



le renard pâle (caverne de Songo - Mali) **peinture rupestre**

photo de
Jean Rouch

l'autre face du miroir

Jean Rouch et l' "autre"

par **Ricardo Costa** <http://ricardocosta.net>

" ... it is not exactly exhibitionism : it's a very strange kind of confession in front of the camera, where the camera is, let's us say, a mirror, and also a window open to the outside". **Jean Rouch**, *entretenu par Ian Cameron et Mark Shivas in Movie, n°8, Avril 1963*

ce côté-ci

Jean Rouch, le surréaliste catalan, l'anarchiste romantique, le zazou rebelle, a un jour emballé le cinéma dans le bagage de l'ethnologie, qui exigeait au cinéma des portraits non manipulés. Il se conforma, par un des impératifs de la science, à utiliser la caméra comme un regard pur et il le transgressa par la fascination de voir au-delà du visible (la science est contraire à l'imaginaire), de guetter l'invisible par les fentes de l'image, par les subtiles transparences que le film crée. Sacrifié à l'ethnologie par les caprices du destin, le cinéma s'est emparé de lui, tel un miroir qui s'empare de l'observateur : sans hésiter, il lui a ouvert la porte de l'imaginaire.

Né à Paris en 1917, Jean Rouch s'est formé en génie civil au début des années quarante, à l'Ecole des Ponts et Chaussées. Il quitta la France occupée en 1941 et partit travailler en Afrique, au Nigeria. En tant que sympathisant de la résistance, il fut reconduit l'année suivante à Dakar.

Et c'est là, au Sénégal, qu'un jour il voit quelques noirs qui travaillent avec lui à la construction d'un pont exécuter un rituel au moment où un orage éclate. Fasciné, il s'initie aux mystères africains. De retour à Paris, après sa libération, il se met à étudier l'anthropologie au Musée de l'homme. Ses maîtres sont Marcel Mauss, le père de l'anthropologie moderne française, et Marcel Griaule, spécialiste des Dogon du Mali, peuple dépositaire d'une richissime culture et détenteur d'extraordinaires connaissances en astronomie. Un nouveau destin s'ouvre à lui.

En 1946 – alors âgé de vingt-neuf ans – il achète au marché aux puces, à Paris, une vieille caméra Bell and Howell 16 mm et part en Afrique avec deux amis, Jean Sauvy et Pierre Ponty, pour faire une expédition en canoë : descendre le fleuve Niger de sa source jusqu'à la mer, un voyage financé par l'envoi d'articles à France Presse. De ce voyage naît un premier film : *Au pays des mages noirs* (1946/47). Une tentative quelque peu frustrante car le directeur des Actualités Françaises décide de projeter le film accompagné d'un commentaire façon « Tour de France », avec la musique adéquate et quelques fauves en extra dans le paysage. Mais il en retient la leçon : dans le canoë, à un certain moment, le trépied tombe hors bord et il se retrouve sans choix : filmer à la main, se découvrant une agilité que la caméra fixe ne possédait pas. Il conserve fidèlement cette découverte toute sa vie.

Le portrait de ces jeunes zazous de l'après-guerre, vêtus à leur manière, amants peu fidèles, experts en acrobatie de danse et fanatiques du jazz dans les caves de Saint Germain, est réalisé par Jacques Becker dans le film *Le rendez-vous de juillet* (1949). Il paraîtrait que Rouch et ses amis l'avaient inspiré. Incité par Griaule, qui avait déjà réalisé deux courts métrages ethnographiques au pays Dogon quelques années auparavant, Jean Rouch décide une fois pour toutes de suivre les traces de son Maître. Il renie ce premier film étant donné les grossières intromissions, mais accepte la « leçon de montage », qui lui sera par la suite indispensable dans la pratique du cinéma. Les caméras portables de 16mm qui étaient utilisées à l'époque possédaient des moteurs à corde, ce qui lui permettait à peine de filmer des plans courts. La principale leçon qu'il tire de l'utilisation de ces caméras est la nécessité de prévoir la durée des plans avant de tourner la manivelle, de savoir à l'avance comment le plan filmé s'articulera avec le suivant : « en planifiant » au moment du tournage, en prévoyant le montage avant la lettre. C'est-à-dire : en prévoyant le résultat final du matériel filmé sans faire, comme le recommandait le Maître, un « œuvre d'art », se restreignant aux exigences de rigueur du film ethnographique, qui ne doivent pas être plus que des « notes d'enquête », supplément visuel du livre de notes de l'anthropologue.

Il réalise deux autres courts métrages, un sur les rites magiques Songhaï, au Nigeria : *Les Magiciens de Wanzerbe* (1948) et l'autre, *Circoncision* (1949), sur un rite de circoncision des croyances de Hombori, un village du Mali. Dans la même lignée, dans *Initiation à la danse des possédés* (1949), il se lance, en deux mots, en plein mystère : une femme Songhaï de l'archipel Tillabéri est initiée. Le film remporte le premier prix du Festival du Film Maudit de Biarritz, organisé par Henry Langlois et Jean Cocteau. Appliqué, le jeune Rouch soutient à la Sorbonne une thèse sur les rites de possession. Il entre au CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) et tourne *Les Maîtres fous* (1954/55), film aux idées libres que Marcel Griaule censure. Des mystères s'éclaircissent. Et en plus il ose.

