



**HAL**  
open science

# Tradition orale, transmission et création dans l'œuvre de Jean Rouch

Nadine Wanono Gauthier

► **To cite this version:**

Nadine Wanono Gauthier. Tradition orale, transmission et création dans l'œuvre de Jean Rouch. 2008. hal-00333508

**HAL Id: hal-00333508**

**<https://hal.science/hal-00333508>**

Preprint submitted on 23 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.

Tradition orale, transmission et création dans l'œuvre de Jean Rouch

Nadine Wanono

CEMAF, CNRS, Paris.

« Il y a une profondeur du son alors que l'image reste plate. Le son a un point alors que l'écran a une hauteur et une largeur. D'où une tension entre les deux : images et sons directs « ne collent pas » or c'est ce qui fait sans doute le pouvoir de fascination du cinéma parlant. C'est l'image qui lui donne ses dimensions réelles et imaginaires, qu'en même temps le son ne cesse de déborder et de transgresser- et c'est de ce double mouvement que vit le son au cinéma »

Michel Chion, *Le son au cinéma*.

### **Viens, je vais te raconter une histoire.....**

C'est l'histoire d'une époque, d'une tribu, d'une opposition à un système et surtout d'une utopie à laquelle nous avons pris part comme élève puis amateur. Sans doute aura-t-il fallu la disparition de Jean Rouch en 2004, pour que nous prenions pleinement conscience du legs et du défi qu'il nous avait laissés en héritage.

Fervent défenseur de la tradition orale, Jean Rouch a consacré sa vie à construire des ponts entre des univers imaginaires, à conjuguer nos vies avec la sienne pour créer de nouveaux espaces. En reprenant le travail de Germain Lacasse<sup>1</sup>, dans son ouvrage intitulé *Le bonimenteur de vues animées*, de fait J.Rouch, a endossé « l'habit du bonimenteur en se faisant l'avocat de la différence, de la dissension, le défenseur du particularisme constitués dans l'histoire ». Il a intégré la pratique de la tradition orale tant dans ses films que dans ses rapports à ses étudiants et à ses amis. Un peu plus loin dans son livre, 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. Au fil du temps, nous sommes devenus complices de ces projets fantastiques, embarqués sur des vaisseaux fantômes. Comme il le dit si bien dans le film *le Dama d'Ambara* en évoquant un masque « est-ce le soleil, du feu ou une chose, est-ce du soleil ou du feu en cœur étonné »? Sommes nous artisans, apprentis ou initiés ?

Tout semble appartenir au domaine du réel, une inscription en doctorat, la réalisation d'un film pour certains, des rencontres insolites pour d'autres et puis à un moment donné le projet académique devient un projet de vie, les sujets du film deviennent les spectateurs de notre vie. Il n'est plus question de répéter les leçons mais bien d'inventer de nouvelles règles au jeu de la vie. L'exigence est de taille, les défis sont lancés et les passions sont libérées.

Nous sommes une tribu d'individus éparpillés dans le monde entier à avoir bénéficié de l'extravagante lucidité, de l'exigence redoutable et de la passion d'absolue qui animaient ce professeur et cinéaste.

Quoi de plus ingrat que de travailler avec un visionnaire ? Mais en fait, comme Jean Rouch le dit si bien dans son livre intitulé *Les hommes et les Dieux du fleuve*<sup>2</sup>, lorsqu'il filme une cérémonie de possession, confronté aux énergies déployées par les génies Songhay, il devient irrésistiblement l'un des participants. Au fil des ans, avec cette dynamique complètement irrationnelle, nous sommes passés du stade de témoins fidèles à celui de fervents utopistes. Etrange glissement, nécessaire transmission.

### **Pratiques orales au cinéma et le bonimenteur**

Cet article est le fruit d'une rencontre avec le groupe de recherche « Cinéma et oralité » du département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'université de Montréal dirigé par Germain Lacasse. La conférence, organisée autour des pratiques orales du cinéma et de la figure du bonimenteur, nous a incité à reconsidérer l'œuvre de Jean Rouch à partir des pratiques orales qui accompagnent la grande majorité de ses films.

