

Jean Rouch et le parti pris du conteur : l'Autre comme une ouverture sur des « mondes possibles »

Alain Boillat (Section d'Histoire et esthétique du cinéma, Université de Lausanne)

En raison de leur organisation discursive et des phénomènes de production de sens qui y sont à l'œuvre, les films de Jean Rouch *travaillent* de façon productive le rapport qu'ils entretiennent avec la notion de « fiction », et cela à l'intérieur même du pacte de lecture de type documentarisant¹ qu'ils instaurent le plus souvent. Ce paradoxe fait du corpus rouchien un excellent objet pour (ré)examiner, à travers la prise en compte de l'apport spécifique de certains films, le binôme fiction/documentaire qui est au centre de nombreuses discussions dans le champ de la théorie du cinéma². A cette fin, ma réflexion fera fond sur des concepts issus de la narratologie, ainsi que sur certains acquis de l'étude sémantique des textes de fiction, opérant un croisement interdisciplinaire entre l'examen du cinéma documentaire et les théories de la fiction littéraire (Paul Ricoeur, Gérard Genette, Thomas Pavel, Jean-Marie Schaeffer, Umberto Eco, etc.). L'étude du cinéma de Rouch me permet par ailleurs d'enrichir la réflexion menée dans l'ouvrage *Du bonimenteur à la voix-over* sur la question de l'oralité au cinéma³, puisque ses films présentent systématiquement une ou plusieurs voix-over – en général, celle de l'ethno-cinéaste lui-même – qui instaurent un régime oral avec une force qui connaît sans doute peu d'équivalents au cinéma depuis la disparition du bonimenteur au milieu des années 1910, figure de locuteur présent dans la salle de cinéma pour commenter les images projetées à laquelle se sont intéressés les historiens du cinéma des premiers temps dans la foulée du colloque de Brighton de 1978 (les Québécois André Gaudreault et Germain Lacasse en premier chef). D'ailleurs, en 1973, soit avant que les (« nouveaux ») historiens ne privilégient cette figure du cinéma des débuts, Jean-André Fieschi mentionnait à propos des films de Rouch la « voix prenante du récitant, du conteur, du “bonimenteur” »⁴. Car si Rouch conserve la trace de coutumes en voie de disparition, il fixe également sur la piste-son de ses films des commentaires qui, au gré des dispositifs variés de mise en scène de la parole qu'il a expérimentés durant sa carrière, présentent de nombreux traits d'oralité⁵, s'apparentant

¹ L'expression « lecture documentarisante » est empruntée à Roger Odin qui, dans le cadre de son approche sémiopragmatique, considère à juste titre que la définition du statut (fictionnel/non fictionnel) d'un film est principalement fonction de la lecture qu'on en fait, basée non pas principalement sur des indices textuels mais sur un ensemble de déterminations induites par l'institution au sein de laquelle le visionnage du film prend place (« Film documentaire, lecture documentarisante », in J.-Ch. Lyant et R. Odin (dir.), *Cinémas et réalités*, Saint-Etienne, CIEREC/Université de Saint-Etienne, 1984).

² Je renvoie à ce propos à mon ouvrage *La Fiction au cinéma* (Paris, L'Harmattan, 2001), dans lequel j'avance une conception graduelle de la fictionalité impliquant une ouverture aux cas limites ou ambigus. La section de cet ouvrage qui porte sur la notion de « mondes possibles » (p. 153-170) est consacrée notamment aux *Maîtres fous* de Rouch, dans une démarche visant à souligner la parenté de certains fonctionnements sémantiques de ce film avec ceux de la fiction.

³ Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2007.

⁴ Jean-André Fieschi, « Dérives de la fiction », *Revue d'esthétique*, numéro spécial « Cinéma : théorie, lectures », 1973, p. 257.

⁵ Je pense par exemple aux adresses destinées au spectateur ou à un autre locuteur *over*, au rapport déictique du commentaire avec les images qui fait apparaître ouvertement que le verbal est soumis à ces dernières et intervient dans un après-coup, aux « traductions » des paroles des gens filmés, à l'implication « participative » du locuteur *over* qui imite par l'intonation l'état

de ce fait aux productions de pratiques labiles. Ainsi un film comme *Baby Ghana* (1957), qui pourrait être, au vu de son sujet de circonstance, un « banal » documentaire sur le jour de l'indépendance du Ghana, devient un passionnant terrain d'exercice de la voix vive sous une forme dialogique. Ce primat de l'oralité s'explique par le fait que le désir qui sous-tend l'entreprise rouchienne est avant tout celui du conteur, ainsi que le souligne Maxime Scheinfeigel dans sa récente monographie : « il est permis de penser que si sa prédiction quasiment immédiate pour les rituels naît d'une curiosité anthropologique, elle est pour une bonne part activée par ce goût inlassable de la fable qui, à son arrivée en Afrique en 1942, terre d'oralité ancestrale, a trouvé un terrain favorable pour s'éclorer et s'épanouir. »⁶ J'aimerais examiner ici quelques aspects de l'inscription dans l'ordre du narratif de certains films ethnographiques de Rouch. Tel n'est pas le cas de tous ses films, mais souvent des plus connus, qui justement trouvent un public en dehors de ce champ disciplinaire parce qu'ils touchent à l'universalité *via* la fable.

