Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

110-111 | 2007

De l'anthropologie de l'autre à la reconnaissance d'une
autre anthropologie

Jean Rouch : l'anthropologie autrement

Jean Rouch: Another Way of Doing Anthropology

Carmen Diop

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/jda/950>

DOI : 10.4000/jda.950

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2007

Pagination : 185-205

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Carmen Diop, « Jean Rouch : l'anthropologie autrement », *Journal des anthropologues* [En ligne], 110-111 | 2007, mis en ligne le 22 juin 2010, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/jda/950> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/jda.950>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2021.

Journal des anthropologues

Jean Rouch : l'anthropologie autrement

Jean Rouch: Another Way of Doing Anthropology

Carmen Diop

Ceux qui sont filmés ont autant de droits que ceux
qui filment.
Jean Rouch

- 1 La première fois que j'ai vu Jean Rouch, c'était en 1989, à l'occasion d'une projection au sous-sol de la cinémathèque. Un peu plus tard, perdue parmi les *aficionados* et les étudiants, je suivais l'homme en blazer marine, chemise bleu ciel et pantalon clair, à travers les jardins de la cinémathèque jusqu'à la cafétéria du musée de l'Homme et je m'interrogeais sur mon idée d'interviewer cette icône. Celui que j'avais pris pour un réalisateur de films africanistes pouvant intéresser les pages culturelles de mon journal m'apparaissait, après une infinité de coups de fils infructueux, comme un mandarin inaccessible du sérail universitaire... Brice, son assistant, m'avait conseillé de m'immiscer aux séances du samedi matin, où il avait institué la tradition des débats entre étudiants et réalisateurs invités. J'ignorais que mon irritation grandissante, alors que chacun dialoguait avec le maître, allait se transformer en une amitié à éclipse et que quelques mois avant sa mort inattendue nous allions nous rencontrer presque tous les jours... J'ignorais que sous ses dehors de chercheur hautain, j'avais affaire à un homme plein d'humour dont la personnalité me marquerait plus que l'œuvre, que sa voix de conteur m'envoûterait autant que les histoires qu'il m'a narrées et qu'il me ferait patiemment visionner ses films en les commentant dans la minisalle de projection installée sur la mezzanine de son bureau du musée de l'Homme. J'ignorais qu'il me montrait « en acte » sa manière de travailler. J'ignorais l'intelligence, le charme, l'impertinence de ce jeune homme cosmopolite de 73 ans.
- 2 Je ne savais pas à quel point son œuvre, plus de 120 films et autant d'écrits sur les rituels, les traditions et l'évolution de la société africaine et sur sa propre société, avait suscité de controverses. Journaliste africaine dans la presse africaniste ayant étudié l'anthropologie sociale et culturelle, pour moi, Jean Rouch, loin d'avoir confisqué l'analyse de leur culture

aux sociétés qu'il avait étudiées pendant près d'un demi-siècle, avait construit un récit scientifique différent et avant-gardiste et introduit une nouvelle approche dans la recherche en anthropologie. Qu'il ait modifié la place du cinéma dans la démarche scientifique m'importait peu. Ce qui me semblait le plus important était qu'il se soit attaché à transmettre son art à ses « copains » du Sud pour leur donner les moyens de produire leurs propres discours. J'appréciais qu'en montrant ses « docu-fictions » à leurs protagonistes africains et en leur donnant l'occasion d'énoncer un discours sur eux-mêmes, il ait transformé la logique de l'anthropologie : que les « objets » de ses recherches aient eu aussi leur mot à dire. Je l'interrogeais donc sur les intellectuels venus d'Afrique qu'il a formés et sur sa contribution au développement des connaissances venant du Sud. Quand je le retrouvai, fin 2003, révélant en même temps que ses souvenirs son côté cabotin, Jean Rouch ne souhaitait plus me livrer que ses questionnements d'homme sur le monde contemporain. Son dernier combat, celui des collections anthropologiques du musée de l'Homme « scandaleusement » vouées à migrer Quai Branly, était perdu d'avance. Jean Rouch est enterré au cimetière chrétien de Niamey où il se trouvait en février 2004 pour une rétrospective de son œuvre et pour réaliser avec ses complices africains *La Vache merveilleuse*, film dédié au quatrième larron de sa troupe, qui l'avait devancé dans la mort.

Sans la guerre, j'aurais un « curriculum vitæ »...

- 3 Jean Rouch a participé aux campagnes de France et d'Allemagne, il lui plaisait de rappeler que, formé pour bâtir des ponts, il a commencé par en faire sauter.... « Sinon, je serais à la retraite avec un petit bilan de réalisations : 2 ponts, 3 routes... J'aurais un curriculum vitæ... ». Un parcours atypique que Rouch motive par son enfance : « Je changeais de lycée et de copains tous les deux ans. Les voyous m'ont appris plus de choses que les professeurs. Il y avait des trucs que je ne pouvais pas dire à la maison, mais que je pouvais employer ailleurs ». Sa passion pour l'Afrique, qu'il découvre en 1941 à 24 ans en tant qu'ingénieur des Travaux publics des colonies en AOF, perpétue une tradition familiale. Il est le fils d'un explorateur océanographe. « Je suis le seul survivant et j'ai eu beaucoup de chance de naître là-dedans. Mon père avait été avec Charcot au pôle sud sur le Pourquoi Pas ? À son retour, il a connu ma mère parmi les belles dames qui attendaient au port du Havre. J'étais de ce fait lié à une aventure extraordinaire et à un coup de foudre ». Promis à une carrière d'ingénieur, férù de jazz et familier du Cercle du cinéma d'Henri Langlois, fasciné par le musée de l'Homme, il obtient un doctorat ès Lettres.
- 4 « Toute ma vie a été une série de hasards » : responsable au Niger d'un chantier de route où des ouvriers meurent foudroyés, il assiste en 1942 à un rituel de purification voué au génie du tonnerre. Crayon, notes et photos (plus de 20 000), outils traditionnels de l'ethnologue, rendent compte de son premier terrain. Encouragé par Théodore Monod, directeur de l'Institut fondamental d'Afrique Noire de Dakar, il délaisse les sciences exactes. Élève de Marcel Griaule de la Société des africanistes de Paris et ami de Germaine Dieterlen, il est influencé par le surréalisme. Ses études d'ingénieur l'ont, prétend-il, entraîné « à faire des films de fiction en inventant une histoire. Les maths, c'est un jeu, ça consiste à résoudre un problème. Le cinéma, ça consiste à résoudre le problème d'un film... ». Il introduit le cinéma dans la recherche ethnographique et impose à la discipline subjectivité et intuition, en niant la possibilité d'une observation neutre. « Brouillant les frontières de genres dans un souci de s'enchanter soi-même, il déconstruit ainsi

