Jean Rouch

Paris, Éditions Montparnasse, 2005, 10 films de Jean Rouch

Andrea Paganini

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/2040>

DOI : 10.4000/lhomme.2040

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2005

Pagination : 482-485

ISBN : 2-7132-2035-1

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Andrea Paganini, « Jean Rouch », *L'Homme* [En ligne], 175-176 | juillet-septembre 2005, mis en ligne le 30 novembre 2006, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/2040> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.2040>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© École des hautes études en sciences sociales

Jean Rouch

Paris, Éditions Montparnasse, 2005, 10 films de Jean Rouch

Andrea Paganini

RÉFÉRENCE

Jean Rouch. Paris, Éditions Montparnasse, 2005. 10 films de Jean Rouch, 3 compléments inédits (« Le geste cinématographique »).

- 1 CETTE PREMIÈRE ÉDITION DVD d'un ensemble de films de Jean Rouch est bienvenue et nécessaire, vu l'état de bon nombre de copies des films du cinéaste et anthropologue¹. C'est le premier *opus* (un deuxième coffret Jean Rouch est prévu, entre autres) d'une nouvelle collection, « Le geste cinématographique », codirigée par le cinéaste Marc-Antoine Roudil et le critique, conférencier, et enseignant de cinéma, Patrick Leboutte. Pour ce dernier, faire commencer la collection par des films de Rouch est un « manifeste », son cinéma étant pour lui « un hymne au geste cinématographique »². Les éditeurs ayant souhaité inclure les films majeurs du cinéaste, un premier accord a été passé pour *Moi, un Noir* avec Laurence Braunberger, fille du célèbre producteur qui finança, très tôt, la plupart des films les plus importants de Rouch. Après quoi, presque tout le « catalogue » Braunberger a été retenu. Mise en œuvre du vivant de Rouch, cette édition rencontra son adhésion de principe. Bien que farouchement opposé à la vidéo, il était au contraire favorable au DVD, essentiellement pour sa capacité de stockage.
- 2 Cette édition accueille un petit nombre de compléments inédits intéressants. Tout d'abord, l'interview très importante de Rouch par Pierre-André Boutang, diffusée à la télévision en 1992 et jamais rediffusée depuis (ici malheureusement partiellement coupée). Ensuite, l'interview par Patrick Leboutte et Marc-Antoine Roudil de Bernard Surugue, le « troisième homme » de ce coffret, cinéaste et responsable du secteur audiovisuel de l'IRD, compagnon de route de Jean Rouch. Concise mais significative, l'interview évoque notamment leur rencontre et première collaboration au Niger dans les années 1966 à 1968. Musicologue, Bernard Surugue enregistre alors avec Jean Rouch nombre de musiques rituelles songhay, et réalise également sous ses auspices quelques

films d'ethnomusicologie. Après s'être perdus de vue, ils se retrouvent à partir de 1996 et restent en contact régulier jusqu'à la fin. Bernard Surugue filme alors Rouch plusieurs fois, se rend avec lui trois fois au Niger, et coréalise en 2002 son dernier film. Il réalise aussi les dernières images filmées de Rouch, quatre jours avant sa mort, lors de la soirée organisée pour la première projection de leur film commun au Niger, le 14 février 2004. Ce document émouvant est inclus dans les compléments.

3

- 4 Les films retenus ont été tournés entre 1954 et 1971, période relativement courte mais fondamentale dans la production rouchienne. Ces années sont en effet au cœur de l'époque (qui va des premières prises de vue en 1946, à la deuxième moitié des années 1970) où Rouch tourne en Afrique, essentiellement au Niger, pays où est né son intérêt pour l'ethnographie, pays où est né son cinéma, pays de prédilection où il demanda à être enterré³.