Diégèse / récit / croyances

En préambule, j'aimerais souligner la nécessité de différencier deux niveaux auxquels se situeront mes remarques sur les films de Rouch : celui du *récit* d'une part, de la diégèse d'autre part⁷. Le second terme renvoie à l'univers représenté – il s'agit là de la question du référent, qui touche au rapport posé par l'œuvre avec le monde réel, selon un écart plus ou moins important qui définit un certain degré de *fictionnalité* – tandis que la notion de « récit » se rapporte à un mode d'agencement du discours parmi d'autres (il relève donc de ce que j'ai proposé d'appeler la *fictivité*)⁸. Certes, récit et diégèse se nourrissent mutuellement, constituant deux faces d'un même processus d'élaboration de ce qui est donné à voir et à entendre au spectateur (mais aussi à compléter mentalement par ses propres inférences), mais il me paraît pertinent méthodologiquement de les distinguer dès lors que l'on opte pour une approche sémantique. Il faut toutefois prendre en compte le fait que, dans une certaine mesure, le fonctionnement narratif a une incidence sur l'évaluation par le spectateur du degré de

d'esprit ou émotif des personnes vues à l'écran comme s'il se situait dans le présent des actions montrées, etc. Toutes ces postures discursives permettent d'allier la « voix-narration » qui constitue le régime traditionnel des voix-over à la « voix-attraction » que l'on peut caractériser par des effets de *modularité*, par un régime *présentationnel* et par une volonté de *présentification* du discours (voir *Du Bonimenteur à la voix-over*, *op. cit.*, p. 242-254). En ce sens, Rouch garde au sein du cinéma *parlant* (sous sa forme « paroxystique », en termes de vococentrisme, qu'est le cinéma direct) quelque chose du cinéma *parlé* : certes, on parle *dans* ses films, mais c'est surtout la voix-over de Rouch *nous* parle *du* film. La voix-over de *Couleur du temps, Berlin, août 1945* (1988), film sur la mémoire aux consonances resnaisiennes dans lequel le ton de la lecture et les caractéristiques du texte renvoient au domaine de l'écrit (Rouch reprend d'ailleurs un texte qu'il a publié en 1945), fait à ce titre exception, soulignant par contraste l'inscription générale de ses films dans le régime de l'oralité.

⁶ Maxime Scheinfeigel, *Jean Rouch*, Paris, CNRS, 2008, p. 102-103.

⁷ Bien qu'il arrive fréquemment que ces deux termes soient assimilés l'un à l'autre, il me paraît plus productif de revenir à la définition filmologique d'Etienne Souriau (voir à ce propos mon article « La "diégèse" dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », *Cinemas*, vol.19, n°2-3, printemps 2009, p. 217-245). Souriau concevait en effet cette notion au sein d'un réseau conceptuel pensé en vue de distinguer les divers niveaux de réalité convoqués par l'expérience filmique, dans une démarche particulièrement intéressante lorsqu'on aborde comme ici le couple documentarité/fictionnalité.

⁸ *La Fiction au cinéma*, *op. cit.*, p. 31-35 et 177-179.

fictionnalité du film. Aussi, la fonction structurante conférée par Rouch au narratif⁹ incite le spectateur à activer le lien *pragmatique* – c'est-à-dire fondé sur des habitudes de « lecture » – entre récit et fiction. Certes, dans les films non fictionnels de Rouch, l'organisation narrative tend à être subordonnée à une dominante explicative¹⁰, mais deux caractéristiques essentielles du récit y sont récurrentes : la clôture et la vectorisation.

Même si l'entreprise rouchienne dans son ensemble s'inscrit dans un *work in progress*, l'actualisation de certaines étapes de ses recherches en Afrique s'effectue, après une phase de gestation parfois longue, à travers la proposition d'un objet communicable qui constitue une unité : le « film ». Or Rouch se préoccupe à mon sens beaucoup de la cohérence interne de ce discours, comme en témoigne son souci de produire des effets de clôture, voire de construire une reprise chiasmatisée du début dans la partie finale. Cette clôture est toute rhétorique, n'interdisant pas au cinéaste de revenir dans autre film sur des objets contigus, comme autant d'épisodes d'un grand « serial » ; elle est toutefois effective en termes d'organisation textuelle. Comme je l'ai déjà noté ailleurs¹¹, ces phénomènes de clôture s'opèrent souvent à travers la mise en évidence, dans les actions filmées, d'un *aller-retour* sur le plan spatial : les protagonistes du rituel des *Maîtres fous* (1955) rentrent à la ville une fois la nuit venue, ceux de *Jaguar* (1967) reviennent au pays natal à la fin du film, etc. Il n'est pas si étonnant que cet ancien ingénieur des ponts et chaussées se plaise à mettre en évidence les *voies de communication* (et cela dans tous les sens du terme) empruntées par les protagonistes de ses films : on trouve souvent dans leurs trajets une sorte d'héritage de la célèbre phrase du *Nosferatu* de Murnau admirée des surréalistes (« Et quand il eut passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre »).