l'opposition dualiste fiction/non-fiction, poussant les personnages à se construire eux-mêmes pendant la réalisation du film ». La caméra de cet « antiraciste, anticolonialiste et anti-pétainiste [...] s'immisce au cœur de l'action, la modifie, la provoque, crée la réalité qu'elle décrit » (Colleyn, 2004). Tout en produisant de nombreux écrits devenus des classiques de la discipline, Rouch a inventé une pratique scientifique originale où l'image a valeur d'outil de connaissance grâce à « la capacité de l'œil à être immédiatement frappé par ce qui est étranger à notre habitude quotidienne et [à] celle du médium à l'enregistrer pour nous en faire faire une expérience quasiment directe » (Despoix, 2004).

Pour les cinéastes, je suis un anthropologue...

- 5 Chercheur au CNRS dès 1949 et enseignant au musée de l'Homme, Jean Rouch a formé de nombreux chercheurs en anthropologie filmique et stimulé la mise en œuvre d'enquêtes de terrain en Afrique. Africaniste de premier plan, sa *Contribution à l'histoire des Songhay* est considérée comme un « travail pionnier en ethnohistoire sur la formation d'un grand État africain », *La Religion et la magie Songhay* apparaît comme une « analyse magistrale des phénomènes de possession » (Adler & Cartry, 2004). On distingue dans son œuvre ethnographique une approche descriptive (sa thèse sur le système de pensée Songhay), herméneutique (son travail avec M. Griaule et G. Dieterlen sur le Sigui dogon) et expérimentale (son rôle précurseur de la nouvelle vague dans les années 1960 et ses questionnements sur la réflexivité dans les années 1980) (Colleyn, 2004). Ses premiers films ethnographiques s'inscrivent dans la lignée de l'observation ethnologique française : « narration voix de dieu, imposition d'analyses ethnographiques, fixation taxonomique » (White, 2004). Mais si ses premières enquêtes ethnographiques portent sur les rituels de possession et des cultes au génie de l'eau, il est très vite confronté à la réalité sociale et s'attaque, avec 30 ans d'avance, à la question de la fragmentation sociale, de l'impérialisme savant et du monologisme. La frontière entre sociologie et ethnologie, traditionnellement vouées, l'une à l'étude du monde moderne et l'autre à l'observation des sociétés traditionnelles, n'est plus étanche avec Rouch. Il s'intéresse « aux bouleversements économiques, sociaux et politiques consécutifs à la colonisation et à la décolonisation » (Colleyn, *op. cit.*). Au Niger, au Sénégal, au Mali, au Ghana, au Mozambique, ils s'intéresse aux migrants, aux prolétariats urbains : « marginaux [...], ouvriers désabusés, prostituées, jeunes sans abri, étrangers aliénés, artistes en fuite, noirs à Paris [...] » (White, *op. cit.*). Il dirige dès les années 1960 des études sur le prophétisme, les nouvelles religions et l'éveil politique des populations urbaines (Adler & Cartry, 2004). Rouch a « mis en boîte » les images des mutations de l'Afrique, de sa modernité naissante, de son urbanisation, de la transformation de ses modes de vie.
- 6 Avec André Leroi-Gourhan, il crée le Comité du film ethnographique en 1953. En 1954, il organise le Colloque international sur l'émigration en Afrique de l'Ouest et filme *Les Maîtres fous*, qui, par son doubleapport artistique au cinéma et scientifique à l'ethnologie, fait de lui le fondateur du « cinéma vérité ». Il participe avec Gilbert Rouget à la création du Laboratoire audiovisuel en sciences religieuses de l'École pratique des hautes études et d'un doctorat de cinéma en Sorbonne et à Nanterre en 1969. Il fonde en 1977 le festival du Cinéma du Réel à Beaubourg, multiplie les manifestations internationales touchant le cinéma et l'anthropologie et préside la Cinémathèque française. Rouch se distingue par sa subjectivité assumée, sa sympathie et son respect pour ceux dont il étudie la culture. « *Moi un Noir* était un film sur la vraie vie d'un docker à Abidjan qui était parti pour trouver

du travail et qui n'en avait pas. Un révolté. Ce film m'a permis de rentrer dans un cinéma ». Pour les cinéastes, Rouch est un anthropologue et pour les anthropologues, il est un cinéaste. « Mais je ne suis nulle part. J'étais un pionnier d'un nouveau langage : le cinéma en liberté. Et mes collègues anthropologues se sont aperçus très vite que le cinéma était irremplaçable. Donc, ils me pardonnaient de faire des films de fiction et découvraient soudain qu'ils étaient aussi importants que les documentaires ».

