœur de la spécificité cinématographique et Jean Rouch a puissamment contribué à le démontrer.
- 3 Cette première édition DVD d'un ensemble de films du chef de file de ce que l'on a appelé le « cinéma vérité » est non seulement bienvenue, mais nécessaire, car si Jean Rouch fut un cinéaste prolifique bien connu des cinéphiles, nombre de ses films étaient et sont encore, dans un triste état<sup>3</sup>. Ce coffret fait partie d'une collection intitulée « Le geste cinématographique », dirigée par Marc-Antoine Roudil (cinéaste) et Patrick Leboutte (critique et enseignant de cinéma). Il a vu le jour grâce à la collaboration des Éditions Montparnasse avec Laurence Braunberger, la fille du producteur qui « crut » très tôt en Jean Rouch et produisit nombre de ses films et, bien évidemment, avec le Comité du Film Ethnographique du Musée de l'Homme — une institution cachée sous l'escalier et l'écran de la salle de cinéma, qui est à la fois la fille et la mère de Jean Rouch. Bernard Surugue, ethnomusicologue et cinéaste, responsable du secteur audiovisuel de l'IRD, a également collaboré à la réalisation de cette publication sous forme d'exposés « face caméra » destinés à fournir quelques éléments de contexte. Rouch et lui s'étaient connus au Niger à la fin des années 1960, s'étaient perdus de vue, s'étaient retrouvés en 1996 et étaient restés en contact jusqu'à la mort de Rouch en 2004. Pendant ces dernières années, Surugue a filmé Jean Rouch plusieurs fois, et l'a accompagné lors de ses trois derniers voyages au Niger. Il l'avait quitté à Niamey, quelques heures avant l'accident de la route qui allait lui être fatal. Parmi les « bonus » figurant sur ces disques, signalons aussi l'interview de Rouch réalisée en 1992 par Pierre-André Boutang, qui l'a bien connu et l'avait invité à plusieurs émissions de télévision à la fin des années 1980.
- 4 Le premier disque numérique propose cinq films. Les trois premiers regroupent sous le titre de *Ciné-transe*, *Les Maîtres Fous* (1956), *Mammy Water* (1958), *Les tambours d'avant*, *Tourou et Bitti* (1972).
- 5 *Les Maîtres Fous*, film produit par Pierre Braunberger<sup>4</sup>, a fait scandale au point que, pour une fois d'accord, ethnographes conservateurs et jeunes cinéastes africains contestataires souhaitèrent qu'on le brûlât. Des critiques au tempérament plus esthète ont parlé de « cinéma de la cruauté », en référence à Antonin Artaud, et le film, qui a obtenu le Grand

Prix des courts métrages au Festival de Venise de 1957, inspira des artistes aussi divers que Jean Genêt (*Les Nègres*) et Peter Brook (*Marat Sade*). Il fut tourné en 1954 en Gold Coast (aujourd'hui le Ghana), où Rouch voyageait alors avec sa femme, Jane. Le tournage n'a pris que deux jours, avec Rouch à la caméra et son complice Damouré Zika au son. De quoi s'agit-il ? Au cours d'un culte de possession, des immigrants nigériens à Accra célèbrent et tournent en dérision à la fois, les symboles du colonialisme. Un texte en exergue donne quelques éléments d'explication relatifs à ces cultes de possession, puis nous sommes invités à partager un moment de la vie du petit peuple d'Accra, et plus particulièrement des immigrants nigériens venus chercher du travail dans cette ville portuaire. Le marché au sel sert de quartier général aux adeptes d'un culte dédié aux génies hauka, connus pour leurs comportements transgressifs. Un convoi se met en route vers la concession d'un certain Mountyéba, le prêtre de la confrérie. Sur une scène rituelle où trône la sculpture dérisoire du « Gouverneur », flanqué de l'*Union Jack*, le drapeau britannique, on présente un nouvel adepte et c'est l'occasion d'une première crise de possession. Suit une courte séance de confessions publiques au cours de laquelle chaque initié énumère ses manquements, notamment un adultère, qui avait été aussitôt « sanctionné » par une impuissance sexuelle. Mountyéba récite les devises et louanges des Hauka. Les fautifs sont relégués en brousse et sont astreints à offrir des sacrifices de réparation. Mountyéba sacrifie des œufs sur les marches et le balcon d'un autel baptisé « Secrétariat général ». Il se met à pleuvoir. Au son d'une vièle, les initiés attendent l'arrivée de ceux qui doivent apporter le chien à sacrifier sur l'autel des Hauka. Des crises de possessions se déclenchent, signalées par des tremblements, une agitation des mains, une salivation excessive. Le premier possédé « vient », c'est « Cap'ral Gardi » (le caporal de garde), ensuite vient Guerba, le « Conducteur de locomotive », « Madame Lokotoro », la femme du docteur, le « Lieutenant » d'ordonnance ; « Madame Salma », l'épouse du Capitaine Salama, le commandant du Club des Officiers de Niamey. Notons que c'est la seule femme possédée, ce qui, selon Rouch est dû au contexte migratoire, car au Niger les femmes possédées sont majoritaires. Après une séance de salutations des principaux génies hauka, on passe à l'inspection. Les derniers possédés arrivent, se levant et marchant comme des pantins désarticulés, la bouche prise d'une glossolalie incontrôlée : « Général Furieux » ; « Soldat Tiémoko » ; le « Secrétaire Général », puis le « Chauffeur de poids lourds ». Finalement, le Commandant Sorry, qui a manqué de se transformer en torche vivante en voulant montrer son insensibilité au feu. On sacrifie le chien. Une « conférence de la table ronde » – c'était l'époque des tables rondes juste avant les indépendances – se tient autour de l'autel de ciment. Les Hauka boivent le sang de la bête à même la plaie béante. On procède au dépeçage, présidé par le Gouverneur, après une nouvelle table ronde. La viande est mise à cuire dans une marmite. Les Hauka y puisent à la main et se partagent les morceaux, tout en gardant une part pour ceux qui n'ont pu venir. Une à une, les crises de possession prennent fin. Les possédés, épuisés se relèvent et se préparent à partir, pour éviter de devoir payer une deuxième journée de location pour les véhicules. Le lendemain, dans les rues d'Accra, les possédés sont revenus à leurs occupations habituelles. « Madame Lokotoro » est vendeuse dans un magasin, le « Caporal de garde » fabrique du gravillon, le « Lieutenant » est voleur à la tire, le « Général » est simple soldat, le « Gouverneur » et le « Conducteur » travaillent pour le Service des Eaux. Dans un commentaire final, d'un fonctionnalisme sociologique qu'il regrettera par la suite, Rouch conclut qu'en s'adonnant au culte des Hauka, ces modestes travailleurs assurent, à travers des crises violentes mais circonscrites, leur ajustement à la société moderne. C'est la fin du film, mais nous avons appris par la suite<sup>5</sup> que la marginalité des Hauka était

étroitement liée au contexte colonial, car lorsque les immigrés nigériens rentrèrent au pays après les lois restrictives promulguées par le Ghana, les Hauka intégrèrent le panthéon de la religion dite « traditionnelle ». On leur trouva une paternité chez *Dongo*, le génie du tonnerre et une origine à La Mecque, comme tous les autres génies. Les Hauka sont considérés comme les enfants terribles de Bilal, un esclave noir libéré par Mahomet, qui initia les Africains aux cultes préislamiques de La Mecque.

