

L'anthropologie, le voyage et les « exotes »

Que l'expérience de l'autre soit centrale dans l'œuvre de Jean Rouch, voilà qui n'étonnera personne, car il se revendiquait d'un exotisme au sens positif du terme. Or, s'il a ses lettres de noblesse, l'exotisme n'a plus forcément bonne presse aujourd'hui. Quand à la fin des années 1980, la mondialisation a quelque peu secoué les traditions anthropologiques toujours ancrées dans la sacro-sainte monographie, l'exotisme est passé du statut de vertu (assurer la défense de valeurs différentes de celles de l'Occident industriel) à celui de péché (avoir servi d'instrument idéologique au service de la domination coloniale). Ce basculement de valeurs, très typique du mode de fonctionnement par opposition binaire propre à l'idéologie n'opère qu'en s'imposant *a priori* sur des postures et des positions philosophiques de nature forcément complexe et ambiguë. Il n'en demeure pas moins qu'ironiquement, l'anthropologie, qui se voyait volontiers comme dénonciatrice de la vocation hégémonique de l'Occident, fut précisément attaquée en tant que rouage de cette hégémonie. Ceux qui se percevaient comme défenseurs des valeurs des peuples qu'ils étudiaient furent accusés de les avoir « exotisés », de les avoir objectivés comme foncièrement *autres*, légitimant ainsi leur mise en retrait de l'histoire. Pourtant, comme le reconnaît lui-même James Clifford, un des pourfendeurs postmodernes de l'anthropologie exotisante, pendant des décennies, « L'exotisme était la principale cour d'appel contre le rationnel, le beau le normal de l'Occident » (Clifford, 1996, 130) et l'ethnographie impliquait « une remise en question radicale des normes et un attrait pour l'exotique, le paradoxal, l'insolite ». (ibid., 132)ⁱ. Le basculement de la valeur « plus » à la valeur « moins » s'explique par l'émergence, au début des années 1980, d'un nouvel objet de recherche : le pouvoir et les relations inégalitaires impliquées dans la situation d'enquête ethnographique. La notion d'exotisme, à laquelle Victor Segalen avait donné son expression la plus noble, était donc à revoir. Dans son *Essai sur l'exotisme*, commencé en 1904 et inachevé à sa mort, en 1919, Segalen expliquait que sous sa forme la plus élémentaire, l'exotisme répond à un besoin d'évasion, car tous les hommes, à un moment de leur vie, éprouvent le désir d'un départ, le besoin de retourner à une vie « primitive » ou

de découvrir une autre civilisation. Mais ce départ peut devenir une sorte de recherche humaniste et non pas une collection de cartes postales. Segalen prône un « exotisme vécu », qui s'intéresse aux caractères, aux mœurs et aux croyances des autres hommes. Tous les personnages que nous convoquerons dans cet article s'y inscrivent parfaitement, et certaines citations de Segalen pourraient leur être prêtées : « Avant tout, déblayer le terrain. Jeter par-dessus bord tout ce que contient de mésusé et de rance ce mot d'exotisme. Le dépouiller de tous ses oripeaux : le palmier et le chameau ; casque colonial ; peaux noires et soleil jaune ; et du même coup se débarrasser de tous ceux qui les employèrent avec une faconde niaise » (Segalen, V. 1986 [1919]), 36). Aby Warburg, Alfred Métraux, Michel Leiris, Henri Cartier-Bresson, Pierre Verger, Jean Rouch, Antonin Artaud, Paul Bowles, sont des "exotes" au sens de Segalen : « celui-là qui, Voyageur-né, dans les mondes aux diversités merveilleuses, sent toute la saveur du divers » (ibid., 42). Une saveur qui pour eux garde une partie de son mystère et ne débouche pas sur une fusion totale.

« Je est un autre »

Pour comprendre le rapport entre l'ici et l'ailleurs et cerner l'importance de la phrase de Rimbaud « je est un autre », si souvent citée par Jean Rouch, il faut envisager la manière dont s'est construite la personnalité du voyageur. Il ne s'agit pas seulement de « formation » ni d'héritage culturel, mais d'un ensemble de dispositions que le concept allemand de *bildung* décrit mieux que celui d'éducation. Au départ, la *bildung*, qui se revendique de la tradition grecque, combine le savoir et le développement personnel dans l'éducation des élites ; par la suite le sens s'est étendu à toutes les couches de la société. Cette dimension sociale apparaît clairement lorsque l'on dégage les traits communs que présentent l'itinéraire de Jean Rouch et ceux de quelques-uns de ses aînés. Le voyage dans les tropiques, comme *rite de passage* pour des garçons de bonne famille plus ou moins en rupture de ban, apparaît en effet comme un classique. Il suffit d'évoquer à nouveau les noms de Segalen, Artaud, Leiris, Métraux, Cartier-Bresson et Verger. Ces vies tendues entre le témoignage, le document et l'art, étaient certes exceptionnelles, mais elles faisaient partie de

