



HAL
open science

La singulière collection chez Jean Rouch

Nadine Wanono Gauthier

► **To cite this version:**

| Nadine Wanono Gauthier. La singulière collection chez Jean Rouch. 2008. hal-00332753

HAL Id: hal-00332753

<https://hal.science/hal-00332753>

Preprint submitted on 21 Oct 2008

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.

La singulière collection de Jean Rouch

Nadine Wanono

CEMAF CNRS

Résumé

Nous abordons la notion de collection comme une mise en forme singulière de la matière et du mouvement en nous référant aux travaux de Georges Simondon, Gilles Deleuze, Dziga Vertov, Aby Warburg, Jean Rouch et Lev Manovich. Les concepts d'image-temps et d'image-mouvement, proposés par Gilles Deleuze, nous conduisent à étendre la notion de collection aux images animées et à leur mise en scène. Un logiciel d'application, conçu par Benjamin Roadley, a favorisé une mise en forme analytique de quelques séquences extraites de deux films réalisés par Jean Rouch, *Moi un Noir* et le *Dama d'Ambara*. Tout en nous permettant de mettre à l'épreuve notre appréhension de la collection, une nouvelle appropriation de l'œuvre de Jean Rouch et de son empreinte sur le monde se révèlent et nous incitent à aborder le processus de modélisation, offert par les technologies numériques, comme une relation privilégiée à l'imaginaire, à la création et à leurs impacts sur l'épistémologie des connaissances en sciences humaines.

Abstract

We approach the concept of collection as a singular process of molding the matter and movement in reference to the works of George Simondon, Gilles Deleuze, Dziga Vertov, Aby Warburg, Jean Rouch and Lev Manovich. Concepts of image-time and image-movement, proposed by Gilles Deleuze, lead us to extend the concept of collection to the animated images and their mise en scène. A software application, conceived by Benjamin Roadley, gave us the opportunity to embody an analytical process of some sequences extracted from two films produced by Jean Rouch, *Moi un noir*, and, *The Dama d'Ambara*. While allowing us to test our apprehension of the collection, a new expression of the works of Jean Rouch and his impact on the world is revealed and incite us to approach the process of modeling, offered by digital technologies, as a sort of privilege relationship with the imaginary and the creation and their impacts on the epistemology of knowledge in social sciences

1. Contexte

En abordant l'œuvre cinématographique de Jean Rouch comme une collection et en proposant simultanément une application expérimentale de cette collection sous la forme d'une galerie virtuelle, nous nous confrontons à des enjeux épistémologiques qui questionnent les limites formelles de notre discipline, l'anthropologie visuelle et les formes de représentation du savoir anthropologique.

Plusieurs des auteursⁱ qui contribuent à ce numéro, consacré à la notion de collection, « comme lieu privilégié pour penser ensemble singularité et synthèse »ⁱⁱ, présentent leur texte comme un cheminement, un parcours où le voyage sera peut être plus intéressant que la destination. La métaphore, employée pour décrire l'agencement des raisonnements offerts au partage, souligne l'aspect transitionnel, exploratoire, et quelquefois ludique des démarches proposées.

Actuellement, les technologies numériques et la programmation ouvrent des champs d'études qui nécessitent de nouveaux outils de conceptualisation et de représentation. (Bachimont 1996, 2000) De fait, la numérisation des données, la modélisation des connaissances, les productions artistiques nous obligent d'une part, à situer historiquement nos recherches dans le cadre de l'évolution des idées et des techniques, propres à notre discipline, d'autre part à extrapoler de nouvelles propositions avec un bagage conceptuel encore en devenir. (Lev Manovich : 2002), (Mel Alexenberg : 2008) Nous nous sommes confrontée à la difficulté de mener une démarche auto-reflexive, bien connue des anthropologues et à l'exigence de présenter conceptuellement nos fragiles modélisations.

Nous dévoilons, sous la forme d'une analyse linéaire, un cheminement, réalisé au cours de nos deux dernières années de rechercheⁱⁱⁱ et qui fut constitué de saut, de retour en arrière, d'extrapolation, abandonnant à plusieurs reprises les liens logiques qui doivent régir les connections conceptuelles. Comme une mise en abîme, ce travail nous a renvoyée à l'infini, tant à l'univers métaphorique de Rouch, qu'à la dynamique intellectuelle engendrée par l'association d'auteurs relevant de champs disciplinaires distincts.

Une des spécificités et un des enjeux du numérique est de simultanément nous inciter à reformuler et à transmettre les agencements de nos modes de raisonnement sous-jacent aux utilisations presque intuitives des technologies numériques. (Boily :1998), (Baudrillard : 1990), (Sansot :1986), (Ledrut :1984)

2. Du terrain au corpus

Jusqu'à Malinowsky, l'anthropologie était une discipline organisée autour de recherches menées essentiellement à partir de sources écrites, d'informations rapportées ou de récits. Ce ne sera, qu'à partir des années 20, qu'un intérêt croissant sera accordé au travail de terrain. Si les conditions historiques ont largement contribué à l'évolution de cette discipline, la transformation, tant de la méthodologie préconisée pour la constitution des corpus que des modes de communication des résultats, favorisera une évolution épistémologique assez considérable au sein de cette discipline.

