

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

171-172 | 2004

Musique et anthropologie

Jean Rouch, presque un homme-siècle

Jean-Paul Colleyn



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/25007>

DOI : 10.4000/lhomme.25007

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 537-541

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Jean-Paul Colleyn, « Jean Rouch, presque un homme-siècle », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/25007> ; DOI : 10.4000/lhomme.25007

Jean Rouch, presque un homme-siècle

Jean-Paul Colleyn

JUSTE AVANT LA GUERRE, Jean Rouch avait assisté aux premiers concerts donnés par Duke Ellington et Louis Armstrong à Paris. Lorsqu'il est rentré de son premier séjour en Afrique pour faire, in extremis, sa dernière année de l'École des Ponts et Chaussées, sous l'Occupation, l'ambiance était morose. « On résistait d'une manière très étrange avec le jazz », disait-il, « on portait la *reefer jacket* des musiciens noirs américains et on parlait anglais » (Colleyn & De Clippel 1999). Cette expérience de jeune homme avait dû le marquer, car nous l'avons toujours connu par la suite dans cette tenue à la fois élégante et décontractée : blazer bleu, chemise ouverte sur un foulard, pantalon blanc. Bien plus tard, pour évoquer la chorégraphie du *filmmaker*¹, évoluant la caméra à l'épaule pour filmer un rituel africain, il n'hésitait pas à recourir à la métaphore du jazz. Lorsque le cinéaste met en scène la réalité, expliquait-il, lorsqu'il improvise ses cadrages, ses mouvements, ses temps de tournage, il fait des choix subjectifs dont la seule clef est son inspiration. Le chef-d'œuvre est atteint quand celle-ci est à l'unisson de l'inspiration collective, « mais cela est si rare, cela demande une telle connivence, que je ne peux la comparer qu'à ces moments exceptionnels d'une *jam session* entre le piano de Duke Ellington et la trompette de Louis Armstrong » (Rouch 1981 : 31).

Jean Rouch est l'homme qui, à la fin des années 1940, avait introduit, avec une insouciance téméraire, le film 16 mm en anthropologie, cette « discipline faite de mots », selon l'expression de Margaret Mead. Les films de Jean Rouch retinrent immédiatement l'attention des cinéphiles et, entre 1949 et 1965, il gagna une demi-douzaine de grands prix internationaux².

Jean Rouch a été la charnière humaine d'une révolution technologique, comme l'ont été outre-Atlantique, Brault, Leacock, Pennebaker, Maysles,

1. Jean Rouch aimait ce terme, qui convient mieux à l'ethnocinéaste travaillant seul, sans équipe, que le terme « réalisateur ».

2. La plupart des films de Jean Rouch peuvent être visionnés au CNRS-Audiovisuel ou au Comité du film ethnographique du Musée de l'Homme.

Marshall, mais il ne se contenta pas d'un cinéma direct fondé sur les capacités du son synchrone, il n'essaya pas de se faire oublier, d'être l'observateur invisible, le narrateur neutre, la « mouche sur le mur ». Sa caméra s'immisce au cœur de l'action, la modifie, la provoque, crée la réalité qu'elle décrit. Quelquefois les professionnels du cinéma se sont irrités de l'imperfection technique de certains plans, des lignes d'horizon penchées, des raccords de montage atypiques, de l'allure chaotique de films soumis aux aléas de l'instant et de l'improvisation. C'est ce côté inachevé, voire « fauché » de son cinéma, ces traits auxquels il tenait par-dessus tout, qui l'ont laissé en marge du « grand cinéma », mais ne l'ont pas empêché de recevoir les plus hautes distinctions. Les *Cahiers du cinéma*, sous la plume d'André Bazin, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer, Jean-Marie Straub, contribuèrent fortement à établir son rôle révolutionnaire. *Les Maîtres Fous*, *Moi un Noir*, *La Pyramide humaine*, *Chronique d'un été* ont jeté un pavé dans la mare des écoles de cinéma. C'était un défi lancé à tous les professionnels, à tous ceux qui pensaient savoir, à tort ou à raison, comment il fallait faire des films.

N'aurait-il réalisé que ces quatre films que Jean Rouch aurait fait date dans l'histoire du septième art. Voilà un réalisateur qui brouille à qui mieux mieux les frontières de genres. Non seulement il réalise avec ses amis nigériens des sortes d'*ethnofictions*, mais à l'intérieur même du genre documentaire, il s'éloigne du *discours de sobriété* qui, selon Bill Nichols (1991 : 3), en fait la spécificité. Aux raisons philosophiques (l'impossible objectivité) s'ajoute le souci de s'enchanter lui-même (en tant que premier destinataire de ses œuvres) et d'enchanter les autres. Ses films flattent un désir mal défini du spectateur, qui en regardant ces scènes étranges, pressent qu'elles servent de métaphores à un savoir mystérieux sur la vie. Comme cinéaste, Jean Rouch compte avant tout sur ses propres moyens ; des moyens qui ne sont pas ceux d'un chercheur aux pieds nus, mais ne sont pas non plus ceux du « vrai » cinéma.