- 7 Pour Rouch, le cinéma permet d'allier l'approche synchronique et diachronique, c'est à la fois l'art de l'instantané et celui de la patience et du temps. Créant une « mémoire physique de l'humanité » qui n'est pas plus authentique qu'un rapport écrit, le film apporte à la recherche en anthropologie la perspective d'une vie de terrain, celle de générations de chercheurs et la possibilité de travailler sur des modes de vie en voie de disparition (Despoix, 2004). Il avoue qu'il lui faudra filmer la mort chez les Dogon pendant trente ans pour commencer à comprendre leurs rituels. En 1982, le *Bilan du film ethnographique*, moment de confrontation des expériences, d'exploration de nouvelles pistes de recherche, consacre les techniques cinématographiques parmi les savoir-faire anthropologiques reconnus. Rouch prend ainsi en compte l'essentielle réciprocité des regards. Il « ciné-ethno » regarde, observe, pense. Et ses sujets « ethno » montrent, parlent, pensent et effectuent des « ethno » rituels. La connaissance n'est plus volée, pour être « dévorée ensuite dans les temples occidentaux du savoir », elle résulte d'un partage entre ethnographiés et ethnographe. Un « *surréalisme ethnographique [...] [où] l'enquête l'affecte et il affecte l'enquête, [créant] sa propre réalité cinématographique plutôt qu'il ne décrit un monde extérieur* » (Colleyn, op. cit.). Rouch a été « l'un des seuls à tenter le partage [en donnant] à chacun l'occasion de s'exprimer » et créant l'occasion du partage du résultat final avec les figurants, du partage du « ciné-transe » et du partage du travail collectif (White, op. cit.). Une approche qui rompt avec la tradition d'objectivité de l'anthropologie française et a alimenté la réflexion sur la démarche et les conditions de déploiement du regard de l'anthropologue.

Pour les anthropologues, je suis un cinéaste...

- 8 Qu'il montre des cultures séparées par le temps ou par l'espace, la valeur ethnographique d'un projet « anthropo-cinématographique » réside, d'après Philippe Despoix, dans « le double rapport qui lie, d'abord, lors de la prise de vue, un cinéaste à un milieu qui lui est étranger et qui s'institue ensuite, le temps d'une projection, entre la représentation d'une culture donnée et un public qui n'en a aucune idée ». Dès la fin des années 1940, Jean Rouch fait du cinéma une méthode d'étude. « C'est ce qu'avait fait Flaherty quand il a tourné *Nanook* en 1921. Il projetait les images à Nanook et ils décidaient ce qu'ils allaient faire. Pour mon enquête sur les migrations, le plus simple était de faire un film de fiction. Cela nous permettait d'aller partout, dans les mines d'or, à la première réunion du parlement avec Nkrumah que Damouré allait photographier... Et j'ai appris beaucoup de choses pendant un an. À ces moments-là, la fiction et la réalité étaient deux éléments de travail. Je considère que *Jaguar* est aussi important que l'étude que j'ai faite sur les migrations en Gold Coast. L'un était indispensable à l'autre ». Il renouvelle le style documentaire, influençant l'écriture ethnographique et la « manière d'appréhender des performances [...] observées sur le terrain (des conduites rituelles, des pratiques thérapeutiques, des techniques du corps) » (Adler & Cartry, op. cit.).

- 9 « Le film ethnographique est document filmique avant d'être ethnographique » (Despoix, op. cit.). Rouch filme en amateur, avec une caméra-portée de 16mm, dialogues improvisés et liberté de ton et devient cinéaste. Son art repose sur le plan-séquence qui constitue l'un des dogmes du « cinéma direct ». Le Festival du film maudit lui octroie le grand prix pour Initiation à la danse des possédés, il fascine Truffaut, Godard, Rivette et Chabrol. Les Maîtres Fous reçoit le grand prix de la Biennale de Venise et Rouch organise avec Rossellini un atelier de création avec les auteurs de la nouvelle vague. Dans Jaguar, son premier long métrage de fiction, road-movie basé sur l'unité du regard et tourné en muet, Rouch fait improviser par les acteurs un commentaire pendant la projection. Tous ses films reprendront le principe de Jaguar mêlant continuellement réalité et fiction. Le prix Louis Delluc obtenu par Moi, un Noir, autobiographie filmée d'Oumarou Ganda, docker embauché comme enquêteur, confirme le talent de Rouch. L'action est vue de l'intérieur par le personnage qui joue sa propre vie et installe un dialogue étrange avec la vérité. Rouch transgresse un premier interdit culturel en donnant pour la première fois la parole à un Africain dans un film, et un second, cinématographique, en montant sans raccord le récit de la guerre d'Indochine par Oumarou Ganda. Son cinéma de « tradition orale » prône « l'intangibilité du réel et la non-intervention du cinéaste ».
- 10 Il obtient un prix à la Biennale de Venise avec Rose et Landry et le Lion d'Or à la Mostra avec La chasse au lion à l'arc. À la fois chercheur et auteur, entre documentaire et fiction, entre Afrique et France, Rouch trace sa route. En 1960, avec Edgar Morin, il tourne à Paris Chronique d'un été, primé à Cannes, Venise et Mannheim. Ce long métrage expérimental mêle inventions techniques et expériences psychosociologiques sur la commensalité. Découvrant « comme un anthropologue une société [qu'il] ignorait », appliquant à la société française les méthodes de l'ethnographie, Rouch innove encore avec des procédés impensables auparavant : plans coupés, phrases raccourcies. Passant du cinéma direct au cinéma-vérité, grâce à une « caméra-crayon » qui lui permet d'écrire quand et où il veut, autant qu'il veut. Ces modes d'expression font maintenant partie intégrante du langage cinématographique.
- 11 Pour Rouch, pas de frontière entre le documentaire et la fiction. Comme le cinéma passe du réel à l'imaginaire, l'ethnographie passe en permanence d'un univers conceptuel à un autre. Au cinéma, un mythe doit être « plus étonnant que l'explication que l'on en donnera ». Un rituel répond à une mise en scène qui impose au cinéaste d'improviser ses cadrages. Pas de scénario ni de dialogue écrit, le cameraman est le premier spectateur de son film. Rouch fait une prise par plan et tourne dans l'ordre chronologique de l'histoire : cinéaste et acteurs partagent l'inspiration, le « ciné-plaisir ». Le cinéma du réel atteint son but quand l'inspiration de l'observateur est en connivence avec l'inspiration collective. Rouch entre dans ses films, il est à la fois invisible et présent. Montrant les relations entre lycéens blancs et noirs dans et hors du lycée de Cocodi, il tourne, pour la première fois avec des opérateurs, La Pyramide humaine, avec de nouveaux moyens techniques : son synchrone, matériel lourd. Mais il n'est plus son premier spectateur et produit des images différentes : il renoncera à cette technique qu'il juge trop lourde.
- 12 « Nous fonctionnons sur nos fantasmes et la présence d'une caméra nous fait devenir quelqu'un d'autre. Je donne un rôle à n'importe qui. La merveille, c'est de dire à quelqu'un comme toi "tu joues un rôle". Si tu l'acceptes et que je prends une camera, ça marche. Tout d'un coup, par l'intermédiaire d'un appareil, toi et moi nous devenons autres. Si tu fais improviser en ayant un schéma, c'est extraordinaire. Quand ça dérape, tu t'arrêtes, je change de plan ou tu corriges et ça redémarre. Quand on leur donne un

