



Cahiers d'études africaines

175 | 2004
Varia

Une attente incessante

Jean Rouch (1917-2004)

Marc-Henri Piault



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/4708>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.4708

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2004

Pagination : 493-505

ISBN : 978-2-7132-2004-3

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Marc-Henri Piault, « Une attente incessante », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 175 | 2004, mis en ligne le 13 mars 2007, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/4708> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.4708

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© Cahiers d'Études africaines

Une attente incessante

Jean Rouch (1917-2004)

Marc-Henri Piault

« Voir ! disent-ils, tout est là... Oui, mais apprendre
à voir, voilà le grand secret !... »
Louis Delluc, *Les Cinéastes*.

1 Dernière lettre datée du 23 février 2004

Jean

Jean, depuis que tu m'as donné un premier rendez-vous - c'était en décembre 1957 -, j'ai vite compris qu'il fallait t'attendre : tu es toujours en retard. Très vite aussi on s'est raconté tellement d'histoires en traînant entre Bouaké et Abidjan, entre Kumasi et Accra, Tamalé et Bolgatanga, entre Lomé et Parakou, entre Zaria et Sokoto, entre Nyamey, Birni'n Konni, Dongondutchi et Taha, entre Saint-Tropez et Florence, entre la rue des Saints-Pères et le boulevard Saint-Germain... : je n'avais qu'à m'en souvenir pour que tu sois déjà là, même en ton absence. Toujours Vertov, Flaherty, Vigo, Kazan, Grémillon, Godard, Jünger, Éluard, Desnos, Leiris, Breton, Sartre, Camus, Gide, Griaule, Germaine... faisaient partie de la conversation, participaient au voyage. Parfois, surgissant à l'improviste à Accra ou bien aux Deux Magots, Jane nous bousculait, ses dérives croisaient les nôtres, arc-en-ciel surprenant qui barrait le ciel et soudain désignait une réalité criante, souffrante que nous aurions dû voir, entendre mais qu'elle avait perçue avant nous au travers de nos délires.

Bon ! cette fois-ci tu es en avance, c'est pas très malin. Qu'est-ce que je peux faire ? Là, franchement, je suis embêté, j'ai pas eu le temps de me préparer et tu as oublié plein de gens, plein de rendez-vous, plein de choses à faire, de films à finir derrière toi. Arrêt sur image. Il va falloir penser un peu mieux au montage des prochaines séquences. Enfin, on va essayer de faire le mieux possible. Enfin, attends, on fera comme toujours, petit à petit sans doute mais pour toujours... JAGUAR !

Marc

- 2 J'ai écrit cette dernière lettre à Jean Rouch cinq jours après sa décision de rester définitivement au Niger. J'étais à Paris, au Musée de l'Homme, au Comité du film ethnographique, assis exactement à l'endroit où lui-même s'installait lorsqu'il venait travailler avec Françoise Foucault. Nous étions dans une sorte d'effervescence folle, de celle qu'il aimait à produire et à traverser. Françoise et Laurent Pellé mettaient la dernière main au Bilan du film ethnographique qui allait débiter une semaine plus tard et je commençais à réunir les films destinés à l'hommage rendu à Rouch le dernier jour du

Bilan. On s'arrachait le téléphone, on montait et descendait l'escalier tordu qui sépare les deux salles (il vaudrait mieux dire « caissons ») de travail du Comité et vraiment Jean était presque là mais terriblement, exagérément en retard. On était exaspérés de ne pas pouvoir l'interpeller, lui demander tout ce qui n'était pas encore fait. Je ne pouvais accepter son absence, c'était inqualifiable, à la veille de ces événements une telle désinvolture de sa part approchait de l'indifférence, c'était une véritable provocation. On continuait à s'agiter à mettre les programmes en ordre, à faire défiler les bobines et les cassettes, à ouvrir des boîtes couvertes de poussière d'où sortaient soudain les images en fuite depuis je ne sais combien de temps, le téléphone sonnait sans arrêt, des visiteurs éberlués tentaient d'entrer dans le bureau, vite repoussés par nos grognements inquiétants et nos regards hagards. Soudain j'ai eu besoin de lui envoyer un message à la fois d'appel et de reproche.