Une logique similaire de l'aller-retour régit des cas plus minimaux, par exemple lorsque Rouch tourne un film en un seul plan-séquence. En effet, dans ce type de films, on constate qu'il s'arrange généralement pour s'éloigner des personnes filmées avant que sa bobine ne soit entièrement dévidée, et qu'il prend à ce moment-là ostensiblement congé d'eux : tel est le cas dans *Les Tambours d'avant* (*Tourou et Bitti*, 1967), où Rouch regagne à la fin une position située à l'écart du rituel – il dit explicitement vouloir « retomber sur le début de [s]on histoire » –, mais aussi d'entretiens filmés comme *Hommage à Marcel Maus : Taro Okamoto* (1977), dans lequel le sculpteur japonais lui adresse un « au revoir » auquel Rouch répond *off*, ou dans *Ciné Portrait de Raymond Depardon* (1981). La récurrence à travers des films réalisés à des époques différentes d'un tel protocole

⁹ Toute proportion gardée, on observe en effet dans la plupart des documentaires des procédés de narrativisation similaires à ceux du cinéma de fiction dominant. Dans son examen de la narrativité dans le cinéma documentaire, William Guynn a toutefois montré à partir d'un corpus de films documentaires jugés « classiques » (dont *Les Maîtres fous* de Rouch) que ceux-ci ont tendance à privilégier un autre mode d'ordonnance que le narratif, qu'il a proposé de nommer le « discursif » (*Un cinéma de non-fiction*, Aix-en-Provence, PUP, 2001 [1990]). Si Guynn peine à dégager la singularité des *Maîtres fous*, c'est que le cadre dans lequel il inscrit son étude (celui de la grande syntagmatique metzienne) se cantonne à la dimension strictement séquentielle du film, et aborde peu la dimension référentielle.

¹⁰ Dans le cas de Rouch, il me semble utile d'opter pour le modèle de l'hétérogénéité compositionnelle des textes avancé par Jean-Michel Adam, qui permet d'envisager qu'une dominante séquentielle comme le type explicatif puisse donner lieu, par moments, à l'insertion d'une « séquence hétérogène, par exemple narrative » (Jean-Michel Adam, *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992, p. 28-35).

¹¹ « Jean Rouch et la figure de l'aller-retour », *Hors-Champ*, n°4, printemps 2000, p. 4-8.

d'approche (souvent sous la forme d'une filature) puis d'éloignement du sujet est révélatrice de l'importance que lui conférait le cinéaste, qui, dans de tels cas, gère les processus d'ouverture/clôture du film (c'est-à-dire du plan) au tournage par la vitesse et la direction insufflés à ses déplacements. La temporalité est alors chevillée aux mouvements corporels mêmes du filmeur qui définissent, littéralement, sa « démarche » par rapport à l'objet filmé.

Lorsque, dans des films plus longs, ces effets de clôture sont obtenus à un niveau macrostructurel, on peut dire qu'ils induisent une véritable activité configurationnelle de la part du spectateur (au sens de Paul Ricoeur), c'est-à-dire non seulement la formulation d'un bilan permettant de revenir sur ce qui a précédé de façon synthétique et conclusive, mais aussi, en termes communicationnels, la proposition d'une ouverture au spectateur par une adresse implicite lui permettant de s'appropriier (selon certaines modalités) le monde du film, en ce lieu qualifié par Ricoeur d'« intersection du monde du texte et du monde de l'auditeur ou du lecteur »¹². De la sorte, le spectateur se sent interpellé par le film avant de quitter la salle, le finale jouant le rôle de la morale des fables. Dans le film *Babatu ou les 3 conseils*, Rouch termine sur trois morales énoncées successivement, dans une démarche qui pourrait sembler s'opposer à l'idée de clôture. Néanmoins, ces *coda* hypothétiques ne font paradoxalement que souligner l'importance accordée par le cinéaste à la morale finale : il y a bien clôture au niveau structurel, mais non au niveau sémantique. « L'ouverture » suggérée par les possibles – récurrente dans la conduite ludique et désinvolte du récit rouchien (voir par exemple l'accident à la fin de *VW voyou*) est ici une manière d'inciter le spectateur à s'appropriier le monde du film. Le retour à la situation initiale du travail et du quotidien en milieu urbain à la fin des *Maîtres fous*, ponctué de flashes représentant « les visages horribles de la veille » et accompagné d'un texte faisant explicitement référence, dans l'ultime plan du film, à la société d'appartenance de l'énonciateur verbal et de son auditoire (« on ne peut s'empêcher de se demander si ces hommes d'Afrique ne connaissent pas des remèdes *que nous, nous ne connaissons pas encore* »), obéit en tous points aux exigences de la configuration narrative qui, « quand tous les faits sont établis », postule « leur compréhension dans un acte de jugement qui arrive à les tenir ensemble au lieu de les voir en séries »¹³. Ce principe est également à l'œuvre dans *La Chasse au lion à l'arc* (1965), dont le récit est encadré par un prologue et un épilogue. En s'ouvrant et en se fermant sur l'image de jeunes auditeurs diégétiques interpellés *over* en tant que destinataires du message filmique – ce dernier se substituant au chant du griot (rejeté dans l'arrière-plan sonore) sur le modèle de la transformation d'un récit verbal en un monde audiovisuel propre au cinéma de fiction¹⁴ –, *La Chasse au lion à l'arc* est un film emblématique de l'attention prêtée par le cinéaste à la dimension configurationnelle. La fin en voix-over y redouble en fait la première conclusion qui nous montre les chasseurs rejouant leurs propres exploits (préalablement contés dans le film) devant des membres de leur communauté (il s'agit d'enfants, soit précisément

