



**HAL**  
open science

## Jean Rouch, un griot gaulois

René Prédal

► **To cite this version:**

René Prédal. Jean Rouch, un griot gaulois. *Alliage : Culture - Science - Technique*, 1990, 3, pp.83-89.  
hal-03391622

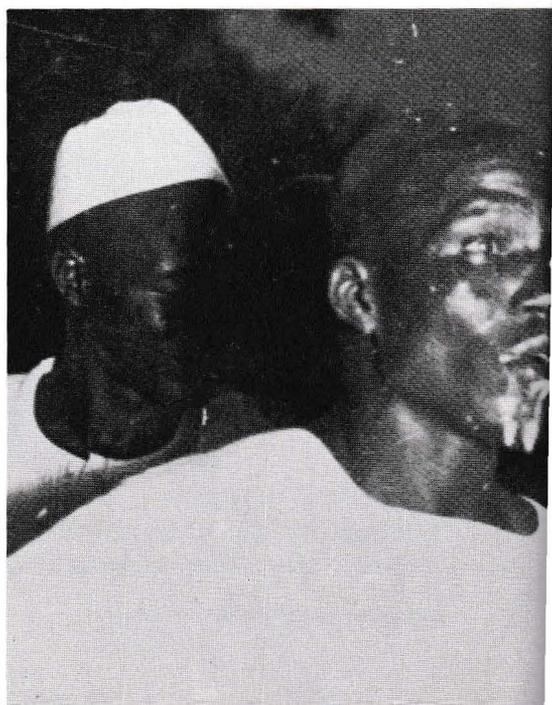
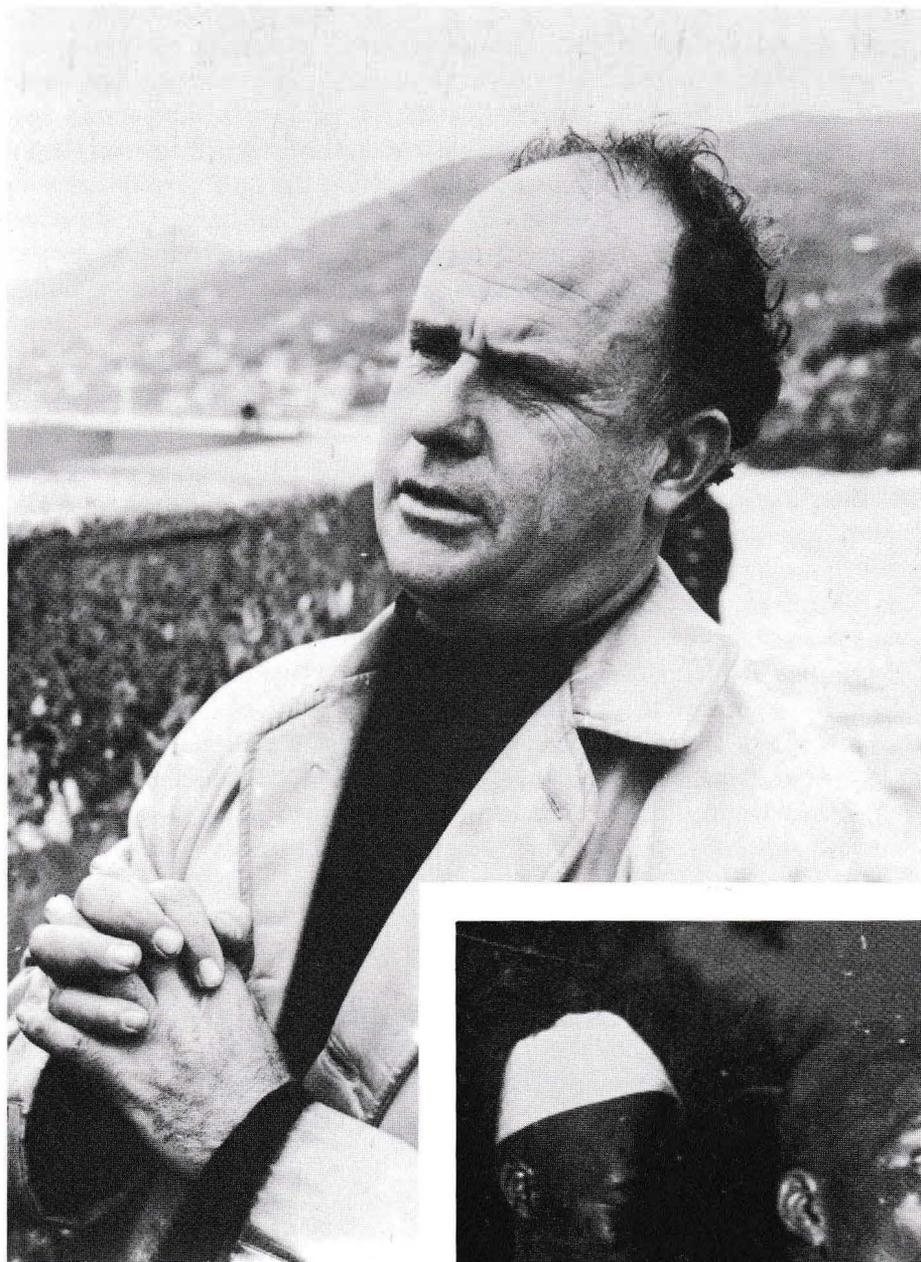
**HAL Id: hal-03391622**