- 3 Il me semble bien qu'à partir de ce moment-là je me suis calmé. Je n'avais plus besoin de m'étourdir pour étouffer une peine indicible ou surmonter les effets douloureux d'une disparition comme toujours inadmissible. Cette agitation même nous avait mis en présence des images de Rouch, celles qu'il avait tournées depuis plus de cinquante ans et celles où il apparaissait. Nous nous étions baignés d'une présence qui bousculait les chronologies et donnait corps vivant à la mémoire, faisant du souvenir et de l'image autre chose qu'une construction nostalgique, autre chose qu'une lamentation désespérée sur la disparition des êtres et des choses. Les images et le son nous entouraient et approfondissaient l'espace, le temps se parcourait en tous sens, spirale indéfinie comme une certaine pensée dogon cherche à nous le suggérer. Leur présence, les parcours incessants qu'elles offraient d'un endroit à l'autre, d'un personnage à un autre, d'une époque à une autre, tout cela surmontait le triste constat de raison hegelien selon lequel « l'oiseau de Minerve ne prend son vol qu'à la tombée de la nuit ». Le philosophe désabusé découvrait l'espace éternitaire qui serait celui d'une vérité absolue, celle qui abolit les contradictions et donc le devenir et la vie, celle justement dont le triste triomphe ne pouvait plus se répandre sur nous car sans cesse les questions d'aujourd'hui se trouvaient confortées ou troublées de questions et d'interrogations, de réponses d'hier, partielles, tranchantes, naïves, auxquelles répondaient encore les suggestions de demain. Le sens et l'achèvement ne s'épuisent jamais d'une seule et définitive réponse et le propos rouchien est celui de l'élaboration continue d'un mythe sans cesse à venir, à construire. Nous avons bien compris que les modèles ne sont autres que des leurres dont les articulations logiques tentent en vain de capter une réalité constamment au-delà des lignes de force de son apparaître. Certainement la vertu corrosive de l'image est de détourner l'attention de ce qu'elle semble montrer, ouvrant au regard, fatigué du réel, les mystérieux tours et détours des recompositions inachevées, des rapprochements et des montages rénovateurs de sens. Le cinéma-vérité, comme l'affirmait Rouch, est avant tout la vérité du cinéma, comme pour les créateurs-cinéastes de la Nouvelle vague, le cinéma était la vie. En cela le regard ne fait pas un travail d'inventaire, il se meut entre les mouvements des autres, il relie ce que les gestes et les comportements d'habitude séparent, il invente au sens fort une réalité constamment nouvelle qui se cache derrière les répétitions et les habitudes du réel ordinaire. En 1968, Eric Rohmer interviewait Jean Renoir et Henri Langlois dans la salle de la Cinémathèque française à Paris où ils avaient revu les premiers films des frères Lumière. Renoir déclarait alors : « Ces images laissent, contrairement à ce que l'on pourrait croire, toute liberté à l'interprétation. Devant elles je suis libre d'imaginer presque tout ce que je veux : je peux imaginer l'histoire de ces femmes, je peux imaginer

la fatigue de ces chevaux... Je trouve que ce qui est grand, le plus grand dans l'œuvre de Lumière, c'est cette porte ouverte à notre imagination... » Ne pourrait-on dire que ce qui est grand également dans l'œuvre de Jean Rouch est d'avoir donné à l'imagination tout son pouvoir ?

- 4 L'entrecroisement des traces impossibles du renard pâle inscrit la vérité comme chimère épuisante mais nécessaire outrepassement des évidences. Vers une déconstruction permanente des certitudes, c'est à cela que menaient sans aucun doute les errances sur les innombrables routes et pistes du sahel ouest-africain par lesquelles Jean Rouch m'a d'abord initié à l'Afrique mais peut-être surtout à l'étonnement indispensable, sans cesse recommencé...
- 5 Certains cinéastes comme Jean-Luc Godard pensent que Jean Rouch a ouvert la voie de la Nouvelle vague au cinéma français et c'était, bien entendu, parce qu'il inventait une nouvelle façon de filmer en bouleversant des règles inadaptées à une situation de rencontre anthropologique. Rouch a également initié une nouvelle anthropologie même si cette discipline ne l'a pas vraiment réalisée : c'est qu'en effet il *parle* l'Afrique comme sa langue maternelle et ses contes sont naturellement *enchantés*, au point qu'on puisse presque se demander si l'Afrique n'aurait pas été inventée par Rouch. Sorti des façons conventionnelles de la considérer, il a réussi à en naturaliser des images surprenantes : on a cru qu'il ne faisait qu'enregistrer, alors qu'il offrait une magistrale dé-monstration de ce que pouvait devenir une anthropologie interactive, une anthropologie partagée, un espace ouvert à ce que Rorty appelle la conversation, espace de rencontre des différences reconnues et acceptées. Il a cassé et franchi les fortifications d'une anthropologie de conservation pour déboucher sur les préoccupations et les crises de sociétés vivant aujourd'hui et non pas dans l'écrin intangible de rituels de préservation. Peut-être n'a-t-il pas toujours poussé à leurs ultimes conséquences les propositions neuves dont, souvent le premier, il énonçait les principes, il n'en reste pas moins l'initiateur des principales orientations d'une anthropologie « échangiste » et vivante. Migrations internationales, situations urbaines, relations interraciales, relations de genre, données de la communication non verbale, constitution de l'ordinaire et de l'extraordinaire, parcours et formes spécifiques de l'émotion, du sentiment, construction de la croyance, formation et transformation des sociétés... que de pistes ouvertes depuis plus de cinquante ans ! Les histoires contrastées des sociétés et des cultures devraient s'y rencontrer et s'y mesurer, prenant conscience de leurs partages et de leurs distances ainsi que des enjeux qui les confrontent.
- 6 Quelle serait donc la place de Jean Rouch entre ethnologie et cinéma, entre réalité et fiction, entre réel et imaginaire ? L'ethnologue britannique Peter Loizos rend bien compte, sans y adhérer lui-même, du traitement qui lui est souvent réservé : « Sa réputation en tant qu'ethnographe est limitée aux spécialistes de l'Afrique de l'Ouest, des Songhay plus particulièrement, mais sa réputation dans le cinéma est internationale et elle est aussi forte parmi les documentaristes du réel que chez les réalisateurs de films ethnographiques »¹. La qualité de « réalisateur de film ethnographique » est encore distinguée de celle d'ethnologue ou même d'ethnographe, comme si ces dernières dignités ne pouvaient s'accorder pleinement aux faiseurs d'images, tout juste bons à fournir des données et des illustrations aux « vrais » spécialistes d'un domaine seulement légitimé par l'écriture. Encore cette constatation est-elle le fait d'un ethnologue mais on aurait du point de vue des cinéastes ou plutôt des « experts » en cinéma, une appréciation inversée, reconnaissant en Rouch une inventivité filmique au-delà sinon malgré les