l'ethos des intellectuels aventuriers de la fin du XIXe et de la première moitié du XXe siècle. A travers leurs œuvres et leur biographie, un certain nombre de personnalités nouent ainsi une sorte conversation à distance. Pour les jeunes intellectuels européens, le voyage en Afrique, en Asie, en Amérique du Sud ou en Océanie faisait figure de rite initiatique, avec mort symbolique (celle de l'enfant) et renaissance (celle de l'adulte). Lors de l'épreuve de mort symbolique, en général, le futur initié ne sait pas ce qui l'attend et ce fut le cas, par exemple, de Cartier-Bresson, qui faillit bien y rester, victime d'une bilharziose. La descente du Niger par Rouch et ses acolytes ne fut pas, non plus, une sinécure. Mais le risque physique ne joue dans ce « passage » qu'un rôle marginal. La mise à l'épreuve des incertitudes du moi au cours d'une expérience de liminalité fait à la fois frémir (« il y a de quoi perdre pied », dira Rouch) et frissonner d'excitation. Le concept de *liminalité* proposé par Victor Turner (à partir de la théorie des rites de passage d'Arnold Van Gennep), fait référence aux espaces sociaux marginaux, qui échappent aux contraintes d'une vie prédéfinie : les acteurs y franchissent un seuil au-delà duquel ils sont, en quelque sorte, entre parenthèses par rapport aux engagements habituels (Turner, 1982). C'est le cas, par exemple, lors des carnivals, des pèlerinages et des grandes fêtes. Ces événements sont toujours des moments de transformation, de renaissance. À l'échelle d'une biographie, un exil volontaire et momentané joue un rôle-charnière comparable : « partir, c'est mourir un peu », disait Alphonse Allais, et c'est d'autant plus que c'est un autre homme qui revient du voyage. Ce n'est pas par hasard que l'auteur de *Jaguar* éprouva une telle fascination pour le périple, lui aussi initiatique (les Nigériens disent « partir à l'aventure » ou « partir à l'exode »), des jeunes Nigériens en Gold Coast dans les années cinquante. Là encore, il est question des « horizons qui leurrent » et « des voyages qui sont censés former la jeunesse ».

Invoquer la biographie de quelques héros, c'est prendre un certain risque, d'abord parce que des hommes comme Rouch ou Leiris se sont eux-mêmes beaucoup racontés. J'ai à l'esprit la mise en garde ancienne de Jean-Claude Passeron contre l'illusion biographique et contre la démarche qui consiste à « faire flèche de tout bois » en établissant un écheveau de

relations entre les moindres détails d'une biographie. La vie si longue et si bien remplie de Rouch ou de Cartier-Bresson pourrait inviter à s'y faire refléter le monde entier du vingtième siècle. Je suis donc trop bien prévenu pour me lancer dans l'entreprise vaine qui consisterait à « toujours exhiber de nouveaux détails en quête de leur raison d'être » (Passeron, 1991, 193) et à sans relâche exposer des « questions résolues par le démon du récit avant même d'être posées » (ibid., 195). Aussi me bornerai-je à ne traiter qu'un seul thème, celui de l'exotisme, pour mettre en lumière les valeurs personnelles défendues par nos personnages ; des valeurs personnelles, mais donc aussi culturelles, c'est-à-dire partagées avec d'autres.

ROUCH

Jean Rouch est né le 31 mai 1917, à Paris, à Paris, rue Sarrette, près du parc Montsouris. Il est le deuxième enfant de Jules et Luce Rouch. Jules était parti en 1911 avec le Commandant Charcot dans l'Antarctique sur le "Pourquoi pas". Jean racontait volontiers qu'il était « un enfant du Pourquoi Pas ». A bord du bateau, avec son père qui étudiait la météorologie, il y avait un naturaliste, Louis Gain, qui étudiait les pingouins. Au retour, celui-ci présenta sa sœur Luce à Jules Rouch et l'amour fit le reste. Pendant la première guerre mondiale, Jules Rouch dirigeait le Service Météorologique des Armées. L'enfance de Jean se déroule ensuite au gré de ses nombreuses affectations: Brest, Alger, Mayence et Casablanca. Jean Rouch, qui fait sa troisième et sa seconde au Lycée Lyautey, éprouvait pour le Maroc une certaine nostalgie qui se mêlait à une admiration pour les peintures orientalistes. Deux ans plus tard, le Commandant Rouch est nommé dans les Balkans, mais Jean doit rentrer à Paris pour y faire ses études. Il entre en première au Lycée Saint-Louis et s'ouvre à l'ambiance artistique du Boulevard Montparnasse. Comme Cartier-Bresson, il bénéficie de l'influence de tantes et d'oncles passionnés de peinture et peintres eux-mêmes. Après le Bac, le jeune Jean Rouch voyage, fait de la peinture, s'intéresse à l'anarchisme et au surréalisme. Après deux années de classe préparatoire, il rate le concours d'entrée à l'École Normale Supérieure et à l'École Polytechnique, mais est reçu à l'École

