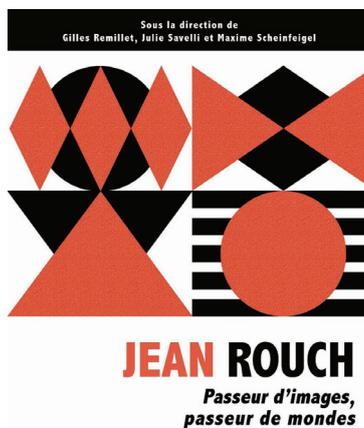


Jean Rouch, Passeur d'images, passeur de mondes

Philippe Lourdou*



Gilles Remillet, Julie Savelli et Maxime Scheinfeigel (Orgs.), *Jean Rouch. Passeur d'images, passeur de mondes*. Paris : Téraèdre, Collection « Cinéma/ Formes autonomes », 2021, ISBN : 978-2-36085-111-9.

Petit à petit, des publications s'attachant à explorer l'œuvre et l'univers de Jean Rouch commencent à nous parvenir.¹ De cela, on ne saurait que s'en féliciter car, pour un cinéaste de son importance – même si de nombreux commentaires ont souvent accompagné en revues ou dans les journaux certains de ses films – on ne peut dire que les ouvrages qui lui sont consacrés, pour partie ou en totalité, encombrant

*Université Paris Nanterre, Département Arts du Spectacle. 92000, Nanterre, France. E-mail : ph.lourdou@wanadoo.fr

1. Mentionnons la parution d'un récent recueil d'articles également entièrement consacrés à Jean Rouch. Il s'agit de *Jean Rouch ethnologue et cinéaste (Journal des africanistes, tome 87, fasc. 1-2, 2017 [paru en 2018])*.

les états des librairies alors qu'on peut en apercevoir de nombreux à propos d'autres réalisateurs de bien moindre envergure. Issue d'un colloque qui s'est tenu à l'université Paul Valéry de Montpellier en octobre 2018, accueillons donc cette nouvelle publication avec l'attention qu'elle mérite.

Ce fort volume réunit vingt et un textes organisés, comme l'indiquent dans leur présentation générale les trois organisateurs, « en trois parties qui proposent chacune un point de vue : sur la théorie et la pratique des films, sur la vie et le travail du cinéaste-ethnologue, et enfin sur la descendance et la remédiation de l'œuvre ». Cet ensemble est encadré par une introduction des organisateurs et par une postface à la suite de laquelle une filmographie du réalisateur complète enfin l'ouvrage.

Tenter, à l'occasion d'un colloque, de rendre compte de l'œuvre d'un cinéaste, qui est également tout autant ethnologue, et dont l'une des singularités est d'avoir exploré ou ouvert de nombreux domaines cinématographiques, n'est pas chose aisée. À l'évidence, il convient alors dans ce genre de manifestation d'effectuer des choix, d'écarter des aspects que certains jugeront peut-être pour leur part primordiaux, pour en privilégier d'autres. C'est ainsi que, même si cela ne découle pas de l'intention des organisateurs, le caractère proprement ethnologique de son œuvre a été sinon ignoré, du moins peu exploré dans les nombreuses contributions qui nous sont ici proposées.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, et par anticipation, soulignons que sont ici abordés des aspects de l'œuvre du cinéaste-ethnologue peu fréquentés par ailleurs et qui confèrent à l'ouvrage une partie appréciable de son originalité : nous faisons ici référence à la section *Archives, documents, exposition* dans la deuxième partie et *Les arts (de la scène) s'en mêlent* qui conclue la troisième partie.

Le recueil commence par le témoignage d'Edgar Morin qui fut le coréalisateur du film *Chronique d'un été* (1961). Il évoque avec émotion la personnalité de Jean Rouch puis, dans un second texte, sur un autre ton, sa déception, son désarroi et son incompréhension face à l'attitude pour lui déroutante des producteurs du film, aussi bien à l'époque que récemment.