Partis du constat que les multiples débats qui ont jalonné la production cinématographique de ce réalisateur étaient organisés autour des questions

d'appartenance à un genre, à des catégories, comme le cinéma vérité, la docu-fiction, frontières qu'il s'est toujours évertué à franchir, nous avons voulu aborder son œuvre sous un aspect encore peu révélé. Historiquement, il a bousculé toutes ces classifications pour créer un cinéma où l'imagination, l'utopie et la tradition orale étaient les liens qui unissaient toute son œuvre.

Après avoir explicité notre position singulière au sein de la grande famille recomposée par Jean et la spécificité de notre démarche au sein de notre discipline, l'anthropologie visuelle, nous aborderons l'analyse des différents aspects des pratiques orales initiées par Rouch à partir de deux films *Ambara Dama* et *Moi un noir*. Cette comparaison peut surprendre puisque nous ne respectons pas les critères géographiques, stylistiques et thématiques qui jalonnent la plupart des analyses proposées sur J.Rouch.

Nous avons considéré l'œuvre de Jean Rouch comme une collection « d'objets inquiétants », identiques et différents, composés, ciselés, façonnés par la même énergie et la même exigence.

### **Tradition orale et transmission**

Formée à l'anthropologie visuelle et introduite sur le terrain « dogon » par Jean Rouch, nous entretenions avec son œuvre filmique une relation empreinte d'admiration certes mais aussi de questionnements et de remise en cause de certains aspects de son approche filmique. Pendant toutes ces années partagées entre les amis du Comité du Film Ethnographique et les collègues du laboratoire Systèmes de Pensée en Afrique noire – équipe qu'il avait créée en collaboration avec Luc de Heusch et Germaine Dieterlen – nous étions son public, il était le conteur comme l'évoque si bien Pierre Haffner, dans un interview enregistré à Tunis en 1978.<sup>3</sup>

Dans le monde académique, il est souvent d'usage d'utiliser les métaphores de filiation pour se situer ou être affilié à un ou une directrice de thèse. C'est ainsi, que les thésards des années 80, furent assimilés à ses petits-enfants, ce qui nous laissait la faculté d'établir une relation à plaisanterie, où les remises en cause et l'humour étaient de règle. Ces pratiques faisaient écho sans aucun doute aux relations à parenté pratiquée en Afrique de l'Ouest.

En précisant cet aspect généalogique, qui a incontestablement influé sur notre relation à ce directeur de thèse, qui cultivait sa singularité, il s'agit aussi de rappeler que ce réalisateur, reconnu internationalement, menait des activités d'enseignement au sein de l'université Paris X Nanterre. Rares sont les réalisateurs qui ont mené de concert leur réalisation avec la transmission de leur démarche. 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.

Par ailleurs, convaincu de l'importance de la tradition orale « comme le conservatoire et le vecteur du capital de créations socio-culturelles »<sup>4</sup> dès les années 1966, Jean Rouch participa activement à la création du Centre régional de la documentation pour la tradition orale, établi à Niamey et qui publia sous la direction de Dioulde Laya un ouvrage dédié à la tradition orale.

### **La révolte et l'appropriation du réel**

Comme le précise Gilles Deleuze dans *Cinéma II, L'Image-Temps*, et en particulier dans le chapitre intitulé « La pensée et le cinéma » : « Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même plus aux événements qui nous arrivent, à l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui nous apparaît comme un mauvais film. » Jean Rouch a toujours posé son encrage dans la vie comme une réponse à la révolte qui l'avait animée lorsque jeune ingénieur de l'École nationale des ponts et

chaussées, il dut faire sauter les ponts de la Marne. Lors d'un voyage à Château-Thierry durant le tournage du film qu'Ann Mac Intosh lui consacrait, il exprime clairement cette idée à Philippe Lourdou<sup>5</sup> : « Nous étions les témoins de la défaite, de la débâcle de l'armée française, qui devait être la meilleure du monde. Là, il y a eu un tournant dans ma carrière, dans ma vie : je ne pouvais plus croire en rien, ni en mon père, ni en mes professeurs, ni en Dieu, Freud, Marx... en rien ! C'était la fin. Je n'avais plus de compte à rendre à ma société... et c'était ici que tout a commencé, un beau jour de mai... »