des Ponts et Chaussées, où il entre en 1937. En 1938, Paris est le siège d'une Exposition Surréaliste Internationale, qui le marque à jamais. C'est aussi l'année de fondation de la Cinémathèque sous la houlette d'Henri Langlois dans le bâtiment du tout nouveau musée de l'homme. Flaherty y vient même en personne présenter *Nanook* et *Moana*. Au début de sa troisième année d'études, après un mois de cours, Rouch est mobilisé à l'École Militaire du Génie à Versailles qu'il quitte pour un court séjour dans la Marine à Toulon. Durant l'offensive allemande de mai 1940, il est envoyé sur le front pour retenir la progression des troupes de la Wehrmacht à l'est de Paris. Jeune ingénieur civil, le voilà chargé de faire sauter les ponts les plus prestigieux de France ; une expérience traumatisante : « Tout ce que nous avons appris pendant vingt ans, écrira-t-il en 1978, en un seul mois de mai 1940, s'était révélé illusoire : l'armée, Verdun, la France, l'honneur, la dignité, l'argent, l'église, le métier, la société, la famille, *l'homo economicus*, la libido, le matérialisme historique, tout avait été emporté dans le vent d'un des printemps les plus ensoleillés du monde » (Rouch, 1978, in Colleyn, 2009, 50). En juin et juillet, son unité se replie sur la région de Limoges, et, en août, il est à Marseille où il est démobilisé. Il regagne Paris pour achever sa dernière année à l'École des Ponts. Le 11 novembre, il participe à la manifestation gaulliste des Champs-Élysées. En 1941, Rouch passe son diplôme d'ingénieur civil et suit ses premiers cours d'ethnographie au musée de l'Homme avec pour professeurs Marcel Griaule et Michel Leiris. « Dans ce Paris vide de l'occupation allemande, en 1940-41, écrira-t-il, le Musée de l'Homme était la seule porte ouverte sur le reste du monde » (ibid.). Avec ses amis Pierre Ponty et Jean Sauvy, il décide de quitter la France et de s'engager comme ingénieur des Travaux publics des Colonies. Rouch, qui a alors 24 ans, est affecté à Niamey pour y construire des routes, alors que Ponty reste à Dakar et que Sauvy est envoyé en Guinée. Rouch découvre donc le Niger et les fonctionnaires coloniaux pétainistes. Le pays est dans un dénuement total, il n'y a pas de carburant, pas de voitures, pas même de vêtements. Nommé responsable de la construction des routes et ponts du Niger occidental, il travaille dans des zones reculées à la tête de milliers de travailleurs réquisitionnés, sans équipement et avec les méthodes de travail de l'Antiquité. Il ne fréquente que les

Africains; d'ailleurs, où il se trouve, il n'y a personne d'autre. A Niamey, Rouch fait la connaissance d'un jeune pêcheur sorko, Damouré Zika, qu'il engage comme assistant et qui allait devenir son ami pour la vie. Lors du chantier de la route Niamey-Ouagadougou, l'ingénieur est appelé en urgence : dix de ses manœuvres auraient été foudroyés par Dongo, le génie du tonnerre ! Il assiste pour la première fois à un rituel de purification appelé *yenendi*, dont la vieille Kalia, grand-mère de Damouré, lui explique la signification. Un peu plus tard, il assiste au rituel organisé pour un noyé, tué cette fois par le génie de l'eau. Il envoie à Marcel Griaule et Germaine Dieterlen un rapport accompagné de photographies, mais prend conscience que la cinématographie s'impose. En octobre 1942, la politique le rattrape : parce qu'il refusait d'adhérer à la "Légion des combattants" du Maréchal Pétain, parce qu'il fréquentait trop les Africains et/ou se serait moqué du gouverneur Jean Toby, il est expulsé du Niger. En route, il retrouve, à Bamako, ses deux compères de l'École des Ponts : ils se promettent qu'après la guerre, ils descendront le fleuve Niger depuis sa source jusqu'à son embouchure. A Dakar, le professeur Théodore Monod, alors directeur de l'Institut Français d'Afrique Noire intervient en sa faveur et l'accueille. Rouch peut alors mettre au propre ses notes de terrain, en profitant des loisirs de la vie militaire. En février 1943, il s'engage dans une unité du Génie de l'armée française libre et participe aux manœuvres militaires avec les Américains à Saint-Louis du Sénégal. Il rédige son premier article ethnographique (Rouch, 1943). Le 15 août 1944, il participe au débarquement franco-américain en Provence, remonte la vallée du Rhône comme adjoint au commandement de la section de reconnaissance du génie de la 1ère Division Blindée, atteint les Vosges, puis l'Alsace par Mulhouse. Une permission lui permet d'aller à Paris, voir sa famille ...et Marcel Griaule. Il se trouve à Ulm quand l'armistice est signé et part effectuer une reconnaissance à Berlin. Il y écrit un poème que Jean Cocteau fait publier dans la revue Fontaine. Ce texte aurait dû être la trame de son premier film, mais il ne le réalisera que quarante-deux ans plus tard (*Couleur du temps, Berlin août 1945*). En septembre, Rouch est démobilisé avec le grade de capitaine de réserve du Génie. Il rentre à Paris et suit les cours de Griaule (qui a dû quitter le Musée de l'Homme), à l'Institut de

géographie. Il s'explique avec humour sur le mentor qu'il s'est choisi pour entamer un travail de doctorat: « Et, paradoxalement, je ne choisis pas le camp des résistants rationalistes, mais mes cousins à plaisanteries de la falaise, cette équipe Griaule suspecte et décriée. Ce ne fut pas par goût de croisade, mais plus simplement parce qu'on s'y amusait beaucoup mieux... Et quand, à la sortie du séminaire Griaule du vendredi matin, rue Saint-Jacques, nous allions boire au bistrot voisin des vins blancs cassis, je ne pouvais m'empêcher de penser au vieux Michel Bakounine demandant aux compagnons du Jura de remettre à quelques jours une importante réunion révolutionnaire parce que le vin blanc nouveau du pays de Vaud était, cette année-là, particulièrement fameux... » (Rouch, 1978 in Colleyn, 2009, 56)