Une des raisons pour lesquelles le film a été censuré par le Maître, qui a même parlé de le détruire, est qu'il transgresse les règles, car c'est un portrait de rituels « dégénérés ». Ce qui est vrai. Mais les yeux ingénieux du scientifique, à l'époque, ne discernaient pas le côté invisible de cette vérité. Les choses bien vues, sous une vérité simple, qui est devenue évidente : le rituel, symbolique, est celui de l'homme africain possédé par le colonisateur, un phénomène dont le film lui-même en est le symbole. Un film lapidaire qui, sans indiscipline, n'aurait pas été le même. Tel le renard dans le mythe de la création du monde (1). S'il n'osait pas, il serait toujours bâtard. En d'autres mots : il n'aurait pas acquis le don de deviner les choses.

Dans ce film, Jean Rouch, appareil à la main, entre dans le rituel, la caméra devient participante. Elle est possédée par les personnages qu'elle filme, en ciné transe, en même temps que les personnages filmés, en transe, sont possédés par les personnages qu'ils représentent. Elle bouge à la moindre impulsion, au moindre désir, le délire de l'imprévisible. Il s'agit d'un phénomène comme celui de l'amour lorsque les amoureux ne cessent de faire des découvertes. C'est pour cela qu'il filme sans scénario. Il sait que la fonction du scénario est de contenir ce qui n'est pas prévu, de le manipuler en somme, en le contrôlant. Ce n'est pas ce qu'il recherche : il recherche la vérité qui apparaît, celle qui n'est pas introduite.

Les virtualités d'une caméra ainsi manipulée, agile comme les yeux du renard, ne lui suffisent pas toutefois à atteindre ce qu'il désire : dévoiler l'invisible. A cette façon de capter la chose, il allie la technique utilisée par Fhaherty pour le tournage de *Nanouk*, qu'il pense être indispensable : montrer les images du film aux personnes filmées, en cherchant à discerner ce qu'elles-mêmes - d'elles et de « l'autre » -voient dans ces images. En essayant en somme de comprendre à l'aide de son regard ce qui est en plus dans le film ou simplement ce qui s'y trouve et qui n'a pas encore été vu. Comme l'humour ne lui manque pas, Rouch illustre ce principe par une anecdote. Dans le film *La chasse à l'hippopotame* (1950), il décida d'introduire une bande sonore pour renforcer le drame et la tension de la chasse. Il a été critiqué par les chasseurs : la chasse doit se faire en silence. Quand bien même au cinéma : aussi souvent que nous suivons le chasseur.

Lors du « Quatrième Congrès International de Sciences Ethnologiques et Anthropologiques », qui à cette époque se tenait à Vienne (1952), Jean Rouch fonda, avec André Leroi-Gourhan, le *Comité International du film ethnographique* et sociologique, dont le siège serait à Paris, au Musée de l'Homme, afin d'établir les liens entre les « sciences humaines » et « l'art du cinéma », pour le développement de ceux-ci. Dès lors, et pour le reste de sa vie, le comité serait la forteresse. Curieuse coïncidence : d'un côté du bastion, au Trocadéro, Rouch avec ses films, au Musée de l'Homme, de l'autre côté Langlois, avec ses films courageux, à la Cinémathèque. Espaces stratégiques pris d'assaut, avec pour témoin la Tour Eiffel. Rêves futiles d'une époque ?

Quoiqu'il en soit, c'est à partir de là que l'un comme l'autre se lance dans de plus grandes conquêtes. Langlois s'escrimant comme d'Artagnan pour sa dame, « l'art du cinéma », Rouch, comme Athos, pour ce qui lui revient, la « qualité mystérieuse » du film ethnographique. *Moi un Noir* (1958) est sa nouvelle conquête, un premier long métrage, un film « ethnographique »...avec une fiction et des étoiles.

Il filme la fiction comme il filme le documentaire : sans trop savoir ce qui lui arrivera, ce que ça donnera. Il filme toujours de la même manière, même lorsqu'il filme des

choses différentes, parce que devant l'imprévu, la caméra ne peut avoir qu'une posture : elle doit être attentive, active à l'intérieur de son champ d'action. Il filme toujours ainsi, tout en sachant que, quand la surprise lui échappe, quand elle n'apparaît pas devant la caméra, le film se trompe. Tel est son pari. Il préfère mettre en risque un film plutôt que de risquer de manipuler la vérité qu'il procure.

De *Moi un Noir*, Godard dit, une phrase que tout le monde cite : « un pavé dans la mare du cinéma français comme en son temps *Rome, ville ouverte* dans celle du cinéma mondial ». Et il ajouta : « je dois beaucoup de mon cinéma à ce film ».

La bande se déroule à Treichville, un bidonville d'Abidjan, en Côte d'Ivoire, avec cinq acteurs non professionnels : l'un joue le rôle de Edward Robinson, un autre celui de Eddie Constantine, un autre celui de Tarzan et une actrice représente Dorothy Lamour, tous étant des étoiles du cinéma américain. Le film est tourné sans son et est sonorisé en post-production en voix over : les commentaires spontanés de Oumarou Ganda, qui jouait le rôle de Edward Robinson. Oumarou avait fait la guerre d'Indochine et avait toujours senti qu'il n'était pas né pour travailler. Son plus grand rêve était de devenir...acteur de cinéma. Une fois le rêve réalisé, il ne comprenait simplement pas pourquoi pour le même travail Eddie Constantine recevait 800 millions de francs alors que lui...il regardait les étoiles. Cette obsession de Jean Rouch de transformer des personnes anonymes en étoiles de cinéma aurait d'autres et de plus graves conséquences.