dialogue, les gens ânonnent. C'est l'un des problèmes de la langue, car la plupart de mes films sont en français. Sur un rituel, j'hésite à traduire parce que c'est trop compliqué. Il faudrait des notes de bas de page ». Avec Babatou les trois conseils, sélectionné à Cannes, Rouch a choisi le Dioula, « langue franche », « français cassé » accessible sans sous-titres, aux spectateurs d'Afrique de l'Ouest.

On ne peut plus faire de recherche sans caméra

- 13 *Les Maîtres fou*, qui juxtapose « scènes de la vie quotidienne et scènes rituelles, [...] décalages ironiques et raccords critiques », parle à la fois du maître du vent, de la folie et des colons. « La caméra de Rouch tentait de rendre sensible, dans toute son acuité et son urgence l'aliénation coloniale, le problème de la migration des travailleurs, la réappropriation rituelle d'une violence quotidienne », les traditions et les rites du passé, aussi bien que le présent et l'avenir (Habib & L'Écuyer, 2004). violemment rejeté par la gauche et les ethnologues français qui le jugent intolérable, par la droite qui en refuse l'anticolonialisme et considéré comme raciste par les Africains, il est interdit en Grande-Bretagne et en Gold Coast. Mais André Bazin voit dans ce rituel une réponse africaine au colonialisme, Jean Genet et Peter Brook s'en inspirent dans leur travail sur la folie. C'est le grand public de Venise qui fait œuvre d'ethnographie en plébiscitant ce film où « l'Europe s'est vue et reconnue dans cet impitoyable regard de l'autre ». L'ethnographie n'est plus la médiatrice nostalgique de traditions englouties par la modernité qui documente des rites en voie de disparition, mais le lieu d'une rencontre où des traditions menacées peuvent se réinventer, loin du modèle classique de la vérité et de l'objectivité scientifique (Despoix, *op. cit.*). « Peut-être que si dans l'histoire des Dogons l'un d'eux avait suivi tous les Sigui, [...] le savoir global de ces connaissances séparées se serait transformé en un pouvoir qui aurait regroupé réellement ces Dogons sous un même commandement : la société dogon serait devenue alors un État dogon [...]. Peut-être que le fait que le savoir soit diffus, entraîna la diffusion du pouvoir » (Gallet, 1981). Alors que les Dogons n'en voient jamais plus de trois, Rouch documente les cérémonies cycliques du Sigui, il provoque des réticences chez ses sujets, leur transmet une connaissance transgressive, posant ainsi une autre question essentielle à la recherche en anthropologie.
- 14 Si la « mitraillette des caméras-vidéo » fournit aux ethnographes des images de haute qualité, elles ne restituent pas une véritable émotion. Rouch montre avec *Transe* deux manières de faire du cinéma en anthropologie : un récit ethnographique impersonnel, explicatif et illustratif avec des plans très courts ou bien des prises de vue en temps réel, par plans séquences filmés dans la continuité de l'action. En filmant les cérémonies successives du Sigui, Rouch avait dû abandonner la posture de celui « qui regarde sans comprendre » et opérer une analyse critique de l'observateur. Derrière son viseur, l'observateur du culte de possession entre dans un état de création, une « ciné-transe », qui le rapproche de l'initié. Son attirail de chasseur d'images, sa gestuelle même, l'intègrent au rituel. « C'est une technique du corps et de mouvement propre à capter le sujet qui vous fascine. Ces hommes-là ne sont plus les mêmes dès qu'ils ont la caméra à l'épaule ». Leurs techniques corporelles, causées par « un mouvement de corps effectif et non [par] la manipulation optique d'un objectif [...] [font] revivre en simulant son caractère tactile, l'expérience cinétique du face-à-face de la rencontre réelle [...]. De cet événement, il ne sera plus un témoin anonyme, ses propres réactions physiques seront enregistrées et l'appareillage ne sera plus à cacher... » (Despoix, *op. cit.*). Comme le sorcier

chasseur de « doubles », la caméra devient objet rituel qui libère le cadreur de ses comportements habituels et influe sur le processus de possession. Jusqu'aux commentaires sur images à propos des situations de tournage, du rapport entre activité d'enregistrement et réel, procèdent d'une « autoréflexion », d'une approche critique de sa propre pratique, d'une « autoethnographie filmée de la situation ethnographique », en opposition avec « la voix divine off de l'ethnographe omniscient » (Despoix, *idem*).