¹² Paul Ricoeur, *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983 (collection « Point Essais »), p. 136.

¹³ Selon la formule de Louis O. Mink citée par Jean-Michel Adam, *Le Récit*, Paris, PUF, 1984 (1994), p. 93.

¹⁴ Voir Jean Châteauevert, *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, Paris/Montréal, Klincksieck/Nuit Blanche, 1996, par exemple p. 57-63.

ceux à qui le récit-cadre dit s'adresser). Rouch opère à travers ce redoublement d'une situation de clôture un décrochement énonciatif significatif en se réappropriant *in fine* la tâche consistant à sauver de l'oubli les pratiques de la chasse en les transmettant à la jeune génération (le film permettant de fixer la tradition orale). Il est en outre notable que ce changement de monde – on revient à la situation énonciative initiale, soit à une série de plans nocturnes d'auditeurs captivés qui ne sont pas sans rappeler les conditions de visionnement d'une salle de cinéma – s'effectue via une séquence basée sur le jeu, sur l'auto-mise en scène des protagonistes : Rouch structure son récit en fonction de l'imbrication de « mondes » (sous-ensembles de la diégèse filmique) dont le degré de fictionalité peut s'avérer variable. Ce mode d'organisation nous ramène donc à la question de la diégèse, la clôture du récit ayant comme pendant « l'entrée du spectateur dans le film » à laquelle Rouch semble apporter un soin tout particulier, de sorte que, souvent, les principes de cette entrée ne diffèrent de ceux examinés par Roger Odin pour la fiction¹⁵ qu'en ce qu'ils induisent encore plus ouvertement une dimension méta-filmique. La voix de Rouch, dont les intonations exhibent le caractère oral de la transmission du récit, guide le spectateur dès le seuil du film, comme le font souvent les voix-over du cinéma hollywoodien instigatrices de mondes. Dans *Tourou et Bitti*, la parole liminaire de Rouch pousse la réflexivité jusqu'à évoquer la fonction même de l'incipit : « Entrer dans un film, c'est plonger dans la réalité, y être à la fois présent et invisible, comme ce soir, à quatre heures de l'après-midi, quand je suivais... ». Après la conjonction « comme », alors que le texte mêle une référence à la situation d'énonciation (le déictique temporel « ce soir ») et un temps verbal du passé, Rouch nous fait insensiblement glisser dans le monde qu'il a observé en faisant fusionner la découverte du film par le spectateur (sa présentification par la projection) avec sa propre découverte de cet environnement. L'expression « plonger dans la réalité » est symptomatique du déplacement de processus associés à l'immersion fictionnelle au sein de la non-fiction car, si le spectateur peut « plonger » dans la réalité, c'est que celle-ci est *autre* que la sienne.

Le second trait du récit rouchien que j'aimerais souligner est une conséquence du premier : il s'agit de sa forte vectorisation, qui lui permet d'être tendu vers sa fin, en quelque sorte construit de façon rétrospective. Une condition nécessaire mais non suffisante de cette dernière est la présence d'une succession temporelle. A cet égard, on peut dire que Rouch fait montre d'une grande maîtrise de la représentation de la temporalité : pour structurer ses films, il utilise constamment des repères dans le temps qu'il fait et dans le temps qui passe (notamment l'alternance jour/nuit). Cette mise en évidence de la dimension chronologique ne suffit toutefois pas à assurer la vectorisation propre au récit, qui exige en outre un rapport de causalité entre les éléments successifs. Or, dans le cas de documentaires relevant du cinéma « direct » et donc fortement soumis aux aléas du tournage, l'impossibilité d'effectuer une scénarisation préalable qui serait comparable à celle qui préside au tournage d'un film de fiction a pour conséquence un enchaînement plus lâche des actions. Jean-Luc Lioult formule ainsi

¹⁵ Roger Odin, « L'entrée du spectateur dans la fiction », in *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.

le paradoxe du « scénario » documentaire, que l'on peut élargir aux questions de clôture et de vectorisation du récit :

« Comment un film documentaire, si l'on entend par là un film qui saisit en direct des événements réels tels qu'ils se produisent de manière incontrôlée, peut-il compter sur une prescience de ce qui sera la fin de la séquence des faits ? Comment, du reste, le documentariste peut-il identifier à coup sûr un instant donné comme celui de la terminaison ou de la résolution de tous ceux qui l'ont précédé, sinon dans une construction *a posteriori* ? »¹⁶.