Ces deux témoignages sont suivis de deux textes interrogeant l'un la notion de film-essai qui a pu se faire jour dans l'œuvre du cinéaste (Marcius Freire), l'autre celle, qui demeure encore pour beaucoup plus énigmatique, de ciné-transe (Mateus Araújo). Le premier montre dans quelle mesure Jean Rouch, s'il n'est pas à l'origine du genre, a pu jouer un rôle important dans son élaboration et sa consolidation grâce à un certain nombre de ses réalisations et plus particulièrement *Les Maîtres fous* et *Jaguar*. Si le jugement de Theodor W. Adorno se révèle exact, selon lequel « la loi formelle la plus profonde de l'essai est l'hérésie », alors peut-être pourrait-on voir en *Maîtres fous* un film hérétique, au sens où il véhiculerait une vision telle du monde, vision en partie partagée entre les personnes filmées et le cinéaste. Ce permettrait de mieux comprendre encore le scandale qui l'a accompagné dès le début.

Depuis que Jean Rouch a mis, pour reprendre son expression, « en circulation des objets inquiétants », c'est le cas de la notion de ciné-transe, nombreux sont ceux qui essaient de lui apporter un éclairage qui permette d'en déchiffrer le sens. Mais l'énigme demeure et c'est ce que tente d'élucider le texte de Mateus Araújo en

en proposant quatre approches ou interprétations successives. À dire vrai, la clef de l'énigme semble toujours nous échapper, mais cet essai nous permet d'écarter un certain nombre d'hypothèses tout en soulignant les limites de l'exercice : la verbalisation, inévitable passage obligé pour accéder aux « états de conscience du filmeur affecté par la transe des autres » (p. 55). En revanche, une porte pourrait s'ouvrir en portant son attention à la forme filmique de la ciné-transe. C'est une hypothèse qui mérite considération, mais qui demanderait un développement.

La seconde section de cette première partie, sous l'intitulé de « Points de vue critiques », aborde l'examen de quelques films dans lesquels se distingue tout particulièrement *Gare du Nord*. Michel Marie y voit comme une cristallisation de la recherche esthétique de la Nouvelle Vague ou, pour reprendre son expression, un manifeste de ce mouvement. L'importance que revêt ce film à ses yeux trouve un prolongement dans l'article suivant de Maxime Scheinfeigel et que complète un entretien avec Nadine Ballot qui incarne Odile, le rôle féminin du film. Mais, si aux yeux de Michel Marie ce film semble représenter non seulement l'esthétique, mais également pourrait-on dire l'esprit même de la Nouvelle Vague, Maxime Scheinfeigel, pour sa part, fait dériver le film d'un monde qui s'ordonne autour d'une banale querelle conjugale vers une vie rêvée (s'opposent ainsi la première partie du film et la seconde), et dont le passage au noir dans l'ascenseur, en les séparant symbolise l'entrée dans le monde de la nuit et du rêve qui lui est associé. Le thème de la nuit, pour inattendu qu'il puisse paraître, la conduit à en observer la présence presque récurrente comme élément de transition dans certains films du réalisateur, lui conférant une certaine importance dans quelques articulations narratives de ces films.

Enfin, pour terminer cette première partie, l'article de Julie Savelli propose un minutieux commentaire des *Maîtres fous* dans lequel est soulignée la singularité qui était celle du réalisateur, la nouveauté qu'il apportait, image d'une modernité qui sera féconde, tant pour sa manière de filmer que pour son attitude envers les personnes filmées avec lesquelles il instaure les prémices d'une nouvelle relation. Elle avance également quelques considérations sur la ciné-transe, thème déjà mentionné et qui sera l'objet d'autres articles de la présente publication.

Abordons la deuxième partie du recueil qui débute par la section « Témoignages, hommages, héritages ». Pour ce type de rubrique, on dit parfois qu'elle a pour défaut d'en dire plus sur l'auteur de la contribution que sur celui auquel elle est en principe consacrée. Mais, pour atténuer cette remarque, il convient d'ajouter que la frontière entre les deux peut être des plus ténues.