pesanteurs qui seraient, pensent-ils, attachées à la catégorie inquiétante du « cinéma ethnographique ». On sait en effet qu'il y a une sorte de malentendu persistant à propos de ce que serait une ethnologie en image et qu'exprime parfaitement bien la réflexion un peu agacée du cinéaste australien Bob Conolly lorsqu'il déclare : « Il y a une manière de s'enfoncer dans la complexité anthropologique d'une culture qui peut être hypnotisante. Personnellement, la Nouvelle Guinée m'intéresse en tant qu'elle se rattache à moi-même ou à notre culture. Je me suis intéressé à ces gens non à partir d'une base théorique mais à partir des relations personnelles que j'avais établies avec eux en tant qu'individu et je crois qu'au bout du compte c'est payant. Il s'agit d'autre chose qu'une sorte de position anti-intellectuelle... Je m'intéresse peu aux films ethnographiques qui me semblent tristes. Il me vient à l'esprit ces films interminables, mornes, sans fin, où des gens taillent à la hache ; à la fin une voix très sonore annonce : "Boumpa aiguise sa hache !". Les films ethnographiques qui m'intéressent traitent des relations d'une culture aux autres cultures »².

- 7 On reconnaît bien là la méfiance fréquente des cinéastes à l'égard d'une attitude dont ils craignent des présuppositions théoriques qui seraient contraires à une bonne disposition à la sollicitation du réel. On sent également à l'œuvre les stéréotypes relatifs à une discipline qui serait arrogante et ne s'intéresserait qu'au « sauvage », au « primitif », à l'irréremédiablement différent et, armée de science, se refuserait à laisser entrevoir la subjectivité de l'auteur³. Sans doute l'anthropologie s'est souvent prêtée à de telles représentations (et peut-être encore aujourd'hui ?), mais je crois que beaucoup d'entre nous, suivant ainsi l'exemple donné par Rouch, défendraient une attitude et une entreprise qui serait parfaitement à l'aise dans la définition programmatique qu'offre Conolly de son travail. Rouch en effet ouvrait la voie à une anthropologie soucieuse de saisir les moments difficiles des transitions, les passages et les emprunts, les métissages, leurs succès et leurs échecs, tout autant que les dominations et les mises en ordre, les assimilations et les différentes formes de concertation ou de conflictualisation des rapports entre les personnes et les formations sociales.
- 8 Rouch se référait souvent au surréalisme où il trouvait sans doute une contestation des règles et de l'ordre apparent du monde ainsi qu'une revendication à l'urgence du « faire » en même temps qu'à l'irréductibilité de l'expérience personnelle. Quelque chose comme l'invention d'un certain regard qui aurait détourné une attention conventionnelle captive des habitudes et des modes de la pensée. Lorsque les aléas de l'histoire l'ont projeté en 1941 au Niger, destiné à y construire des routes et des ponts, il y a rencontré une réalité de la nature au-delà des apparences convenues. La foudre tuait les travailleurs de ses chantiers. Il se fit alors conduire auprès des personnes qui, à l'intérieur de la société concernée, les Songhay, savaient interpréter ces phénomènes et en connaissaient l'approche. Il découvrait le culte des *holey* et les phénomènes de la transe et de la possession. Il portait ainsi un regard respectueux et sans a priori normatif sur une réalité dont le sens appartenait d'abord à ceux qui en vivaient les événements. Son recours immédiat fut donc au savoir de l'autre, premier concerné et premier interprète des agencements possibles entre les faits. Soumis à l'exigence d'un regard prompt à accepter et reconnaître l'autre et son expérience, il entra de plain-pied dans le champ d'une ethnologie accordant au discours autochtone son entière validité interprétative.
- 9 Entre la leçon surréaliste et les voies de la connaissance africaines, il allait rapidement trouver la lanterne magique du cinéma : c'est qu'elle fait apparaître et reconnaître ce double qui sans cesse nous suit et que nous poursuivons, ce moi en l'autre et cet autre en