Il s'inscrit à la Sorbonne, passe des certificats en psychologie, sociologie et histoire de l'art, mais prépare avec Ponty et Sauvy la descente du Niger. Ils créent le journaliste imaginaire de Jean-Pierre Jean pour pouvoir envoyer des articles à l'Agence France Presse et financer en partie leur expédition. Rouch qui a acheté une caméra Bell et Howell d'occasion et ne se séparera plus de ce « super-œil ». Influencé lui aussi par les surréalistes et doté d'un tempérament artistique, il hésitera entre images fixes et animées, mais choisira le cinéma ethnographique et deviendra un des inspirateurs de la nouvelle vague. « Faire un film » pour Rouch, n'entrera jamais dans le cadre d'une activité professionnelle telle que peuvent la concevoir un documentariste, un cameraman ou un réalisateur de métier. En 1950-1951, par exemple, lorsqu'il tourne *Bataille sur le grand fleuve*, il passe quatre ou cinq mois sur le fleuve ! Bien qu'il n'ait pas systématiquement écrit sur le sujet, Jean Rouch se situait livrait volontiers oralement à une critique du positivisme, tant il était convaincu qu'il existe toujours une dimension de fiction dans l'ethnographie, car elle est une question de regard. Mais fiction n'est pas mensonge : il faut même, disait-il, parfois montrer le faux pour dire le vrai. Quant aux films d'ethnofiction de Rouch, ils sont essentiellement poétiques, ils n'ont rien d'instrumental et rien d'édifiant. Comme la poésie, ils trouvent leur justification en eux-mêmes, ils sont leur propre fin, ils, comme dirait Todorov, sont *autotéliques* (Todorov, 1984, 19).

À la différence de Lévi-Strauss, Métraux et Verger, Rouch ne haïssait ni les voyages ni les explorateurs ; il compte des explorateurs dans ses ascendants paternels et maternels et entretenait le souvenir d'enfance d'un père qui avait accompagné Charcot dans le grand nord. Sa fameuse descente du Niger en pirogue et le journaliste collectif Jean-Pierre Jean s'inscrivent dans une tradition de voyage d'exploration. Ses écrits de jeunesse sont marqués par la figure romanesque de l'aventurier écossais Mungo Park qui avait découvert le royaume de Ségou en 1795 et qui disparut dans les rapides de Boussa (au Nigeria) en 1806. Au moment où paraissait son premier livre d'ethnologie, *Les Songhay*, en 1954, sortait également *Le Niger en pirogue*, le récit de ses aventures de 1946-47 avec ses amis ingénieurs. Ses premiers mentors dans la recherche, Théodore Monod et Marcel Griaule appartenaient encore à la génération des ethnologues-explorateurs.

Jean Rouch était un libertaire, mais non un progressiste. Il nourrissait un doute profond envers l'idée de progrès. D'être né pendant la première guerre mondiale et d'avoir vécu la seconde dès l'âge de 22-23 ans, il avait gardé l'impression que le progrès servait surtout de bannière à des entreprises menant aux travaux forcés, à la guerre, aux camps de concentration et au Goulag. Ce genre de soupçon contient en corollaire une nostalgie pour les débuts, pour le retour aux fondements et une recherche des fondamentaux. Même s'il a plongé au cœur des quartiers populaires d'Abidjan ou d'Accra, l'Afrique qu'il aime est plutôt rurale et idyllique : « J'ai connu par chance, du temps de Jaguar, un Niger où la culture du mil demandait trois mois de travail et procurait neuf mois de vacances. Quand il n'y avait pas de sécheresse, c'était extraordinaire. Et quand les jeunes partaient travailler en ville pour ramener des trucs, ils dépensaient parfois en un jour tout ce qu'ils avaient gagné en six mois. C'était une espèce de grand jeu ». (Colleyn, 1992). Dans nombre d'émissions radiophoniques ou télévisuelles, parlant de la possession, il exprimait sa fascination pour « ces merveilleux rituels ». Dans *Le Musée imaginaire*, émission dont le concept fut emprunté à André Malraux par Pierre Dumayet, Rouch estimait qu'il ne fallait pas séparer le réel de l'imaginaire. « Les Africains y arrivent, disait-il, mais moi, je n'ai pas réussi ; j'espère y arriver un jour ». (Dumayet, 1973).

Dans la même émission, il parle du sens de la « prophétie que nous avons perdue », du « délire fertile » et de « la nécessité de barbarie que notre société a perdue » (ibid.). Nous ne sommes pas loin d'une vision esthétisante et idéalisée telle que pouvait la concevoir un Antonin Artaud : « L'homme en éveil, et en contact avec tout ce qui l'entoure, tire des forces de tout ce qui l'entoure, c'est-à-dire de la vie universelle qui le submerge intégralement. Or cette prise de possession par l'homme des forces naturelles, la culture de l'Europe n'en a pour ainsi dire jamais eu connaissance, mais l'ancien Mexique, lui, si. C'est pour cela que la jeunesse française tourne ses regards vers le Mexique comme une terre de résurrection ». (Artaud, 1956-1994, T. VIII, 231).

Sans doute Rouch s'accommoda-t-il du contexte politique de son temps. Guère plus, toutefois, que les nombreux intellectuels politiquement plus engagés qui ne lui ménageaient pas leurs critiques. Dans la tempête déclenchée par la déconstruction de la notion de culture en tant qu'instance intemporelle et anhistorique, Rouch occupe une position originale, en raison de ses méthodes personnelles et de leurs implications (la caméra, l'anthropologie partagée, la cinétranse, l'ethno-fiction). Lié à l'école d'ethnographie de Marcel Griaule, très « coloniale » et fondée sur les ethnies, il n'eut de cesse que de s'intéresser aux migrations, aux jeunes chômeurs urbains, au regard des Africains sur l'Europe, aux jeux de miroirs entre l'Europe et l'Afrique (Piault, 1997).