Bruno Latour, philosophe et sociologue des sciences, a contribué activement à l'évolution même de la notion de terrain en énonçant les différents « supports » qui peuvent entrer en considération pour constituer un corpus. Il cite les textes, les personnages, les machines, les techniques, les concepts des industries, des lieux variés, des rapports de pouvoir sans faire de séparation entre la connaissance de la nature des choses et celles de leur contexte social. Latour (2003), Martin (1994) et Rabinow (1989) nous ont conforté dans notre démarche lorsque nous avons inclus dans la notion de collection, tant les éléments distinctifs qui allaient la composer- les documents filmiques- que les aspects qui avaient favorisé sa constitution - la personnalité du réalisateur, sa voix, sa diction, son univers de références.

En appréhendant l'ensemble des films réalisés par cet auteur comme une collection, nous englobions implicitement les conditions mêmes de la production de cet ensemble. La collection « se tient ensemble »^{iv} grâce à l'esprit, à la dynamique, aux explications qui ont contribué activement à sa conception. Ses films n'ont pas été la matière première, pour circonscrire son œuvre comme un ensemble original, mais l'oralité de son œuvre nous a conduit à considérer l'unité de la matérialisation de sa parole.

Il aura fallu l'interruption des activités de production de ce réalisateur, pour que nous prenions la liberté de considérer son travail comme un tout constitué et de le présenter, grâce à l'application conçue par Broadley, Bonardi et Rousseaux^v, sous la forme d'un nouvel agencement de création.

3. La collection, comme approche dynamique de l'œuvre de Jean Rouch

Il est de coutume de présenter ce réalisateur en citant le nombre de films qu'il a réalisés, son attachement pour l'Afrique, son style résolument singulier, ses avancées théoriques et méthodologiques avec la création de concepts comme « cinéma vérité », « docu-

fiction », « cinéma direct », « caméra-stylo ». Son œuvre a été abordée en fonction de répartition géographique (Mali, Niger), de genre (documentaire fiction), de sujet (danses de possession, rituels dogon). Avec le temps, et surtout depuis sa disparition accidentelle en 2004, nous avons pu reconsidérer son œuvre comme issue d'un même acte créateur, diversement matérialisé en fonction de circonstances historiques, géographiques, des liens d'amitié mais toujours conçu comme un nouvel élément ponctuant la singularité de l'œuvre.

L'oralité de son œuvre et les témoignages qu'il a transmis sa vie durant nous ont incité à proposer une lecture de l'œuvre de J.Rouch comme une collection. Les commentaires improvisés, écrits, scandés, prosodiés qui accompagnent la majorité des films de l'auteur révèlent sa philosophie de la vie, ses valeurs humaines, son interprétation des grandes transformations du XX^{ème} siècle et son humilité devant l'irrationnel. Que ce soit, durant les enseignements qu'il a donnés tant en France qu'à l'étranger, ou durant les petits-déjeuners rituels offerts à ses amis dispersés aux quatre coins du monde, Rouch n'a eu de cesse de nous transmettre l'impérieuse nécessité de nous défier des conventions. Dans son livre intitulé *Le bonimenteur de vues animées*, G Lacasse cite Silvestra Mariniello « Lorsque le cinéma résiste au modèle littéraire et explore sa propre matérialité, une temporalité différente est produite au sein des images, une temporalité qui défie la linéarité de l'historiographie occidentale et le principe dialectique sur lequel elle est fondée. »

Jean Rouch a incarné et transmis cette volonté de transformation du réel. Aspect essentiel à mentionner car justement une des fonctions de la tradition orale est bien d'assurer une transmission, un passage de connaissances. Il a emprunté à cette tradition orale sa fonction sociale et a établi des rapports avec ses élèves où il se devait de nous engager sur son terrain pour nous provoquer à construire une nouvelle réalité. Il nous contait sa vie, ses théories, ses scénarios, ceux que nous aurions dû faire, et ceux qu'il programmait de faire dans soixante ans en empruntant à la tradition orale ses techniques oratoires fondées sur la langue, l'accent, le vocabulaire, les intonations, la gestuelle et certaines expressions. Germain Lacasse évoque l'ensemble de ces conventions comme la « tactique de contrecoup des formations subalternes » De fait, on retrouve la position atypique de ce réalisateur, professeur et chercheur qui a emprunté à la narration africaine tant sa fonction que sa spécificité historique et culturelle.

Il nous racontait sa généalogie comme une épopée mythique où héros-hérauts, fauteurs de troubles, ancêtres totémiques se croisaient au bonheur des rencontres de l'histoire. En

incarnant la dynamique de la tradition orale, tant dans ses films que dans sa vie, Rouch a bien su donner à l'image un rôle central, constitutif du processus de transmission des connaissances.

Rena Bensmaïa^{vi}, résume ainsi le travail de J.Rouch « faire des films- de quelque nature qu'ils soient- ce n'est pas libérer l'imagination, pas seulement cela, mais en quelque sorte injecter du possible dans la réalité, faire que grâce au film de nouvelles dimensions de la réalité deviennent possibles ».