On peut également avancer que cette rubrique constitue certainement la plus délicate peut-être à commenter, tant s'y entremêlent des éléments ou des faits réels et des appréciations dont le contenu émotif personnel n'est pas négligeable. C'est pourquoi, il nous est difficile de faire la part des choses. On ne se sent pas en mesure de porter un jugement sur ces contributions qui mêlent des éléments personnels et vécus à des observations en apparence plus distanciées et dont les auteurs sont, il est temps de l'indiquer, Nadine Wanono, Jean-Louis Le Tacon, Éliane de Latour et Jean-Noël Cristiani. On se bornera pour autant à relever l'intérêt particulier du texte de Nadine Wanono qui, tout en rendant hommage à Jean Rouch et indiquant ce que

sa trajectoire personnelle lui doit, ce qui est le cas des autres contributions de cette section, pose également le problème des relations entre nouvelles techniques de nature numérique et la recherche en anthropologie.

La section suivante « Archives, documents, exposition » aborde des thématiques qui sont rarement traitées, sinon reléguées à la marge, dans ce type de publication. C'est, on l'a dit, ce qui en fait d'après nous une grande part de son intérêt car cette section se révèle une mine de renseignements qui peuvent s'avérer une aide des plus précieuses pour le chercheur. On en veut pour preuve l'article de Guilhem Brouillet et Yves Gaillard consacré aux archives de l'INA concernant Jean Rouch. Se proposant d'établir un portrait radiophonique et audiovisuel du cinéaste, les auteurs nous permettent d'y trouver ou découvrir un personnage « très humain » doublé d'une « surprenante capacité d'autocritique ». Les chercheurs, et les autres, trouveront – en particulier dans cet ensemble alliant l'image et/ou le son – une source de notations, de données ou d'indications aussi bien sur sa carrière de cinéaste que sur celle de chercheur et sur l'objet de ses recherches. Certainement, les mêmes chercheurs porteront également leur attention à la présentation du fonds Jean Rouch à la Bibliothèque nationale de France (Anaïs Dupuy-Olivier), lequel est suivi par l'évocation d'une exposition Jean Rouch qui s'est tenue (septembre-novembre 2017) à la même Bibliothèque nationale (Alain Carou, Béatrice de Pastre, Andrea Paganini). Ouvrant cette section, on ne manquera pas de s'intéresser aussi à la longue contribution d'Andrea Paganini qui souffre peut-être d'une forme un peu énumérative qui ne doit néanmoins pas en détourner le lecteur. On le voit, tous ces textes nous conduisent à pénétrer des aspects moins parcourus, qui vont pour certains jusqu'au dévoilement de ce que l'on pourrait considérer comme des coulisses, mais dont il est bon d'avoir connaissance pour tous ceux qui s'attachent, à un titre ou à un autre, au cinéaste.

La troisième et dernière partie se compose comme les précédentes de deux sections. La première, sous l'intitulé de « Expériences filmées et altérités contemporaines », propose dans un premier article (Élise Demeulenaere et Pierre Lamarque) une réflexion sur ce qu'on appelle couramment le *feed-back* et, comme prolongement, sur ce que Jean Rouch a dénommé l'anthropologie partagée. Ce texte me semble d'un grand intérêt en ce qu'il nous fait parcourir les multiples obstacles que peuvent rencontrer l'ethnologue et le cinéaste qui veulent rendre compte de leur travail auprès des personnes filmées et des autorités, tant familiales que politiques, auxquelles elles appartiennent. L'ethnologue et le cinéaste, qui se retrouvent pris malgré eux dans un réseau d'intérêts souvent contradictoires, retracent ici une expérience parfois douloureuse pour certains, à laquelle ont dû faire face des chercheurs. Et, au bout du compte, la question se pose pour les auteurs de savoir si l'anthropologie ne pourrait être véritablement partagée qu'à la condition où les personnes filmées, ou que l'on se propose de filmer, ne pratiquent pas eux-mêmes la cinématographie comme le préconisait Jean Rouch lui-même.