**<https://hal.science/hal-03391622>**

Submitted on 22 Oct 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Ci-dessus : Jean Rouch  
Ci-contre : "Les Maîtres fous", film, 1954  
Photo : Cinémathèque Française.

# JEAN ROUCH

## UN GRIOT GAULOIS

René Prédal

**E**n 1947, alors qu'il est en mission d'étude ethnographique à Niamey, Jean Rouch effectue avec Jean Savy et Pierre Ponty la première descente du Niger en pirogue. Durant cette aventure, il enregistre en 16 mm une chasse à l'hippopotame au harpon chez les Sorko, document qui, gonflé en 35 mm, réduit à douze minutes et agrémenté d'un commentaire, sera distribué avec **Stromboli** de Rossellini par les Actualités françaises comme court métrage de première partie sous le titre : **Au pays des mages noirs**. Ainsi débutait, il y a plus de quarante ans, la triple carrière de Jean Rouch, anthropologue, cinéaste et surtout cinéaste anthropologue, qui ébranle les certitudes, pose des problèmes et fraye des voies aux confluent de la théorie et de la pratique. Aprement discuté par les ethnologues, mais tout autant par les cinéastes, les techniciens, les sociologues et les cinéphiles, le travail de Jean Rouch l'a conduit aux plus hautes fonctions scientifiques (au sein du CNRS où il est maître de recherches) et cinématographiques (à l'origine de la Nouvelle Vague, initiateur en Europe du «cinéma direct», aujourd'hui directeur de la Cinémathèque française). Mais, sous la diversité des apparences, l'unicité de la démarche et la cohérence de la pensée de ce **griot gaulois** <sup>(1)</sup> vivifie en réalité depuis 1947 aussi bien la création audiovisuelle que la recherche en sciences humaines.



## Pour une anthropologie partagée

Sans doute peut-on considérer *Au pays des Dogons*, réalisé par Marcel Griaule en 1935, comme le premier film ethnographique, mais ce n'est qu'en 1952 qu'André Leroi-Gourhan et Jean Rouch créent au sein du Musée de l'Homme le Comité du Film ethnologique. La polémique autour de l'emploi du cinéma allait alors pouvoir s'institutionnaliser car, ainsi que le remarque Claudine de France en 1979 <sup>(2)</sup> : « Trente ans après l'acte de naissance officiel du film ethnographique que fut l'article d'André Leroi-Gourhan "Le film ethnographique existe-t-il ?" (*Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, n° 3, 1948), les ethnologues, utilisateurs ou non de l'image animée, continuent à s'interroger sur la place que l'on doit attribuer au film dans l'enquête ethnographique et l'exposition des résultats. »

Jean Rouch, pour sa part, était arrivé en Afrique au lendemain de la guerre comme ingénieur civil des Ponts et Chaussées. Mais très vite, les hommes le passionnent davantage que les choses et s'il ne nie pas l'intérêt de construire des routes à travers le continent, il est vite bouleversé en constatant que cette ouverture se paye par la déstabilisation de tout un mode de vie, chaque construction nouvelle minant les bases d'une civilisation millénaire qui se dissout littéralement au contact du germe occidental <sup>(3)</sup>. Dès lors la vocation de Jean Rouch s'affirme : il sera ethnologue, et se dote rapidement d'un nouvel instrument méthodologique, le film 16 mm : « *Je me suis vite aperçu que ce que j'avais voulu faire comme ethnologue en écrivant des livres était dérisoire comparé à l'impact que pouvait avoir un film. J'avais écrit des articles et je les avais donnés aux gens que j'avais étudiés ; ils en avaient arraché les pages et gardé les photos [...] Mais tout à coup, en voyant le film, ils ont compris le « regard » que je pouvais avoir sur eux, et ils ont commencé tout de suite à me critiquer. C'est la première fois que j'ai eu un véritable dialogue avec des gens que j'avais étudiés.* »