Notre démarche s'inscrit directement dans cette nécessité « d'injecter du possible » dans la réalité en matérialisant sous forme de collection l'héritage transmis par ce réalisateur. Warburg qui a consacré une partie de sa vie à expliciter ce lien entre le sens des images et les opérations mentales qui y sont liées, a profondément influencé le cours de nos recherches et l'appréhension globale de l'œuvre filmique de Jean Rouch. L'application conçue par Roadley, Bonardi et Rousseaux nous a permis de matérialiser les liens entre la bande son et les représentations visuelles, comme un ensemble mnémotechnique, qui lie une mémoire des lieux et une mémoire des mots. Carlo Severi (2003) en parle comme d'une technique de la mémoire « articulée ensemble ». ^{vii}

Au sein du registre sonore, plusieurs éléments peuvent être pris en compte pour expliciter l'appréhension de son œuvre comme une collection : sa voix, ses modèles d'inspiration comme la tradition orale, le surréalisme, les récits épiques et son inépuisable imaginaire personnel. Les multiples métaphores, les « formules magiques » et ses sources d'inspirations pour évoquer son travail ou nous transmettre son approche nous ont permis de lier des éléments apparemment disparates ou perçus comme anecdotiques. En effet, un des substrats de prédilection sur lequel Jean Rouch construit son univers, laisse apparaître des images de transition comme celle de « la porte ouverte sur », de « la découverte d'un univers », du « passage de l'autre côté du miroir ». Autant d'expressions pour signifier qu'une nouvelle scène était créée et que nous allions pénétrer un univers régi par son imagination. Ses récits de la rencontre avec le merveilleux relèvent tant des figures oratoires que des sujets de prédilection de ce surréaliste incarné.

« Tout d'un coup c'était la rencontre du merveilleux, aussi bien dans la photographie de Marcel Griaule des Dogon de la falaise de Bandiagara que dans ces deux personnages emmaillottés d'inquiétude et eux aussi montés sur une terrasse du soleil couchant..... » ^{viii}.

Pour aborder cette découverte, il nous entraîne hors cadre, nous demande de croire à ses images qui seront aussi sa magie. Cette illumination du soleil couchant regroupe tout à la fois la lumière de cette journée de mai 1934, le tableau de Giorgio de Chirico ou la photo de Marcel Griaule. Aby Warburg aborde cette unicité d'inspiration sous le terme de « pathos formel », ces formes qui nous transposent dans une autre époque, une autre culture mais qui forment écho à l'histoire du monde.

Cassirer, rend hommage à Aby Warburg en ces termes :

« Là où d'autres avaient vu des formes déterminées, délimitées, des formes reposant en elles-mêmes, il voyait des forces mouvantes, il voyait ce qu'il appelait les grandes "formes du pathos" que l'Antiquité avait créées comme patrimoine durable de l'humanité. [...] Il puisait ici dans sa propre expérience vécue la plus profonde. En lui-même, il avait fait l'expérience et appris ce qu'il voyait devant lui »^{ix}

Pour étayer notre approche, nous avons comparé deux films : *Moi un Noir*, réalisé en Côte d'Ivoire, en 1957 et *Le Dama d'Ambara*, tourné au Mali et présenté au festival de Venise en 1974. Dans les Cahiers du cinéma de 1981, on pouvait lire : « la parole de Griaule et les images d'un mort, Ambara, mêlées à celles des vivants qui célèbrent le mythe dogon, selon lequel Dieu a donné aux hommes en même temps que la parole, la mort... jamais le cinéma direct n'a paru si oblique, jamais la frontière entre l'ethnographie et disons la biographie- l'art n'a paru moins certaine. »^x

Ces films relèvent-ils du registre de la fiction ou du documentaire ? L'ambiguïté même de leur classification révèle le brouillage systématique des pistes tracées par Rouch. En comparant ces films à partir d'éléments distincts, coupés du flux cinématographique, nous avons mis en scène leur similitude, leur résonance, leur dynamique et créé une nouvelle lecture de ces documents.

Moi un Noir met en scène la vie d'Oumarou Ganda, jeune nigérien immigré en Côte d'Ivoire en quête d'un travail. Le film sera tourné sans son synchronisme et les acteurs-protagonistes vont jouer leur propre rôle. Une fois le film pré-monté, ils commenteront eux-mêmes les images présentant leur vie, leur déboire et leur espoir.

Le Dama d'Ambara fut tourné en pays dogon en 1973. Ce film retrace la vie d'un collaborateur de Germaine Dieterlen et de Jean Rouch, Ambara, décédé quelques années au paravent et pour qui un dama, un rituel de deuil, sera organisé. Rouch va reprendre les textes

écrits par Griaule et tel un ventriloque va parler à la place des vivants ou des morts, des masques ou des Moulonos^{xi}, de Griaule ou d'Ogotemeli^{xii}. La complexe et subtile mise en scène de la bande son, fidèle au rythme des récits épiques, permet à Rouch de construire ces films comme des épopées singulières enrichissant la collection des récits mythiques.