- 6 C'est là un film extraordinaire car on y sent presque physiquement l'*enthousiasme* des adeptes de la confrérie. Durkheim déjà soulignait l'importance de l'aspect visuel et de la mise en scène dans la vie religieuse. Il parlait de « théâtre de la cérémonie », de « rite-commémoration », de « représentation dramatique ». Les rites sont des « drames particuliers qui agissent sur le cours de la nature ». Ces représentations servent à rendre présent le passé mythique, à entretenir la vitalité des croyances (Durkheim 1979 : 472, 513). Tirant les leçons d'Aristote, plusieurs ethnologues ont établi des liens entre théâtre et culte de possession, notamment A. Schaeffner, M. Leiris, G. Rouget, V. Turner et, plus récemment, M. Taussig, mais jamais nous n'avons eu « sous les yeux » un rituel de l'intensité des « Maîtres Fous » (Bensmaïa 1982, Stoller 1984). Sans doute, par rapport au déroulement « normal » du rituel, le film adopte-t-il un rythme plus trépidant, ce qui est à la fois un effet du tournage — on tourne peu pendant les « temps morts » — et du montage — on retient surtout les plans les plus « forts ». Jean Rouch a expliqué la difficulté de reconstituer le mouvement et d'assurer la continuité filmique dans ce genre de tournage :

« Quand on remontait la caméra, avec des plans qui ne duraient pas plus de vingt-cinq secondes — c'était le cas dans *Les maîtres fous* par exemple — on réfléchissait pour savoir quel serait le plan suivant. On changeait d'angle et on construisait la mise en scène au fur et à mesure, avec un découpage qui était automatique puisqu'on n'avait pas une autonomie supérieure à vingt-cinq secondes. Quand on s'arrête par accident, il faut garder en tête la valeur de plan qu'on avait dans le viseur, éviter les mouvements droite-gauche et poursuivre le plan d'une certaine façon, ou changer d'angle en descendant sur les pieds. Il faut savoir quelle était la position de l'horizon » (Colley 1992 : 40-50).

- 7 La théâtralité et le langage du corps des « acteurs » ne suffit pas à expliquer la puissance extraordinaire du film, car celle-ci passe aussi par la forme poétique du commentaire de Rouch, reconstitué grâce à l'enregistrement de la cérémonie (par un micro caché dans l'arbre central) et aux explications ultérieures de Moukayla, « l'homme tranquille » du culte qui interpréta les propos des possédés. Les textes des films de Rouch sont souvent à plusieurs voix. Dans *Ambara Dama*, il intègre sur un ton poétique, des strophes de chants et des louanges aux masques. *Un lion nommé l'Américain* tente d'inclure dans le commentaire des louanges au poison récitées lors de l'agonie du lion. Sans avoir lu Bakhtine, Rouch fut un véritable découvreur de l'*imagination dialogique*.
- 8 Le débat sur les interprétations et le déchiffrement de ce rituel se poursuit, comme c'est le cas pour toute contribution ethnographique importante, avec des avis divergents et des critiques<sup>6</sup>. Jean-Pierre Olivier de Sardan et Paul Henley ont contesté l'interprétation du film, induite par le commentaire de Rouch et les intertitres, en termes de parodie anticoloniale. Sardan parle de surinterprétation et Henley signale que sur le terrain, on ne confirme pas la vision anticolonialiste de Rouch. Une bonne partie de leur argumentation consiste à démontrer d'abord que Rouch propose une interprétation. C'est incontestable et, d'ailleurs, il ne s'en est jamais caché et n'a jamais prétendu s'être borné à « enregistrer » un rituel. Pour un ethnologue, proposer une interprétation n'est pas, en

soi, un défaut et toute interprétation n'est pas forcément erronée. Tout au plus peut-on reprocher à Rouch d'avoir privilégié cette « lecture » parodique, car il est évident que nous avons affaire à des symboles polysémiques, voire à un tourniquet de symboles qui pour les adeptes eux-mêmes admettent une multiplicité et une fluidité des interprétations. Ces deux critiques me paraissent avoir une conception trop littérale du politique en termes d'affrontement entre groupes constitués. Les transgressions rituelles, les rites d'inversion, les carnivals, les Cargo cultes et d'autres mouvements messianiques nous ont habitués à des régimes de semi-lucidité, l'ironie s'exprimant de manière oblique, sans passer par des énoncés explicites et univoques. Les adeptes peuvent très bien révéler et craindre des symboles ou des personnages puissants, et cependant les parodier en tentant de s'en approprier momentanément la force. Le rituel sert notamment à réaliser l'incarnation de puissances tourmenteuses, dont en même temps l'on se moque. C'est un des grands mérites de Rouch que d'avoir dégagé cette dimension parodique sans verser dans le didactisme. Le fait que des familles plus anciennes de génies — je retourne l'argument de Paul Henley — incarnent des groupes voisins qui sont les ennemis historiques des Songhay, notamment les Touaregs, les Hausa ou encore les intégristes musulmans, ne fait que le corroborer. Si surinterprétation il y a de la part de Jean Rouch, c'est moins dans le film lui-même que dans un éloge de l'irrationalité, qu'il partage avec Paul Stoller. Tous deux, après leur expérience au Niger, répugnent à vouloir expliquer l'incompréhensible et tous deux estiment qu'alors que les sociétés industrielles ont séparé le sujet et l'objet, faisant de la raison une instance essentiellement répressive, les cultures orales réussissent à maintenir leur unité. Michael Taussig (1993 : 24), lui, invoque une parodie au deuxième degré, posant l'hypothèse que ce qui est parodié, c'est aussi l'image que les Européens (civilisés) se font des Africains (sauvages)... En sociologie, la récupération agressive par les dominés d'un préjugé imposé par un groupe dominant a été maintes fois observée ; l'hypothèse ne semble donc pas farfelue. Il faut toutefois tempérer les jugements sur l'ampleur des transgressions rituelles. Bien des choses ont été dites sur le caractère horrifiant de ce film. Paul Stoller (1992a : 158) rapporte qu'à chacune des projections qu'il a organisées pour ses étudiants, au moins l'un d'entre eux a dû aller vomir. Ces étudiants ne devaient pas aller souvent au cinéma ni regarder la télévision, qui montrent complaisamment des scènes bien plus dérangeantes, et pas toujours dans le registre de la fiction. Qu'ils regardent *Meat*, le film de F. Wiseman, sur les abattoirs américains et le sacrifice du chien leur paraîtra plus léger. Après tout, ce n'est qu'en adoptant le point de vue de l'Europe et/ou de l'islam que le sacrifice et la consommation d'un chien paraît plus transgressive que ceux d'une chèvre ou d'un mouton. Aucun des anthropologues qui ont commenté le sacrifice du chien dans *Les Maîtres Fous* n'a mentionné le fait que dans les rites non musulmans de la région, le sacrifice du chien se pratiquait généralement et se pratique encore. Quant à la consommation du sang de l'animal à même la plaie, son caractère transgressif n'est pas fortuit : il permet justement le dégagement d'une force vitale au bénéfice de l'adepte et on en trouve des exemples dans plusieurs cultes du Mandé, de l'aire culturelle *vodun*, et même au sein de la confrérie musulmane des Issawa au Maroc (Jamous 1995 : 68). Les remarques de Taussig (1993), lorsqu'il constate que la magie de cet ensauvagement est en dernière instance confisquée à nouveau par l'instrument magique occidental qu'est la caméra, n'auraient sans doute pas été démenties par Rouch (1973 : 528-544), qui a lui-même constaté et tenté d'analyser ce jeu — inégal — de miroirs. Si le film donne un peu l'impression d'un objet trouvé, les carnets de notes de Rouch relatives aux Hauka, qui furent exposés à la Cinémathèque française à Paris en 1999, suggèrent qu'il s'agit plutôt

d'une ethnographie filmée, soigneusement préméditée. Ces carnets ressemblent, en effet, à un véritable *storyboard*, avec des dessins qui rappellent un peu Eisenstein. Les photographies prises par Rouch au Ghana à l'époque, qui ont été exposées à New York et à Paris juste avant sa disparition, sont également superbes. D'une certaine manière, le succès du cinéaste a occulté celui du photographe.