- 15 De la même manière qu'il est primordial pour lui, d'un point de vue éthique, de « se donner à voir et [de] se reconnaître comme partie prenante des événements documentés », Rouch veut « rendre un regard à ceux qu'[il] observe » ; d'un point de vue épistémologique, le *feed-back* « déplace radicalement le problème d'une herméneutique ethnographique » (Despoix, *idem*). Son premier film, *Au pays des mages noirs*, est pour lui l'exemple de ce qu'il ne faut pas faire. Réduit à dix minutes par Les Actualités Françaises, accompagné « d'une musique imbécile » et d'un commentaire « de Tour de France », il ne l'a jamais montré en Afrique. « L'arrogance involontaire de la prise de vue n'est pas seulement ressentie a posteriori par le spectateur attentif, elle est plus encore perçue par les hommes que l'on filme comme d'un poste d'observation » (Rouch, 1973/1979). Mauvaise conscience qu'il répare en tournant de nouveau avec les mêmes pêcheurs la *Chasse à l'hippopotame au harpon* qu'il projette en Afrique, installant au sein de l'anthropologie, à la suite de Flaherty, la « caméra participante ». On ne peut plus faire de recherche sans caméra, la restitution est essentielle et les protagonistes des rituels filmés sont des auteurs, au même titre que le chercheur.
- 16 « Ce n'est pas une utopie politique, religieuse, économique, mais une utopie de l'intersubjectif, ou plutôt l'utopie par l'intersubjectif ». On lui a reproché sa « vérité partielle [...] profondément idéologique et malhonnête qui parle à travers les autres tout en disant que l'autre parle pour lui-même. [...] Rouch (a) complètement ignoré sa propre position idéologique vis-à-vis du type de personnes qu'il choisissait comme collaborateurs et surtout par rapport aux enjeux politiques de cette collaboration ». Le « nous » de Rouch « semble vouloir exister en dehors du temps et transcender les différences de classes et de races imposées par l'ordre colonial [...]. Mais sa notion de partage lui donne la bonne conscience de penser que dans l'espace d'intersubjectivité créé par l'intermédiaire de sa caméra, les différences de peau et de pouvoir n'ont pas d'importance [...]. Comment fait-il pour faire partie du "nous" sans en faire partie ? » (White, *op. cit.*). L'anthropologie partagée est-elle un leurre, impossible dans son principe même, parce que produite dans le cadre d'un rapport Nord/Sud forcément inégal ? La notion d'auteur collectif est-elle fictive ? (Colley, *op. cit.*).

J'ai pris des risques avec des Africains

- 17 « J'ai été victime du colonialisme français en étant expulsé par le gouverneur vichyste du Niger et j'ai été sauvé par Th. Monod. Donc j'ai une aventure africaine qui est très importante et que beaucoup de chercheurs ou d'universitaires n'ont pas eue, parce qu'ils allaient à l'école ». Après plusieurs années de terrain, Rouch recueille les réactions des pêcheurs filmés à la projection de *Bataille sur le grand fleuve*. « C'était la première fois que ces gens comprenaient ce que je faisais. J'étais arrivé chez eux pour faire des routes et des ponts. J'étais reparti pour faire la guerre et je suis revenu faire de l'ethnographie. Pour eux, j'étais devenu fou comme les anciens combattants de 14-18. Mais je n'étais pas méchant, je m'intéressais aux rituels, j'avais fait la chasse à l'hippopotame, donc j'étais chasseur. Et puis ils voient ça, et là ils comprennent ce que j'essaie de faire. Ils pouvaient critiquer ce que j'avais fait. J'avais écrit des bouquins, envoyé des photos et ils

n'y comprenaient absolument rien. C'est là que j'ai su que le cinéma était un outil de recherche irremplaçable. Il permettait par le feedback, l'anthropologie partagée ». Dans cette forme de « contre-don », les « objets d'étude » critiquent la musique et rejettent le noir et blanc : Rouch découvre ses tics occidentaux et devient attentif à ne pas leur imposer son système de pensée.