4. Représentations endogènes et exogènes

Si l'on reprend l'analyse proposée par Jean Guy Meunier^{xiii}, nous avons abordé l'œuvre de Rouch comme une production de représentations, applicables à une multiplicité d'expérience et qui sont en relation potentielle de composition et de transformation avec d'autres opérations cognitives. Rouch passe très habilement du concept comme généralisation au concept intégratif, qui permet autour d'expériences singulières et individuelles une conception du monde. La structure narrative des récits épiques favorisent tout particulièrement cette transition entre la dimension généraliste et la dimension intégrative. Comme le rappelle Paul Zumthor^{xiv}, l'épopée narre un combat. Que ce soit dans *Moi un Noir* ou dans *le Dama d'Ambara* le spectateur va suivre attentivement le combat d'un jeune nigérien en prise avec le monde moderne ou le combat des vivants avec les âmes errantes de la mort. Rouch s'inspire tant de la tragédie grecque que des récits de Soundjata. Il fait parler les hommes et les Dieux, avec la même intensité, la même implication. Les masques auront la parole, leur devise sera récitée et Rouch prendra la voix de Griaule qui a écrit ces textes. De la même manière dans *Moi un Noir*, il y a un enchâssement de formules, de fragments rythmiques et linguistiques empruntés comme des objets trouvés et montés qui confirment le contexte historique et culturel du film

Sa vie durant, Rouch n'a eu de cesse de proclamer la nécessité de se considérer comme un artisan et d'aborder la vie, ses personnages, ses amis, acteurs de leur propre rôle, comme des individus singuliers. Une fois le personnage bien identifié, son commentaire, son récit, sa mise en scène verbale vont faire passer le spectateur du singulier au général. Comme le rappelle Jean Guy Meunier, pour certains théoriciens il n'y a que du singulier, et Rouch s'est vraiment opposé à toute tentative de théorisation. Il s'agissait d'une entreprise intellectuelle menaçante pour lui, et il réagissait toujours avec une certaine véhémence aux efforts de conceptualisation. En effet, Meunier nous rappelle que la généralisation n'apparaît pas dans la description mais dans la narration. Rouch, intuitivement, par assemblage successif, par raisonnement approximatif, opère cette transition entre singulier et général pour nous offrir une « conception du monde » grâce à la qualité de sa narration.

En soulignant la mise en scène, les techniques, les agencements utilisés par Jean et en leur donnant une interprétation, en les réunissant nous nous confrontons à une double opération et Meunier les présente très clairement comme des opérations endogènes et exogènes.

Le lien, que nous établissons entre les différents aspects de l'œuvre cinématographique de Jean Rouch et les commentaires personnels qu'il en a donnés sa vie durant, relève d'une opération à caractère endogène car nous puisons dans la matière même du corpus filmique ou orale constitué par le cinéaste et à caractère exogène lorsque nous mettons en scène sous forme de galerie virtuelle ce recueil filmique.

Mais cette opération n'a pas été construite en passant de l'endogène à l'exogène mais bien plutôt l'inverse. Comment en sommes nous arrivés à cette apparente contradiction, avons-nous surinterprété l'œuvre de Rouch ou avons-nous construit une interprétation à partir d'ajustements, d'intuition, de sensation, de témoignages recueillis tout au long des presque trente années de complicité que nous avons eu la chance et le privilège de partager avec ce réalisateur.

Du film à l'image

« Le changement de registre dans l'appartenance des concepts n'est possible que grâce à une technique non discriminatoire qui met en forme des niveaux théoriques différents... Devons nous faire machine arrière ou écouter la voie du cœur et ouvrir nos raisonnements à la force des énergies déployées grâce aux technologies numériques ? » Cette problématique sera reprise tout au long de ce numéro et tout particulièrement dans l'article proposé par Catherine Verheyde.

Parallèlement à la mise en place de notre « boîte à outils conceptuels »^{xv} nous avons du nous confronter à une appréhension pluridisciplinaire tant du film que de la place de la technique dans notre société en travaillant à partir des textes de A.Leroi-Gourhan, de G.Simondon, Aby Warburg, et G.Deleuze,

De la même manière que Rouch nous fait glisser subrepticement de registre en empruntant la voix de Griaule, d'Ambara, en mélangeant les impressions de Edouard G. Robinson avec des dialogues diégétiques où le spectateur devient le témoin privilégié des premières prises de paroles publiques africaines, il a fallu passer du film, comme création inaliénable du point de vue de l'auteur, à un découpage imagétique d'un ensemble.

Michel Chion évoque les sons diégétiques ou non diégétiques en ces termes : « Le son peut relever de source visible ou potentiellement visible et on peut évoquer un son objectif, soit les sons ne relèvent pas de sources visibles ou potentiellement visibles et sont employés de façon narrative, illustrative ou émotive, par exemple : voix divines, sons d'ambiance, musique atmosphérique, etc. dans ce cadre-là on se réfère à un son subjectif . On peut parler d'emploi métaphorique du son. »

Cet emploi métaphorique du son nous a incité et permis de prendre en compte l'univers mental, imaginaire, utopique dans lequel Rouch nous plonge et nous a obligé de considérer la nature même de la relation entre ses films et son domaine de création. D'une certaine manière, ce cinéaste du direct et du cinéma vérité a œuvré en rendant autonome l'image et le son tout au long de sa carrière.

Comment passer de l'analyse sémiotique, stylistique, historique, artistique des films qui nous sont couramment proposées à une appréhension philosophique du cinéma, où l'image acquiert son autonomie tout en renforçant son lien au réel.