Edgar Morin, le sociologue qui écrit un livre déjà connu, *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (2), qu'il sous-intitule « essai d'anthropologie », auteur d'un autre texte sur les étoiles de cinéma, *Les Stars* (3), ancien membre de la résistance, expulsé du parti communiste pour anti-stalinisme, éditeur de la revue *Arguments*, admirateur du travail de Rouch, lui propose de réaliser un film avec l'intervention de quelques-uns de ses amis: une fresque sociale sur le Paris de 1960. Rouch répond : « Je ne suis pas un fresqueur ». Mais il accepte. Morin a un argument de poids : il dit que, en mourant, le XIX siècle a légué à l'homme deux nouvelles machines, qui finiraient par vaincre la « barrière du son ». Une d'elles, l'avion, lui a donné des ailes, l'autre prodige, la machine à filmer, lui a donné une vision de la réalité terre-à-terre, en captant la vie pour la reproduire, pour « l'imprimer » sur la pellicule, comme disait Lherbier. Mais très tôt, l'avion tombait dans la banalité du bon sens de l'univers des machines, alors que la machine à filmer prenait son envol, comme Saint-Exupéry, s'élevant chaque fois plus haut, dans un ciel de rêve, dans l'espace infini des étoiles, se libérant de la terre, où elle resterait condamnée à être esclave et...un pur miroir.

Question mécanique : pour réussir l'effet, il fallait perfectionner la machine. Rouch commença son film *Chronique d'un été* (1960), avec une Arriflex, déjà assez légère (elle pesait quelques dix kilos), mais, selon lui, trop lourde pour ...dépasser la stratosphère. Ce n'était pas exactement le genre de machine qui lui convenait. Pour obtenir ce qu'il voulait, Jean Rouch attaquait sur deux fronts : la construction d'un appareil plus léger et l'adaptation d'un moteur auxiliaire qui lui permettrait de dépasser « la barrière du son ». Il avait repéré deux prototypes : la KMT Coutant-Mathot Eclair, une machine qui était en train d'être développée par André Coutant, destinée à être utilisée en satellites d'observation militaire, mais qui ne supportait que des bobines de 16 mm d'une durée de trois minutes, et un magnétophone révolutionnaire et robuste, le Nagra, créé par Kudelsky, en Suisse, qui pouvait être transporté à l'épaule d'un opérateur, comme une banale valise, et qui enregistrerait le

son sur une bobine de bande magnétique de longue durée et d'un diamètre réduit. Rouch parvient à ce que Coutant lui fournisse une de ses caméras avec un magasin qui supportait une pellicule de film allant jusqu'à 120 mètres (10 minutes de prise de vue sans interruption environ) et que Kudelsky adapte de manière efficace le magnétophone à la machine.



Question philosophique: le processus est utilisé avec succès. Et il devient universel. Morin reconnaît que Rouch, en dépassant les limites franchies par Flaherty et par Vertov, les pionniers, les dépasse dans leurs propos de « pénétrer au-delà des apparences, des défenses, entrer dans l'univers inconnu du quotidien ». Le film « n'est pas un documentaire », c'est une enquête. C'est une « expérience d'interrogation cinématographique » : « un film ethnologique au sens fort du terme : une recherche de l'homme » (4). L'écran nous pose, à travers des personnages réels, une question simple, laquelle est posée à des personnes interviewées dans la rue, des personnes anonymes. « Comment vis-tu ? » se reflète forcément dans l'esprit du spectateur, *the audience* : « que fais-tu finalement dans cette chienne de vie ? ». C'est l'objectif à atteindre avec vingt cinq heures de rushes. Les exigences des producteurs apparaissent et les deux auteurs divergent au montage. Rouch argumente : « ma position est la suivante : l'intérêt de toute cette histoire c'est le film, c'est la chronologie de l'évolution des personnes en fonction du film. Le thème, en soi, n'a pas trop d'intérêt » (5).

Seul le temps apporte des réponses précises à ces questions. Quels sont les effets de l'expérience ? En ce qui concerne la « chronologie de l'évolution des personnes en fonction du film », le développement des personnages, leur trajet, quelques évidences surgissent tôt.

Le film relance chacun de ses acteurs, des « gens communs », dans une nouvelle carrière, uniquement pour les avoir transformés, pendant quelques temps, en étoiles de cinéma. Angelo, le prolétaire, licencié de Renault, meurt d'envie de se libérer des « manivelles », en cristallisant sa révolte, il perd plusieurs emplois jusqu'à ce que ses

amis, les fautifs de l'aventure, lui dégotent quelques sous pour monter un garage. Et il en reste là. Marcelline se perd d'amour pour l'aventurier Joris Ivens et le suit de part le monde faire des films avec lui. Mary-Lou devient photographe de scène et va travailler avec Godard et Bertolucci. Jean Pierre va tourner en Algérie et en Amérique Latine. Régis Debray va à Cuba, où il filme Guevara, et ensuite en Colombie, où il sera emprisonné.