Dans le dossier réuni par René Prédal, intitulé *Jean Rouch, un griot gaulois*,<sup>6</sup> Reda Bensmaïa précise cette idée « ... l'œuvre de Rouch, - mais est-ce encore une œuvre au sens traditionnel du terme : une somme ?- a très vite abandonné la sphère proprement ethnologique, (spéculative) pour prendre la configuration d'un véritable complot : un complot qui consiste moins à agir directement sur l'époque selon les moyens classiques de la révolution, qu'à préparer les ruines des structures politiques et idéologiques des sociétés occidentales et la mise en place des éléments d'une nouvelle civilisation, par le moyen d'un autre cinéma. »

Rétrospectivement, l'enseignement hebdomadaire, offert par Jean à la Cinémathèque française en collaboration avec la FRC, Formation de Recherche Cinématographique, dirigée par Claudine de France, relevait de ces engagements essentiels envers les nouvelles générations et lui permettait d'expliquer dans un cadre académique le pouvoir du poétique, le rôle essentiel de la transgression et la nécessité de la création. 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. N'étions-nous pas déjà plongés dans la poésie de Jean, celle qu'il improvisait à volonté lorsqu'il rencontrait dans nos regards l'émerveillement et l'enchantement ? Situé à la frontière entre le réel et l'imaginaire, entre le visible et l'invisible, le rationnel et l'inspiration créatrice, le « mythe de l'origine » de Jean Rouch peut être abordé par de multiples pistes qui nous font traverser des territoires insolites où l'on peut rencontrer les surréalistes, l'ethnographie, Nanook, la résistance des matériaux, Rossellini, les Songhai. Flaherty, les places de Giorgio de Chirico, le cinéma-verité, le jazz, les Dogon. Mais très vite nous sommes venus peupler ce mythe, en devenant complices, acteurs et témoins de l'histoire de notre propre époque.

Souvent Rouch citait cette phrase d'André Breton « Ce qui manque à notre culture c'est un mythe » pour expliquer sa quête incessante de nouveaux horizons, son attraction pour la poésie et la grâce, et son impérieuse nécessité de faire rêver les générations futures en leur racontant des histoires fabuleuses peuplées de personnages immortels. Rena Bensmaïa<sup>7</sup>, 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 ». Ses étudiants, spectateurs, acteurs sont bien devenus témoins et passeurs de cette dynamique.

En 2004, alors que nous lui adressions un « salut de l'irréremédiable » comme nous l'avions vu si souvent le faire, pour ses amis disparus, nous nous retrouvions paradoxalement, confrontés à transmettre à des publics les plus divers la dimension polyphonique de son œuvre. Pendant presque deux ans après sa mort, nous nous sommes retrouvés à commenter ses films, à les présenter et au delà de la redoutable charge affective, nous sommes devenus les bonimenteurs de sa vie et d'une certaine manière de la nôtre. Bredouillants, émus, gênés face aux spectateurs qui attendaient que nous continuions la fiction, le rêve, son histoire, ...une histoire.

Sans doute ces projections, nous ont-elles permis de relever le défi de mener un travail de recherche sur ses films à partir de ses pratiques orales.

### **Oralité épique**

L'oralité de son œuvre était une entrée royale pour percevoir l'unité de son répertoire, constitué par plus d'une centaine de films qui ne se répartissent pas en fonction d'un genre cinématographique documentaire-fiction, ni d'un lieu Niger-Mali, ni même d'un thème, les danses de possession- les Dogon.