- 18 Quand Rouch ne prenait pas ses bobines sous le bras pour les montrer aux acteurs, ses films furent diversement distribués en Afrique. Diffusé à Abidjan en 1960, *Moi un Noir*, rompait avec la tradition de l'observateur occidental qui s'arroge « le droit imprescriptible d'énoncer la vérité du monde » (Piault, 1997). Mais ses autres films n'ont pas été distribués en Afrique, « parce que les producteurs râlaient contre le système de distribution infect qui existait au temps de la Comacico. Ils seront distribués un jour ce n'est pas grave... ». En rompant les tabous, il suscite des bouleversements chez les « indigènes ». « Pourquoi son "camarade" Damouré [...] n'a jamais pris la caméra pour filmer un peu ? » se demande B.W. White en 2004. « La fin logique de son expérimentation consiste à dire : "Prenez-vous aussi une caméra et racontez-nous une histoire" » (Despoix, *op. cit.*). Oumarou Ganda, protagoniste de *Moi un Noir*, décide de devenir cinéaste. Les acteurs de *Jaguar* et de *Petit à Petit* jouent pour Mustapha Lassane et Oumarou Ganda. Et les jeunes de *La pyramide humaine*, interdit au Sénégal parce qu'il montre l'apartheid ordinaire produit par la colonisation, se posent des questions sur leur identité et sur le racisme.
- 19 « J'ai pris des risques avec des Africains. Pendant le tournage de *La chasse à l'hippopotame*, j'étais dans une pirogue, comme les autres, armé de ma seule caméra. Les gens avec qui j'avais réalisé *Monsieur Poulet* sont devenus des copains avec lesquels nous formons un groupe très bizarre ». Rouch n'a pas seulement dirigé l'Institut de recherches scientifique du Niger, il a aussi assisté à la naissance du cinéma africain. « Le côté misérable du cinéma africain, ce sont surtout les budgets peu élevés. Quand j'ai dit qu'il fallait tourner en 16mm, les précurseurs du cinéma africain voulaient tourner en 35mm. Est-ce qu'il faut attendre que la rentabilité d'un film soit assurée par les entrées ? Quand le cinéma africain a démarré au Niger, il y avait 3 salles, c'était impossible d'avoir un cinéma nigérien. Il était normal que la promotion des films soit tournée vers l'extérieur. Langlois considérait que l'un des meilleurs films africains qu'il avait vu était *Le retour d'un aventurier*, un western tourné à Niamey par Mustapha Lassane avec du kodachrome qui était passé au Festival des arts nègres. Le cinéma africain a démarré avec une production du Comité du film ethnographique, *Afrique sur Seine* de Paulin Vieyra. Les réalisateurs africains sont venus au 16mm assez vite, parce que, outre le problème d'équipement, ils manquent de bons techniciens au micro et aux ciseaux. Un peu sur mon instigation, on a fait un atelier de formation professionnelle à Niamey en prise de son, d'images et en réalisation. J'ai formé moi-même deux preneurs de son ».
- 20 Pour Rouch, c'est grâce au cinéma que ceux qui sont d'habitude les objets du regard anthropologique vont pouvoir produire leur propre représentation de leur civilisation et « c'est ainsi que le cinéma "nous aidera à partager l'anthropologie" » (White, *op. cit.*). Jean Rouch a découvert Idrissa Ouedraogo, qui fut son étudiant en DEA à Paris I, à l'Inafec de Ouagadougou. Passé du documentaire à la fiction, ce dernier a obtenu avec *Yaaba*, le prix de la critique à Cannes et celui du public au Fespaco de Ouagadougou. « Très rapidement, il lui est venu l'idée que la solution au problème de la langue était de faire du film sonore avec le minimum de dialogues. Retrouver la mise en scène du muet, ce cinéma complètement international. Il disait aussi que dans le cinéma rural, les films ne devaient

pas durer plus de 25 min, mais il a fait deux films et il est tombé dans le piège. Ses films durent évidemment 1h et demi, mais ils ont une force d'expression qu'il a apprise en essayant de faire du muet basé sur les regards et pas sur la parole. Tout est fait comme dans le très grand cinéma muet et c'est quelque chose de très important. On a un cinéma qui est terriblement bavard, moi le premier ».

- 21 « Est-ce que Jean Rouch voulait partager l'anthropologie ou partager la culture africaine ? » (White, *idem*). « Je ne veux pas jouer à dire que je suis nègre. Simplement, je connais le Niger peut-être mieux que 80 % des Nigériens. Tu rentres dans une société en suivant ta caméra, tu vis des choses avec les gens, tu fais partie d'un groupe ». L'auteur des *Maîtres fous* ne s'offusquait pas du discours revendicateur des cinéastes africains : « C'était la fin de l'époque coloniale et la plupart des sujets de films portaient sur la répression coloniale, puis sur la corruption. Sembène Ousmane a fait un film admirable, *Ceddo*, le seul film très mûr que je connaisse en Afrique, qui dénonce l'impérialisme chrétien et musulman. Les scènes du baptême sont inoubliables... ». Il est aussi en accord avec Souleymane Keita, pour qui la faiblesse de l'Occident est de ne pas connaître les cultures du Sud, alors que ceux du Sud connaissent la civilisation occidentale. « Les paysages de *Yeelen* sont documentaires, c'est très astucieux. C'est comme ça que je vois les choses dans une Afrique ancienne ou incertaine : les relations entre l'homme et la nature, entre le réel et l'imaginaire ». Rouch semble avoir cherché à donner une portée universelle à ses messages par la manière même dont il les a transmis. « C'est la manière du conte. Dans la préface de ma thèse, je cite le conseil d'Amadou Ampathé Bâ aux maîtres africains de la parole : "soyez futiles, soyez utiles. Si vous voulez sauver les connaissances et les faire voyager à travers l'espace et le temps, confiez-les aux enfants"... C'est ça l'art, et ça je l'ai appris en Afrique ».
- 22 Jean Rouch n'a donc pas hésité à transposer à Dakar avec une jeune réalisatrice sénégaloguinéenne, Tamsir Doueb, la pièce dont elle est l'auteure, *Bac ou mariage*, en lui imprimant sa « marque de fabrique ». « Au lieu de faire couper les radios dans les concessions voisines, on tournait sur le vif. On tournait autour de l'arbre de la cour de la concession. Évidemment le dialogue était écrit, mais la différence, c'est qu'à partir du moment où les personnages jouaient dans un décor réel, le dialogue devenait réel. Quand on tourne avec un grand angulaire, assez près, les gens ne voient pas ce qu'on fait ».