HENRI CARTIER-BRESSONⁱⁱ

Henri Cartier-Bresson est de onze ans l'aîné de Rouch. Il est né en 1908 à Chanteloup, en Seine-et-Marne, dans une famille qui a fait fortune dans les filatures de coton. Si aujourd'hui le nom de Cartier-Bresson évoque le photographe de légende, au début du XXe siècle, c'était surtout une marque de fil à coudre. Henri était l'aîné d'une famille nombreuse, qui habitait rue de Lisbonne, à Paris. Il fit ses études au lycée Condorcet, puis au Lycée Fénelon. En 1920, Il commença à pratiquer la photo avec un petit appareil Kodak et apprit la peinture chez des peintres amis de la famille. Dès l'âge de 15 ans, il s'intéressa aux surréalistes. Henri sera un homme cultivé, bien qu'il ait été

recalé trois fois au baccalauréat. En 1926, il entra à l'académie de peinture d'André Lhote et participa discrètement aux réunions surréalistes du Café de la Place Blanche. Ses rares peintures de la fin des années vingt qu'il n'ait pas détruites révèlent la double influence d'un retour à l'ordre esthétique (tel que l'enseignait Lhote) et du surréalisme. Pendant son service militaire, Henri Cartier-Bresson fut affecté à la base aérienne du Bourget. Il se lia d'amitié avec un couple d'éditeurs américains qui habitait Ermenonville, chez qui il retrouva de nombreux artistes surréalistes. Il y fit la connaissance de Julien Lévy, un homme de grande intuition qui achetait les tirages de Berenice Abbot, Eugène Atget, André Kertesz, Eli Lotar, Laslo Moholy-Nagy, Lee Miller et qui, plus tard, le fera connaître à New York. Le jeune Henri fréquentait beaucoup aussi Gretchen et Peter Powel, un couple de photographes américains avec qui il commença à travailler la prise de vues. En 1930, après son service militaire, tiraillé par le démon du voyage et pour fuir une idylle sans issue avec Gretchen Powel, il partit à l'aventure en Côte-d'Ivoire. Bien qu'il ait fait défection en préférant le voyage et la vie d'artiste à l'entreprise familiale, ses parents l'aidèrent et il continua d'entretenir avec eux et avec ses sœurs, des liens très affectueux. Il passa un an en Côte d'Ivoire, en subsistant en partie grâce aux produits de la chasse. Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il ne voyageait pas comme un fils de famille, même s'il avait trouvé place sur le bateau grâce aux relations de son père.

Dans le premier tiers du XXe siècle, l'Afrique exerçait un grand pouvoir d'attraction. Blaise Cendrars avait publié en 1921 son *Anthologie nègre* et en 1924-25, la "Croisière Noire", l'expédition transafricaine d'André Citroën et Georges Marie Haardt, avait suscité un engouement extraordinaire. En revanche, le traumatisme de la première guerre mondiale avait affecté l'optimisme européen : on ne parlait que du déclin de l'Occident. En 1922, Oswald Spengler avait publié la version remaniée de son « bréviaire du pessimisme européen »ⁱⁱⁱ. Cartier-Bresson fut sensible à l'Afrique avant même de s'y rendre. Il savait grâce à Lhote, qui montrait des masques africains dans ses cours, combien «l'art nègre», comme on disait à l'époque, avait inspiré les cubistes. Il s'embarqua à Rouen le 2 octobre 1930. « La seule chose qui me désole, c'est

d'être passager au lieu d'être matelot », écrit-il de Bordeaux à sa mère^{iv}. Il demandera à faire son quart, comme les hommes d'équipage et plus tard, à Lomé, il fera le docker avec les Africains. À l'époque, avec ce genre de bateau, il fallait sept ou huit jours pour arriver à Las Palmas ! Henri reste bloqué deux jours à Port Etienne ; il trouve Dakar « trop européenne et antipathique ». Il prend le train et après 9 heures à travers la brousse, arrive dans un grand village (peut-être Tambacounda ?) où vivaient quatre blancs. Mais, écrit-il, « je me suis bien gardé d'aller les voir de peur d'entendre évoquer la mère patrie et leurs fredaines pendant toute la soirée ». Il écrit à sa mère que la colonisation est une farce sinistre, que les Français ont des airs supérieurs et que les commerçants syriens, très riches et très nombreux, sont ignobles. Il loge chez les Africains, avec lesquels il noue tout de suite des relations amicales et qui l'invitent à leurs fêtes. Dans ses lettres, Henri apparaît comme un homme bien élevé, qui vouvoie sa mère et sa grand-mère, auxquelles, en voyage, il envoie ainsi qu'à son père et à ses sœurs des messages affectueux, empreints d'un humour subtil. Dès son premier mois en Afrique, il cherche des œuvres d'art, mais conclut que « Tout ce qui est vraiment bien est en Europe » (le mot France a été raturé). Il aime le voyage, bien qu'il estime que l'on emporte « ses petits tracas et habitudes » avec soi, apprécie le temps libre et la lecture ; un avantage qui revient comme un leitmotiv sous sa plume. « Je prends beaucoup de photos », écrit-il de Grand Bassam, « C'est assez difficile, je ne veux pas tomber dans l'exotisme ou le détestable *couleur-local* qui est une vilaine façon d'écarquiller les yeux. Pardon de tout ce verbiage », se reprend-il aussitôt, de peur de paraître sentencieux. Il déclare adorer la vie qu'il mène, mais la peinture est la seule chose qui lui manque vraiment. Sur le terrain, Henri lit Rimbaud et revoit « sa philo ». Bien que partagé entre peinture, photo et cinéma, c'est surtout une sorte d'imagination littéraire qui l'anime. Songeons qu'il est parti « en brousse » avec Ulysse, de James Joyce, sous le bras. Il envisage d'aller au Libéria, qui – ce sont ses mots - « d'après ce que tout le monde dit est très sauvage et intéressant », mais regrette que les sauf-conduits permettent seulement d'aller dans la zone autorisée au commerce européen, « donc moins intéressante ». S'il ne va pas au Liberia, il pense aller dans le Nord, au Soudan et au Niger, en passant par Man. Tabou-Man,