D'autres évidences : il est indispensable, dit Rouch, que la nouvelle technique soit rapidement appliquée avant que « certaines manifestations de cultures menacées ne disparaissent complètement ». Et encore une évidence, fait d'une suprême importance : le miroir qui parle se retrouve avec ces cultures de *tradition orale*. Et il s'interroge : « Où est-ce que ça va finir ? Je dois dire que je n'en ai pas l'ombre d'une idée. Mais je trouve qu'à partir de maintenant, au côté du cinéma industriel et commercial, et intimement lié à ce dernier, il existe un « certain cinéma » qui est surtout un cinéma d'art et d'enquête » (6). Et il proclame : « ... Nous contribuons indirectement à la naissance de ce qu'on appelle en France la Nouvelle Vague » (7). L'expérience orale, celle du son direct et du plan-séquence sera amplement explorée par Godard.

Morin aborde la question d'une autre manière. Dans les dialogues de film, dit-il, chaque personnage peut être plus vrai qu'au quotidien et plus faux en même temps, ce qui signifie que la vérité ne s'épanouit pas telle qu'un bouton de fleur: « La vérité ne peut pas échapper aux contradictions, car il y a des vérités de conscience et d'inconscience, des vérités qui se contredisent » (8). La vérité, dit-il, est une longue patience.

Eaton commente en argumentant qu'avant tout ils ont fait un film **sur** des personnes qui parlent, plus qu'une représentation de leur vie devant la caméra. Ceci résume l'essentiel, qui est devenu un héritage : c'est la télévision, plus que le cinéma, qui a bénéficié de l'expérience. Rouch, de son côté, s'est mis à explorer le jouet bien à sa façon. Des plans de dix minutes avec « l'oreille » de Vertov liée à la caméra ? « Où est-ce que ça va finir ? »

Des séquences pures : la caméra va au gré du regard, dans une rêverie presque réelle, s'arrêtant sur le plus évident, se laissant capturer. D'un bout à l'autre de ce mouvement défilent des images pleines d'indices qui nous échappent mais que la caméra enregistre sur la pellicule, sa mémoire. Pour être fidèle au propos d'enregistrer la vérité de la forme la plus pure, en plan-séquence, la caméra suit les mouvements sans interruption et sans changer d'angle de vue. Interrompre le plan et changer d'angle de vue signifie une coupure : un hiatus dans la continuité, une omission d'un laps de temps d'action, une pause du regard, ou alors un changement de perspective qui ne respecte pas la situation dans le champ du corps observé, qui modifie le rythme du réel et introduira dans le film un artifice en plus (comme si celui de la caméra ne suffisait pas !) : le montage.

Le plan-séquence filme au fil de l'événement. Bien qu'il ne puisse échapper aux effets de montage, c'est le plus complet, il contient les autres, c'est le seul qui corresponde à un observateur qui bouge dans le champ et qui, sans cligner de l'œil, suit quelque chose : un personnage ou une idée. A côté des autres, le regard errant, c'est le plus vorace...le plus impure. Ce qui n'est pas sans risques : en plan-séquence, en filmant un rituel de possession, même la caméra est possédée. Elle

s'attache au cheval et au cavalier, elle suit leurs sauts, les gestes symboliques, enregistre les personnages, entre en transe avec eux, oubliée.

C'est le genre de plan qui nous garantit au mieux de ne pas laisser échapper une miette. Pour bien servir, Jean Rouch l'adopte comme éthique. Principe que le perfectionnement technique des machines sonores au son synchrone a consacré et imposé, mais principe esthétique aussi parce que même dans la fiction, le plan-séquence est le plus fidèle des amis : il fait voir sans coupures, il narre sans montage. *La Gare du Nord* (1964), est une pure démonstration de ce principe : dans un plan-séquence de 16 minutes environ – excusé le truc de l'ascenseur – nous suivons le réveil agité d'une jeune femme à partir du moment où elle se lève jusqu'au dramatique suicide d'un galant en automobile qui la croise dans la rue, 16 minutes plus tard.

la chose qui « bouge » ...

Le côté non visible d'une réalité, d'une manière ou d'une autre, est toujours présent, dissimulé dans son spectre. C'est quelque chose qui, en échappant à l'observation, ne peut être discerné que par le biais de l'imagination, quelque chose qui est de son domaine pur – même en science – domaine que Vertov déjà, médecin de formation et « ingénieur » visionnaire, scrutait avec l'optique et l'épurée mécanique de sa « machine ».

La voracité de notre regard sur le monde qui défile nous exige des registres fidèles afin de bien capter les choses. Jean Rouch, ingénieur de ponts et de chaussées qui nous conduisent à un autre temps, tourne son objectif vers l'Afrique, le berceau de l'Homme. Des pratiques ancestrales en voie d'extinction, dans leur état encore pur, attirent son regard. Au contraire de Vertov, qui pointe la caméra vers le futur, Jean Rouch pointe la sienne vers le passé, en visant le même personnage. Une figure que Vertov montre avec des nuances futuristes, Jean Rouch l'enregistre en portrait, dans ce qu'il a de plus ancien. Le « ciné-cœur » de Vertov préfère tirer le portrait de la construction du monde à un moment crucial de son histoire, la « caméra participante » de Flaherty et le « cinéma direct » de Rouch dressent le portrait de la déconstruction de mondes en crise ou en voie de se perdre. Rouch, lui seul, associe à ce mode scrutateur de la caméra la rigueur et l'objectivité que l'ethnologie, qui est science, lui exige.