nous que l'anthropologue essaie de faire dialoguer afin qu'ils se perçoivent mais qu'ils ne se confondent pas, qu'ils ne se dévorent pas.

- 10 La proximité, l'accompagnement, la fréquence, la durée des rencontres sont les conditions mêmes de l'établissement d'une situation anthropologique. Ce sont les exigences de l'ethno-cinéaste. Son entrée en ethnologie est initiée pour Rouch par l'intrusion sur les chantiers des routes nigériennes des esprits de la nature et en particulier de Dongo, maître de la foudre : dans le cours des rituels de la possession s'opère une sorte de partage-passage d'états, paradigme possible d'une compréhension de l'autre. Il apprend des Songhay que tout être humain a un double qui vit dans le domaine des génies gestionnaires de la nature : c'est ce qui paraît être « le domaine temporaire des magiciens et des sorciers »⁴, c'est évidemment le domaine de l'imaginaire qu'il parcourt constamment et à partir duquel se construit une ethnologie de contact et de participation. L'entrée en scène de l'ethno-cinéaste dans les méandres du ballet sacré de la possession le met à disposition du regard des possédés et des participants du culte, spectateurs à l'écoute, maîtres de cérémonie en attente de la parole et du geste des génies. Entre les adeptes du culte et l'observateur-participant, un jeu d'échanges accompagne les modifications réciproques. Les enfants des dieux peu à peu renversent leurs regards vers la pénombre des espaces troubles où circulent les esprits. Ceux-ci dans un mouvement symétriquement inverse et simultané s'incarnent dans le monde sensible et limité des vivants. Glissant dans l'ombre fragile des danseurs inspirés, l'homme à la caméra, « mangeur puis montreur de reflets » est à son tour inséré, approprié, modifié par le déroulement rituel. Rouch ne peut filmer que dans la mesure où sa caméra le montre et le dévoile à ceux-là mêmes qu'il tente de saisir dans leur exercice d'imaginaire. Alors le déroulement de la séquence fait passer de la démarche à la transe et l'observateur entre dans l'espace de la modification, « sur le terrain, le simple observateur se modifie, il n'est plus, quand il travaille, celui qui saluait les anciens à l'orée du village... »⁵. Lent cheminement d'une initiation plus ou moins volontaire, plus ou moins consciente : l'avancée en connaissance ne dépendra que de la pertinence et de la profondeur des questions posées, elle reste constamment à portée du désir de chacun.
- 11 C'est la ciné-transe, asymptotique à la possession des dieux, connivence sensible qui lie le geste à la parole et au rythme de la musique pour participer et joindre des *intentions*. Ne s'agit-il pas du même risque qu'encourait Michel Leiris dans son affrontement à l'écriture, de cette même fracture-vertige qui reconduit sans cesse l'énigme du mythe au fur et à mesure de sa dé-composition : « Réussir à raconter le mythe et l'illustrer, c'est possible à une condition : que ce mythe soit, comme les mythes africains, tellement incompréhensible, tellement poétique, qu'il sera plus étonnant que l'explication que l'on en donnera. Il sera une nouvelle énigme et ce sera gagné. Si le mythe devient quelque chose de très simple, à ce moment-là, le cycle est bouclé et le mythe meurt »⁶. La « ciné-transe » est un état qui se confond avec celui d'une imagination créatrice à l'œuvre, état qui est celui de la production poétique lorsqu'elle invente ses images. Elle donne un sens nouveau à des objets désormais situés dans des relations nouvelles, mais elle assure également le renouveau de l'inquiétude, la continuation d'une quête sans fin vers une vérité toujours à réinventer.
- 12 Lorsque se présageaient difficilement encore les indépendances africaines, alors que l'ethnologie comme le cinéma continuaient d'entretenir des images exotiques sinon folklorisantes ou même archaïsantes ou tout au moins paternalistes de l'Afrique, Rouch, en même temps que Georges Balandier, découvrait les paysages de la contemporanéité. Il