- 5 Les films sélectionnés sont tournés dans le pays que Rouch reconnaîtra toujours comme son « terrain » (et que l'on pourrait presque nommer terroir – avec son autre terroir fondamental, le « pays » du cinéma)⁴. Mais ils sont aussi tournés depuis ce « terrain » de départ : en suivant les Nigériens dans leurs déplacements, vers les territoires devenus aujourd'hui les pays limitrophes du Niger (vers le sud, au Ghana – *Jaguar* et *Les Maîtres fous* – et en Côte-d'Ivoire – *Moi, un Noir* ; vers l'ouest, au Mali – *La Chasse au lion à l'arc* et *Un lion nommé l'Américain*), ou vers des territoires plus lointains (outre-mer, la France – *Petit à petit*)⁵. Car pour Rouch le « terrain » n'est jamais fixé et défini, mais toujours en mouvement, protéiforme. Il parvient à trouver ainsi au gré de ces déplacements, en laissant jouer le hasard, de nouveaux « terrains » improvisés : dans *Mammy Water*, il filme le travail et les rituels des pêcheurs fanti du sud de l'actuel Ghana (mais aussi les jeux de leurs enfants sur la plage), qu'il ne connaissait pas auparavant ; dans *La Pyramide humaine*, il filme les rapports entre lycéens européens et africains dans un lycée d'Abidjan, après la proposition que lui fait une jeune fille française de ce lycée, Nadine Ballot⁶. Terrains multiples donc, jamais canoniques, toujours surprenants⁷. C'est ainsi que Rouch va s'intéresser à la « grande aventure des villes africaines », ces « Babylone noire » (comme il dit de l'Accra du temps des *Maîtres fous*, creuset de populations venues de partout), et inaugurer, en même temps que Georges Balandier, une ethnographie de l'Afrique contemporaine.

- 6 Avec le coup d'État de Seyni Kountché (1974) et la proscription qui s'ensuit des rites traditionnels, après aussi la terrible sécheresse des années 1968 à 1974 au Sahel, la production de Rouch prend à partir de la deuxième moitié des années 1970 un autre chemin, plus « poétique » (moins en prise avec le réel), et devient, loin de l'Afrique, un cinéma « en exil » : les films seront désormais tournés essentiellement en France et en Europe – mis à part deux des derniers, après les retrouvailles avec le Niger autour de l'an 2000, grâce justement à Bernard Surugue.

- 7 *Les Tambours d'avant – Tourou* et *Bitti* fait partie en ce sens du groupe des derniers films « strictement » ethnographiques de Rouch tournés au Niger et montrant des danses de possession⁸. Jean Rouch lui accordait d'ailleurs une importance particulière. Il est à l'origine en effet de ce qui reste un des écrits de notre auteur à plus vaste portée théorique, article où sont définies la place et la fonction, qui sont loin d'être annexes, du cinéaste-ethnographe dans le rituel⁹. Rouch, en mettant radicalement en cause la neutralité de l'observateur et de l'observation, se fait ici précurseur des théories d'un Clifford Geertz, ou de celles, « relativistes », des *Cultural Studies* américaines. La place de

l'« auteur » dans le cinéma de Rouch est incessamment déplacée à partir d'un chiasme fécond : si d'un côté l'auteur revendique la paternité du film¹⁰, de l'autre il la partage. Ce « geste cinématographique », pour reprendre le terme de Patrick Leboutte, brouille, confond et noue de manière inédite les identités préétablies.