Ado Kirou nous a donné une maxime surréaliste qui marche : « ...si au cinéma la chance vous offre des surprises, ne les refusez jamais... ». C'est un des corollaires du bon spectateur. Jean Rouch, fanatique spectateur de cinéma, excède, en se mettant de manière têtue à voir le monde sous le regard de l'objectif. Cinéphile avant-gardiste, il radicalise la position de la caméra. Il filme en sachant ceci : l'image que nous venons de voir a déjà été effacée par l'instant suivant, sans la pellicule tout ce que nous voyons nous échapperait. Avec elle, non seulement nous rendons visible la réalité qui s'éteint comme celle qui se cache. En l'enregistrant, nous pouvons la revoir à l'écran et découvrir en elle des choses que sans elle nous ne pourrions voir. Il en extrait les principes de son éthique : « la ciné-transe, chorégraphie du tournage en mouvement ou l'art de filmer comme un possédé » (9), c'est-à-dire, ne pas s'arrêter d'appuyer sur le bouton. Eterniser l'éphémère, face à certaines choses que nous voyons et que nous ne verrons plus, devient une question vitale.

L'Afrique : montrer des moments d'un âge antérieur de l'Homme dans l'une de ses anciennes croisades (à un moment dramatique de l'histoire où son passé vivant s'éteint, les derniers vestiges de ces âges anciens) est un des moteurs de la caméra. L'autre est de discerner, dans les indices du portrait, ce qu'à notre âge nous avons de semblable. C'est-à-dire, attendre des surprises. Homme avide de mystère, avec sa faiblesse surréaliste, Jean Rouch ne rejette pas les surprises, respectant toujours les impératifs de la science.

Ce qui le tente s'appelle « l'anthropologie visuelle ». Ce qui pour certaines raisons peut être, poussé à l'extrême, aussi bien un documentaire ethnographique qu'une fiction ethnographique ou pure.

... et le reflet

En montrant comment une tradition africaine, inscrite dans le mythe, s'approprié de symboles de l'autre – le colonialiste européen – en les interprétant et en les mettant en scène, un film comme *Les maîtres fous* révèle encore comment tout ce violent et bizarre rituel se convertit en thérapie. C'est *l'autre côté de la question* qu'un film suscite, un doigt pointé, une lueur d'évidence, une porte qui s'ouvre sur une nouvelle interprétation : pour un nouveau regard, presque engendré de force. Quelque chose qui ressemble à ce qui se passe quand une photo nous interpelle : elle m'anime et je l'anime. Roland Barthes en parle dans *La chambre claire* : « C'est ainsi que je dois nommer l'attrait qui la fait exister : une animation. La photo elle-même n'est en rien animée, (je ne crois pas aux photos « vivantes ») mais elle m'anime : c'est ce qui fait toute l'aventure » (10). En somme, c'est la même exigence du regard qui anime la photographie et qui anime le cinéma, mais dans un registre différent, dans une longueur d'onde différente de celle pour laquelle il est déjà photographie animée. Ce qui dans un cas comme dans l'autre « bouge », bouge hors de l'image.

Au cinéma comme en photographie l'image est tenue dans un cadre, qui la reflète, comme un miroir. A ce cadre correspond une étendue à l'intérieur d'un champ que je détecte par le savoir ou par la culture : en me regardant dans le miroir je sais tout de suite, par défaut, que l'image qui m'est renvoyée est inversée. C'est par un filtre comme celui-là que l'image photographiée répond aux questions que je lui pose ou qu'elle me suscite. En fonction de mon intérêt pour elle : mon *studium*, l'application ou le goût avec lequel je fixe ce que les yeux enveloppent, ce que l'image représente. Ce qu'elle représente – en photographie ou au cinéma – en tant que résultat d'une opération, acte du Photographe, l'*operator*.

Or c'est le *studium*, mon observation appliquée, celle de spectator, parfois troublée par un détail qui me blesse le regard, un *punctum*, comme un intrus qui m'interpelle. Quelque chose qui, quelque part dans le cadre, a échappé au propre « opérateur », une co-présence bizarre. Quelque chose que le subtil « œil pensant » lui a obligé à ajouter à la photographie, comme dit Barthes : les dents pourries d'un petit garçon d'un quartier de New York sur une photo de William Klein ou le détail, « non de forme mais d'intensité », qui domine le portrait de Lewis Payne, jeune condamné à la peine capitale pour avoir tenté d'assassiner en 1865 le secrétaire d'état américain W. H. Sewart. Ici le *punctum* c'est ce détail immatériel qui indique simplement cela : *il va mourir*.