cela fait 15 jours de marche environ et il n'y a pas de route. Pour gagner Bamako, il envisage de trouver une place dans un camion transportant de la cola. Il demande une épreuve des photos du rouleau qu'il a envoyé auparavant : « cela m'aiderait, écrit-il, pour celles que je ferai à l'avenir ». Après deux mois « bien agréables » à Bérébi, début mars, il se rend à Tabou, dans l'espoir de trouver un bateau. Finalement, il doit renoncer à ses périples au Liberia et au Soudan (Mali actuel). Lorsque, atteint de bilharziose (dont il croit l'issue fatale), il décide de rentrer, il veut tout de même faire la tournée des musées du Nord de l'Europe, pour voir les Breughel et Tervuren. Ses parents viennent le rencontrer lors de l'escale du Havre et lui apportent les photos et les trois livres qu'il leur a demandés: *L'introduction à la psychanalyse* et *Totem et Tabou*, de Freud, et une histoire de l'art d'Elie Faure.

Les photos africaines d'Henri Cartier-Bresson et les lettres qu'il envoya à ses parents confirment son aversion pour le pittoresque. Les lieux qui l'intéressaient étaient des lieux habités par des êtres humains de chair et d'os, non de jolis décors. Les bases d'un rejet ultérieur de la « belle image », dans la grande tradition des beaux-arts, s'annonçait déjà. Malheureusement, la plupart des négatifs ne résistèrent pas aux conditions climatiques. Pour Cartier-Bresson, l'appel du large répondait à l'attrait de l'aventure, mais non de l'aventure pour l'aventure. Il s'agissait de se mettre en jeu philosophiquement, en goûtant une autre humanité et en éprouvant la rupture avec le monde protégé qu'il avait connu jusqu'alors. Le célèbre photographe renouvellera l'expérience dans le nouveau monde, quand suite à une expédition scientifique avortée, il se retrouvera sans ressources au Mexique et décidera d'y rester tout de même, une fois encore pour une année.

Entre Jean Rouch et Henri Cartier-Bresson, les points de convergence abondent, même si le second était d'un naturel plus discret (mais pas moins orgueilleux) que le premier. Tous deux avaient le cœur à gauche et se disaient anarchistes ; Rouch invoquait ses ancêtres catalans libres, Cartier-Bresson déclamait Bakounine, bien qu'il ait été pendant la guerre d'Espagne sympathisant communiste. Rouch considérait

Cartier-Bresson comme un modèle, mais ce dernier – qui ne renia jamais l'héritage de Lhote, manifesta toujours un plus grand souci de la composition de l'image que l'inspirateur de la nouvelle vague. Le génie propre de Cartier-Bresson consistait à se trouver au bon endroit au bon moment, non seulement grâce à un sens de l'histoire, mais il résidait aussi dans son désir de capturer dans une seule image la coïncidence de plusieurs éléments graphiques ou sémantiques. Personne n'aura arpenté le monde comme lui, à la recherche de coïncidences significatives. Ses photos prises en Côte d'Ivoire en 1931 révèlent un intérêt comparable à celui de Jean Rouch pour les petites gens et la beauté des corps au travail, notamment les dockers, les piroguiers. S'agissant des photos d'Henri, dans les mots-clés de Magnum, reviennent ceux de « bare chest », « black African ». De retour en Europe, Cartier-Bresson achète un Leica à Marseille, voyage dans toute l'Europe et se met sérieusement à la photographie. C'est le début d'un long parcours à travers le monde ; un parcours qui contribuera à l'édification d'une véritable mythologie du Leica et nombre de photos, dès ses débuts, deviendront les véritables icônes d'un monde oscillant entre raison et déraison, mesure et démesure. Si le courrier d'Henri Cartier-Bresson traduit une attirance pour l'Afrique qui s'inscrit bien dans le contexte culturel des années trente, cette mania se poursuivra jusqu'à la 2e guerre mondiale. De nombreux jeunes gens de l'époque se prirent d'un véritable engouement pour le monde noir. À Paris, au début des années trente, les intellectuels et les artistes fréquentent le fameux « bal nègre » de la rue Blomet. Après son retour à Paris, Cartier-Bresson s'y rendra souvent et, comme Leiris, il adorait le jazz.

LEIRIS

L'année même où Cartier-Bresson s'embarquait pour l'Afrique, un autre fugueur, Michel Leiris, s'engageait comme secrétaire archiviste de la grande expédition « Dakar-Djibouti », dirigée par l'ethnologue Marcel Griaule. Elle allait enrichir les collections du Musée du Trocadéro, dépeindre les Dogon comme les spécialistes d'une métaphysique africaine et faire (à son insu) des falaises de Bandiagara un haut-lieu touristique.