« Médiateur entre l'art et la science des hommes » (P. Despoix)

- 23 Comme chez les Dogons, où l'initiation consiste à « inquiéter les gens sans rien leur apprendre », Rouch, en plaçant le mythe au cœur de son œuvre, a souhaité poser des énigmes, mettre en circulation des objets inquiétants. Opposer à la vérité des maîtres ou des colonisateurs « la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre » (Deleuze cité par Bouchard, 2004). Dans cette culture de tradition orale, Rouch dit s'être soumis à l'improvisation, « art du logos et du geste ». « Je suis pour la parenté à plaisanterie et je suis un griot parce que je raconte des histoires ». Adeptes de l'autodérision, Rouch affirmait en 2000 sur France-Culture : « un problème fondamental est celui de l'élégance. Regardez autour de vous, je suis le seul à porter une veste achetée au marché aux puces de Niamey ». Chantre du partage des cultures, il regrettait qu'il n'y ait pas en Occident, comme en pays dogon, de transmission du savoir des survivants de la précédente génération à tous les hommes

qui les suivent. L'anthropologie visuelle devait, selon lui, permettre à l'Occident de partager sa culture avec d'autres, sans renoncer au cartésianisme et aux explications dites scientifiques, mais sans ignorer non plus leurs propres explications. « Je crois justement que tant que nous ne pourrions pas assumer cette diversité, nous n'aurons rien résolu du tout. Mais un jour, nous découvrirons d'autres systèmes d'explication et notre science cartésienne, en les découvrant, s'enrichira » (*Jean Rouch, une rétrospective*).

- 24 En 1989, alors qu'il souhaite réaliser un film sur les castes en Afrique, des problèmes ethniques éclatent entre la Mauritanie et le Sénégal. « C'est terrifiant que des hommes soient libres et que d'autres ne le soient pas. La condition servile est terrifiante. Comment l'exprimer dans un film ? Le lendemain du jour où nous avons planté le cèdre du Liban, les obus pleuvaient sur Beyrouth. Le jour où on a tourné les droits des noirs et des esclaves à la Constituante, les leaders de Nouvelle-Calédonie étaient tués. Quand on parle de ces problèmes, arrive la répression contre les étudiants chinois. J'aurais voulu *Liberté, Égalité, Fraternité*, et puis après... comme une remarque critique, mais relativement drôle et humoristique. Avec Toussaint Louverture, dans une prison glaciale, on rentrera dans un côté sinistre que je voulais éviter, mais qu'il est peut-être nécessaire de traiter malgré tout, étant donné le monde tel qu'il est ». Autre combat de la dernière partie de sa vie : *Les écrans de la liberté* qui visaient à montrer les films interdits dans le monde entier, à les sortir de leur prison et à les reconstituer. « Il faut que tous les cinéastes proscrits du monde sachent qu'il y a un refuge d'une liberté toujours si difficile à conquérir à la Cinémathèque française. Ce sont des combats de ce genre que je veux faire, dans un monde où il existe encore certaines choses dont on pensait qu'elles ne se produiraient plus. J'étais à Pesaro avec des réalisateurs chinois, qui savaient qu'ils ne rentreraient pas dans leur pays et que les films qu'ils avaient faits seraient peut-être portés à charge contre leur propre famille ». Ainsi, *Les rendez vous des quais* de Carpita censuré en France pendant la guerre d'Indochine et disparu pendant 35 ans, les films de Norodom Sihanouk, les films interdits en Turquie et en Afrique du Sud pendant l'apartheid et dans les Pays de l'Est avant la chute du mur, les films inédits de la guerre d'Espagne ont été diffusés aux Écrans de la liberté, tout comme *Ceddo* et *Le mandat* que l'on n'avait pas pu voir dans les salles sénégalaises pendant plusieurs années.
- 25 Hyperactif, expérimentateur invétéré, Rouch a longtemps continué à porter sa caméra vers des expériences improbables. Cherchant à faire se rencontrer les mythes du Nord et du Sud, il n'a cessé d'avoir des inspirations prémonitoires. « J'ai, pendant mes études, travaillé sur les transes des ménades du culte de Dionysos et sur *Les Bacchantes* d'Euripide. Vers 1965, j'ai voulu faire une comédie musicale dont le thème serait le dieu Dionysos qui apporte le désordre nécessaire à notre civilisation bien assise où nous avons abandonné les cultes de possession, où nous n'avons pas de contact physique avec le mythe, l'imaginaire. Arrive 68, avec des milliers de Dionysos à la Sorbonne et dans les rues. Quelques années plus tard, j'ai réalisé ce conte mythique moderne, où Dionysos devient directeur d'usine. C'est une fable où des gens venant de partout sont capables de composer une musique avec leurs instruments ou des machines outils. C'est un conte complètement utopique bien sûr ». Pour B.W. White (*op. cit.*), « le projet utopique de Jean Rouch [chauvin, paternaliste, incapable d'écouter] a été subverti, voire prédéterminé par son incapacité à se détacher de lui-même », à la manière de l'ethnologue narcissique décrit par Edward Saïd « qui [comme le chef d'orchestre] demande qu'on acclame ses musiciens, tout en sachant que c'est grâce à lui (sa technique, son initiative, sa présence, sa direction) qu'ils étaient si bons ». Faut-il croire factice cette empathie qui poussait

Rouch à prophétiser que dans ce monde industriel ridicule avec ses « murs techniques de la honte », la grande aventure du siècle se ferait dans le tiers-monde grâce au cinéma, voie royale d'accès « au geste et à la parole, alors que jusqu'ici il a été submergé par nos connaissances techniques, par nos machines ». Son utopie : que le progrès technique fabrique des objets sophistiqués faciles à manier et les mette entre les mains du Sud. Un jour viendront « des livres associés à des vidéodisques qui ne coûteront rien du tout : une heure pour moins de quatre francs ! Des livres vidéodisques que les générations futures liront dans cent ans et les meilleures critiques de mes films, je les recevrai peut-être dans deux siècles !... ».