était l'un des rares pionniers qui, en France, ouvraient le chemin vers une anthropologie des sociétés complexes et industrielles, terrains jusqu'alors réservés à la sociologie : ces distinctions préservaient, au niveau même du classement des disciplines, l'apartheid politique et idéologique séparant le monde en sociétés « développées » et sociétés « en voie de développement ». C'était la persistance, en définitive, de la vieille idéologie du Progrès qui avait justifié la colonisation avant d'être masquée par celle, bien semblable, du développement qui conduit aux modélisations dominatrices de la globalisation. Rouch, au moment où il commence à travailler sur le terrain (rappelons que ses premières recherches datent des années 1940), bouleverse la posture ethnographique française alors préoccupée de décrire et éventuellement d'interpréter des sociétés dont on affectait de croire que l'histoire ne les aurait pas modifiées et où les « traditions », sinon *la tradition*, auraient dû faire système. Dès ses premiers articles, Rouch introduit la temporalité historique et le souci de retrouver une dynamique des populations et de leurs déplacements, de leurs migrations. Il prend en compte immédiatement les événements contemporains. C'est ainsi qu'il notera, par exemple, l'influence européenne sur les pratiques des pêcheurs sorkawa⁷.

- 13 Ses travaux sur les migrations, comme la plupart de ses films des années 1950, portent sur des situations contemporaines dans une Afrique en pleine transformation économique et politique. Témoin lucide de ces bouleversements qui se faisaient en compagnie et sous le regard vigilant des dieux, Rouch filma à Accra, capitale de la Gold Coast qui allait devenir la première colonie africaine à gagner son indépendance sous le nom de Ghana. Avec des travailleurs immigrés venus du Niger et du Mali, il réalisait un film fondateur, un des films-cultes du cinéma *et de l'anthropologie*, *Les Maîtres Fous*⁸. Il y montre de jeunes travailleurs migrants songhay se livrant dans la périphérie de la cité à un rituel de possession, avatar colonial alors relativement récent des cultes qui avaient été ses premiers sujets d'étude.
- 14 Possession, migrations, aliénation coloniale sont les thèmes dominants de ce film et la perspective est résolument dynamique : le changement n'y apparaît ni comme un accident dramatique qui prendrait au dépourvu les sociétés africaines, ni comme une damnation tombée sur des sociétés tranquillement installées dans la pérennité d'une « tradition » immobile. Les travailleurs migrants ne sont pas des victimes, ils réagissent, se défendent, réorganisent leurs croyances et leurs systèmes d'appartenance. Ils relient ainsi le présent et ses transformations aux pratiques antérieures garantes d'une adaptation à l'environnement. C'est cette épopée que mettra en scène le film *Jaguar*⁹ : elle s'inscrit parfaitement dans le courant de l'initiation classique des jeunes guerriers songhay qui partent s'affronter à l'aventure de l'inconnu. *Les Maîtres Fous* montrent également que la religion est *en acte* et s'inscrit dans le cours d'une histoire à laquelle elle répond. Les esprits participent et expriment les avatars d'une histoire particulière qui s'écrit dans le rituel en désignant de nouveaux rapports entre les hommes et les groupes sociaux. Nous sommes loin des dieux immobiles et de l'éternité marmoréenne des mythes dont l'analyse faisait (fait encore parfois !) la gloire des ethnologues classiques.
- 15 Rouch ne tente pas de montrer pour expliquer, faire comprendre, interpréter, il tente de rendre sensible la légitimité absolue du Je spécifique devant lequel il se trouve. Sans aucun doute a-t-il bien retenu la leçon rimbaldienne et c'est parce que pour lui Je est en permanence un autre improbable, malléable, qu'il est capable de rencontrer l'Autre comme un Je à part entière.