Certes, Jean Rouch eut un privilège : celui d'être un chercheur professionnel, payé dès 1948 par le Centre national de la recherche scientifique pour être souvent sur le terrain, mais les dispositifs filmiques auxquels il eut recours sont extrêmement simples : une caméra (à l'épaule), un preneur de son, le plus souvent originaire du lieu où il tourne et un monteur. En raison de sa manière particulière de « faire du terrain », Jean Rouch affronta très tôt des problèmes qui allaient dominer le champ de l'anthropologie trente ans plus tard : la fragmentation sociale, l'impérialisme savant, la contestation du monologisme, la déconstruction de l'opposition dualiste entre fiction et non-fiction.

L'anthropologie de Jean Rouch se distingue sur les points suivants : il refuse le regard objectiviste au profit d'une *anthropologie partagée* (cf. *infra*) où l'autre a son mot à dire ; il cultive un surréalisme ethnographique, avec comme héros emblématique, Ogo, le renard pâle, symbole du désordre chez les Dogon ; l'enquête l'affecte et il affecte l'enquête : en filmant, il s'absorbe dans une *ciné-transe* qui le place au centre du rituel.

L'œuvre de Jean Rouch (130 films, dont près d'une trentaine inachevés), est impossible à résumer, mais elle trahit une tension entre trois pôles : le document

ethnographique tourné de manière descriptive (une bonne partie de son travail chez les Songhay), un pôle dominé par l'herméneutique de Marcel Griaule (son travail chez les Dogon avec Germaine Dieterlen) et un pôle expérimental, précurseur de la nouvelle vague des années 1960 et des grands débats des années 1980 sur la réflexivité en anthropologie. Dans ses films les plus créatifs, il travaille avec une caméra inspirée, s'exprime à la première personne, témoigne de la contemporanéité de l'expérience ethnographique, laisse libre cours à l'improvisation, partage le statut d'auteur du film, bref crée sa propre réalité cinématographique plutôt qu'il ne décrit un monde extérieur. Jean Rouch a toujours été convaincu que la posture du cinéaste, sa présence ou son absence feinte, a des implications importantes sur les plans esthétiques et éthiques. Son mode documentaire préféré était le mode interactif dans lequel le cinéaste et les « acteurs » sociaux assument leur coprésence. Par rapport à la tradition de l'observation neutre, c'est une rupture franche, car pour la première fois dans l'histoire du film ethnographique, le cinéaste assume une certaine performativité : c'est grâce à sa démarche et à son regard, que nous, spectateurs, pouvons voir ce qu'il nous montre.

Ce mode interactif correspond à ce que Jean Rouch appelait donc l'*anthropologie partagée*. Partagée parce que le cinéaste, au lieu de faire semblant de ne pas être là, est au centre de l'action, partagée parce tous les protagonistes assument leur appartenance à un même temps et un même lieu, partagée parce que Jean Rouch a toujours montré ses films à ceux qui y apparaissent. Pour lui, les tournages consacrés à la possession au Niger étaient forcément interactifs, car la crise de possession est le résultat d'une influence réciproque de tous les acteurs présents. Un geste maladroit d'un seul d'entre eux peut arrêter la transe. Dans ces conditions, la présence de l'observateur ne peut être neutre : ses attitudes et ses réactions sont forcément interprétées. Pendant trente ans, les Songhay de la boucle du Niger ont accueilli Jean Rouch et l'ont laissé filmer leurs rituels. Bien sûr, c'est parce qu'il a « duré » parmi eux, qu'ils l'acceptent en cet endroit, mais c'est aussi, selon Jean Rouch, grâce à sa concentration sur son activité et à son étrange attirail qu'il parvient à monter sur la scène rituelle. Dès qu'il filme, le cinéaste n'est plus le même, sa personnalité se modifie, il est avec les autres, mais dans son monde, absorbé, comme dominé par son équipement. Avec le temps, ses amis songhay ont appris ce qu'est une caméra et l'ont intégrée dans leurs conceptions artistiques et religieuses. Un chasseur d'images, estime Jean Rouch, ne peut que prêter à spéculation dans une culture où les « doubles », les images et les ombres jouent un certain rôle. Il serait sans doute possible, estime-t-il (mais ce n'était pas à lui de le faire), de dégager la théorie songhay de la personne du cinéaste (Rouch 1971). Sans aucun doute, Jean Rouch est un auteur, quelqu'un qui, par son œuvre, définit un monde et nous invite à y entrer. Cette position d'auteur, à laquelle il n'a jamais renoncé, il la ressent néanmoins comme partagée, tant il tenait à la connivence d'une création collective. Avec *Moi, un Noir*, note justement Marc Piaux, « en un seul plan, Rouch et Oumarou Ganda font éclater cette pseudo montagne sacrée du haut de laquelle l'observateur patenté s'arrogeait le droit imprescriptible d'énoncer la vérité du monde » (Piaux 1997 : 18). Mais, comme le remarque

d'ailleurs le même auteur, « nul ne s'y trompe », Rouch est bien l'auteur de ses films. Dans l'ambiguïté d'un rapport Nord/Sud forcément inégal, et même plus généralement, la notion d'auteur collectif apparaît toujours un peu fictive. Les coauteurs deviennent vite, pour Jean Rouch, des personnages et il reste le *réalisateur*, au sens propre, celui qui organise, qui distribue, qui met en forme. Sans doute une anthropologie intégralement partagée, consacrant l'égalité de tous les participants d'un film est-elle impossible dans son principe même, mais au moins Jean Rouch aura-t-il été un des seuls à tenter le partage et aura-t-il donné à chacun l'occasion de s'exprimer.