Du méconnu aux incunables

- 9 *Mammy Water* est un petit film plein de grâce, qui dévoile le sens aigu de la narration qu'avait Jean Rouch. Une série de scénettes, qui auraient pu paraître disjointes, sont réunies en un récit simple et efficace. Comme souvent, Rouch joue de sa voix comme d'un instrument pour camper l'intrigue. Il plante d'abord le décor : carte d'Afrique, musique *High Life* (à la mode dans les années 1950 au Ghana), jeux de *surf* des enfants (les *surf-boys*, que Rouch traduit joliment par les *garçons de l'écume*), sauts périlleux et culbutes sur la plage ; châteaux forts de l'époque de la traite esclavagiste, scènes de pêche. Chez les pêcheurs fanti du Ghana, si la pêche n'est pas bonne, c'est qu'il y a une raison, et il faut y remédier par des rites appropriés. Or les pirogues rentrent vides, ainsi que les filets « éperviers » que l'on jette de la digue d'El Mina. La mer est fâchée. C'est qu'au village, les génies de la mer ont perdu leur prêtresse. On procède aux funérailles. Le corps de la prêtresse est exposé assis, comme une momie. Au milieu des instruments de musique traditionnels, une guitare européenne. On pleure la défunte : « Tu es partie, tu nous laisses tout seuls avec nos soucis. Qu'allons-nous faire ? » Le cercueil est placé sur un chariot, le cortège funèbre se met en route. Aucune pirogue ne prend la mer, jusqu'au festival du Roi de Chama. Trompettes, grosses caisses, emprunts aux fanfares coloniales. Le roi apparaît dans une chaise à porteur, abrité par un parasol. On aperçoit l'escalier du fort. Le cortège se dirige vers l'embouchure du fleuve Kra : le roi est « le petit roi de la mer » et on fait à l'océan des offrandes de bougies, de tabac, de manioc et de Gin. Comme les spectateurs sur le terrain, nous bénéficions de la mise en scène royale, notamment des régates traditionnelles, quand les voiles, même dérisoires, prennent une grâce d'oiseau, puis viennent chavirer juste devant le roi en signe d'hommage. La scène est remarquablement filmée et on se souvient de l'admiration de Rouch pour *The Men of Aran*, de Flaherty, qui avait su rendre la force physique des vagues. Le bœuf promis au sacrifice vagabonde sur la plage, mais il est promptement exécuté et dépecé. Tous les rites terminés, la pêche reprend. C'est le temps de *Mammy Water*, la divinité de la mer : splendides images de pirogues à voile, corps athlétiques, ardeur au travail. Vient la récompense : les filets sont pleins de poissons, provenant de bans entiers. Quelques thons de belle taille sont montrés à la caméra. *Mammy Water* se termine en boucle, par les garçons qui surfent à plat ventre sur une planche « *Sea never dry* ».
- 10 Le film de Rouch le plus réflexif est sans doute *Les tambours d'avant, Tourou et Bitti*. C'est un *plan-séquence*, une performance technique qui, à l'ère de la vidéo, a perdu de son sens et de sa magie, mais qui a beaucoup enthousiasmé les cinéastes du direct qui travaillaient en 16 mm et dont Jean Rouch était un peu la figure de proue. En 16 mm, l'opérateur dispose de dix minutes de pellicule dans le magasin de sa caméra ; après quoi, il doit changer de magasin ou le recharger, ce qui lui fait perdre quelques précieuses minutes. La faible capacité de la caméra *trouvait* donc forcément la couverture d'une scène. En revanche, disent les nostalgiques, on avait le temps de réfléchir à un montage dès la prise de vue. Réussir un plan-séquence, c'était, toutefois, le rêve du caméraman et le gage de son talent. Il faut, en dix minutes, raconter une histoire sans couper, ce qui n'est guère facile. Rouch y est magistralement parvenu dans *Les tambours d'avant, Tourou et Bitti*, un film

tourné en mars 1971 qui décrit un rituel de possession, dans le village de Simiri, en pays zarma, au Niger. Rouch et son preneur de son, Moussa Amidou, avaient entrepris de filmer un rituel de possession organisé pour demander la protection des récoltes contre les sauterelles. Après plusieurs heures d'appel des génies, malgré le recours aux tambours archaïques, aucune transe de possession ne se déclenchait et Rouch et Moussa Amidou commençaient à être pressés par la nuit. Dans un entretien réalisé en 1992, Rouch raconte l'histoire :

« J'ai commencé à tourner à ce moment-là et la possession a eu lieu alors que je suivais effectivement celui qui aurait dû être possédé et cela m'a posé des tas de problèmes. Imaginez un opérateur qui, sur une aire de danse dans un rituel, suit avec un objectif 10 mm, c'est-à-dire en grande proximité, quelqu'un qui est peut-être un "cheval de génie". Il y a là une espèce de chorégraphie qui était un peu inspirée par le fait que je savais que je n'avais que dix minutes, que j'essayais, de ne pas trébucher sur une pierre, sans cela il aurait fallu tout recommencer depuis le début, et je ne le pouvais pas. »

- 11 Rouch admettait volontiers que ce film était un pur exercice de style, ce qui, pour lui, à la différence des ethno-cinéastes « positivistes », était plutôt une qualité. D'autant plus qu'il y ajouta un commentaire subjectif pour souligner le rôle de la caméra dans un rituel comme celui-là. Peut-être, en effet, la caméra a-t-elle joué un rôle de catalyseur pour accélérer une transe qui était latente, un peu à la manière des tambours qui s'efforcent de provoquer l'*adorcisme*. Soudainement en effet, l'orchestre s'est arrêté de jouer et au lieu de couper et de changer d'angle comme l'aurait fait un caméraman « normal », Rouch a continué à tourner. Or, les gens de Simiri, qui avaient vu les films que Rouch avait tournés chez eux, pensaient que dans sa caméra il pouvait voir les génies. Puisque la caméra pouvait capturer les images et les rejouer, elle devait être capable aussi de détecter l'invisible. Pourquoi en effet Rouch serait-il resté braqué sur le personnage alors que, découragés, les musiciens faisaient une pause ? C'est qu'il devait, grâce à sa caméra, pressentir ou voir quelque chose (Colley 1992).
- 12 Le second chapitre de ce premier DVD est intitulé « Ciné-Conte » ; une expression bien choisie car les deux films solidaires qu'il contient *La Chasse au lion à l'arc*, tourné en 1967 et *Un Lion nommé l'Américain*, tourné en 1972, reposent sur la qualité de conteur de Jean Rouch. Bien que sa voix assure seule la narration, il parvient à donner une impression de polyphonie, en reprenant les expressions locales et en traduisant des fragments de chants, de louanges ou de prières. Malgré son caractère « ethnographique », un genre peu montré dans les salles de cinéma de l'époque, le film obtint le *Lion d'or* au Festival de Venise de 1965 et un découpage complet parut dans *L'avant-scène du cinéma* en octobre 1970. Les cinéphiles étaient donc attentifs au style de Jean Rouch et à sa capacité de trouver des formes nouvelles. Au début du film, Rouch assume le fait qu'il s'agit bien d'un film fait par un étranger, car il commence par des plans de sa Land-Rover qui se rend à la frontière du Niger, du Mali et de la Haute-Volta (le Burkina d'aujourd'hui), là où vivent les Gow, les derniers chasseurs de lion à l'arc. C'est le « pays de nulle part », « la brousse qui est plus loin que loin », dit le commentaire, traduisant sur le mode poétique, comme c'est souvent le cas chez Rouch, une expression locale. C'est dans cette zone qu'autour des mares incertaines, nomadisent les bergers peul ou bella. Mais les meilleurs pâturages sont aussi les « brousses à lions », lesquels, toutes les nuits, tentent d'enlever aux troupeaux les bêtes les plus faibles. Parfois, un lion rompt l'équilibre, en tuant pour tuer, voire en s'attaquant aux hommes. Alors les bergers font appel aux chasseurs gow pour qu'ils l'éliminent. De 1957 à 1962, Rouch et ses assistants ont suivi les campagnes de chasse du