de l'autre côté

Prendre le portrait, en somme, nous donne non seulement des détails mais nous confronte aussi aux mythes de celui qui les prend, en nous faisant « ...lire sur la Photographie les mythes du Photographe... », ce vers quoi le poussent ses tendances. De même, lorsque nous nous voyons de l'autre côté du miroir et que nous détectons nos mensonges. Délicate question pour l'ethnologue quand lui-même prend le portrait et, en plus, avec une caméra, le plus complexe des miroirs. Plus délicat encore quand le Photographe a pour objectif les mythes de l'autre, qu'il respecte. Comment être rigoureux ? Comment se confronter à eux sans les confondre avec les siens ? Mais...pourquoi ne pas le faire, s'il se peut qu'ils aient quelque chose en commun ? Pour répondre à cette question, Jean Rouch, radical, utilise un passe-partout, un principe universel qu'il applique à la science : « Il faut croire à la croyance de l'autre ». Par ce même principe, il croit au plan-séquence, car c'est le plus naturel. Par ce même principe, il croit plus au film, support par excellence, car il est le plus fidèle. Principe qui exige tout aussi bien la fidélité de la caméra aux yeux de l'homme que la fiabilité du support qui enregistre les images à la réalité qui est à leur origine, fidélité, finalement, à la salle de cinéma, à la chambre noire dont le viseur devient écran. Par conséquent, ce qui a trait à la réalité...c'est d'aller le plus loin possible. C'est là que l'Autre se trouve en toute évidence.

Pour ceux qui pensent qu'il faut croire à la croyance de l'autre il n'est pas étonnant, en ce qui concerne les mythes, que Rouch parte au travail en croyant ceux de l'autre. Et en prétendant que, d'une certaine manière, l'autre croira aux siens. Instrument de découverte, comme pour Vertov, qui lui non plus ne dispense ni l'imagination ni la poésie, la caméra est encore pour Rouch l'outil qui interpelle le réel avec la rigueur de la science, et qui aussitôt l'interprète, comme le fait le mythe. Bien qu'elle soit contaminée par les spectres qui s'échappent toujours de l'œil du Photographe (ceux qui l'effraient le plus surgissent des tentations « esthétiques » dans la composition de l'image, qu'il veut aussi crue que son objectif), malgré cela, la caméra peut reproduire des situations avec une précision supérieure à celle de n'importe quel instrument. Avec un mais : elle ne peut pas passer inaperçue, elle ne filme qu'en participant..

L'image renvoyée par le miroir nous apporte ainsi, au cinéma, non seulement l'aspect général des choses mais aussi certains détails qui nous échappent à l'œil nu, mais en nombre et avec une qualité différente de la photographie sans mouvement. Elle seule, souligne Barthes, libère d'elle-même « des détails qui font le matériau même du savoir ethnologique ».

Si ça va de soi pour le Photographe dédié à l'ethnologie que l'observation à l'écran du théâtre du réel, son *studium*, peut affiner la vue, les innombrables détails que l'œil de la caméra dévoile peuvent apporter de plus grandes surprises. Surtout lorsque, sur l'écran engendré par cette caméra obscure, par exigence de l'ethnologue, se fondent et se confrontent les regards de celui qui voit et de celui qui est vu.

Expurgée au maximum de méditations esthétiques comme le goût du Photographe, des tentations du beau, d'intromissions fictionnelles aprioritiques, d'un quelconque filtre déformant, l'écriture cinématographique de Jean Rouch est, paradoxalement, une recherche impatiente dans le pôle opposé. *La belle image*, dit-il, est le plus grand des dangers. C'est elle qui mena Narcisse à sa perte. Ce qui ne signifie pas

que celui qui le dit n'ose pas courir de risques semblables (on le voit parfois disposer la caméra dans le plus beau des encadrements) et, plus encore, qui ne prend pas le risque de s'exulter lorsqu'il voit les autres courir ces risques. Ce qu'il aime, au cinéma, c'est une beauté sans convention, sans maquillage, dont il sait qu'elle n'existe pas, mais qu'il recherche. Tout en sachant qu'en la trouvant, en la reproduisant, elle n'échappera ni à la convention ni à la beauté dans laquelle elle finira par être confinée : ni à la convention dans laquelle le cinéma l'a mise, ni à l'amour que le Photographe, captif de l'œil de la caméra (elle aussi tombe amoureuse), a ajouté à la chose aimée. Y fixer les yeux, lui tourner la caméra, est une option irréductible qui signifie la plus importante des choses : l'élire. Un acte suprême d'amour. Tentation de mort pour un ethnologue.

Mick Eaton dit à propos de cette contradiction, qui pour Rouch est « impossible » à résoudre, qu'il réussit à tourner la chose, « en inscrivant le personnel et le subjectif dans le corps du texte filmique ». En s'assurant comme le dernier garant du film – de l'œuvre – de toute sa vérité : l'Auteur. Quelqu'un qui a plus d'une raison pour savoir ce qui et quand il doit filmer, « garant du savoir, d'un savoir presque mythique, du besoin de filmer cet événement particulier, plus qu'un autre » (11).

C'est une impulsion éthique qui anime le Photographe et le moteur de la caméra : c'est lui qui décide de la pertinence de l'image. Responsable non seulement de la décision de filmer, responsable, en tant que « premier observateur » de faire la mise en scène de manière juste – pré-montée au tournage -, mais responsable aussi de la manipulation des images au montage. Non sans avoir avant, dans la plupart des cas, échangé des points de vue avec les personnages qu'il a filmés, pendant la projection, dans un effet de feed-back, avant de le faire avec le monteur, le « second observateur », étranger à l'événement, un technicien qui n'intervient dans le film que pour faire passer l'image.