Cette approche relationnelle au réel nous conduit à reprendre d'une part les travaux de Gilles Deleuze sur l'image-temps et l'image-mouvement et d'autre part à tracer, en forme de zig zag, comme configuration de la rencontre^{xvi}, un trait d'union entre les singularités disparates d'artistes comme Antonin Artaud , Dziga Vertov, Abi Warburg et Lev Manovich. Ces auteurs ont provoqué leur époque et alimenté, d'une manière personnelle et avant-gardiste, les réflexions sur la singularité de l'œuvre au sein d'un univers traversé par les technologies de la représentation. Ces hommes de théâtre, de cinéma, ces artistes ont chacun construit un parcours « opérateur d'analyse et d'épreuve théorique » comme le suggérait Gilles Deleuze.

Cette configuration de la rencontre peut être appréhendée sous la forme d'un agencement ou d'un concept. Deleuze dans l'Abécédaire^{xvii}, explique d'une manière très explicite la notion de concept : « c'est un agencement, qui fait tenir ensemble des éléments hétérogènes ».

Pour Deleuze, « les grands cinéastes peuvent être comparés à des peintres, des architectes, des musiciens mais aussi à des penseurs, qui s'expriment avec des images mouvements et des images temps au lieu de concepts. » (l'Image-Mouvement).

Le travail théorique deleuzien sur le cinéma nous intéresse d'autant plus qu'il s'agit d'un réexamen des rapports entre matière, automatisme et pensée ainsi que de l'établissement d'une véritable taxinomie du cinéma. Il abandonne l'histoire du cinéma, son évolution technique, l'approche esthétique, pour se consacrer à une classification des images et des signes. Il compare son travail à celui de Linné en histoire naturelle ou à celui de Mendeleiev avec les tableaux de symbole en chimie. Ses concepts sont construits à partir de données aussi brutes que l'histoire des agencements du temps et du mouvement, inspirée par H. Bergson qui voulait reprendre la philosophie à partir de la science moderne. Pour Bergson, il ne s'agissait pas de produire une épistémologie de la science mais bien de prendre en compte les nouveaux symboles de la science afin de proposer de nouveaux concepts autonomes. Deleuze part de la relation au temps et au mouvement tel que Bergson l'a appréhendée dans ses ouvrages (H. Bergson :1941) pour souligner que cette mise en relation a permis au mouvement d'être rapporté non plus à des instants privilégiés qui se succèdent mais à des instants quelconques. Le mouvement n'était plus recomposé en fonction d'éléments formels mais à partir d'éléments matériels immanents.

Alors que la science moderne se définissait par son aspiration à prendre le temps pour variable indépendante, Bergson affirme que «la philosophie ne sera philosophie du mouvement que si elle arrive à extraire le mouvement de ce qui lui sert de mobile ou de véhicule» (H. Bergson :1941). Deleuze travaillera, incisera la matière de l'image pour parvenir à extraire le mouvement pur, le mouvement de la caméra où le montage des plans fixes lui servira de terrain de recherche. Le cinéma ne sera pas seulement des images en mouvement mais des images mouvement.

Simondon fournira des éléments de réflexion décisifs pour alimenter le raisonnement du philosophe. Du travail de la prise de forme va découler la modulation comme un moule variable, temporel et continu qui modifie lui-même les conditions d'équilibre. Ce modulateur, Deleuze l'utilise pour expliquer que l'image cinématographique est une modulation de la lumière donc une image mouvement, tandis que l'image photographique est un moulage de la lumière.

La photographie, si photographie il y a, est déjà prise, déjà tirée dans l'intérieur même des choses et pour tous les points de l'espace affirme Bergson dans Matière et Mémoire. Il renverse ainsi toutes les notions philosophiques qui existaient. Jusqu'alors, la lumière était du côté de l'esprit et pour les phénoménologistes la lumière n'était pas de l'intérieur mais

s'ouvrirait sur l'extérieur, tandis que pour Bergson les choses sont lumineuses par elles-mêmes. Deleuze prend l'exemple de l'intentionnalité de la conscience qui fonctionnerait comme le rayon d'une lampe électrique.

Face à cet univers où « tout réagit sur tout » Deleuze trouve l'intervalle, l'écart entre l'action et la réaction qui relève de la même nature. Sans s'y méprendre, Gilles Deleuze se dirigera directement vers le pionnier du cinéma soviétique Dziga Vertov, celui qui introduisit l'idée de « Kino Pravda », de « Cinéma Vérité », pour déployer son argumentaire. Vertov, par ailleurs, dans son manifeste du cinéma, affirme que l'image influe sur la réalité et contribue à sa transformation. Ce sera un des arguments essentiels autour duquel, Rouch construisit son œuvre.

Cette réflexion, sur la création d'images et de sons, nous met face aux notions d'ouverture ou de déchirure de l'image. De cette distance du regard, de cette vision séparée de son objet naissent les notions de bases de données proposées par Vertov dès 1920. Lev Manovich matérialise et conceptualise la démarche de Vertov en introduisant les notions de « hard cinéma » au « soft cinéma ».^{xviii} et développe l'idée du cinéma numérique comme l'art de l'indexation^{xix}.

5. Ecart /intervalle

Cette vision englobante, où le rythme rejoint celui de l'objet saisi par l'image, est inhérente aux œuvres de Dziga Vertov, d'Aby Warburg ou de Jean Rouch.