groupe de Gow du village de Yatakala, conduits par le chef des chasseurs Tahirou Koro. Nous assistons ainsi à la préparation des arcs et des flèches empoisonnées, au pistage des lions et à l'échec d'une première campagne. « La brousse est gâtée », décrète un devin, car un des chasseurs est l'allié des lions. Une autre campagne s'interrompt en raison de la mort d'une hyène prise dans le piège à lions : un mauvais augure. Ensuite un jeune lion pris au piège est mis à mort, mais le chasseur qui le flèche sait, qu'en contre partie, il perdra l'un de ses fils. Enfin, les chasseurs découvrent la trace du lion tueur dénommé « l'Américain » qui déjoue depuis longtemps les pièges des chasseurs. Ceux-ci tuent deux de ses femelles. La première meurt entourée de rituels, calmée, dit-on, par les louanges du chef des chasseurs jusqu'au moment où « elle vomit sa mort ». Mais la seconde, « la lionne de Fiteli » contre-attaque et blesse grièvement un berger peul avant d'être paralysée par le poison. Les chasseurs « fatigués mais tranquilles », une expression que Rouch utilisera beaucoup, rentrent au village où ils partagent la viande du lion. Le soir, ils racontent à leurs fils l'histoire de *gawey gawey*, la geste de la chasse au lion à l'arc (Ministère des Affaires étrangères 1981).

- 13 *Un Lion nommé L'Américain* fait suite à la projection de *La chasse au lion à l'arc* devant les habitants de Yatakala. Les chasseurs gow décident de laver l'affront causé par le lion nommé « l'Américain », qui s'était échappé en 1965. Ils retrouvent sa trace (reconnaissable à cause d'une blessure due à un piège), mais le lion se montre plus rusé que les chasseurs et c'est sa lionne qui est tuée. La radio annonce les événements de mai 1968 en France. Rouch abandonne le tournage et rentre à Paris. Plusieurs semaines plus tard, le lion nommé l'Américain sera abattu à coups de fusil. Lorsque Rouch présentait ces deux films en 1975 (au Laboratoire associé 221, Systèmes de pensée en Afrique noire), il précisait très clairement qu'il n'établissait aucune frontière entre l'ethnologie (vouée au secteur traditionnel) et la sociologie (dédiée au monde moderne). Jamais il ne songea à demander aux chasseurs, comme l'ont fait beaucoup d'ethnologues-cinéastes, d'ôter leurs *T-shirts*, leurs « baskets » et leurs montres bracelets, pas plus qu'il ne s'abstint de filmer les pièges à loups et la Land-Rover. Au contraire, en réponse à une question sur le contraste entre l'héroïsme vanté par les chants et les louanges d'une part et le fléchage d'un animal pris au piège de l'autre, il expliqua qu'il y avait beaucoup de techniques de chasse différentes, y compris la chasse solitaire, face à face avec le fauve. Le choix de la technique du piège à loups fut en réalité dû au projet de film, car c'est la seule chasse que l'on puisse filmer de jour.

Ciné-plaisir

- 14 Le deuxième disque s'intitule *Ciné-plaisir*. Il comprend deux œuvres majeures de Jean Rouch, qui sont ses premières tentatives d'ethno-fiction. En fait, Rouch renoue avec l'entreprise d'un cinéaste qu'il a toujours considéré comme son maître, Robert Flaherty. On sait que c'est par anachronisme que Flaherty fut proclamé, longtemps après qu'il eut réalisé *Nanook of the North*, non seulement documentariste, mais aussi « père du cinéma ethnographique ». En fait, Flaherty se considérait comme cinéaste. Il s'efforçait de décrire ce qu'il croyait être l'essence de la vie des Inuits et pour ce faire ne reculait devant aucun des procédés de la fiction<sup>7</sup>. Dans de nombreuses interviews, Rouch fait l'apologie de la fiction, non seulement comme un genre discursif, mais comme une attitude dans la vie et comme un accès à la « vérité ». Il est sans doute le plus « winnicotien » des anthropologues, car il estimait que face à des situations tragiques — elles ne manquent pas en Afrique — seule l'invention, l'imaginaire, le « faire comme si » permettait de s'en sortir et c'est ce qui le fascinait dans l'exercice de création collective qu'était la

conception de scénarios. On sait que le célèbre psychanalyste anglais faisait la différence entre *game* et *play* et entre *play* et *playing* (Winnicot 1975 : 58). Assurément, Rouch se situe plutôt du côté de *play* (jeu presque sans règles) que du *game* (jeu avec règles) et la notion d'espace potentiel convient parfaitement à ses exercices d'ethno-fiction. On pourrait continuer à jouer sur les intervalles qui séparent les mots français et anglais : *jouer* (la comédie) se dit *to act* et on peut penser que si les *acteurs* des *Maîtres Fous* ne deviennent pas fous, c'est parce que leur *jeu* (qui comme le rite — mais ils sont ici confondus — a une place et un temps propres) se situe dans *l'action*, quelque part entre le fantasme et le monde extérieur. « Pour contrôler ce qui est au dehors, on doit *faire* des choses, et non simplement penser ou désirer, et *faire des choses, cela prend du temps*. Jouer, c'est faire » (*ibid.* : 59). La grande idée de Rouch fut d'inviter ses amis nigériens — des personnages bien réels — à inventer avec lui des situations fictives et à les jouer. Sans doute l'échange restait-il inégal — qu'il le voulût ou non, Rouch restait le patron — mais cet échange demeure l'expérience la plus poussée d'anthropologie partagée, comme en témoigne l'anagramme *Dalarou* composé à partir de Damouré, Lam, Rouch. On peut dire que Rouch pratiquait l'idéalisme partagé : il ne réservait pas l'imagination créatrice au seul cinéaste comme le prône la « politique des auteurs », mais la partageait avec sa « bande ».