Ici se pose forcément la question de savoir pour qui filme Jean Rouch. Dans un premier moment, il dit une fois, qu'il filme pour lui-même. Dans un second moment, il filme pour celui qui a été filmé. Mais il ne manque pas non plus de nous dire, qu'en fin de comptes, il filme pour tout le monde. Il le prouve avec les projections qu'il décide de faire dans la salle du Musée de l'Homme ou, tous les samedis matin, à côté de celui-ci, à la cinémathèque de Langlois : entrée gratuite...pour tout le monde.

Il est évident qu'en filmant pour lui, il filme aussi pour nous, et nous voyons comme ses yeux. En filmant pour « l'autre » qui se trouve de l'autre côté du miroir, il le filme pour mieux le voir. Et aussi pour mieux lui faire voir comment il peut être vu. En filmant pour « tout le monde », il le fait pour montrer que l'on « peut faire des films aussi excitants que ceux de Tarzan », en filmant la chose qui est là et non celle qu'on prétend voir. En somme, il filme en exorcisant les parasites du miroir, en le polissant à sa manière, pour mieux montrer l'autre face, en sachant que celui qu'y se voit en retirera une vérité. C'est dans ce sens qu'il réclame un droit propre à tout cinéma semblable au sien, le droit d'être vu. En Afrique ou ici où nous nous trouvons, il existe des locaux aux vérités que nous ne pouvons perdre de vue. Vues au cinéma, la session terminée, des vérités comme celles-ci sautent au-dehors de la salle, comme une onde, en suscitant de nouvelles images, en provoquant la parole, en ouvrant des horizons, nous conduisant à d'autres vérités, parfois à d'importantes découvertes : dans « l'autre », qui est à notre image, nous devons toujours voir l'égal et le différent. C'est pour cela qu'il filme – chose dite par Mick Eaton et répétée par

Deleuze (12) : « pour qu'une nouvelle vérité puisse être révélée, qui ne soit pas la vérité de l'événement pro-filmique, mais la vérité du propre cinéma », une vérité qui ne peut venir que de lui, « la création d'une nouvelle réalité », la vérité du miroir. Non pas une création « artistique ». Non pas une création qui captive mais une création qui saisisse : une création où le spectateur (*the audience*) n'est pas dominé mais *entertained* (que le réalisme critique nous sauve !), dans une espèce non-aliénante, une forme de *entertainment* qui tourne autour d'une vérité qui se découvre, qui nous étonne, qui se discute, et non d'un mensonge. Et qui parfois est - même si nous l'ignorons – une vérité à tenir en compte.

les mensonges du miroir

En sortant le cinéma du bagage de l'ethnologue, Jean Rouch n'a pas résisté à ses sortilèges et il se met à regarder des deux côtés du miroir. Il a résisté, par contre, à la tentation de « l'artiste », de l'auteur du film d'art, du visionnaire dont les visions dominent le réflexe ne se voyant que lui-même, comme si le miroir ne renvoyait qu'un visage.

Il ose dans cette recherche de l'imprévu, qui chez lui devient culte. Il est prudent en évitant l'intromission de parasites, d'éléments étrangers à la réalité qu'il prétend de « faire surgir ». Cela même : faire surgir, plus que révéler. Il ne se sent pas dans la peau du démiurge, sa parole n'est pas divine. Il fuit le « scénario » comme le diable fuit la croix. Il fuit le mensonge comme le scientifique. Il révèle la parole, oui, mais comme le renard, en fictionnant à la saveur de l'événement, au sein de la vérité où se meuvent les acteurs qui « créent » avec elle l'histoire : en provoquant l'apparition, comme le font les devins.



"les tables du renard"

Germaine Dieterlen et le devin
photo : Musée de l'homme – Paris

« Fictions ethnographiques » : comme il les appelle, fictions « qui deviennent réalité », drame ou comédie : *Moi un Noir*, *Jaguar*, *La Pyramide humaine* (1959), *Cocorico*, *Monsieur Poulet* (1975). Mais n'est-ce pas lui aussi qui a dit que *Jaguar* est une « pure fiction » ? Tout compte fait, on ne comprend pas toujours qu'elles sont les fictions qu'il trouve pures ou ethnographiques parce qu'il brouille les genres et parce que, pour lui, tout ce qui a trait à l'Homme est, d'une manière ou d'une autre, ethnographie ou anthropologie. *Dionysos* (1984), *Enigma* (1986), *Folie ordinaire d'une fille de Cham* (1987), *Liberté, égalité, fraternité et puis après* (1990/1989), *Moi*

fatigué debout, couché (1997), quels sont ces films ? Provocations ? Quelles vérités en ressortent ? Et quels mensonges ? Sans aucun doute, toutes sont des œuvres d'un ingénieur qui se met à tracer de nouveaux chemins plus que d'un artiste.