La chronique consignée par Leiris, publiée sous le titre de *L'Afrique Fantôme* (Leiris, 1934) dresse un portrait sans complaisance de la société coloniale. Elle décrit aussi l'expérience de terrain dans le contexte de l'époque, en confessant sans hypocrisie l'extorsion d'objets d'art religieux. À noter qu'aussi bien Gide, Leiris, Cartier-Bresson que Rouch, exprimeront leur dégoût de la société coloniale, mais la prise de conscience anti-colonialiste de Leiris s'exprimera bien après l'expédition Dakar-Djibouti. Leiris et Métraux furent de grands ethnographes, en attestent leurs chefs d'œuvre respectifs, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar* (Leiris) et *Le Vaudou haïtien* (Métraux), mais autre chose entre en jeu dans leur conception du voyage. Ce dernier, en effet, est conçu comme une quête et à l'issue de laquelle, d'ailleurs, ils ne trouvèrent guère de solution à leurs problèmes existentiels. Tous deux prolongent l'expérience intime de Segalen où l'exotisme met à l'épreuve la relation entre soi et l'autre. Expérience qui conduisit l'un à la mort (Métraux s'est suicidé en 1963) et l'autre au virage littéraire, vers une ethnographie radicale de soi. Dans son œuvre autobiographique, Leiris s'efforce en effet de considérer le soi avec la distance qu'adopte un observateur attentif d'autrui, alors que ses travaux d'ethnologue s'efforcent souvent de *désexotiser* l'autre. Dès la fin de son « initiation africaine », l'entreprise de Leiris se tourne vers une quête littéraire de soi. Le prière d'insérer de la première édition de *L'Afrique Fantôme*, dans laquelle l'auteur parle à la troisième personne, annonçait déjà cette orientation : « Malgré son dégoût des civilisés et la vie des métropoles, vers la fin du voyage, il aspire au retour. Sa tentative d'évasion n'a été qu'un échec et il ne croit plus, d'ailleurs, à la valeur de l'évasion : malgré le capitalisme qui de plus en plus tend à rendre tout vrai rapport humain impossible, n'y a-t-il pas qu'au sein de sa propre civilisation qu'un Occidental ait des chances de se réaliser, sur le plan passionnel ? » (Leiris, [1934], 1996, 66)

Si l'appel du large répond au même mythe, Leiris et Métraux se situent d'un côté de la barrière du plaisir; Cartier-Bresson et Rouch de l'autre. Les premiers, en effet, tourmentés et obsédés par le suicide, se rapprocheraient plutôt du « Hollandais volant », personnage romantique entre tous que poursuit sans trêve

un châtement. Les seconds en revanche mordent la vie à pleines dents et évoluent du côté des appétits et du plaisir. Jean Rouch eut beau remporter le prix du film maudit à Biarritz en 1948, il ne vécut jamais ses voyages comme une condamnation à l'errance éternelle, alors que Leiris traversant l'Afrique avec Marcel Griaule songe maintes fois au « maudit famélique ». Si Leiris se délectait d'une certaine manière dans la haine de soi, ce ne fut certes pas le cas de Rouch bien que tous deux fussent également qualifiés de narcissiques, souvent il est vrai, par des gens de moindre talent qu'eux.

VERGER

Au début des années trente, un autre jeune homme, avec pour seul bagage un appareil photo Rolleiflex, quitte sans retour son milieu social – la bourgeoisie du XVI^e arrondissement. Il s'appelle Pierre Verger et il fera partie de la « bande à Prévert ». En 1932, il part pour Tahiti, passe un an en Polynésie, puis connaît quinze années de voyages au long cours, liés à la pratique itinérante de la photographie. Comme Cartier-Bresson un an plus tôt, quand Pierre Verger prend le large, il n'est pas encore photographe professionnel, mais est motivé par une quête primitiviste à la Gauguin. Comme Cartier-Bresson, il déteste le pittoresque et il veut échapper à la « civilisation ». Comme de nombreux photographes et comme Cartier-Bresson encore, Verger déteste théoriser sa démarche : « cela m'est très difficile, écrit-il, de définir une chose à laquelle au fond, je n'ai jamais vraiment pensé et mes photos sont faites sans intention surtout ». Verger défend l'idée d'un « inconscient de la vue », qui rappelle, intentionnellement ou non, la notion d'*inconscient optique* proposée par Walter Benjamin (Benjamin, 1931). Verger participera à la fondation de l'agence Alliance Photo (1934-1940), avec plusieurs futurs photographes de Magnum, dont Cartier-Bresson. Les postures des deux photographes sont toutefois bien différentes. Dans son livre *Pierre Fatumbi Verger, du regard détaché à la connaissance initiatique*, Jérôme Souty oppose les conceptions d'Henri Cartier-Bresson et Pierre Verger, qui, partisan d'une immersion longue, ne se reconnaît pas dans la posture du chasseur (Souty, 2007). Le montage psychologique d'une fuite de notre monde et de l'attrait pour un autre se révèle dans ce que l'on a

appelé (à mon avis d'un terme plus raciste que ce qu'il dénonce la *négrophilie*. En 1934, Pierre Verger et Alfred Métraux se rendent au Bal Nègre de la rue Blomet et y rencontrent des membres de la mission Dakar-Djibouti : André Schaeffner, Michel Leiris, Marcel Griaule. « Nous allions ensemble au bal nègre de la rue Blomet, écrit-il. C'est là, sans doute, que j'ai attrapé le virus du monde noir. C'était merveilleux. Un endroit où toutes les cuisinières, les chauffeurs, les valets de chambre antillais allaient se délasser des humiliations subies pendant la semaine. Ils buvaient là des rhums-punchs, ils dansaient la biguine, loin des patrons. J'ai senti cette ambiance gaie, libre, désinvolte, souple que j'ai retrouvée ensuite au Brésil ». (Montaigne, 1992). Verger regrettera souvent de ne pas être noir et c'est le seul de nos *exotes* à avoir complètement rompu avec son milieu d'origine.