Jaguar

- 15 Dans ce conte philosophique léger, au relativisme allègre qui n'est pas sans rappeler le ton de Montaigne, Rouch raconte l'histoire de trois personnages. Il le fait en utilisant la première personne du pluriel, s'ajoutant ainsi au trio. C'est un peu comme s'il était n'importe lequel d'entre eux et en même temps le narrateur du film. Ce subterfuge lui permet de reprendre à son compte des motifs narratifs et des formulations locales — « le marché d'Ayorou, mon vieux, c'est formidable ! ... » —, car le commentaire est le fruit de leur improvisation collective. Cette technique constitue certainement un compromis original qui permet de démultiplier la « voix » du film ; mais elle révèle aussi la relation mimétique et hédoniste que Rouch entretenait avec l'Afrique et avec ses amis. Il présente d'abord les trois personnages, en leur donnant chaque fois la parole « face caméra », ce qui était inhabituel aussi bien dans la fiction que dans le documentaire : Lam, le berger peul, garde ses bœufs dans la brousse, Illo, le pêcheur sorko, relève ses nasses dans le fleuve, Damouré, le jeune « galant », galope le long de la rive, sur son cheval appelé Tarzan. Les trois amis décident de partir en voyage et se préparent. Au cours d'une fête musulmane, Lam et Illo prient pour que Dieu leur accorde bonne route. Au cours d'une danse de possession, Damouré demande aux génies de protéger leur voyage. Les trois amis partent à pied et leur périple donne lieu à quelques remarques « persanes » : ils s'étonnent que les Gurmantché se liment les dents ou que les Somba vivent nus dans les montagnes du Nord Togo. Après la découverte de la mer, c'est le passage de la frontière en fraude, puis, nos trois héros se séparent conformément aux recommandations du devin. Illo reste sur la côte où il se joint aux pêcheurs, avant de devenir vendeur de pagnes. Ayant gagné un peu d'argent, il part pour Accra, la capitale de la Gold Coast. Damouré, le galant, marche sur la route goudronnée et fait de l'auto-stop pour gagner Accra. Une fois arrivé, il cherche les gens de son village qu'il découvre au « *timber market* », le marché au bois, où il devient manœuvre. Illo, le pêcheur, retrouve des camarades qui sont dockers au port. Damouré, qui devenu commis chez le marchand de bois, puis chef de chantier, est maintenant un « Jaguar », un jeune homme à la mode. Lam, le berger transformé en colporteur, vend des parfums et des tissus. Dans une mine d'or, il rencontre un vieil ami du Niger, Douma, et en fait son associé. Les distractions du dimanche sont à la fois celles de la grande ville et celles du Niger natal. En suivant

Damouré à Accra, nous voyons les courses hippiques, les réjouissances populaires, les danses rituelles des génies hauka, mais aussi la campagne électorale du grand leader national Kwame N’Krumah. Illo et Damouré prennent le train pour Koumassi, la seconde ville du Ghana. Puis, ils retrouvent Lam et Douma dans leur boutique de plein air. La boutique « Petit à petit l’oiseau fait son bonnet » a beaucoup de succès et ils deviennent « riches ». Un soir, il se met à pleuvoir et ils décident de rentrer, car à la saison des pluies, les immigrés rentrent chez eux. Les quatre amis montent avec armes et bagages dans un camion. Arrivés au village, ils distribuent en une journée ce qu’ils ont gagné en plusieurs mois. Ils n’ont plus rien, mais sont les rois du village. La vie du village a repris : Douma est redevenu cultivateur, Lam garde à nouveau ses troupeaux, Illo le pêcheur chasse l’hippopotame. Quant à Damouré le galant, il essaye de séduire toutes les filles du village (Ministère des Affaires étrangères 1981). *Jaguar* fut immédiatement remarqué par les cinéphiles : Jean-André Fieschi et André Téchiné publièrent un entretien avec Jean Rouch dans les *Cahiers du Cinéma* de novembre 1967 et Téchiné en parla longuement dans son compte rendu du Festival de Venise dans le même numéro. Godard, Daney, Resnais y feront souvent référence.

- 16 *Moi, un Noir* remporta le Prix Delluc 1959. Dans la « top-list » des meilleurs films dressée par Jean-Luc Godard pour les *Cahiers du Cinéma* la même année, *Moi, un Noir* occupe la quatrième place. Voici ce qu’écrit Godard, qui crédite Rouch de mettre « pas mal de points sur les “i” de toutes les idioties de la production cinématographique » de l’époque. C’était sans doute la première fois qu’un Africain s’exprimait directement sur sa propre vie au cinéma.

« *Moi, un Noir* (d’abord appelé *Treichville*) est, en effet, le plus audacieux des films en même temps que le plus humble. C’est fichu comme l’as de pique, mais d’une logique à toute épreuve, car c’est le film d’un homme libre, au même titre qu’*Un roi à New York* de Chaplin. *Moi, un Noir* c’est un Français libre qui pose librement un regard libre sur un monde libre. [...] Le metteur en scène de l’admirable *Jaguar* ne traque pas la vérité parce qu’elle est scandaleuse mais parce qu’elle est amusante, tragique, gracieuse, loufoque, peu importe. [...] En résumé, en appelant son film *Moi, un Noir*, Jean Rouch qui est un Blanc tout comme Rimbaud, déclare, lui aussi que Je est un autre. Son film, par conséquent, nous offre le Sésame-ouvre-toi de la poésie » (Godard 1959).

- 17 Dans les revues de cinéma, bien d’autres articles saluèrent le film : Robert Benayoun parla de « Pirandellisme à Treichville », Max Egly titra « “Moi, un Noir”... et nous », Alain Tanner se demanda si Jean Rouch n’avait pas réalisé avec *Treichville* le premier film africain, et un découpage intégral du film parut dans *L’avant-scène du cinéma*. Plus récemment, Marc Piau (1997 : 16) souligna ce fait majeur : « Les protagonistes du film, non seulement parlent en leur nom propre, disent leur vie et également leurs rêves mais encore ils regardent au-delà de l’écran vers le spectateur qui les attend quelque part. »

- 18 Dans l’introduction du film, Jean Rouch explique, sur des images de la ville et des déambulations de jeunes chercheurs d’emploi :

« Chaque jour des jeunes gens semblables aux personnages de ce film arrivent dans les villes d’Afrique. Ils ont abandonné l’école ou le champ familial pour essayer d’entrer dans le monde moderne. Ils ne savent rien faire et tout faire. Ils sont l’une des maladies des nouvelles villes africaines : la jeunesse sans emploi. Cette jeunesse coincée entre la tradition et le machinisme entre l’islam et l’alcool n’a pas renoncé à ses croyances, mais se voue aux idoles modernes de la boxe et du cinéma. Pendant six mois, j’ai suivi un petit groupe de jeunes immigrés nigériens à Treichville, faubourg d’Abidjan. Je leur ai proposé de faire un film où ils joueraient leur propre

rôle, où ils auraient le droit de tout dire et tout faire. C'est ainsi que nous avons improvisé ce film. »