- 16 Accordant à ceux qui l'accueillent l'entière responsabilité de leurs dires, de leurs savoirs, de leurs croyances et de leurs comportements, Rouch a entrepris notamment, en filmant les cultes de possession songhay, non seulement d'identifier les dieux mais surtout d'en faire le portrait. Il est ainsi l'un des premiers à avoir saisi ces systèmes de projection comme réalité : la production des dieux n'est pas un simple fantasme mais une procédure concrète dont l'objet prend forme de vérité perceptible comme telle, tout autant que les données matérielles de la subsistance et de la reproduction.
- 17 En ces manières où se raconte la saga des hommes et des dieux, Rouch fait songer à Homère et à sa mise en scène des hommes et des dieux de la grécitude. Ce grand dialogue des hommes avec leur environnement, la mythologie en exprime les circonstances, les étapes, les événements, les productions. Les Grecs inscrivaient sur les pentes de l'Olympe toutes les formes possibles d'une réalité éventuelle. Ils croyaient à la réalité imaginaire et Rouch retrouvait en Afrique cette inscription du sens dans une projection cosmogonique autorisant, incitant les hommes à participer à l'équilibre général de l'univers. Faire, comme il l'a tenté, le portrait de Dongo, dieu du tonnerre, c'était bien prendre au sérieux l'imaginaire, lui reconnaître son statut créateur. Il s'agissait d'approcher la procédure signifiante songhay dans le cours même de ses opérations.
- 18 Filmant-regardant, Jean Rouch expose sa démarche, à la fois à ceux chez qui il travaille dont il intègre les commentaires, remarques et mises en question dans la dynamique narrationnelle du film, et à ceux que nous sommes, spectateurs-questionneurs de l'altérité offerte à notre regard. C'est ainsi l'élaboration progressive d'une posture, d'une démarche particulièrement originale et féconde et que je proposerais d'appeler un *accompagnement phénoménologique*, tentative constamment en cours, toujours à remettre en œuvre, pour comprendre la différence en s'approchant si près que l'on ressent vivre l'autre avec qui s'engage le dialogue, se développe la conversation. L'Autre ethnologisé n'est plus une curiosité archéologique, il prend le statut d'un sujet et il peut commencer à parler non seulement pour lui-même mais surtout s'adresser à nous. Dans *Moi un Noir*¹⁰, l'Afrique francophone est encore sous la domination coloniale, mais soudain les acteurs nous interpellent, nous situent : le spectateur est atteint par une parole délibérée qui franchit brusquement l'espace-temps de la colonisation, énonce une révolution en cours. Les regards de l'Occident ne sont plus protégés par une glace sans tain et il n'est plus évident de constituer un savoir indépendant des conditions de sa recherche et de sa restitution. Les images ne sont plus à sens unique, les estimations, les jugements, fondés ou non, peuvent être prononcés par toutes les parties.
- 19 L'anthropologie, cependant, ne peut se contenter d'offrir le langage de l'Autre qui n'est d'ailleurs pas suffisant à établir un *objet* de réalité. C'est le débat sans fin qui oppose les tenants critiques d'un objectivisme impossible à ceux qui prennent le risque d'exprimer un point de vue sur les choses. Le film – mais ni plus ni moins que le texte – sélectionne les faits et les saisit sous un certain angle. Néanmoins, les coordonnées relatives du regardant et du regardé, de l'écouter et de l'écouté, peuvent apparaître dans le mouvement et les dispositions de la caméra, à travers l'expression des paroles, les modalités plus ou moins explicites de l'échange en cours, ce sont précisément les données de la « participation ». Dans ce projet qui fait de la recherche une dynamique permanente, Rouch a apporté non seulement le temps de voir et d'entendre mais il a soumis l'expérience de saisissement et de sa mise en ordre, à la critique de l'Autre. Anticipant il y a quelques années sur les développements technologiques, il déclarait que les rêves de Vertov et de Flaherty se combineraient dans une caméra participante « œil-

oreille » qui passerait tout naturellement entre les mains de ceux qui jusqu'alors s'étaient toujours trouvés devant son objectif. Ainsi, disait-il, l'anthropologue ne monopoliserait plus l'observation et, à son tour, lui et sa culture seraient l'objet du regard de l'autre¹¹.