Parce que cinéaste, Jean Rouch recherche donc le feed-back. Mais en plaidant pour une présence effective et affective de l'ethnologue dans son travail, Rouch bouscule le fameux principe d'objectivité scientifique qu'il considère comme inapplicable, et d'ailleurs plus ou moins négatif : « *Tant que l'anthropologue-cinéaste, par scientisme, par honte idéologique, se dissimulera derrière un incognito confortable, il châtrera irrémédiablement ses films.* » <sup>(5)</sup>

Cette revendication passionnée de la subjectivité comme moteur des sciences humaines, suscite bien des questions et la multiplicité des réponses proposées aux interrogations posées par les films de Rouch montre que les règles déontologiques du cinéma ethnographique restent à établir. Pour sa part, Rouch

croit fermement à une anthropologie partagée qui, selon ses propres termes, serait « *une nouvelle méthode de recherche qui consiste à "partager" avec les gens qui, autrefois, n'étaient que les objets de la recherche. Nous, nous en faisons les sujets !* »<sup>(6)</sup>.

### **Rites et rituels d'aujourd'hui : des *Maîtres fous* à *La chasse au lion à l'arc*.**

En 1954, Jean Rouch filme dans la banlieue d'Accra des rites de possession collective auxquels se livrent des émigrants nigériens. Incompréhensibles pour des spectateurs non avertis, certaines images rapportées choquèrent même Marcel Griaule et de jeunes Africains assistant à la première projection du document, encore sans titre, au Musée de l'Homme. Les plus opposés demandèrent alors à Rouch de détruire le film. Mais en fait, avec le commentaire précis explicitant chaque comportement, tout s'éclaire et les images « racistes » se muent en un des films les plus anticolonialistes qui soit. En l'appelant *Les maîtres fous*, Rouch joue sur le double sens, car le titre signifie que ces personnages sont « les maîtres de la folie », mais aussi « les gens dont les maîtres sont fous » car les hommes sont possédés non par des ancêtres ou des éléments de leur propre culture, mais par les images de leurs maîtres colonialistes (l'un devient la locomotive, l'autre le caporal de garde, un troisième le gouverneur...) auxquels ils renvoient ainsi une affreuse caricature ! Ce choc de deux cultures, cette intériorisation de la colonisation au cœur — aux tripes mêmes — des rituels du monde des colonisés est alors plus terrible que la mort, Rouch aimant à dire qu'après avoir vu son film, Jean Genêt a écrit *Les Nègres* et Peter Brook *Marat-Sade*. Montré au festival de Venise 1957, *Les maîtres fous* y furent couronnés davantage en tant qu'œuvre d'un auteur que comme document rapporté par un ethnologue : la double appartenance de Jean Rouch s'affirmait au croisement de l'histoire du cinéma et de la recherche scientifique.

Dès cette époque le cinéaste définit **cinétranse** l'état dans lequel il se trouve lorsqu'il tourne... lui qui a justement fait de la possession un des sujets principaux de son travail en Afrique. En somme, l'éthique de l'ethnologue a fondé l'esthétique du cinéaste car, pour saisir des moments, des attitudes ou des événements qui ne se reproduisent plus, Rouch a choisi d'être son propre opérateur, de ne jamais couper les très longs plans séquences et de tourner caméra à la main au cœur de l'action.

Contre les partisans du papier-crayon qui lui reprochent de perturber les cérémonies qu'il filme, Rouch répond que ses instruments ne sont pas plus dérangeants que la présence même de l'étranger, et aime à raconter qu'allant un jour filmer un rituel qu'il enregistrerait régulièrement depuis des années, il se fit

accompagner par un de ses plus brillants étudiants noirs fraîchement diplômé d'anthropologie à Niamey. Mais les paysans du Haut-Niger refusèrent alors de se livrer à leur cérémonie : le perturbateur n'était pas le cinéaste blanc qu'ils connaissaient bien, mais le Nigérien venu de la ville et de l'université !

Pourtant, cinéaste et noir, Sembene Ousmane<sup>(7)</sup> n'aime pas les films ethnographiques de Jean Rouch : « *Ce que je leur reproche, comme je le reproche aux africanistes, c'est de nous regarder comme des insectes* »<sup>(8)</sup>. Rouch répondra en 1970 à cette contestation «de l'intérieur» par la réalisation en France de **Petit à petit** : à la manière des fameuses «Lettres persanes» de Montesquieu, le cinéaste suit ses amis nigériens Lam et Damouré dans leur découverte de Paris, inversant le regard de l'ethnologue pour enregistrer le point de vue de l'homme noir sur la société blanche.