- 8 C'est justement à partir de ce chiasme que Rouch « invente » (et porte d'emblée à un niveau exceptionnel, et rarement égalé depuis) ce que l'on a appelé plus tard des « ethnofictions » : non pas des documentaires au sens classique, non pas de simples fictions préparées, mais un document et une fiction en même temps, ou ni l'un ni l'autre ; des créations improvisées, collectivement, mais fondées sur une réalité qui existe déjà et que l'on connaît parfaitement puisqu'on la vit¹¹. Cette édition nous offre la possibilité de savourer (c'est le « ciné-plaisir » qu'évoquait souvent Jean Rouch) les quatre premières « ethnofictions » (*Jaguar* ; *Moi, un Noir* ; *La Pyramide humaine* et *Petit à petit* – sur sept en tout) réalisées par notre auteur et ses amis, la caméra entre eux. C'est justement durant cette période particulièrement féconde que nous évoquions au début, qu'est créé ce véritable nouveau « genre » cinématographique, que Rouch enrichira et fera varier jusqu'à la fin, avec la complicité de ses amis nigériens Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Illo Gaouadel, puis Tallou Mouzourane, « acteurs » et véritables « coauteurs » de tous ces films. Nous entrons ici au cœur de cette « anthropologie partagée » que Rouch a revendiquée et mise en pratique toute sa vie.
- 9 On comprend que ce cinéma de l'improvisation¹², fait avec des moyens (très) restreints, bousculant tous les genres et toutes les identités, et au travers duquel souffle un vent de liberté, ait fortement impressionné les futurs chefs de file de la *Nouvelle Vague*¹³. Cinéma libre, léger et enjoué, cinéma du partage, mais qui n'oublie pas de se positionner sur des questions graves : racisme et colonialisme (*La Pyramide humaine*), absence de moyens et d'opportunités dans les villes modernes et tentaculaires (*Jaguar* ; *Moi, un Noir*), malaise dans la tentative de concilier la modernité et la tradition (*Petit à Petit*). Mais malgré les difficultés parfois énormes de la situation, un espoir reste permis en terre d'Afrique, contrairement à celle d'Occident, que Rouch dépeint dans un film aux couleurs sombres que lui-même n'aimait pas, car trop « maîtrisé », comme si l'Occident entravait justement la liberté du « geste » (pas seulement cinématographique)¹⁴.

NOTES

1. . Cf. la pétition du Comité du film ethnographique pour la sauvegarde de ses films. Beaucoup de films de Jean Rouch ne sont plus, ou très difficilement, visibles.

2. . Fil rouge de toute sa production critique, la notion de « geste cinématographique » est redéfinie une fois de plus par Patrick Leboutte dans un entretien récent accordé à la revue *Bref* à l'occasion de cette édition DVD : il s'agit d'une « réalité complexe, fondée sur la relation qui forcément s'installe entre le filmeur et le filmé lorsque s'intercale entre eux une caméra en train de tourner [...] je parle de ce que provoque la machine dans la durée, de l'idée que ce qu'elle capte est aussi ce qu'elle suscite [...] filmer revient alors à entrer dans un processus qui transforme toujours la donne de départ, et d'abord ce que l'on pensait connaître du sujet [qui ne se révèle]

vraiment qu'à l'épreuve des faits, du réel, du tournage ». Le « geste cinématographique » est donc « cette relation nouvelle née de l'acte cinématographique lui-même, dans le présent du tournage et du montage, dans le jeu avec ce qui advient, où le travail du film ainsi conçu [...] est ce qui documente à la fois le monde, le cinéma, le cinéaste et, au bout de la chaîne, le spectateur », geste presque « socratique », « parce qu'à chacun des trois pôles concernés – filmeur, filmé, spectateur – il révèle une part de lui-même, auparavant inconnue ou enfouie ».

3. . Jean Rouch est effectivement enterré à Niamey, à côté du bâtiment de l'ancien ministère des Travaux publics, pour lequel il a travaillé en tant qu'ingénieur dès son arrivée en 1941. D'autre part, comme nous l'apprend Bernard Surugue dans son interview, il a rejoint le « panthéon » des génies songhay : il est devenu *Mahama Surgu*, un des plus importants génies *Holey*, de la famille prééminente des *Tôru*.

4. . Son « terrain » étant plus exactement le territoire des Songhay, longeant un long trait du fleuve Niger, au sud-ouest de l'actuelle République du Niger et jusqu'à sa boucle dans l'actuelle République du Mali. La double thèse de doctorat d'État de Rouch donnera lieu à la publication de deux ouvrages, *Contribution à l'histoire des Songhay* (1953) et *La Religion et la magie songhay* (1960 ; 1989 pour l'édition revue et augmentée), qui restent encore aujourd'hui deux classiques sur cette population, son histoire, ses mythes et ses rites (les danses de possession notamment).