- 20 Rouch ne veut pas faire croire qu'il n'est pas l'auteur de ses films : il revendique la spécificité de son propre regard, l'orientation particulière d'une compréhension personnelle de ce qu'il montre. *La Pyramide humaine*¹², *Jaguar* ou *La Chasse au lion à l'arc*¹³ sont des films qui expriment une certaine vision, un regard proprement rouchien, cependant ceux qui s'y expriment parlent en leur nom propre. Ce ne sont pas des acteurs soumis à un scénario préconçu, ils contribuent au contraire à son élaboration et participent ainsi à la construction d'un lieu anthropologique d'interrogation. Ainsi en est-il particulièrement de l'expérience de *Chronique d'un été*¹⁴, réalisé avec Edgar Morin, où une sorte d'enquête sociologique sert de prétexte à l'entrée en réalisation du film au cours duquel une série de personnes et les réalisateurs eux-mêmes s'exposent et s'affrontent. Attitudes et comportements des « acteurs » mais aussi des réalisateurs se composent à l'image. Les méthodes de travail, la place de la caméra, son effet sur la sincérité ou le naturel des protagonistes font partie de la trame du film qui se construit de sa propre construction. Il y a ainsi un glissement de la réflexion à l'action, de la mise en place d'une situation, d'un climat psychologique à la performance elle-même. Il y a un jeu actif des protagonistes au cours même et dans la réalisation du film, une multiplicité d'actions et de motivations à l'œuvre pour parvenir à exprimer des sentiments et des attitudes dont l'apparition révèle et masque à la fois la personnalité et les désirs de chacun tout en révélant un ensemble de préoccupations profondes significatives d'une société à un moment donné. À ce niveau en particulier on va voir s'énoncer dans ce film qui date de 1960 des préoccupations dont l'expression prendra les quarante années qui nous en sépare pour se faire : alors qu'à l'époque l'approche sensible des individus marquait une avancée décisive vers ce qui allait bien plus tardivement se constituer comme une anthropologie de l'émotion, aujourd'hui frappe, au-delà de l'intelligence d'un véritable film-action, l'émergence d'un questionnement fondamental, et qui ne fera que s'amplifier jusqu'à nos jours, sur le sens même de la notion de travail. Il y apparaît une relativisation radicale des valeurs qui ont marqué les relations sociales et économiques occidentales depuis la fin du XVIII^e siècle.
- 21 Dans ce film étonnant, à plusieurs dimensions, à tiroirs pourrait-on dire, le spectateur navigue en fonction de ses propres repères et il y trouve sans cesse l'écho de préoccupations essentielles. Elles se construisent et se déploient de façon variable car l'intelligence de Rouch et de Morin est d'avoir permis de suivre les méandres d'implication des acteurs et des réalisateurs les uns avec les autres, proposant de cette façon une sorte d'anthropologie dynamique d'un groupe en formation, d'une société émergente où le réalisateur n'est plus démiurge ou savant montreur d'ombres mais médiateur impliqué par les effets de son entreprise. La situation échappe constamment à ses acteurs lors même qu'ils tentent de la définir. En ce sens certainement le film reflète quelques-unes des préoccupations d'un temps donné, mais il offre surtout un espace de réflexion constant sur les modalités et les formes de la construction d'un groupe à partir des personnes qui le constituent de manière plus ou moins délibérée.
- 22 On est bien passé d'une anthropologie de la compréhension universelle de la diversité du monde à partir des critères et des concepts de la rationalité occidentale à une anthropologie de la relation. L'enquêteur et l'enquêté y sont englobés dans une situation qui leur échappe au fur et à mesure qu'ils la définissent, une situation dont les

déterminations et les identifications n'appartiennent à aucun point de vue privilégié, une situation dont les frontières et les constituants varient en fonction des regards qui la parcourent et des gestes qui l'agissent.

- 23 Ainsi, l'affect et le sentiment participent de la construction des rapports sociaux. Il ne s'agit plus seulement de s'interroger sur les constituants sociaux de la personne et donc sur l'ensemble des concepts et des valeurs identifiant un groupe donné mais le regard porte sur des gestes et des attitudes qui tiennent compte de ce qu'éprouvent les individus. Ne pourrait-on également penser que ces mêmes personnes comprennent à la mesure de leurs sentiments les valeurs des groupes auxquels elles appartiennent et qu'ainsi elles peuvent contracter des adhésions multiples et éventuellement contradictoires ? Leur histoire individuelle traverse des appartenances diverses. Celles-ci façonnent donc des personnalités aux allégeances complexes qui ne s'harmonisent pas nécessairement dans un espace de cohérence plus ou moins volontariste. Sans doute Rouch s'est-il arrêté sur ce chemin qui devrait mener à des interrogations sur la multiplicité des appartenances, sur l'hétérogénéité des formations sociales et de leurs propositions identitaires, sur les contradictions entre revendications communautaristes et développement de la personne qui se pointent à l'horizon de nos champs de recherche. Il aura néanmoins contribué à nous obliger à des remises en question radicales que suggèrent les effets miroir de tous ses films dont les vérités échappent constamment à toute définition univoque, à toute tentative d'ordonnement d'une vérité.
- 24 Plongé dans le courant incessant et les détours, les tourbillons et les retours des images rouchiennes, il me semble maintenant l'emporter avec moi, le garder en moi. Non pas comme une image, un souvenir ou l'assurance d'un savoir, d'une expérience acquise, mais tout à fait comme un compagnon, plus ou moins discret, plus ou moins tolérant, plus ou moins accommodant mais toujours à distance élégante et pudiquement sarcastique. Je n'aurai cependant jamais ni le vrai commencement ni l'achèvement d'une entreprise destinée à échapper à toute définition, à tout enfermement et s'épanouissant sans cesse dans l'esprit et le regard de chacun et de tous ceux qui, comme moi, l'accompagnent à leur façon, d'un regard et d'un point de vue particuliers, précieusement irréductibles. Tous, nous nous renvoyons des expériences, des approches sinon même des reproches et des appropriations qui démontrent bien la troublante continuité, l'inquiétante présence-absence de celui qui a cherché à faire le portrait des dieux les plus fugitifs et fulgurants, masquant l'invisible dans le visible de la possession. S'approchant de la transe en y glissant son regard et les trébuchements de sa caméra, frôlant les étourdissements des chevaux des dieux, porté par le souffle des esprits, il aurait pu croire et faire croire à l'achèvement possible du voir. Recommencant sans cesse une quête vers l'unité impossible et inacceptable de la personne et du monde, seule sa démarche, chancelante et assurée continue de marquer la nécessité des cheminements plus que la certitude des directions et la vérité des issues. Il a transformé justement le « cinéma-vérité » en « vérité du cinéma ». Nous avons tous pris de lui des choses différentes qui n'étaient pas toujours de lui ou en lui mais que nous avons atteintes grâce ou à cause de lui. Ce paradoxe d'une vérité évanescence, inachevée sans fin, recommencée toujours, poursuivie, masquée, détournée, c'est bien ce qu'il nous aura laissé de plus agaçant et de plus merveilleux à fuir et à découvrir.
- 25 Ce fameux « faire comme si » dont ensemble nous avons, il y a longtemps, décidé d'assumer les exigeants faux-semblants, est plus que jamais à l'ordre du jour. Comme si nous allions nous retrouver tout à l'heure et décider encore d'inventer le monde...