Peut-on filmer en Afrique après Jean Rouch se demande, et nous demande par là-même, François Fronty. Oui, avons-nous envie de répondre spontanément. On peut d'ailleurs se demander ce qui pourrait avoir la force de nous en empêcher. L'au-

teur penche également de ce côté, mais précise que l'acte même de filmer entraînera finalement vers un « travail de déconstruction du récit rouchien ». Mais, sans parler de déconstruction, peut-être faudrait-il tout simplement filmer de manière différente, tout en souhaitant, pour notre part, que le futur cinéaste soit également lui-même d'origine africaine, peut-être membre, à un titre ou à un autre, de la communauté ou du milieu filmés, ce qui, quel qu'il soit, proposerait une autre ou une nouvelle manière de voir et de montrer.

L'article suivant montre son auteur, Emmanuel Grimaud, reprendre dans sa pratique un des aspects de Jean Rouch cinéaste, l'expérimentateur, comme en témoignent à divers titres *Gare du Nord*, *Jaguar* et *Les Maîtres fous*, *Moi, un noir*, *La Pyramide humaine* ou encore *Batteries dogon*. Le film dont il traite – dont on doit dire qu'on ne l'a pas vu et qu'ainsi il nous est délicat de porter une appréciation ou un jugement quelconque – repose sur un dispositif matériel original baptisé *ciné-piège à fantômes*, dont l'ambition, pour le dire en le simplifiant très rapidement, est de pénétrer dans l'esprit d'une personne en état de transe afin d'en recueillir des traces communicables, un peu – si on peut risquer la comparaison –, comme le seraient certaines des *Images de pensée* de Walter Benjamin. On voit là l'ampleur du défi. Quoi qu'il en soit et quel qu'en soient les résultats, l'entreprise attire l'intérêt, tout comme elle peut également susciter certaines résistances lorsqu'on tente de se hasarder dans des territoires incertains.

Nous voici maintenant aux portes de la seconde section de cette ultime partie, tournée vers des expériences nouvelles. Nous pénétrons dans un domaine qui excède aussi bien la cinématographie au sens traditionnel du terme que l'anthropologie *stricto sensu*, bien qu'il ne soit dénué ni de l'une ni de l'autre. On voit ici comment l'œuvre de Jean Rouch, autant cinéaste qu'ethnologue, peut irriguer la création artistique, et en particulier ce qu'on dénomme communément les arts vivants. En effet, elle rencontre ou trouve des résonances dans des préoccupations contemporaines, telle l'attention que l'on porte de plus en plus de nos jours au corps et à ses moyens d'expression.

Baptiste Buob, Jérémy Demesmaeker et Camille Noûs relatent dans leur contribution le cheminement de leur projet de s'appropriier le rite, tel que le montre le film *Les Maîtres fous*, pour, non l'interpréter à leur manière, mais en donner un prolongement et une traduction chorégraphique à dimension socio-politique, par l'usage simultané de la danse et de l'image animée. Indiquons que la collaboration entre le chorégraphe (Jérémy Demesmaeker) et l'ethnocinéaste (Baptiste Buob) n'est pas de circonstance, mais remonte au milieu des années 2010. Il ne reste aujourd'hui de ces performances que l'image qui n'en constitue qu'un des aspects. Malgré le fait que je n'ai assisté à aucune d'entre elles – il m'est ainsi malaisé d'émettre un avis –, on peut voir néanmoins tout l'intérêt de la tentative, à la frontière de l'art vivant et de la représentation, dans laquelle le cinéaste devient un des acteurs importants de la performance, sorte de dérive à partir d'un film qui marque encore de nos jours ceux qui le voient.