En effet, Jean Rouch est surtout intéressé par la situation actuelle : s'il trouve des cérémonies inchangées depuis des millénaires, il les enregistre et cela donne **Les funérailles à Bongo du vieil Anai**, mort en 1972 au Mali. Pour chaque rite décrit, le cinéaste donne les explications nécessaires : matérielles, intellectuelles, symboliques, mythiques ou tout simplement poétiques. Car dans ce type de relations avec la vie et la nature, la poésie peut représenter aussi une forme supérieure de connaissance, le texte incantatoire plasmodié par l'auteur étant en particulier remarquable.

Mais si, lorsqu'il filme sept fois **La chasse au lion à l'arc** aux frontières du Niger et du Mali de 1958 à 1965, certains Noirs observent les rituels d'hier en jeans et baskets à côté d'autres vêtus des pagnes ancestraux, il garde les plans en jeans alors que le documentariste de «Connaissance du Monde» et l'ethnologue traditionnel auraient privilégié le pagne, le premier pour le pittoresque et le second pour conserver l'image pure du costume du pays ! Rouch enregistre cette vérité d'aujourd'hui avec toute l'humilité de l'homme devant la puissance d'un mythe vivant qui transcende les races, les époques et les croyances, accordant sa sensibilité intime à celle du Noir, « *se soumettant aux conventions de ce peuple, répercutant sa légende et ses fables, les faisant se croiser à l'occasion avec celles du cinéma américain* »<sup>(9)</sup>.

### Du direct à la Nouvelle Vague : fiction et documentaire

Ignorant tout du cinéma français qui se tourne dans les studios de la seconde moitié des années 50, Rouch réinvente en Afrique le 7ème art et prépare en toute innocence une double révolution artistique qui va vite déboucher sur deux des bouleversements esthétiques les plus importants qu'ait connus l'image animée depuis sa naissance : le cinéma direct et la Nouvelle Vague.



"Moi, un noir", film, 1957, Photo : Cinémathèque Française.

Filmant en 1958 l'existence quotidienne de jeunes sous-prolétaires dans la banlieue d'Abidjan, Rouch suit en direct Oumarou Ganda dans le labyrinthe de Treichville, puis demande à son protagoniste d'improviser un commentaire au moment du montage à Paris. L'extrême nouveauté de la démarche vaut à **Moi, un noir**, le prix Louis Delluc (le Goncourt du cinéma), année où sortent **Les Amants** de Louis Malle, **Mon Oncle** de Jacques Tati et **Montparnasse 19** de Jacques Becker. En mars et en avril 1959, Jean-Luc Godard consacre deux articles élogieux au film de Rouch dont il admire les aventures semi-improvisées des trois jeunes gens ne s'appelant entre eux que Lemmy Caution, Eddie Constantine et Dorothy Lamour, ainsi que le mélange de dialogues très quotidiens avec les réflexions subjectives du personnage narrateur :

« Il faut prendre au mot la vérité, quand elle sort de la bouche de Lemmy Caution, chômeur à Treichville, quand il attend les filles à la sortie de l'église, ou apprend à Petit Jules pourquoi la France a perdu la partie en Indochine dans un discours mi-Céline, mi-Audiberti, mi-rien du tout en fin de compte, car les discours de Jean Rouch et de ses personnages sont neufs et purs comme la Vénus de Botticelli, comme le Noir jaillissant de l'onde dans **Les statues**

*meurent aussi [...] Et quand Eddie Constantine, agent fédéral américain, discute le coup avec Petit Jules dans un étourdissant flot de paroles style **Bagatelles pour un massacre**, et que Rouch, accroupi à côté d'eux, la caméra sur l'épaule, se redresse lentement et s'élève à la Anthony Mann, le genou en guise de grue, pour cadrer Abidjan, ô Abidjan des lagunes, de l'autre côté du fleuve, j'aime ça »<sup>(10)</sup>.*

Nul doute que le style d'*A bout de souffle*, tourné en août de la même année, ait été fortement influencé par l'œuvre de Rouch, à laquelle Godard rend d'ailleurs directement hommage en filmant Belmondo qui observe avec indifférence un piéton renversé par une auto au coin des Champs-Élysées, comme Robinson le faisait face à un accident dans la capitale de la Côte-d'Ivoire.