5. . La plupart des films de ce coffret sont tournés alors que Jean Rouch, secondé par une équipe, mène parallèlement une série d'enquêtes au long cours (1953-1961) s'intéressant aux migrations en Afrique occidentale (du Niger vers le Ghana et la Côte-d'Ivoire, en particulier).

6. . Laquelle deviendra l'héroïne de *La Pyramide humaine* et l'« actrice » de tous les films que Jean Rouch tournera en France dans les années 1960. Poussée par Rouch à faire des études d'ethnographie après le lycée, elle lui fera à son tour découvrir à Abidjan l'association d'entraide Goumbé, que Rouch filmera à deux reprises (toujours dans les années 1960).

7. . Il est saisissant de voir comment au cours d'un bref arc de temps, à partir d'une de ses missions CNRS-IFAN en 1953-1954, Rouch réalise trois films aussi différents que *Mammy Water*, *Les Maîtres fous* et *Jaguar* (le montage définitif de ce dernier – en 1967 – étant toutefois bien plus tardif).

8. . Jean Rouch, dans son commentaire d'introduction en voix *off* au film, semble en être conscient : « Vers la fin de l'après-midi, aucun danseur n'ayant été possédé, nous décidions, le preneur de son Moussa Hamidou et moi-même à la caméra, de réaliser, malgré tout, un plan-séquence d'une dizaine de minutes, afin de conserver un document filmé dans le temps réel sur ces « tambours d'avant » qui bientôt se tairaient à jamais ». Le film est tourné le 15 mars 1971 dans le village de Simiri au Zermaganda (village où Rouch s'est rendu d'innombrables fois), sur invitation du prêtre *sorko* Daouda Sorko, ami et « informateur » de longue date. Le rituel a pour but de demander aux génies *Gandyi bi* et *Hausa Gandyi* la protection des récoltes futures contre les sauterelles.

9. . *Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe* (octobre 1971).

10. . Dans *Les Tambours d'avant – Tourou et Bitti*, il est dit de ce film dans le commentaire de Rouch en voix *off*, qu'il s'agit d'un « essai de cinéma ethnographique à la première personne ».

11. . Dans un texte bien postérieur à cette « invention », Jean Rouch détermine une fois pour toutes la nécessaire et inéluctable interpénétration entre « documentaire » et « fiction » (*La mise en scène de la réalité et le point de vue documentaire sur la réalité in Jean Rouch, une rétrospective*, 1981). Credo prolongé un peu plus tard dans « Le vrai et le faux », *Traverse*, 1989, 47.

12. . Enrico Fulchignoni, dans une très belle interview-conversation (reprise in *Jean Rouch, une rétrospective*, 1981), fait un parallèle entre la démarche de notre auteur et celle de la *commedia dell'arte*. Le résultat des improvisations collectives dans les films de Rouch est en effet souvent très drôle et d'une drôlerie frisant souvent l'absurde.

13. . J.-L. Godard en particulier, qui consacre dès l'attribution du prix Delluc à *Moi, un Noir*, trois articles enthousiastes à ce film, la vision duquel n'est pas sans donner au jeune critique une impulsion fondamentale à la réalisation de son célèbre premier long-métrage. Comme le dit encore Patrick Leboutte dans l'interview déjà citée : « tout ce qu'on a écrit sur la Nouvelle Vague, [Rouch] l'a réalisé dès les années 1950 : cet instinct du tournage, cette fusion entre personne et personnage, cette manière de filmer non un sujet, mais un rapport personnel à un sujet, cet usage d'un outillage léger [...] et surtout son rapport aux acteurs, toujours les mêmes, toujours ses proches, famille sentimentale ».

14. . Il s'agit de *Les Veuves de quinze ans*, inclus ici dans les compléments, pour marquer cette désapprobation de l'auteur.