- 19 Rouch présente ensuite « Edward G. Robinson », ancien combattant d'Indochine chassé par son père parce qu'il avait perdu la guerre. « C'est lui le héros du film », prévient Rouch, « je lui passe la parole ». Ce jeune homme présente avec bonne humeur, mi-chantant, mi-parlant, ses difficultés de vie. Les Nigériens d'Abidjan pratiquent toutes sortes de petits métiers : manœuvres, porteurs, dockers de grumes, « coxers » (racleurs de passagers pour les camionnettes). Les deux grands amis de Robinson, Tarzan et Eddie Constantine, sont l'un chauffeur de taxi, l'autre colporteur. Lui, Robinson, avec son camarade Elite, cherche du travail comme journalier à l'entrée du port et parfois travaille toute la journée à charger des sacs de café. À midi, il déjeune à « l'Hôtel des Bozori », dort dans la rue et reprend son travail en évoquant ses campagnes militaires. Le soir, il rentre à la « Fraternité nigérienne », où l'on joue aux cartes les gains de la journée. Il raconte des histoires aux petites filles du chef de la communauté des Nigériens et va au bar « Ambiance » retrouver Tarzan à l'entraînement de boxe. Le samedi après-midi, on ne travaille pas. Robinson retrouve « Petit Jules », et grâce au taxi de Tarzan, ils vont à la plage avec deux jeunes filles, Dorothy Lamour et Jeanne Tarzan. Jeux de plage, pique-nique, bains dans la lagune. Robinson, à côté de Dorothy Lamour rêve qu'il devient champion du monde de boxe ; mais ce n'est qu'un rêve. Le soir, Robinson, « Petit Jules » et Eddie Constantine sont les simples spectateurs d'un vrai match de boxe. À la sortie, Robinson se fait inviter par Tarzan au *dancing* « Espérance » ; il boit de la bière, voudrait courtiser les filles, mais elles lui demandent de l'argent, et il n'en a pas. Il rentre seul et triste chez lui. Le dimanche matin, Eddie Constantine fait la sortie de la cathédrale pour y rencontrer des jeunes filles ; puis, il va chez le coiffeur « cha-cha-cha ». Ce dimanche est à la fois un jour de fête musulmane et un jour de vote. Robinson, lui, va prier dans la rue non loin de la mosquée de Treichville. Tout le monde est bien habillé sauf lui. Il croise une manifestation politique à laquelle il ne participe pas : il ne vote pas non plus. Au début de l'après-midi Eddie Constantine va voir un match de football. Ici, encore, il s'intéresse plus aux jeunes spectatrices qu'au sport. Puis Tarzan, Robinson et Eddie vont à la « Goumbé », une société de danse des jeunes abidjanais. Défilé dans les rues accompagné de chœurs, de tambours et de trompettes. Un jeune champion de danse est habillé en *cow-boy*. On pratique la danse à bicyclette, une sorte de rodéo. Quand la nuit tombe, un concours de danse s'organise : Eddie Constantine et Nathalie le remportent et sont proclamés « roi et reine de la royale Goumbé ». Robinson flirte avec Dorothy Lamour, mais un marin italien la lui enlève. Solitaire et triste, il se saouïe. Ne pouvant plus payer, il est chassé du bar « Mexico saloon ». Il rêve que Dorothy Lamour est sa femme et qu'ils sont heureux dans leur maison. Au réveil, il décide d'aller la voir, mais c'est le marin italien qui lui ouvre la porte. Ils se battent et Robinson a le dessous. Il va rejoindre ses copains au port. Là, il apprend qu'Eddie Constantine est en prison parce qu'il s'est battu avec un agent de police. Robinson travaille sous la pluie, et le soir, avec Tarzan et « Petit Jules », ils vont voir Eddie Constantine à la prison. Il en a au moins pour trois mois. Les trois amis redescendent sur le bord de la lagune qui leur rappelle leur Niger natal, quand Robinson pouvait jouer avec la petite Dorothy et nager dans le fleuve. Amer, il évoque la guerre d'Indochine et, tout en philosophant, il traverse le nouveau pont en disant à « Petit Jules » que l'avenir sera peut-être meilleur (Ministère des Affaires étrangères 1981).

- 20 Sur le plan de l'écriture, la post-sonorisation, car le film avait été tourné sans son, est un bel exemple d'inconvénient transformé en grâce cinématographique. Voici comment l'explique Jean Rouch au cours d'un entretien vidéographié :

« Trois mois après la fin du tournage de *Moi, un noir*, je suis retourné en Côte-d'Ivoire, et devant les images, ils (Oumarou Ganda et son ami) ont improvisé un texte, pour moi ébouriffant. Et la première prise a toujours été la bonne. C'est à dire que le film, d'une durée d'une heure et demie à peu près, a été sonorisé à la radio d'Abidjan en une heure et demie. Ils revivaient complètement cette histoire. C'était hallucinant ! Les types de la radio étaient sur le cul. Nous aussi, nous étions tellement émus de voir comment les deux héros réinventaient une histoire. Pour moi, c'était la découverte presque sacrée du cinéma... Ces gens vivaient leurs rêves. Ils les vivaient surtout à partir du samedi soir, et le dimanche. Et le lundi, ils retournaient au boulot ! Le film a donc été sonorisé entièrement en Côte-d'Ivoire. Quant au commentaire *off*, c'est moi qui l'ai inventé, pour boucher les trous »<sup>8</sup>.

- 21 La liberté de ton de ce film est telle que l'expression « ambiance rouchienne » devint courante dans la cinématographie africaine et dans les impressions des voyages. L'expérience fut si forte qu'Oumarou Ganda décida de faire du cinéma et le fit avec succès. Dans un entretien vidéographié, Rouch dira à son ami Manthia Diawara, Malien de New York, que ce film était surtout l'histoire de leur rencontre. « Damouré et Lam étaient des poètes, Oumarou Ganda, était un révolté ; he was a fighter. »

*Petit à Petit* (1971)

- 22 Avec *Petit à Petit*, Jean Rouch inaugure un genre qui inverse au moins symboliquement le sens de la relation documentaire. Ordinairement, ce sont les nantis du Nord qui observent les déshérités du Sud. Ici, même si Jean Rouch reste en dernière instance le metteur en scène, un film collectif organise la mission en France d'anthropologues amateurs nigériens. Cette fable conçue comme une suite de *Jaguar* repose sur un scénario largement improvisé par les acteurs amateurs. Il raconte les curieuses aventures de Damouré et Lam, deux hommes d'affaires africains qui cherchent leur modèle en Europe.
- 23 Damouré, homme jovial et malicieux, dirige au village d'Ayorou, sur les bords du Niger une société d'Export-Import appelée « Petit à Petit ». Ses deux associés sont Lam, un berger taciturne qui parcourt la brousse en Land-Rover pour surveiller ses troupeaux, et Illo, le pêcheur. Ayant appris qu'à Niamey, capitale du Niger, allait se construire un immeuble de sept étages, Damouré convoque ses associés. Il faut faire mieux, il faut construire un « building » encore plus haut. Damouré prend l'avion pour Paris afin de voir comment on peut vivre dans des « maisons à étages ». Il découvre, tour à tour perplexe, sceptique ou amusé, les curieuses manières d'être, de vivre et de penser de la tribu des Parisiens. Il envoie régulièrement à ses associés du Niger des « lettres persanes » jusqu'au jour où ceux-ci après avoir reçu une carte postale racontant que les Parisiens ne mangent que des poulets non égorgés — chose impensable en Terre d'islam — supposent que Damouré est devenu fou et lui dépêchent Lam, avec pour mission de le ramener au pays. Après avoir étudié les « maisons à étages » de France, d'Italie et des États-Unis, Lam tombe à son tour dans le piège de la capitale. Devant la difficulté de se déplacer dans Paris, Lam ayant peur du métro, ils décident d'acheter « une voiture qui n'existe pas mais qui rappelle la Land-Rover » : un cabriolet Bugatti. Dans cet équipage, sur les Champs-Élysées, ils séduisent Safi, *cover-girl* et courtisane sénégalaise, qui fait « boutique mon cul ! » et qui les présente à Ariane, danseuse dans une boîte de nuit. Sur un bateau-mouche, Lam fait embaucher Philippe, un « clochard » plein d'énergie. L'équipe est complète pour retourner au Niger. À Ayorou, l'immeuble se construit lentement : Safi