Georges Didi Huberman, philosophe et historien de l'art a considérablement enrichi la réflexion sur l'intervalle ou l'écart, grâce à une étude sur Aby Warburg, et son Mnémotopie, « dispositif complexe destiné à offrir ou à ouvrir les jalons visuels d'une mémoire impensée de l'histoire » (G Didi Huberman :2002). Pour Georges Didi Huberman, la valeur de l'image ne vaut que par celui qui la regarde et que par la distance qui sépare les deux. Le spectateur peut avoir une double attitude : L'homme de la tautologie, fonde son exercice de la vision sur toute une astreinte en forme de – fausses – victoires sur les pouvoirs inquiétants de la scission. Simultanément, il dépasse – imaginairement - ce qu'il voit et ce qui le regarde. Il produit un modèle fictif où tout volume vide, corps et mort, pourrait se réorganiser, se subsister, continuer de vivre à l'intérieur d'un grand rêve éveillé (G Didi Huberman : 1992) Il s'agit bien d'une tension entre deux aspects de l'ouvert, avec l'articulation du plan et du temps. Mais Deleuze, qui n'a cessé d'affirmer la nécessaire libération du temps par rapport au

mouvement, débouche sur une libération des puissances internes de l'image et par une modification du régime narratif. L'ouvert, se rapproche des interprétations de G Didi Huberman, et peut se substituer à des formes de représentation indirectes du temps. L'image-mouvement, le plan est ouvert sur un dehors susceptible de rentrer dans le champ. Warburg et Deleuze à des niveaux différents se sont libérés de l'histoire des représentations pour reformuler l'immanence.

Deleuze à la fin de comparer Vertov à Bergson : « Ce que Vertov matérialiste, matérialise c'est le programme matérialiste du premier chapitre de Matière et Mémoire. L'en soi de l'image, le ciné-œil, l'œil non humain de Vertov ce n'est pas l'œil d'une mouche ou d'un aigle.... C'est l'œil de la matière, l'œil dans la matière, qui n'est pas soumis au temps, qui a vaincu le temps, qui accède au négatif du temps ». L'intervalle chez Vertov ne va scander ou scinder deux images mouvements mais mettre en relation par cette distance même, mettre en corrélation deux images lointaines, incommensurables du point de vue de notre perception lointaine. Deleuze n'hésite pas à affirmer que ce que Vertov a retiré à l'esprit va maintenant passer dans le corrélat de la matière.

En modulant les capacités de programmation en fonction des impératifs de notre collection, n'introduisons nous pas de nouveau au sein même de l'application, le lien invisible, interprétatif qui unit tous les éléments singuliers de l'œuvre de Rouch ?

Après une analyse assez complète des différentes formes de l'image-action et de l'image-mouvement, Deleuze achève son livre par la crise de l'image-action qu'il explique ainsi :

1 - La disparition de situations globalisantes, la perte des interférences entre les personnages, l'absence de héros sanctionnent le montage traditionnel.

2 - La notion d'espace est remise en cause : il perd son unité et se morcelle en portions difficilement raccordables, les événements sont dus au seul hasard et l'ellipse cesse d'être un mode de récit, elle devient partie prenante du récit, la réalité est lacunaire autant que dispersive.

3 - La balade qui incarne la perte même de l'image-action, la balade qui déconstruit l'espace autant que l'histoire, l'intrigue ou l'action.

4 - La place des clichés qui apparaissent.

Deleuze en parle ainsi : « Ce sont ces images flottantes, ces clichés anonymes qui circulent dans le monde extérieur mais aussi qui pénètrent chacun en constituant son monde intérieur, si bien que chacun ne possède en soi que des clichés psychiques par lesquels il pense et il sent, étant lui-même un cliché parmi les autres dans le monde qui l'entoure ».^{xx}

5-la dénonciation du complot en tant qu'organisation du Pouvoir qui fait circuler les clichés. Ce pouvoir n'est plus incarné par un centre magique, il est diffus, il se confond avec les médias. Le cinéma doit donc se transformer car « comment peut t- il dénoncer la sombre organisation des clichés alors qu'il participe à leur fabrication et à leur propagation autant que les magazines ou la télévision? » (Idem)

Notre civilisation de l'image est aussi la civilisation du cliché. Les images deviennent inexorablement des clichés parce que les images induisent, organisent elles-mêmes les enchaînements sensori-moteurs et surtout parce que nous ne percevons jamais tout ce qu'il y a dans l'image, l'image est faite pour cela dira Deleuze, pour que le cliché nous cache l'image. S'il est vrai que l'on nous cache quelque chose, certaines images essaient de sortir de ces clichés. La seule compréhension - appréhension ne suffit pas, il faut réintroduire dans l'image tout ce qu'on lui a pris, tout ce qu'elle a perdu ou au contraire la raréfier, faire des trous, introduire des vides et Deleuze évoque le travail de Guy Debord dans le film « La Société du Spectacle ».

Pour pouvoir concevoir une galerie virtuelle présentant des extraits filmiques et sonores de l'œuvre de Jean Rouch, il nous aura fallu assembler la contribution d'artistes, de philosophes, d'historiens, d'amateurs qui à des degrés diverses nous permettent de concevoir de nouveaux outils, qui, comme pourrait le dire Latour englobent autant le savoir que le savoir-faire^{xxi}.

