



JEAN ROUCH :

CHRONIQUE D'UN HOMME SANS MONTRE

60

Nous sommes jeudi. Il est midi. Je prends des notes sur un recueil d'articles de Truffaut, *Le plaisir des yeux*, avec en arrière fond sonore France Culture, *Tout Arrive*. Et le pire arrive, la dépêche tombe : « L'ethnologue Jean Rouch est mort dans la nuit ». Deux jours plus tard, l'ouvrage de Truffaut entre les mains, le sorcier blanc ressurgit, m'obligeant à relire à maintes reprises cette même phrase : « Je pense que toutes les individualités doivent s'exprimer et que tous les films sont utiles, qu'ils soient formalistes ou réalistes, baroques ou engagés, tragiques ou légers, modernes ou désuets, en couleurs ou en noir et blanc, en 35 mm ou en Super 8, avec des vedettes ou des inconnus, ambitieux ou modestes... Seul compte le résultat, c'est-à-dire le bien que le metteur en scène se fait à lui-même et le bien qu'il fait aux autres¹ ».

Dans le cas de Rouch, le résultat parle de lui-même : du bien pour le cinéma, pour l'anthropologie, pour les autres à tel point qu'il conviendrait de modifier la citation précédente en substituant à ces nombreux *ou* quelques *et*. Jean Rouch n'était pas ethnologue ou cinéaste ou ingénieur, mais un ethno-cinéaste qui avait abordé l'Afrique en tant que responsable des Ponts et Chaussées et tentait dans ses travaux de concilier à la fois l'héritage de Robert Flaherty et le legs de Dziga Vertov. Ce rapprochement fut source d'incompréhension lorsqu'on accola au nom du chercheur l'expression « cinéma-vérité ». Cette fois-ci, il ne s'agit plus de transformer des « ou » en « et » mais plus tôt de déplacer un tiret comme le fit Chris Marker afin d'évoquer le « ciné marvérité » de Rouch. Et quel cinéma ?

Un cinéma du détour. Détour par l'Afrique où il saisit que la voie directe, la ligne droite, est le plus long chemin pour aller d'un homme à l'autre, la proximité : un leurre, le face à face : jamais une solution. Entre les hommes, il existe un espace, ce moi en l'autre et cet autre en nous, qui les tient ensemble mais non confondus, séparés mais non exclus, espace où Rouch positionnera sa caméra. À une ritualité africaine qui se laisse difficilement appréhender par les mots, Rouch répond à cette « magie » par son anagramme : « image ». Ce sera la série consacrée au culte de possession songhey, qui s'étend sur plus d'une vingtaine de films, dans lesquels ce « renard pâle » non seulement identifie les dieux mais en dresse des portraits.

Refusant le morcellement d'une réalité à l'écran, il fait saillir des ruptures au sein de ces périodes de « temps en dehors du temps » que sont les rites, comme le suggère T.S. Eliot. Dans ces films, Rouch nous donne à voir des corps humains qui parlent interminablement et parfois même avec la voix d'un autre. Corps pour corps. Les divinités creusent le champ cinématographique d'un *hors-champ interne*, totalement différent d'une partie du champ que le spectateur ne pourrait pas voir,

parce que trop lointaine ou momentanément cachée. Ces divinités semblent nous dire : « nous avons toujours été là et pouvons jaillir d'un moment à un autre », accentuant le fait que ce hors-champ nous hante, faute de ne plus savoir le déceler. Et l'auteur des *Maîtres fous* de préciser à cet égard :

« J'ai vu beaucoup de rituels de possession, et si j'ai commencé à faire des films sur ces rituels c'est parce que je n'y comprenais absolument rien. Je ne savais pas ce qui se passait et je pensais qu'il était important d'enregistrer les choses pour essayer d'expliquer un phénomène pour moi inexplicable. L'enregistrement sonore et visuel permettait d'en rendre compte et de l'analyser ensuite. Trente ans plus tard je n'en sais pas plus. Ce que je crois pertinemment est que ces techniques africaines de transe, nous, nous en avons perdu le secret. Notre société ignore cela et essaie de le retrouver désespérément mais par des biais stupides comme la drogue, l'alcool... qui sont des possessions creuses, qui ne correspondent pas à quelque chose de social. Ici [au Niger], il existe un inconscient collectif qui peut s'exprimer sans aucune censure, nous, on l'a perdu, le théâtre en est peut-être un aspect, le cinéma aussi² ».

Détour du cinéma pour Rouch et croyance dans la valeur magique de la caméra qui transforme les protagonistes, altère le réalisateur, et capte son public. Dès lors, la disparition du lointain (*Moi, un Noir*) est remplacée par l'amour du prochain : la question centrale qui parcourt les enquêtes menées à Paris dans *Chronique d'un été*³ (1960), est la suivante : « Êtes-vous heureux ? ». Question qui suscite chez tous les spectateurs, d'hier comme d'aujourd'hui, l'envie d'esquisser une réponse et dès cet instant il est trop tard, le venin du film est distillé, la machine Rouch est en marche. L'amour du prochain fait placé au proche, « au proche en proche », au prochain « plan » qui nous révélera si Marcelline, ancienne déportée, ou Marie-Lou, dactylo, sont heureuses.