dirige un atelier de couture ; Ariane est dactylographe à « Petit à Petit » ; Philippe, le clochard, est berger-cow-boy, bon à tout faire. Damouré épouse religieusement Ariane et Safi, qui deviennent ses épouses numéro sept et huit, ses préférées. Mais bientôt, après l'émerveillement de la découverte, accablée de chaleur et d'ennui, Ariane s'aperçoit que Marie, la dactylo nigérienne, qui gagne cinq fois moins qu'elle, est irrémédiablement jalouse. Safi est déçue car ses clientes n'aiment pas la mode nouvelle, « à la sénégalaise ». Philippe le clochard qui croyait trouver au bord du fleuve Niger la véritable liberté, n'a jamais autant travaillé et déteste la nourriture « indigène ». Ils quittent tous les trois la société, éveillant ainsi une prise de conscience chez ses directeurs : Damouré et Lam abandonnent également la société et suggèrent à Illo de créer la société des « vieux cons ». Retrouvant cheval, troupeau, lance-pierres et pirogue, Damouré, Lam et Illo se retirent dans une paillote au bord du fleuve, pour réfléchir à ce que devrait être « la nouvelle civilisation », qui ne saurait s'inspirer du modèle grotesque qu'ils ont découvert à Paris. On retrouve ici un thème cher à Jean Rouch : l'échec du développement, qu'il reprendra vingt et un ans plus tard avec *Madame l'eau*. À mon sens, *Petit à Petit* a moins bien vieilli que *Chronique d'un été* ou *Pyramide humaine*. Le désir de retrouver en Afrique et avec ses amis africains le plaisir un peu enfantin du « comme si » frise par moment l'ambiguïté. L'effet parodique tourne parfois à la blague d'étudiants, comme lorsque les « enquêteurs » arrêtent des passants parisiens pour mesurer leur crâne ou examiner leurs dents. Néanmoins, c'est une scène dont on se souvient, même des années après avoir vu le film, et elle « dit quelque chose » de la violence coloniale. C'est sans doute le film où la liberté d'une bande de copains s'affiche avec le plus de fraîcheur, sans qu'aucun d'entre eux ne se soucie des susceptibilités que pourraient manifester les spectateurs lors de la « réception » du film.

*La Pyramide humaine* (1961)

- 24 Ce film compte parmi ceux qui ont gardé une très grande force. Il témoigne d'une époque où Rouch s'intéressait, notamment avec Edgar Morin, aux psychodrames et essayait de comprendre comment s'articulait la relation entre de grandes idées comme l'anti-racisme et la biographie de chacun. Le film se penche sur les relations entre Français et Ivoiriens dans un lycée d'Abidjan, en Côte-d'Ivoire. Jean Rouch réunit un groupe d'élèves du lycée et distribue les rôles, entre racistes et non racistes. Nadine, une « nouvelle » venue de France fait la connaissance de Denise, une jeune africaine, *leader* du groupe « noir » de la classe et de ses autres camarades. Le groupe blanc et le groupe noir mènent chacun leur vie séparément. Alain, un jeune doté d'un scooter, amène Nadine à la piscine. En discutant avec lui et Jean-Claude, un autre Européen, elle s'étonne qu'ils ne sortent jamais avec les Noirs. Le soir, au bord de la piscine, une discussion générale s'engage sur ce sujet au sein du groupe blanc. Deux « racistes » s'opposent violemment à toute tentative de rapprochement, mais la majorité lui est favorable. À la sortie du cours suivant, Jean-Claude fait part à ses camarades africains du souhait de mieux les connaître. Après une réunion du groupe noir dans la classe, malgré les réticences de deux « racistes », Denise et ses camarades Elola, Raymond et Baka, sont prêts à tenter l'expérience. C'est le début d'une amitié entre *Blancs et Noirs* : Denise rend visite à Nadine chez elle. Raymond et Jean-Claude jouent de la guitare. Une petite bande « mixte » se forme. Ils vont au stade ensemble et, par l'intermédiaire de Denise, apprennent à connaître les problèmes de racisme. Les Africains amènent les Européens à une « Goumbé » (Société de jeunes danseurs abidjanais) et, pour la première fois, garçons et filles, Africains et Européens, dansent dans les rues, conduits par Nathalie, la reine de la Goumbé. Quelques garçons,

noirs et blancs, tombent amoureux de Nadine. Baka l’emmène en pirogue. Alain lui fait visiter « son » bateau, un cargo brisé et échoué sur la plage. Jean-Claude l’entraîne dans une maison abandonnée, où il a caché un piano. Au cours d’une surprise-partie organisée chez Nadine, Jean-Claude et Alain se battent. Raymond, un Noir, propose à Nadine de marcher dans la ville. Il lui raconte son enfance. Ils s’endorment tous les deux au pied d’un arbre. La scission commence à apparaître dans le groupe. Raymond affirme devant Denise que Nadine l’aime ; il veut évincer Baka. Alain se tourne vers la jeune danseuse noire, Nathalie. Denise veut éviter les drames et un jour, à la sortie du lycée, elle reproche à Nadine sa coquetterie. Les examens ramènent le calme. Rouch projette alors le film aux acteurs-improvisateurs qui décident de lui donner un tour dramatique. Le groupe se retrouve pour un pique-nique sur le bateau échoué. L’ordre est apparemment revenu, mais Alain pour faire le malin, parie de faire à la nage, par une mer démontée, le tour du bateau. Il plonge, réussit presque, mais disparaît dans une énorme vague. Le désespoir s’empare du groupe. Nadine pleure son jeune ami disparu. Dans le jardin de Nadine, une dispute éclate entre les Blancs et les Noirs. Les seconds rendent les premiers responsables de la mort d’Alain. Malgré les efforts de Denise, le groupe se sépare. L’année scolaire est finie. Nadine rentre en France. Quand elle va dire au revoir à Denise, celle-ci lui reproche tristement son attitude aguichante. À l’aéroport, le groupe est venu quand même dire au revoir à Nadine, qui part en pleurs. Jean-Claude, seul Blanc, reste à côté des Noirs. Il se réconcilie avec son ancien ami Raymond, qui le ramène sur sa bicyclette. Denise sourit. On retrouve les principaux acteurs dont Alain, le « mort », sur les Champs-Élysées à Paris. Grâce à ce film, ils sont devenus amis et n’ont plus de complexes raciaux (Ministère des Affaires étrangères 1981).