6. Alma Sola. ex

Cette déconstruction du film, cette autonomie de l'image, cette pixellisation de l'œuvre nous ont incitée à adapter une application conçue par B.Roadley, A.Bonardi et FRousseaux à l'œuvre de J Rouch, à souligner l'impact et la modulation des techniques sur notre mode de pensée et nos savoirs.

B.Roadley a adapté l'application conçue pour présenter l'opéra numérique d'Alain Bonardi « Alma Sola » aux éléments sélectionnés dans les œuvres de Jean Rouch. Chaque

objet, au sens où la programmation le conçoit, image ou son était constitué par une photo du film, un son, d'une durée de quelques secondes, extrait du film, et un texte tiré du commentaire et correspondant au son. Chaque objet peut être déplacé indépendamment des uns et des autres et présenté sur la scène de la galerie.

Nous avons construit cette collection, autour de ce passage de frontière entre documentaire et fiction, réelle et virtuel, tout en incluant le concept de galerie comme liant dynamique entre les éléments. A partir de catégories discriminatoires liées au commentaire, et quelque soit les procédés cognitifs mis en œuvre, on retrouve simultanément l'explicatif, l'analytique et l'informatif à des degrés différents ainsi que des sons diégétiques. Cette catégorie retiendra tout particulièrement notre attention, car elle nous permet d'appréhender les sons issus du film, produits par les acteurs et qui révèlent d'une certaine manière l'état d'esprit des personnages, leur subjectivité, leur voix intérieure. De fait, Jean Rouch, jouant avec les conventions, va établir un dialogue, une continuité sonore entre les pensées d'Oumarou Ganda ou la voix imaginaire des masques. Il établit un dialogue fictif, effet d'autant plus renforcé par le montage image qu'aucune rupture visuelle ne vient estomper cet artifice.

En classant les images et les sons des films de Jean, en fonction de figures de styles propres au cinéaste, un nouvel espace de réflexion au sens premier du terme a été créé. L'ensemble, ainsi constitué, reflète tout autant l'œuvre du cinéaste que l'affirmation d'une immanence des formes sur la matière et l'empreinte de l'homme sur l'imaginaire accessible grâce aux technologies de la programmation. Severi, dans son article consacré à la manière dont les populations considérées à « tradition orale » sont implicitement écartées des représentations iconographiques, construit son analyse autour de l'apport théorique d'Aby Warburg. En s'appuyant sur des exemples pris dans la culture iatmul, Severi identifie le rôle propre de l'image dans les pratiques liées à la mémorisation d'un savoir. Il aboutit à « un processus d'intensification (cognitive et mnémonique) de la représentation visuelle par la mobilisation de ses parties invisibles et évoque une représentation chimérique qui implique la mise en place de critères d'ordre et de saillance visuelle » De fait, en ayant abordé l'œuvre de Rouch par le biais de la tradition orale, telle qu'il l'a pratiquée, incarnée et filmée nous avons formalisé et rendu visible une dimension essentielle de son œuvre cinématographique.

Par ailleurs, la classification de ces sons et images sur l'espace virtuel d'une galerie imaginaire nous permet de proposer une lecture originale de ces films et de mettre en circulation un espace de création inédit. Comme le précisent Alain Bonardy, Francis

Rousseaux et Benjamin Roadley dans leur article intitulé « The Emergence of Knowledge in the Secrecy of our Collections » cette application construite autour de la métaphore de la collection d'art, permet de manipuler les « objets » en fonction de paramètres tels que ceux de la réserve ou de l'espace de la galerie. Mais au-delà de la simple manipulation d'objets sons ou images, nous proposons au spectateur un espace où les concepts sont identifiés aux idées et avec ce paradigme de l'idéation, tel que présenté par Meunier, le général émerge de l'association.^{xxii}

Cette mise en forme d'une collection dynamique, où les éléments qui la constituent peuvent être :

- spatialement modifiés, grâce au passage entre réserve et galerie, augmentés de nouveaux sonsignes ou opsignes, réorganisés par les utilisateurs potentiels, devient une application « fictionnante » au sens où Bruno Bachimont l'entend.

« La technique devient fictionnante dans la mesure où non seulement elle permet de réaliser ce qui est planifié mais où elle devient elle même une machine ou un dispositif à produire de la fiction. Ce que la nature symbolique nous rappelle c'est le pouvoir indéfiniment créateur de pensées des techniques d'inscription. Avant de créer des chimères, les techniques d'inscription créent de l'impensé mais non de l'impensable. Le chimérique vient en second temps quand la création de l'inscription qui donne à penser devient la création de l'objet qui est pensé en donnant corps au sens. » (Bruno Bachimont)^{xxiii}.