L'une des conditions d'existence du récit étant, selon Jean-Michel Adam, la « détermination rétrograde qui fait qu'un récit est tendu vers sa fin [...], organisé en fonction de cette situation finale »¹⁷, les limites évoquées par Lioult ont des incidences sur la perception du degré de narrativité du film. Cependant, Rouch se donne les moyens de contourner ces contraintes en effectuant, durant de longues périodes de tournage, une immersion totale dans le milieu qu'il filme, acquérant une familiarité avec ce dernier qui lui permet d'anticiper le travail du montage en sélectionnant des aspects pertinents sur le plan narratif. Par ailleurs, cette notion d'« immersion » qui se rapporte au monde réel augure également du mode d'implication du spectateur dans le film : Rouch ne se contente pas de mettre l'accent sur l'univers doxastique des personnes qu'il filme, mais, dans ses textes *over* où le vocabulaire imagé utilisé par les peuples dont il rend compte des traditions n'est pas tant cité qu'intériorisé par le conteur, il épouse les croyances de ces personnes (notamment animistes). Rouch annexe l'imaginaire de ses protagonistes au monde du film, dans un mouvement immersif qui se manifeste aussi à travers le choix des mots : en usant de répétitions qui donnent un rythme incantatoire à ses paroles, le cinéaste-commentateur se substitue au griot. Cette démarche est par exemple évidente à la fin de *Funérailles à Bongo. Le Vieil Anai*, où, durant presque quinze minutes, le cinéaste déclame sur des plans descriptifs les prières qui, lors de rites funéraires, réactivent les mythes fondateurs des Dogons – notamment cette phrase qui fait constamment retour, soulignant la clôture : « votre jour est venu, bonsoir ».

Du point de vue narratologique, il est notable que cet univers doxastique accorde précisément une grande place à la prescience, comme cela est le cas dans *Jaguar* lorsque les protagonistes, avant de partir, vont « demander la route » à un devin. Dans le finale de *Yenendi, les faiseurs de pluie* (1950), la réponse des dieux est actualisée par le commentaire (qui signale tout d'abord « la cigogne, oiseau *annonciateur* des pluies à venir » puis « les premiers nuages, *prélude* à l'orage ») et le montage, organisé selon un crescendo nous montrant le vent se lever, les nuages enfler, le ciel s'assombrir puis les premières gouttes frapper la terre aride avant que, dans l'ultime plan, l'eau n'occupe l'intégralité du champ puis apparaît dans le carton de fin sous forme dessinée. Difficile de savoir si cette réponse

¹⁶ Jean-Luc Lioult, « Hasard et nécessité : le paradoxe du cinéma documentaire », in René Monnier et Anne Roche (dir.), *Territoires du scénario*, Dijon : Centre Gaston Bachelard, 2006, p. 62.

¹⁷ Jean-Michel Adam, *Le Récit*, *op. cit.*, p. 87.

de la nature s'est effectivement produite dans l'exact prolongement de la pratique rituelle : il s'agit là d'une rhétorique du film, qui construit une continuité. Il en va de même dans *Cimetière dans la falaise* (1950), où on nous dit que le corps du disparu est retrouvé le soir même de la prière rituelle. A la fin de *Yenendi de Gandhel* (1968), Rouch nous apprend que la décision du dieu (« pas de pitié ! » avait déclaré le possédé) s'est vérifiée : la région a été frappée par la sécheresse, et de nombreux habitants auraient été tués par la foudre. Dans de tels cas, le conteur assoit le processus de vectorisation/clôture sur une adhésion à la croyance dans les effets du rituel.

Intériorité / frontières

Souvent, Jean Rouch organise la transmission du savoir nécessaire à la compréhension du monde représenté en passant par le filtre des individus filmés, c'est-à-dire en optant pour une stratégie d'intériorisation qui, comme l'a montré Käte Hamburger¹⁸, est le propre de la figuration d'univers de fiction. Afin de concilier un foyer de l'énonciation situé « dans ses personnages » avec les impératifs de la non-fiction (où la conscience des autres ne peut être transparente au cinéaste), Rouch opte, dans *Moi, un noir* et *Jaguar*, pour le procédé consistant à faire parler *over* ses « acteurs » qui commentent ce qu'ils voient à l'écran, proférant un discours qui est fortement orienté par la sélection et le montage des images. En leur donnant ainsi la parole, Rouch fait partiellement reposer la subjectivité du film sur des énonciateurs qui se trouvent à mi-chemin entre le diégétique et l'extra-diégétique, ce qui permet, dans le cas particulier de l'intériorisation, de brouiller la distinction entre fiction et documentaire. Dans *Moi, un noir* en particulier, où Rouch entend dépendre, comme il le dit dans le prologue, « cette jeunesse [qui] n'a pas renoncé à ses croyances, mais se voue aux idoles modernes de la boxe et du cinéma » (on demeure donc, en dépit du milieu urbain, dans la représentation d'univers de croyance), les commentateurs sont incités à laisser libre cours à leur imagination dans la description de leur quotidien, qui ne se rapporte dès lors plus tant à leurs conditions matérielles de vie qu'à l'imaginaire qui les habite. La verbalisation de cet imaginaire, bien qu'elle recèle une forte composante ludique (ou justement pour cette raison, puisque Rouch incite à l'auto-mise en scène afin qu'elle révèle l'individu à travers le personnage)¹⁹, est l'indice des frustrations de cette jeunesse, et se voit donc lue par le spectateur sur un mode documentarisant, ne serait-ce qu'en raison des « consignes » du texte *over* prononcé par le cinéaste (loin d'être absent au niveau verbal !) qui suggèrent une lecture de type sociologique. Les deux personnages principaux de *Moi, un noir* ont des surnoms empruntés au monde du cinéma qui sont en eux-mêmes révélateurs d'une certaine réalité d'ordre fantasmatique²⁰ et qui, comme l'a montré Eva Hohenberger, participent d'un jeu de dévoilement/dissimulation des identités,