Ses films d'ethnofiction sont sur ce plan remarquables, car ils se fondent sur une amitié de longue durée. Entre 1948 et 1983, Jean Rouch a souvent travaillé avec ses amis et complices pour inventer avec eux « des histoires », en rêvant d'en faire un film, et, parfois, ils sont passés à l'acte, laissant, pendant le tournage, libre cours à l'improvisation. Qu'il s'agisse, dans *Moi, un Noir*, du personnage d'Oumarou Ganda, jeune vétéran révolté d'une guerre d'Indochine stupide, ou des amis d'Edgar Morin dans *Chronique d'un été*, le mécanisme est le même : des personnages réels se construisent eux-mêmes cinématographiquement, en cours de film.

Dès ses tout débuts en Afrique, Jean Rouch fut antiraciste, anticolonialiste et antipétainiste, ce qui lui valut quelques démêlés avec l'appareil colonial. Il était très attentif aux relations qu'il entretenait avec les gens qu'il filmait : il fallait que le rapport humain soit *sympathique* au sens premier du terme et il savait manier la « relation à plaisanteries », la fameuse *sanankuya*, grâce à laquelle les peuples de l'aire mandé et au-delà parviennent à désamorcer toutes les tensions. C'est pourquoi le cinéma ne pouvait être à ses yeux seulement une affaire de technique : mieux vaut une caméra hésitante, plongée dans la réalité sociale comme un poisson dans l'eau, que des plans parfaits, aux mouvements sûrs, à partir d'un tripode. Une telle prise de vue, pour Jean Rouch, s'apparente au voyeurisme : « Cette arrogance involontaire de la prise de vue, écrit-il, 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 : 63).

Si l'histoire personnelle de Jean Rouch et sa fidélité le liaient plus à l'école de Marcel Griaule qu'au courant « d'anthropologie dynamique » fondé et mené par Georges Balandier, il faut tout de même noter qu'il n'établissait aucune frontière entre l'ethnologie (vouée au secteur traditionnel) et la sociologie (dédiée au monde moderne). Il a été un des premiers anthropologues français à s'intéresser en Afrique aux migrants, à la ville et au sous-prolétariat. Le film *Les Maîtres Fous*, qui fit scandale lors de sa première projection au Musée de l'Homme en 1955, aurait pu porter comme sous titre *Oppression et libération dans l'imaginaire*, le titre d'un autre classique d'un grand anthropologue, Gérard Althabe, lui aussi récemment disparu³.

3. Cf. dans ce numéro, l'hommage de Marc Augé (pp. 529-530).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Althabe, Gérard

1969 *Oppression et libération dans l'imaginaire*. Paris, François Maspéro. Rééd. Paris, La Découverte, 2002.

Rouch, Jean

1971 « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier et de l'ethnographe », in *La Notion de personne en Afrique noire*. Paris, CNRS : 528-544.

1973 « La caméra et les hommes », première publication. Repris dans Claudine de France, ed., *Pour une anthropologie visuelle*.

Paris, La Haye, Éditions Mouton, Paris, 1979 (« Cahiers de l'Homme ») : 53-71.

1981 *Jean Rouch, une rétrospective*, « Entretien avec le professeur Enrico Fulchignioni ». Paris, SERDAV, 7-29.

Nichols, Bill

1991 *Representing Reality : Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indiana University Press.

Pialt, Marc

1997 « Préface » à Jean Rouch, *Les Hommes et les dieux du fleuve. Essai ethnographique sur les populations songhay du moyen Niger (1941-1943)*. Paris, Éditions Artcom' (« Regard d'ethnographie »).

RÉFÉRENCES FILMOGRAPHIQUES

Colleyn, Jean-Paul & Catherine De Clippel

1999 *Entretien avec Jean Rouch*, Cinémathèque, Mini-DV. 60 min.

Rouch, Jean

1955 *Les Maîtres Fous*. 40 min. 16 mm Couleur. Production Pierre Braunberger.

1959 *Moi, un Noir*. 80 min. 16 mm. Couleur. Les Films de La Pléiade.

1961 *La Pyramide humaine*. 90 min. 16 mm.

Rouch, Jean & Edgar Morin,

1960. *Chronique d'un été*. 90 min. 16 mm N/B. Tarbes Production : Anatole Dauman.