NOTES

1. Peter LOIZOS, *Innovation in Ethnographic Film. From Innocence to Self-consciousness, 1955-1985*, Manchester, Manchester University Press, 1993, p. 46 (ma traduction).
2. Alain MOREL, « Rigueur et passion, entretien avec le cinéaste Bob Conolly », *Terrain*, 19, Paris, octobre 1992, p. 163.
3. On trouve la même méfiance avec cependant des propositions qui me paraissent parfaitement et légitimement « anthropologiques » de la part d'un autre grand cinéaste australien, Denis O'Rourke déclarant : « Parce que j'ai été en Papouasie-Nouvelle-Guinée, que j'ai aimé l'endroit et que mes films concernent des gens de couleur, j'étais supposé appartenir à cette école de cinéma que certains qualifient d'ethnographique. Je ne me considère pas moi-même comme réalisateur de films ethnographiques mais cela m'a pris un certain temps pour réaliser que toute cette question "ethnographie/éthique de vérité" était une fausse question : il y a la narration et la façon dont vous choisissez de la faire ne devrait aucunement être limitée par les écrits ou les interprétations théoriques de quelqu'un », Nick RODDICK, « O'Rourke's Drift », *Cinema Papers*, mars 1986, p. 32.
4. « Entretien de Jean Rouch avec le Professeur Enricho Fulchignoni », *Jean Rouch, une rétrospective*, Ministère des Affaires étrangères, Paris, 1981, p. 28.
5. *Ibid.*, p. 29.
6. *Ibid.*, pp. 9-10.
7. Jean ROUCH, « Les Sorkawa, pêcheurs itinérants du moyen Niger », *Africa*, Londres, 1950, pp. 5-25.
8. *Les Maîtres Fous*, (1953-1954), Les Films de la Pléiade, 29 mn. Le film a inspiré notamment Jean Genet pour ses pièces *Les Bonnes* et *Les Nègres*.
9. *Jaguar*, (1954-1967), Les Films de la Pléiade, 91 mn. Ce film met en scène le voyage de trois jeunes gens venus du Niger et qui vont chercher du travail dans les pays de la côte, Côte-d'Ivoire et Ghana essentiellement.
10. Jean ROUCH, *Moi un Noir* (1957-1960), Films de la Pléiade/Pierre Braunberger, 70 mn. Vie quotidienne de jeunes travailleurs immigrés dans un faubourg d'Abidjan, Treichville.
11. Jean ROUCH, « La caméra et les hommes », *Pour une anthropologie visuelle*, Paris, Éditions Claudine de France ; La Haye/New York, Mouton, 1979, pp. 53-71.
12. Jean ROUCH, *La Pyramide humaine* (1959-1961), Films de la Pléiade, 90 mn. À Abidjan, des lycéens découvrent qu'ils s'ignorent et tentent de s'expliquer et de franchir les barrières de couleur.
13. Jean ROUCH, *La chasse au lion à l'arc* (1958-1965), Les Films de la Pléiade/Pierre Braunberger, 88 mn. Un chasseur raconte aux enfants une longue chasse au lion, une chasse comme sans doute on n'en fera plus...
14. Jean ROUCH, Edgar MORIN, *Chronique d'un été*, 1960, Argos film/A. Dauman, 90 mn. Dans un Paris d'été, une enquête sur le bonheur tourne au sociodrame : comment parler de soi, de ses sentiments, de ses préoccupations devant une caméra. Les pièges du cinéma-vérité.

AUTEUR

MARC-HENRI PIAULT

CNRS/Comité du Film ethnographique.