¹⁸ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986 [1977].

¹⁹ Rappelons que si Jean Rouch conseillait aux jeunes cinéastes ethnographes de choisir des cérémonies ou des techniques, c'est parce qu'elles « comportent en elles leur propre mise en scène » (« Le film ethnographique », in *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 454).

²⁰ Rouch ne se prive d'ailleurs pas de jouer sur ces deux niveaux dès le tout début du film, où il introduit un troisième terme (le nom du personnage de fiction) : « Eddie Constantine fut tellement fidèle à son personnage, Lemmy Caution, agent fédéral américain, qu'il fut, en cours de tournage, condamné à 3 mois de prison. »

et d'interactions entre plusieurs niveaux de réalité²¹. Grâce à la nomination de ses personnages, Rouch multiplie les dédoublements : non seulement, à l'instar des protagonistes apparaissant dans les films réalisés à propos de rituels de possession, les personnages se donnent une identité seconde, mais l'acteur est dissocié du personnage qu'il incarne (c'est-à-dire de lui-même en tant qu'entité profilmique) en étant invité à parler rétrospectivement de ce que montrent les images. Jean Rouch fait coexister dans ses films différents « mondes » en exploitant le potentiel herméneutique que cette coprésence peut provoquer sur un plan sociologique et anthropologique.

Toutefois, et c'est là l'un des tours de force de Rouch, le spectateur n'est nullement leurré sur le plan du statut (documentaire ou fictionnel) du film, même lorsque ces phénomènes se présentent dans des films identifiés comme « documentaires » : en fait, tout comme le narratif est englobé dans l'explicatif sur le plan de la *dispositio*, les représentations « mythologiques » ou la fiction²² sont enchâssées dans le monde du film sur le plan du référent. Les films de Rouch nous font par conséquent accéder de façon documentaire à des univers de fiction (ou de croyance), ne désamorçant pas chez le spectateur la construction de ce que Roger Odin appelle un « énonciateur réel des énoncés »²³. En fait, Rouch se fait le *porte-parole* – un terme-clé dans un film comme *Les Maîtres fous* dominé par une voix-over qui rend compte de paroles prononcées *in* dans des idiomes inintelligibles pour le public-cible – d'un énonciateur d'énoncés fictifs ostensiblement inclus dans la diégèse. Rares sont les films qui, comme ceux de Rouch, appellent à ce point une démarche énonciative, elle-même dominante dans les théories récentes de la fiction. Dans ses films, la fiction n'est plus tant un monde dans lequel on immerge le spectateur qu'un monde objectivé au sein du documentaire, désigné (sur un mode plus *présentationnel* que *représentationnel*) dans son hétérogénéité par rapport au degré de documentarité du film.

Une histoire de jeu

La frontière est toutefois tenue entre la fiction produite par des personnages endossant le rôle d'énonciateurs délégués et une fictionnalisation incombant au « méga-énonciateur » du film : Rouch se plaît en effet à osciller entre ces deux pôles, s'abandonnant par moments au désir d'empathie avec ses personnages, comme cela se produit lorsqu'il reprend *over*, en mimant le rythme, les incantations des personnes dont il filme la participation à des rituels (voir le chant adressé au devin dans *Monsieur Albert prophète*, 1962, ou à Dieu dans *Bongo, les funérailles du vieil Anai*, 1972). Dans *La Chasse au lion à l'arc*, l'utilisation d'un trucage pour signifier l'invisibilité du personnage constitue une actualisation filmique du fantasme d'invulnérabilité que nourrit le chasseur (ou que

²¹ Eva Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag, 1988, p. 302-306.

²² Il convient de ne pas assimiler celles-ci à celle-là, en dépit de processus parents sur lesquels joue Rouch. Jean-Marie Schaeffer précise à propos de la prise en compte des croyances au sein d'une théorie de la fiction : « [...] que ce soit du point de vue de leur genèse ou des attitudes mentales de ceux qui y adhèrent comme de ceux qui refusent d'y adhérer, ces faits ne relèvent pas d'une feintise ludique partagée », de sorte qu'« on ne saurait appliquer la notion de fiction ni aux représentations "mythologiques", ni aux religions » (Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, p. 149).