Dionysos, par exemple, est d'une part un documentaire ethnographique d'une orgie (sans scénario) avec certains amis des sciences de l'homme, filmé par Jean Rouch sous le propos iconoclaste de se moquer de ses propres symboles et d'autre part il est fiction, filmée comme un documentaire, illustrant la folle confusion d'un étrange atelier. *Gare du Nord* (1964) – un des courts métrages de *Paris vu par* Jean Rouch, Jean-Daniel Pollet, Jean Douchet, Eric Rohmer, Claude Chabrol et par Jean-Luc Godard -, qui est pure fiction est, de manière perverse, un film ethnographique, un documentaire travesti : le détournement d'un couple parisien plein de routines dans un monde en reconstruction, la ville du Paris d'après-guerre, et la rencontre inespérée que la compagne du couple fait, en sortant de chez elle, avec un inconnu qui surgit d'une voiture à la recherche d'aventure. Documentaire (ce n'est tout simplement pas un documentaire parce qu'en réalité l'histoire n'a pas eu lieu) où tout se passe comme dans un rêve, où la vérité se produit.

N'est-ce pas le rêve qui commande la vie ? Même celle de l'anthropologue ? Le rêve : une des faces du cristal de Breton, dont les sciences de l'homme ne peuvent faire abstraction, encore moins l'anthropologie. Matière transparente et volatile qui a un poids quelque part et...une mesure. Nous ne pouvons d'ailleurs pas regarder par le viseur d'une caméra sans rêver, pour la simple raison qu'elle a été conçue pour cela. On y met l'œil et déjà le film commence. Même si l'œil est celui d'un ethnologue. Jean Rouch en a pris conscience, bien sûr, et a tout de suite pris le parti du cinéma. Avec de bonnes raisons : même contaminée par les fantômes qui nous échappent par la fenêtre, la caméra fait partie des plus purs regards que nous exerçons. Elle peut aussi bien servir le poète que le scientifique.

Sur ce point, bien vu les choses, qu'est-ce qui les unit ? Et qu'est-ce qui les sépare ? Qu'est-ce que l'un voit que l'autre ne verrait ? Puisque' on ne le sait jamais très bien, il vaut mieux donc que chacun se mette à voir avec les yeux de l'autre. Au fond, l'un et l'autre travaillent pour la même personne. Au fond, Rouch nous apprend qu'il n'y a pas de rencontre sans fiction. Quand nous fixons l'Autre, l'homme imaginé – nous vivons avec lui et il ne nous quittera pas – nous ne pouvons jamais nous empêcher de voir quelle est l'histoire que le miroir raconte ! : l' « histoire », tout ce que, avec lui, nous irons construire, comme dans un jeu d'enfants. Nous ne pouvons pas nous empêcher de voir cela. Au fond, quelle différence y a-t-il entre un prêtre Dogon, un astronome du CNRS et Jean Rouch, quand ils fixent leur regard sur Sirius (13) au petit matin ? Ce n'est pas comme si chacun regardait à travers l'une des différentes facettes du cristal la face visible du même rêve ? Est-ce qu'en vérité ils ne voient pas la même chose ?

© Ricardo Costa, 11/3/2000

Traduction : Sandrine Libório Martins

NOTES

1 *Le Renard Pâle* – Marcel Griaule et Germaine Dieterlen, Institut d'Ethnologie, Musée de l'Homme, Paris, 1991.

2 Edgard Morin – *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Editions de Minuit, Paris, 1958.

3 Edgard Morin – *Les stars*, Editions du Seuil, collection Point Essais, Paris.

4 Edgard Morin – *Chronique d'un film*, publié dans *Chronique d'un été*, page 9, Inter Spectacles, Paris, 1962.

5 Jean Rouch dans *Chronique d'un été*, page 28, op. cit..

6 Jean Rouch : *Cinéma de l'avenir*, publié dans *Chronique d'un été*, page 52, op. cit.

7 *ibid*, page 50. (8)

8 Edgard Morin dans *Chronique d'un film*, page 41, op. cit.

9 Article de Jacques Mandelbaum, journal *Le Monde* du 13 juin 1996.

10 Roland Barthes dans *La chambre claire*, éditions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

11 Mick Eaton dans *The production of cinematic reality*, texte publié dans le livre *Anthropology, reality, cinema (the films of Jean Rouch)*, British Film Institute, Londres, 1979.

12 Mick Eaton, op. cit., page 52, dit: « a cinema in which Rouch plays the shaman, the master of ceremonies at a cinematic ritual, stimulating and entering the trance with his camera as the magician's instrument wielded so that a new truth can be revealed which is not the « truth » of the pro-filmic event, but the « truth » of cinema itself – cinema is the creation of a new reality ». Gilles Deleuze écrit dans *L'image-temps*, page 197, Les Editions de Minuit, Paris, 1985 : « Alors le cinéma peut s'appeler cinéma-vérité, d'autant plus qu'il aura détruit tout modèle vrai pour devenir créateur, producteur de vérité : ce ne sera pas un cinéma de la vérité, mais la vérité du cinéma ».

13 Un des mystères des Dogons que Griaule, avec Germaine Dieterlen, révèle dans son mémorable travail d'investigation se résume ainsi : ils savaient posséder l'étoile Sirius, étoile mythologique aussi bien pour les Egyptiens, un satellite – Sirius B – qui n'est pas visible à l'œil nu, bien avant qu'un astronome anglais le découvre au milieu du XIXème siècle. Ils savaient aussi que Sirius B était composée d'un matériau mille fois plus lourd que tout le fer existant sur terre : la science suppose que ce satellite serait la conséquence d'une étoile naine, corps céleste qui explosa en formant un matériau ultra-dense, de l'ordre d'une pièce par tonne.