A ce moment, alors que la critique reconnaît en Rouch un des parrains les plus indiscutables de la Nouvelle Vague, le cinéaste ethnologue se passionne pour le cinéma «vérité» né aux États-Unis autour de Leacock, Pennebaker, Albert Maysles, et au Canada avec Terry Filgate, puis Michel Brault. En 1960, il invite ce dernier en France pour tenir la caméra de *Chronique d'un été*, enquête cinématographique menée dans un Paris estival par le sociologue Edgar Morin. La plupart des séquences sont tournées avec le prototype de caméra Coutant-Mathot KMT 16mm utilisée pour la première fois, pilotée par fil avec magnétophone Nagra Neopilot Perfectone. Toute la pratique du documentaire se trouve remise en question, mais les méthodes de tournage du cinéma de fiction (découpage, prises de vues, direction d'acteurs, son synchrone) seront également transformées dans le sens d'un «nouveau cinéma» qui s'affirme au début de ces années 60.

Depuis, Jean Rouch n'a jamais cessé de tourner ses films «brouillonnants» et «bouillonnants», parfois improvisés directement à l'œilleton, forçant la critique à reconsidérer les notions de synopsis et surtout de mise en scène. De l'analyse de ses productions sortiront quelques idées neuves sur la nature exacte de l'auteur de films et le destin du cinéaste sera pendant près de dix ans étroitement associé à l'histoire de la Nouvelle Vague.

Rouch trouvera ensuite sa place originale en imbriquant les quatre aspects de son travail pour les conjuguer deux par deux en dehors de tout déroulement chronologique. Le **cinéaste africain** s'affirme encore en 1989 dans *Boulevards d'Afrique* co-réalisé avec Tam-Sir Boueb, et l'**ethnologue** donne un document inestimable en 1981 avec *Ambara dama*. **Cinéaste du direct** il retrouve dans *Dyonisos* en 1985 les charmes acides de *Petit à petit* associés à la lucidité de *Chronique d'un été*. Quand à l'**auteur** de films, il participe aux côtés de Raoul Ruiz à la réalisation de *Brise-glace* (1987), où l'expérimentation le dispute à la recherche de la vérité et la dimension plastique à la richesse humaine.

Ainsi Rouch fait bouger le cinéma comme l'anthropologie, l'ethnologie, par le film et l'art par la science dans une œuvre plurielle élaborée avec l'esprit pionnier d'un chercheur hors laboratoire et hors studio. A plus de soixante-dix ans, il est toujours aux avant-postes de la création et de la connaissance, dans une position solitaire que peu d'hommes de son envergure osent tenir à l'époque où triomphe le cloisonnement des spécialistes momifiés par l'esprit de sérieux. Bourré d'humour, faisant voler en éclats les cadres stérilisants du savoir académique et du panthéon culturel, Rouch fait avancer la science et le cinéma à son rythme, celui d'une intelligence nourrie d'un humanisme toujours à l'écoute de l'autre.

1. C'était le titre d'un volume de la collection *CinémAction* (l'Harmattan) que nous avons dirigée en 1982.
2. Dans l'introduction à son étude «Corps, matière et rite dans le film ethnographique», in *Pour une anthropologie visuelle*, Mouton, 1979.
3. C'est en 1950 qu'Alain Resnais et Chris Marker filment la dégénérescence de l'art indigène africain dans le superbe *Les statues meurent aussi*.
4. Jean Rouch, entretien avec Denyse de Saivre et Amélie Neumann, *Recherche, pédagogie et culture*, Vol III, n° 17/18, mai / août 1975.
5. «La caméra et les hommes», *Pour une anthropologie visuelle*, Mouton, 1979.
6. Propos tenus lors d'un débat à l'UNESCO, rapportés dans *CinémAction*, n° 12, automne 1980, p. 57.
7. Sembene Ousmane est aujourd'hui le plus célèbre réalisateur africain. Sénégalais, il publie son premier roman en France dès 1956 puis devient cinéaste en 1962 (*Borom Sarret, La noire de ... Le mada, Xala, Ceddo...*)
8. Paroles prononcées au cours d'une confrontation aujourd'hui considérée comme «historique» entre J. Rouch et S. Ousmane, rapportées par Albert Cervoni, *France nouvelle*, n° 1033, 4 août 1965.
9. Claude Beylie, «La chasse à la vérité à l'arc», *CinémAction*, n° 17, 1982.
10. «L'Afrique vous parle de la fin et des moyens», *Cahiers du cinéma*, n° 94, avril 1959.