Une des perspectives offertes par ce travail est l'ouverture sur de nouvelles inscriptions d'une œuvre ouverte. Rouch, affirmait qu'une vie ne suffirait pas à voir le résultat de ses hypothèses et sans doute dans 60 ans, la prochaine génération de spectateurs, d'étudiants seront à même de vérifier ses postulats. En créant cette collection, encore bien fugitive, nous proposons en marge de son œuvre filmique inaliénable, un espace ludique où les spectateurs, les visiteurs pourront manipuler les sons et les images de films. Cette ouverture interprétative de l'œuvre et la mise en circulation de catégories confectionnées par l'utilisateur, fait écho directement aux fouilles culturelles et acoustiques proposées par le Music Browser de Sony-CSL.^{xxiv}

7. Conclusion

Rouch s'est toujours violemment opposé aux modes de classification, de conservation et de présentation d'objets ou de masques dans les musées ethnographiques et la projection d'un film, resituant les objets au sein de leur société d'origine, aurait dû, selon lui, résoudre cette contradiction. Cette revendication, souvent énoncée, par ce « chargé de recherche au Musée de l'homme »^{xxv} donnait aux images cinématographiques une triple capacité : constituer le réel, le singulier et l'organiser en monde humain.

Le cinéma de Rouch, son lien au réel, nous introduit directement dans la construction d'un film imaginaire, immatériel comme l'image poétique. Il joue avec le spectateur, en lui offrant des images commentées et bonimentées. Les explications fournies appartiennent tout autant au registre du poétique que de l'informationnel. En respectant les lois propres de la poésie, il présente un monde étranger à travers le scope de valeurs universelles qui permette au spectateur de découvrir tant la spécificité des cultures côtoyées que l'universalité de la condition humaine. Cette approche fondée sur la poétique a toujours été présentée comme une nécessité incontournable pour le cinéaste et a toujours été appréhendée comme une faiblesse théorique impardonnable pour les ethnologues.

De fait, la création de cette collection virtuelle fictionnante nous force à penser le virtuel, dont la dimension numérique n'est qu'un aspect, comme un espace privilégié pour l'imaginaire et « un espace nécessaire pour déployer de nouvelles dimensions de la réalité »^{xxvi}.

ⁱ Voir les articles de Jean Guy Meunier et Catherine Verheynde dans ce numéro de RSSI, consacré à la notion de collection.

ⁱⁱ En référence à F. Rousseaux, dans son ouvrage *Singularités à l'œuvre*, Collection Eidétique, Delatour.

ⁱⁱⁱ L'itinéraire singulier que nous empruntons a été déterminé par les réflexions issues du séminaire Singularité et Technologies, organisé en collaboration avec F. Rousseaux, où dans le cadre d'une

démarche pluridisciplinaire, nous nous sommes attaché à examiner attentivement les « nouveaux concepts autonomes » façonnés par le langage informatique, les propositions conceptuelles offertes par la modélisation. Interdisciplinarité qui nous incite à travailler sur des sujets ou à partir de méthodes relativement éloignées de notre propre démarche.

^{iv} Opus cité en note 2.

^v Nous nous référons à l'application Alma Sola.ex, présentée par les trois auteurs de l'article intitulé : The Emergence of Knowledge in the Secrecy of our Collections.

^{vi} in *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, René Prédal, (dir) Cinémaction, n°81, Paris, Corlet-Télérama.1996.

^{vii} Carlo Severi , Warbur anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie, de la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire in *L'Homme*, n° 165, 2003

^{viii} E.Gallet, (dir) *Jean Rouch, une retrospectiv*e, Paris Ministère des Affaires Etrangères, 1981.

^{ix} Idem note 7

^x C.Thompson (dir) , *L'autre et le sacré, Surréalisme, cinéma, ethnographie*, L'Harmattan, 1995

^{xi} Les moulonos sont les initiés qui participent aux cérémonies du Sigui, rituel organisé tous les 60 ans en pays dogon.

^{xii} Ogotemmel, est un des informateurs de Marcel Griaule, qui à partir du témoignage de ce vieux chasseur aveugle, a rédigé le célèbre livre Dieu d'eau

^{xiii} Article cite, voir note 1

^{xiv} Introduction à la poésie orale, Paris, Editions du Seuil, 1983

^{xv} Expression qui s'inspire de la notion de bricolage proposée par Levi-Strauss

^{xvi} Expression empruntée à G. Deleuze in l'Abécédaire de Gilles Deleuze, avec Claire Parnet, Réalisation Pierre André Boutang, Les Editions du Montparnasse,1996

^{xvii} L'Abécédaire de Gilles Deleuze, idem

^{xviii} L. Manovich, (2005) *Soft Cinema, Navigating the Data Base*, avec Andrew Kratsky, MIT Press, 2005. DVD

^{xix} What is Digital Cinema ? Troisième contribution dans une série dédiée au cinéma digital. *Cinema and Digital Media in Perspectives of Media Art*, edited by Jeffrey Shaw and Hans Peter Schwarz, 1996.

^{xx} Deleuze, *L'image Mouvement*,

^{xxi} B. Latour, *Petites leçons de Sociologie des Sciences*,

^{xxii} Le concept, Du singulier AU GENERAL, Jean Guy Meunier, p121.

^{xxiii} B. Bachimont, *Arts et Sciences du Numérique*, HDR, UTC, 2004

^{xxiv} En référence à l'article « La collection, un lieu privilégié pour penser ensemble singularité et synthèse » F. Rousseaux et L. Boly.

^{xxv} "Jean Rouch n'a pas volé son titre de carte de visite : chargé de recherche au Musée de l'homme. Existe-t-il une plus belle définition du cinéaste ?" Jean Luc Godard.

^{xxvi} Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, Paris