²³ Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000, chapitre 5. Notons que chez Rouch, la reconnaissance de la voix-over du cinéaste incite le spectateur à associer l'énonciateur réel de la production à l'énonciateur réel des énoncés.

Rouch lui prête pour cautionner cette pratique chère à Méliès). Le surgissement d'une composante surnaturelle totalement opposée à l'exigence d'un respect de l'intégrité de l'action profilmique propre au cinéma documentaire est néanmoins *ponctuel* – il s'agit d'un bref accès à l'imaginaire des personnages²⁴, cette fois non plus seulement évoqué verbalement mais actualisé par un procédé cinématographique occasionnant un leurre perceptif – et s'effectue sur un mode indubitablement *ludique*. Grâce à un tel « clin d'œil » au spectateur, le régime fictionnel n'est pas véritablement institué, mais seulement posé comme un proche *horizon* (des possibles). La connivence amusée que Rouch entretient avec son public rejoint le rapport qu'il noue avec ses « acteurs », qui s'adonnent à cette « feintise ludique partagée » que Jean-Marie Schaeffer a proposé de considérer comme la « phylogenèse » de la fiction²⁵. Si l'on ne peut parler dans ce cas ni de leurre ni d'illusion, c'est parce que tous les participants acceptent de « jouer le jeu » (dont les règles sont souvent fixées par Rouch, et cela pas seulement dans *La Pyramide humaine*). Ainsi n'est-ce pas un hasard si, dans l'entretien de Gaffary dans *Ispahan : lettre persane* (1977) – entretien à travers lequel Rouch se dévoile beaucoup, apparaissant même momentanément devant la caméra²⁶ –, le cinéaste oriente la discussion de sorte à proposer un rapprochement entre le jeu de polo qui se déroulait sur la place et la fonction de la mosquée située à proximité : la foi est pour lui, comme il le dit à cette occasion, un « jeu de dieu ». Il me paraît important de ne pas mésestimer l'importance pour Rouch de la composante ludique, qui, à divers égards, a défini le cadre communicationnel de l'anthropologie qu'il pratiquait, précisément qualifiée de « partagée », et sans doute motivé sa fascination pour les cérémonies rituelles²⁷.

Inserts, passages

Dans *La Chasse au lion à l'arc*, le bref emprunt au cinéma de fiction sous la forme du trucage fait écho à la pratique de l'insert dont use Rouch pour faire s'interpénétrer provisoirement deux mondes. Dans *Les Maîtres fous*, il s'agit d'un insert de quelques plans interrompant la représentation linéaire (quoique très fragmentée par le montage) du rituel pour nous montrer les modèles dont s'inspirent les participants dans leur transe, qu'ils incarnent pour créer un univers second. Un référent présent de manière indirecte – par la mise en scène sommaire des participants et l'interprétation que la voix-over fait de la transe – est soudain visualisé, densifiant l'une des strates du monde du film, celle qui se rapporte aux colons britanniques et au défilé du gouverneur. Ainsi retrouve-t-on le « réel » par-delà la mise en scène qu'en proposent les protagonistes du film à travers le rituel, la voix-over de Rouch faisant office de pont entre les deux « univers » que le montage rapproche de façon comparative et qui

²⁴ Notons que la notion d'« accessibilité » est centrale dans les études qui appliquent la logique des mondes possibles aux récits de fiction (chez Thomas Pavel ou Jean Châteauevert par exemple).

²⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 145-164. Schaeffer mentionne précisément dans ce chapitre l'exemple du cinéma, emblématique de ce type de feintise en tant que pourvoyeur de « leurre perceptif » (p. 157).

²⁶ Cette révélation délibérée du Moi « participant » qui s'expose à travers l'étude de l'Autre est probablement l'une des raisons de la facilité avec laquelle l'œuvre de Rouch se laisse auteuriser.

²⁷ Dans le cadre du présent colloque, Chaïbu Dan Inna a mentionné dans son intervention le fait que les cérémonies rituelles comme celle filmée par Rouch dans *Les Maîtres fous* relèvent de la catégorie du « wasa bori », « wasa » renvoyant à l'idée de spectacle et de jeu.