- 25 Faire des films, pour Rouch, c’était, comme le jeu, une forme fondamentale de la vie. En farouche partisan de l’œuvre humaine sur le mode du « comme si », il aurait pu faire siennes quelques réflexions de Paul Ricœur (1983 : 93) :

« Si nous continuons de traduire *mimesis* par imitation, il faut entendre tout le contraire du décalque d’un réel préexistant et parler d’imitation créatrice. Et si nous traduisons *mimesis* par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l’attendre de la *mimesis* platonicienne, mais la coupure qui ouvre l’espace de la fiction. L’artisan de mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si. »

- 26 Avec cette magnifique édition des œuvres de Jean Rouch en disques numériques, les amateurs et les théoriciens du cinéma, les voyageurs et les ethnologues, les enseignants et les chercheurs, où qu’ils habitent dans le monde, pourront enfin voir, juger et discuter « sur pièces » l’œuvre puissante de Jean Rouch et dépasser les effets de rumeurs, de légendes, de souvenirs diffus qui, dans le domaine audiovisuel, font si souvent office de savoir. Re-garder sans cesse les œuvres s’impose comme une condition essentielle en anthropologie visuelle, faute de quoi les auteurs qui la promeuvent ne feront jamais que « s’entre-gloser », selon la belle expression de Montaigne.

---

## BIBLIOGRAPHIE

BAKHTIN, M.

1981 *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press.

BENAYOUN, R.

1959 « Pirandellisme et Treichville », *Présence du Cinéma*, 1, juin : 50-51.

BENSMĀĪA, R.

1982 « Jean Rouch et le cinéma de la cruauté », in R. PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch, un griot gaulois*, *CinemAction*, 17 : 50-58.

COLLEYN, J.-P.

1992 « Jean Rouch, 54 ans sans trépidé », entretien avec Jean Rouch, in J.-P. COLLEYN & C. DE C. LIPPEL (dir.), *Demain le cinéma ethnographique*, *CinemAction*, 64 : 40-50.

COLLEYN, J.-P. & DE CLIPPEL, C.

1999 Entretien avec Jean Rouch à la Cinémathèque, Mini-DV, Document de travail.

DURKHEIM, É.

1979 [1912] *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, PUF (« Bibliothèque de philosophie contemporaine »).

EGLY, M.

1959 « "Moi, un Noir"... et nous », *Image et Son*, 121, avril : 3-4.

FIESCHI, J.-A.

1968 « De "Jaguar" à "Petit à Petit", entretien avec Jean Rouch », *Cahiers du Cinéma*, 200-201, avril-mai : 55-60.

1973 « Dérives de la fiction. Notes sur le cinéma de Jean Rouch », *Revue d'Esthétique* (« Cinéma : théories, lectures »), Éd. Klincksieck : 255-264.

FIESCHI, J.-A. & TÉCHINÉ, A.

1965 « Compte rendu de Venise », *Cahiers du Cinéma*, 171, octobre.

1967 « Entretien avec Jean Rouch », *Cahiers du Cinéma*, 195, novembre : 17-20.

GODARD, J.-L.

1959 « L'Afrique vous parle de la fin et des moyens », *Cahiers du Cinéma*, 94, avril : 19-22.

HENLEY, P.

2005 *Jean Rouch*, Paris, Éditions Montparnasse (« Le geste cinématographique »), 4 DVD.

JAMOUS, R.

1995 « Le saint et le possédé », *Gradhiva*, 17 : 62-83.

KIEN, K. L.

2002 « On Mimicry and White Man ; A Psychoanalysis of Jean Rouch's *Les Maîtres Fous* », *Cultural Critique*, 51 : 40-73.

MACDOUGALL, D.

1978 « Ethnographic Film : Failure and Promise », *Annual Review of Anthropology*, 7 : 405-425.



MARSOLAIS, G.

1974 *L'aventure du cinéma direct*, Paris, Seghers (« Cinéma club »).

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES

1981 *Jean Rouch : une rétrospective*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, Animation audiovisuelle.

OLIVIER DE SARDAN, J.-P.

1993 « La surinterprétation politique (les cultes de possession hawka du Niger) », in J.-F. BAYART (dir.), *Religion et modernité politique en Afrique noire, Dieu pour tous et chacun pour soi*, Paris, Karthala (« Les Afriques ») : 163-213.

PIAULT, M.

1997 « Préface », in J. ROUCH (dir.), *Les hommes et les dieux du fleuve. Essai ethnographique sur les populations songhay du Moyen Niger (1941-1943)*, Paris, Éditions Artcom' (« Regard d'ethnologue »).

RICŒUR, P.

1983 *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil.

ROUCH, J.

1972 « Petit à petit, découpage intégral », *Avant-scène cinéma*, 123.

1973 « Essais sur les avatars de la personne du possédé, du magicien du sorcier, du cinéaste et de l'ethnologue », *La Notion de personne en Afrique noire*, Actes, Colloques internationaux du CNRS, 11-17 octobre 1971, Paris, Éditions du CNRS : 528-544.

1981 « Moi, un Noir, découpage intégral », *Avant-scène cinéma*, 265.

STOLLER, P.

1984 « Horrific Comedy Cultural Resistance and the Hauka Movement in Niger », *Ethos*, 11 : 165-167.

1989 *The Fusion of the Worlds : An Ethnography of Possession among the Songhay of Niger*, Chicago, University of Chicago Press.

1992a « Artaud, Rouch and the Cinema of Cruelty », *V. A. R.*, 8 (2), Fall. Reprinted in L. TAYLOR (ed.), *Visualizing Theory. Selected Essays from V. A. R. 1990-94*, New York, Routledge, 1994.

1992b *The Cinematic Griot : The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago, Chicago University Press.

TANNER, A.

1958 « Jean Rouch a-t-il réalisé avec *Treichville* le premier film africain ? », *Cinéma*, 58 (32), décembre : 5.

TAUSSIG, M.

1993 *Mimesis and Alterity : A Particular History of the Senses*, New York-London, Routledge.

WINNICOT, D. W.

1975 *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard.

## NOTES

1. À l'occasion de l'édition du coffret de 4 DVD « Jean Rouch », Éditions Montparnasse (« Le geste cinématographique »), avril 2005, 10 films de Rouch, 3 compléments.
2. Jacques Rivette, cité dans MARSOLAIS (1974 : 93).
3. Voir la pétition du Comité du Film Ethnographique pour la sauvegarde de ses films sur le site <www.der.org>.

4. Sa maison de production, *Les Films de la Pléiade*, s'est perpétuée sous le nom de *Les films du jeudi*.
  5. Voir l'interview de Jean Rouch sur le site de D.E.R <[www.der.org](http://www.der.org)>.
  6. Voir STOLLER (1984), OLIVIER DE SARDAN (1993), KIEN (2002), HENLEY (2005).
  7. Voir le film *Saumialuk, le grand gaucher*, de Claude MASSOT, IMA Productions, 1 h 03 mn, 1989.
  8. Interview par J.-P. COLLEYN et Catherine DE CLIPPEL, Entretien avec Jean Rouch à la Cinémathèque, Mini-DV, document de travail, 1999.
- 

## RÉSUMÉS

Analyse et contextualisation de dix films de Jean Rouch — pionnier du film ethnographique et inspirateur de la nouvelle vague (1917-2004) — à l'occasion de l'édition du coffret de 4 DVD « Jean Rouch », par les Éditions Montparnasse.

*This paper analysis and contextualises ten films by Jean Rouch. — Pathbreaking filmmaker and anthropologist (1917-2004). This tributes welcomes the 4 DVD "Jean Rouch" by Montparnasse Editions.*

## INDEX

**Mots-clés** : anthropologie visuelle, Rouch Jean, Cinéma-vérité, nouvelle vague, transe

**Keywords** : visual anthropology, new wave, trance

## AUTEUR

JEAN-PAUL COLLEYN

Centre d'études africaines, École des Hautes études en sciences sociales, Paris.