Derrière ces premiers micros-trottoirs de l'histoire du cinéma réside un des ressorts essentiels du travail de Rouch : l'émotion. Le cinéma de Rouch ouvre la brèche à l'univers de l'affect et du sentiment⁴. Émotion qui n'est jamais donnée au départ, mais qui naît en cours de route, à des moments particulièrement précis, suscitant chez le spectateur l'envie d'accélérer (*Bataille sur le Fleuve*) et du côté du réalisateur le besoin de ralentir (*Le Dama d'Ambara*). Cette participation affective s'inscrit toujours dans la rencontre, le dialogue, la continuité de l'échange, l'interaction. Autant de raisons de considérer les films de Rouch comme des « êtres » où se logent d'autres personnes avec lesquelles « On a vis-à-vis d'eux la même timidité et les mêmes exigences que vis-à-vis des vraies personnes... À chaque rencontre, on mesure ce qui a changé en eux, en nous, entre eux et nous⁵ ».

Dans *Jean Rouch et sa caméra*, documentaire de Philo Bregstein, nous découvrons Rouch au volant d'une 504 blanche parcourant une route le menant à Niamey. De part et d'autre et à perte de vue la brousse, « petit coin de paradis », où il engageait cette conversation avec le réalisateur :

« J'ai découvert ici des gens qui m'ont appris des tas de choses. La patience, par exemple... Le temps, ça n'existe pas. Je n'ai plus de montre depuis la guerre. Le temps, ça veut dire la mort et avoir une montre, ça veut dire qu'on va mourir...

J'ai appris ça aussi. Ici, les gens n'ont pas peur de la mort. Et ça c'est une chose très importante. À partir du moment où les gens admettent que la mort est nécessaire pour que la vie existe, alors à ce moment-là tu as gagné⁶».

Nuit du mercredi 18 au jeudi 19 février, nord du Niger, région de Tahoua, près de Konni : *Victoire du sorcier blanc*.

Mouloud BOUKALA

NOTES

¹ François Truffaut, *Le plaisir des yeux. Écrits sur le cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2000, p. 372.

² Propos extraits du documentaire de Philo Bernstein, *Jean Rouch et sa caméra*, qui évoquent pour moi les travaux de Roger Bastide dans *Le Rêve, la Transe et la Folie*, où apparaît également cette valorisation des primitifs « qui ont su établir une série de communications entre ces trois domaines, soit qu'une névrose ou un rêve soient considérés comme un rappel des dieux (...) soit qu'au contraire le divin s'insinue dans les interstices des muscles, des viscères de l'homme dansant au rythme des tambours », tandis que « nous, civilisés, avons rompu avec ces canaux de communication en naturalisant nos rêves, en enroulant nos malades mentaux dans des camisoles chimiques pour en faire des imitations de normaux, bref en rejetant le surnaturel pour le traduire en d'autres langues, plus satisfaisantes pour notre raison cartésienne, biologique et sociologique » dans *Le Rêve, la Transe et la Folie*, Flammarion, Paris, 1972, p. 5. Entre ces deux chercheurs se fait jour une autre similitude, chacun entretenant une affinité particulière avec une divinité, Dongo, le dieu du tonnerre pour Rouch, et Exú, le Mercure africain dans le cas de Bastide.

³ Coréalisé avec Egard Morin.

⁴ Position à laquelle ne souscrit pas Edgar Morin dans l'épilogue du film où nous retrouvons les deux chercheurs arpentant les couloirs du Musée de l'Homme.

⁵ Serge Daney, *L'Exercice a été profitable*, Monsieur, P.O.L., Paris, 1993, p. 97.

⁶ Propos extraits du documentaire de Philo Bregstein, *Jean Rouch et sa caméra*.

61



SEMINAIRES 2004-2005

Séminaires CREA	
VENDREDI 3 DECEMBRE	Corps, symboles et rituels Michèle CROS, Axel GUIOUX, Marcos MESSEDER, Elvire VAN STAEVEL
VENDREDI 14 JANVIER	Religion et modernité Lionel OBADIA, Cécile CAMPERGUE, Laurent DENIZEAU, Stéphanie GHIBAUDO, Alice MINCHELLA,
VENDREDI 1^{er} FEVRIER	Questions d'Art et d'esthétique Denis CERCLET, Séverine FONTAINE, Marie GOYON, François LORIN, Oliviquier OCQUIDANT
Les séminaires ont lieu à l'Université Lumière-Lyon 2 à partir de 14 h Salle F 50 (14 janvier) et Salle R 03 (3 décembre, 1^{er} février)	
Séminaires communs CREA/CRESAL/GLYSI	
LUNDI 22 NOVEMBRE	Epistémologie de la transformation
LUNDI 28 FEVRIER	Autour de la mondialisation
LES SEMINAIRES ONT LIEU AU GLYSI (ISH) A PARTIR DE 14 H	
Colloque : <i>Esta terra brasileira</i> Cette terre brésilienne Colloque organisé à l'occasion de l'année du Brésil par L'INSTITUT D'ÉTUDES BRÉSILIENNES avec la collaboration du CREA 18 et 19 mai 2005	