Dans « La pièce manquante », Baptiste Buob montre l'importance qu'a eu pour Rouch son expérience théâtrale de jeunesse, dont les débuts remontent à Dakar

en 1942. La lecture d'un article du cinéaste attire son attention sur deux pièces de théâtre qui y sont mentionnées, l'une de Berthold Brecht et l'autre dont l'auteur est pour lui inconnu, Pierre Frédérique (qui se révélera un peu plus tard se prénommer André), et qui aurait écrit une courte pièce théâtrale, *Conférence sur les locomotives*. L'article, qui relève selon son auteur, Baptiste Buob, du compte-rendu d'une recherche en cours sur les influences que le théâtre a pu avoir sur Jean Rouch, est complété par le texte retrouvé de la pièce mystérieuse.

Le volume se termine avec la transcription d'un entretien entre Alix de Morant, enseignante à l'Université Paul Valéry à Montpellier et Vincent Dupont, comédien et chorégraphe, à propos de la pièce *Air* (2016), « opéra de chambre contemporain » dont il est l'auteur, inspirée de *Tourou et Bitti, les tambours d'avant* (1971), film de Jean Rouch, décrivant à partir d'un long plan séquence une danse de possession. Dans cet entretien, il dévoile le cheminement de sa pièce à partir du film de Jean Rouch et en commente l'élaboration.

Due à Emmanuel Alloa, professeur en esthétique et philosophie de l'art à l'Université de Fribourg, une postface complète le volume. L'auteur y trace le portrait du cinéaste en incorrigible « passeur », mais à la personnalité, définitivement pourrait-on dire, insaisissable. Il souligne également, ce qui est relativement rare, l'admiration que ce dernier portait à Dziga Vertov qui a été, à l'instar de Robert Flaherty – et dont l'influence a été bien moins mise en valeur que celle, indéniable, de ce dernier –, une de ses grandes sources d'inspiration². Si l'auteur fait foi à l'affirmation selon laquelle certains films de fiction pouvaient mieux appréhender et rendre compte de sujets tels le chamanisme, peut-être faut-il en trouver également une des raisons dans le fait que certains niveaux de réalité échappent à l'image animée. Ainsi, le recours à la fiction s'avère le seul moyen de pallier à cet obstacle pour saisir ce qui relève essentiellement du monde non sensible. C'est d'ailleurs la solution adoptée par Jean Rouch dans certains de ses films dans lesquels les protagonistes jouent leur propre rôle, évoluant dans une zone troublante qui allie fiction et réalité, permettant ainsi d'adhérer et de se distancier en même temps de ce que l'image véhicule.

Au terme de ce commentaire, nous aimerions ajouter une remarque concernant les films cités ou faisant l'objet d'une analyse. On ne saurait en effet manquer d'observer que les auteurs des textes qui composent ce recueil privilégient, dans le vaste ensemble des films du réalisateur, certains d'entre eux. Ainsi aborde-t-on souvent *Les Maîtres fous* et la notion de ciné-transe, ou encore un film comme *Gare du Nord* se voit-il mis en valeur comme film référence de la Nouvelle Vague. Un film comme *Les Maîtres fous* peut d'ailleurs être abordé sous deux angles qui n'ont pas grand chose en commun, le film-essai pour l'un, la ciné-transe pour d'autres. Cela dépend bien sûr du centre d'intérêt des auteurs. Le lecteur se rappellera peut-être notre remarque du début concernant le peu d'attention portée en général par les contri-

2. Il n'est pas inutile de rappeler ici que Rouch a rédigé la préface, intitulée *Cinq regards sur Vertov*, du livre de Georges Sadoul consacré au cinéaste soviétique (Georges Sadoul, *Dziga Vertov*, Éditions Champ Libre, 1971, pp. 11-14).

buteurs sur le pan strictement ethnologique du travail de Jean Rouch. Soulignons, en effet, qu'il n'est pas seulement un homme de l'image, à quoi certains ont tendance de le réduire, mais également un homme de l'écrit (en témoignent tout ses ouvrages et ses nombreux articles). C'est pourquoi on peut se demander dans quelle mesure ces choix, aussi bien thématiques que filmiques, ne pourraient refléter dans une certaine mesure, outre un intérêt personnel, tout simplement l'esprit temps.