Conclusion

D'une certaine manière, tous les *exotes* évoqués ici font l'éloge d'un certain relativisme culturel et réproouvent en des termes parfois très différents le rouleau compresseur de l'occidentalisation. Sans doute courent-ils le risque d'idéaliser ce qui semble résister à une civilisation à laquelle ils ne croient plus. Ils risquent de charger l'autre de régénérer un moral occidental ruiné par les deux guerres mondiales, par la mise de la science au service de la destruction, par la corruption du capitalisme et par l'échec pressenti du communisme. L'étude des conditions de développement des idées aura à reprendre le dossier du relativisme, car il y a plusieurs manières d'être relativiste : celle de Melville Herskovits, de Victor Segalen ou de Claude Lévi-Strauss n'est pas celle de Joseph Arthur de Gobineau, de Gustave Lebon, de Maurice Barrès ou de Johann Gottfried von Herder. Ces auteurs étaient relativistes pour laisser les autres à leur place, dans un statut inférieur. Les *exotes*, quant à eux, adhéraient à l'admiration esthétique professée par Marcel Mauss pour les différences de civilisation. Mauss considérait que nos sociétés étaient en forte régression sur ce plan par rapport aux civilisations précédentes. Il partageait l'opinion de Robertson Smith sur la tristesse des religions post-japhéïques, par opposition à «la joie du paganisme ». (Mauss, Marcel, 1967, 87). Mais les autres en

question – tous les autres – ne se satisfont sans doute pas de l'idée de servir surtout à faire rêver les penseurs et artistes de la vieille Europe et de l'Amérique.

Références

- Artaud, Antonin. 1956-1994. Oeuvres complètes, tomes I à XXVI, Gallimard, Paris.
- Benjamin, Walter. "Kleine Geschichte der Photographie", *Die Literarische Welt*, 7e année, n° 38, 18 septembre 1931, 3-4; n° 39, 25 septembre, 3-4 et n° 40, 2 octobre, 7-8. *Études photographiques*, 1. Novembre 1996, [En ligne] URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index99.html>).
- Clifford, James. 1996. *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts. Edition originale en 1988.
- Colleyn, Jean-Paul. 2009 « Photographie et exotisme. Saisir le temps d'Henri Cartier-Bresson ». In Anne Cartier-Bresson & Jean-Pierre Montier (dir.), *Revoir Henri Cartier-Bresson*, Paris : Textuel, coll. "L'écriture photographique", 448 p.
- Colleyn, Jean-Paul. 1992. « 54 ans sans trépied ». Entretien avec Jean Rouch. In *Demain le cinéma ethnographique. CinémAction*, n°64, 40-50. Réédité dans Colleyn 2009.
- Colleyn, Jean-Paul (éd.). 2009 a. *Jean Rouch, cinéma et anthropologie*. Paris, Cahiers du Cinéma et Ina.
- Leiris, Michel. 1934. *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard. Réédité dans Leiris, 1996. *Miroir De L'Afrique*. Paris, Gallimard, collection Quarto.
- Colleyn, Jean-Paul. 2009 b. « Photographie et exotisme. Saisir le temps d'Henri Cartier-Bresson ». dans Anne Cartier-Bresson & Jean-Pierre Montier (dir.), *Revoir Henri Cartier-Bresson*, Paris : Textuel, coll. "L'écriture photographique", 448 p.
- Dumayet, Pierre. 1973. *Le Musée Imaginaire*. Emission télévisée. Archives de l'INA.
- Mauss, Marcel. 1967. *Manuel d'ethnographie*. Paris, Payot, pbp.
- Montaigne, Véronique. 1992. Entretien avec Pierre Verger. Fondation Pierre Verger (<http://www.pierreverger.org>).
- Passeron, Jean-Claude. 1991. *Le raisonnement sociologique*. Paris, Nathan, Essais et recherche.

Piault, Marc, 1997. « Regards croisés, regards partagés ». Préface au livre de Jean Rouch, *Les Hommes et les Dieux du Fleuve*. Essai ethnographique sur les populations songhay du Moyen Niger 1941-1983. Paris, Artcom. Réédité dans Colleyn 2009.

Rouch, Jean. 1978 "Le Renard fou et Maître pâle". *Systèmes de signes*. Textes réunis en hommage à Germaine Dieterlen. Paris, Hermann, 3-28. Réédité dans Colleyn 2009.

Rouch, Jean. 1943. "Aperçu sur l'animisme Sonraï". *Notes Africaines*, Dakar, N. 20, 4-8.

Segalen, Victor. 1986. *Essai sur l'exotisme*. Paris, Livre de poche. 1^{ère} éd. 1919.

Souty, Jérôme. 2007. *Pierre Fatumbi Verger, du regard détaché à la connaissance initiatique*. Paris, Maisonneuve et Larose,

Todorov, Tzvetan. 1984. *Critique de la critique*. Paris, Le Seuil.

Turner, Victor (ed.). 1982. *Celebrations : Studies in Festivity and Ritual*. Washington : Smithsonian Institution Press.

ⁱ Notons que Clifford dédie son livre à la mémoire de Michel Leiris et à Aimé Césaire.

ⁱⁱ Une première version de ce passage est parue dans Colleyn 2009 b.

ⁱⁱⁱ Le mot est de A. Reszler

^{iv} Je remercie Martine Frank et la Fondation Cartier-Bresson de m'avoir donné accès aux lettres inédites d'Henri Cartier-Bresson.