s'avère en fait homogène, puisque Rouch précise que les Nigériens devenus « Haoukas » durant la transe se trouvent parmi le public du défilé montré à l'image. Le texte *over* qui assure ostensiblement le passage d'un monde à l'autre (puisque ces deux mondes sont provisoirement dissociés afin de permettre la rhétorique comparative) comprend plusieurs déictiques qui présentent l'image en tant que telle : « Car *le voilà*, le véritable gouverneur ! [...] Et si l'ordre est différent *ici* et *là*, le protocole est bien le même ». Or on retrouve un même type d'insert dans la séquence de *Moi, un noir* qui se déroule un samedi après-midi, un jour où, comme le dit en introduction la voix-over de Rouch, « tout est possible », y compris le « rêve éveillé ». Toutefois, dans ce film plus fortement marqué par une tendance fictionnalisante, l'image se lit sur le mode onirique : l'aspiration de Robinson à faire fortune grâce à la boxe se manifeste dans la visualisation d'un combat entre Robinson et celui qu'il qualifie *over* de « champion du monde ». L'image de ce match permet, au même titre que le rituel dans les *Maîtres fous*, d'extérioriser les pensées du protagoniste avant un retour à la réalité objective, amorcé ici par un plan du public ne comportant qu'un unique spectateur : « Je ne suis pas un vrai boxeur, c'est seulement un rêve », dit-il, « et *voici* les vrais boxeurs ». A l'instar du plan des *Maîtres fous* sur le vrai défilé nous montrant une foule à l'arrière-plan dans laquelle Rouch nous dit que se trouvent les futurs Haoukas, *Moi, un noir* nous montre que Robinson est l'un des spectateurs du combat de boxe professionnel – comme il l'est aussi du film même qu'il est en train de commenter –, ce qui atteste l'accessibilité de ce monde *possible* (en ce jour où « tout est possible ») par les protagonistes du film, qui assistent au match en quête d'un modèle. En ce qui concerne l'enchâssement de la « rêverie » de Robinson, on ne peut pas dire que le représenté visuel correspond précisément au référent verbal : bien qu'irrémédiablement par une représentation très fragmentée aux allures d'accélééré, ces images ne nous montrent pas un match professionnel auquel assisterait un public nombreux, mais simplement un entraînement. L'image, revendiquant un ancrage dans la réalité dont elle témoigne, ne se plie donc que partiellement aux désirs de l'énonciateur diégétique. Evoquant les trois « décrochements » qui parsèment *Moi, un noir* et l'attirent dans le champ de la fiction (dont la séquence de boxe évoquée ci-dessus, le seul des trois décrochements à offrir des implications proprement diégétiques), Maxime Scheinfeigel note que le cinéma de Rouch n'a pas « besoin de solution de continuité entre les deux univers, le physique et le mental, car, justement, ils sont insécables, indistincts, valant d'emblée l'un pour l'autre »²⁸. La rencontre, voire l'interpénétration des univers n'est pas seulement un postulat ethnologique pour Rouch, mais un principe structurel déterminant dans l'élaboration de la signification de ses films. En effet, ainsi que Jean-André Fieschi l'évoquait déjà au début des années 1970 avec acuité²⁹, Rouch a inlassablement représenté le franchissement de frontières, le passage entre les mondes, dans l'idée que tout voyage – et surtout ceux qu'il effectue en compagnie d'Africains, comme celui « dans la brousse qui est plus loin que loin, le pays de nulle part » (*La Chasse au lion à l'arc*) – relève en partie de l'ordre de l'imaginaire. En figurant les croyances, les rêves et les désirs des

²⁸ Maxime Scheinfeigel, *op. cit.*, p. 157.

²⁹ Jean-André Fieschi, *op. cit.*, p. 255-264.

êtres dont il documente l'existence, Rouch ouvre ses films, que l'on pourrait qualifier de « beaux comme la rencontre fortuite du surréalisme cinématographique et de l'enquête ethnographique sur une table de dissection du réel », à des mondes possibles qui sont le prolongement du monde « actuel »³⁰, s'y imbriquant en proposant des solutions narratives et formelles nouvelles. Son dernier long-métrage, *Dionysos* (1984), thématise dans une évidence presque didactique cette imbrication des niveaux, le lieu d'une soutenance de thèse de doctorat (qui pourrait renvoyer au cadre initial du travail du cinéaste) accueillant des éléments issus d'autres mondes (les détonations de canons comme lointains échos de la guerre de 1870, puis le jeune Nietzsche soldat, incarné par un acteur), un tableau de Giorgio de Chirico d'abord « encadré » dans cet espace académique se déployant ensuite dans la troisième dimension comme un espace habitable que parcourent les protagonistes en quête de mystères. Dans ce film constamment soumis à des mises en abyme qui décline des dispositifs intégrant diverses formes de spectacles vivants, la théâtralité envahit et ritualise le quotidien selon une vision dionysiaque du monde³¹. Rouch abolit ainsi les frontières entre mise en scène ludique, fiction objectivée et documentaire sur l'imaginaire, et emporte le spectateur dans son (ou ses) monde(s), souscrivant à l'esprit du doctorant en philologie de *Dionysos* : l'abandon consenti et partagé à la magie et au *rituel* du cinéma.

Version augmentée du 16 novembre 2009

³⁰ Les postures de ses personnages constituent en fait des « attitudes propositionnelles » au sens de Châteauvert (*Des mots à l'image...*, *op. cit.*, p. 68).

³¹ Cette conception d'un religieux festif et cette fascination pour la théâtralisation des comportements traversent toute l'œuvre de Rouch, mais apparaît de façon plus évidente encore dans son dernier opus, *Le rêve plus fort que la mort* (2002).