- 26 Je garderai de la chance infinie que j'ai eue de rencontrer Jean Rouch et d'être l'objet de son attention amicale et mutine, une empreinte semblable à celle qu'il souhaitait que laisse son Dionysos : « Il avait tiré la sonnette d'alarme de l'enthousiasme manquant dans une société perdue où il fallait réintroduire l'atelier plaisir ». *Mais l'atelier ne se transporte pas dans le bois, il faut y retourner ?...* « Il est venu semer le désordre et tous ceux qui étaient là ont été pris, ils ne seront jamais les mêmes après. Il n'y avait pas d'autre morale... Aucune révolution particulière, une autre manière d'envisager la vie ». Il nous a quittés avant de fêter ses 87 ans, après nous avoir offert une autre façon de regarder l'autre. « Réduire l'appareillage à des proportions humaines, intégrer cameraman et preneur de son dans l'action, rendre les corps dans leur ensemble, capter l'événement dans sa continuité, monter et commenter le document avec les acteurs eux-mêmes, cette technique rouchienne est à comprendre comme une éthique de la rencontre avec l'autre. C'est une prise de position et de parole au sein même de la réalité et non plus l'interprétation d'une culture à travers ses documents qui en font déjà un objet mort » (Despoix, *op. cit.*).

Remerciements à Brice Ahounou pour m'avoir aidée à rencontrer Jean Rouch, à Jocelyne Rouch, son épouse, pour avoir organisé nos derniers entretiens et à Françoise Foucault du Comité du film ethnographique pour ses invitations.

BIBLIOGRAPHIE

- ADLER A., CARTRY M., 2004. « Jean Rouch (1917-2004) », *L'Homme*, 171-172 (Musique et Anthropologie). <http://lhomme.revue.org/document1543.html>
- BOUCHARD V., 2004. « Jean Rouch et l'Office national du film », *Hors Champ* (nov.).
- BOUSSAT M.-A., 1997. « Jean Rouch : paroles données », *Le technicien du film*, 472 (nov.) : 28-29.
- COLLEYN J.-P., 2004. « Jean Rouch, presque un homme siècle », *L'Homme*, 171-172 (Musique et anthropologie). <http://lhomme.revues.org/documents1543.html>
- DESPOIX P., 2004. « Hommage à Jean Rouch. L'invention Barbare. Dialogue en marge d'un congrès d'ethnographie à propos de "Tourou et Bitti" », *Hors Champ* (nov.).
- DIOP C., 1989. « Jean Rouch, le sorcier gaulois », *Jeune Afrique Économie* (août). Paris.
- DIOP C., 1990. « Rouch en liberté », *Jeune Afrique Économie*, (février). Paris.

- GALLET P.-E. (dir.), 1981. *Jean Rouch, une rétrospective*. Catalogue publié par le ministère des Affaires étrangères. Paris.
- HABIB A., L'ÉCUYER F., 2004. « Parcours d'un ethno-cinéaste, hommage à Jean Rouch », *Hors Champ* (nov.).
- HIBON D., MALVOISIN M.-J. (programmation proposée par), 1996. *Jean Rouch*. Catalogue de la rétrospective, Galerie nationale du Jeu de Paume. Paris, Éditions du Jeu de Paume.
- JAMES L., « Jean Rouch : la vache merveilleuse », *Cancer !* (Revue transgénique pluridisciplinaire). <http://www.parousia.fr/Textes/Cancer/n9/JeanRouch.htm>
- MERLE DES ISLES M.-I., 2005. *De l'Antarctique à l'Asie centrale, 1908-1950*. Paris, La Martinière.
- PIAULT M.-H., 1997. « Préface », in ROUCH J., *Les Hommes et les dieux du fleuve. Essai ethnographique sur les populations songhay du moyen Niger (1941-1943)*. Paris, Éditions Artcom.
- PRÉDAL R., 1982. « Jean Rouch, un griot gaulois », *Cinéaction*, 17. Paris, nouvelle édition (1997), 81.
- ROUCH J., 1966. *Titres et travaux scientifiques*, document dactylographié.
- TOFFETTI S. (dir.), 1992. *Jean Rouch le renard pâle*, catalogue de la rétrospective de Turin. Turin, éditions du Centre culturel français de Turin.
- WHITE B. W., 2004. « Hommage à Jean Rouch : caméra intouchable », *Hors Champ* (nov.).

RÉSUMÉS

Cet article présente le parcours de l'anthropologue-cinéaste et son apport scientifique et artistique à l'anthropologie et au cinéma. Il est principalement basé sur deux séries d'entretiens réalisés par l'auteur avec Jean Rouch en 1989-90, alors qu'il réalisait *Liberté, Égalité, Fraternité*, et puis après... à l'occasion du centenaire de la révolution française, puis en 2003-2004 quelque mois avant sa mort.

This paper examines the career of the anthropologist and film-maker and his scientific and artistic contribution to anthropology and to the cinema. It is mainly based on two series of interviews conducted by the author with Jean Rouch in 1989/90, while he was shooting *Liberté, Égalité, Fraternité*, et puis après... on the occasion of the centenary of the French Revolution, and in 2003-2004 a few months before his death.

INDEX

Mots-clés : Afrique, anthropologie, cinéma, colonisation, documentaire, Dogon, fiction, Mali, Niger, nouvelle vague, possession, rituel

Keywords : Africa, anthropology, cinema, colonization, documentary, Dogon, fiction, Mali, Niger, nouvelle vague, possession, ritual

AUTEUR

CARMEN DIOP

Journaliste dans la presse panafricaine et conseillère en communication pendant une quinzaine d'années, elle a collaboré avec le PNUD et le BIT Acopam. Elle est actuellement ingénieure d'études à l'université Paris 1. Elle est l'auteur de nombreux articles de presse, de rapports institutionnels sur des problématiques de développement en Afrique francophone et de publications scientifiques et de vulgarisation.

CNRS

carmendiop@yahoo.com