Intéressée et convaincue de la pertinence de l'approche d'Aby Warburg<sup>8</sup>, nous avons considéré l'ensemble des films réalisés par Jean Rouch comme une collection, constituée autour d'un même mouvement- le passage de frontières- d'une même volonté- présenter l'altérité- et d'une même aspiration -la passion du récit. 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. La théorie n'est plus opérante, nous sommes bien là au cœur de la chair, de la plasticité des formes, des sculptures si chères à Warburg, des images et des voix si déterminantes dans l'œuvre de J. Rouch.

Plutôt que d'essayer de limiter, de classer, ou de répertorier l'œuvre de ce cinéaste, nous l'avons abordé comme un tout, constitué avec la même ferveur et la même agitation que le collectionneur qui n'a de cesse de compléter à l'infini cet ensemble.

A partir de deux films, *Moi un Noir* et *Ambara Dama*, il s'agissait d'établir les premiers jalons d'une recherche et de proposer une première lecture des liens qui unissent ces films en comparant la conception de la bande son de ces documents tournés à presque 20 ans d'écart

*Moi un Noir*, film prestigieux, révolutionnaire, Jean Luc Godard lui consacre plusieurs articles<sup>9</sup> et Maxime Scheinfeigel<sup>10</sup> en parle en ces termes : « Avec *Gare du Nord*, *Moi un Noir* est une des plus belles machines de Rouch, destinées à mener la guerre contre toutes les formes univoques d'expression artistique en cinéma ».

En 1974 le *Dama d'Ambara* est présenté au festival de Venise. Dans les *Cahiers du cinéma* de 1981, on pouvait lire : « la parole de Griale 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. »

Nous ne reviendrons ni sur les conditions de tournage, ni sur le synopsis de ces films, qui ont été largement évoqués soit par J Rouch, dans une série d'interviews avec Enricho Fulchignogni<sup>11</sup> soit dans de multiples ouvrages dont le plus récent est celui de Maxime Scheinfeigel<sup>12</sup>.

Ces deux films sont construits sur les mêmes capacités d'écho et grâce à un enchevêtrement de niveaux diégétiques et extra-diégétique, le spectateur, témoin direct, se retrouve pris à parti. 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. »

Si dans *Moi un Noir*, le spectateur peut se demander qui parle en entendant les voix, les chants, les rêves qui s'élèvent de Treichville, dans le *Dama d'Ambara*, Rouch, tel un ventriloque, va parler masque. va parler Griaule, va parler Ogotemmeli<sup>13</sup>, va parler par la bouche des moulonno., les initiés du Sigui<sup>14</sup>.

Colette Piault dans son article<sup>15</sup> « Parole interdite, parole sous contrôle », souligne, dans un premier temps, l'aspect novateur et le poids politique qu'un film comme *Moi un Noir* a pu jouer grâce à la prise de parole d'Oumarou Ganda. Historiquement, il n'y avait presque jamais eu de prise de parole personnelle d'un africain au cinéma. Les avancées technologiques du cinéma, la possibilité d'introduire des sous titres laissent Colette Piault dubitative sur les raisons données par Rouch pour continuer ce travail d'orateur omniprésent. Dans un interview « Parole dominée, parole dominante... »<sup>16</sup> Rouch justifie son refus de la lecture de sous titres par l'absence du langage gestuel et sa volonté d'intégrer « à la fois le geste et la parole pour transmettre la totalité du sens » et Rouch de continuer « on touche là au problème du griot et du rôle du récit et de la parole ». Il conclut en déclarant « un film est toujours une histoire et il faut la raconter soi-même, guidé par le rythme interne des images et scandé par la succession des plans. On retrouve alors les règles du conteur de tradition orale dont les récits sont toujours structurés par la fin. »

Maxime Scheinfeigel affirme « les mots n'étant qu'une composante de cet idiome : voix, intonation, accent, rythme d'élocution, registre lexical, non-dit, silence, gestuelle, etc. Tout cela qui fait là encore l'objet de l'observation ne saurait souffrir d'aucune traduction et doit donc être capté à sa source et sonorisé comme tel. » Une osmose doit se faire entre le rythme de l'image, son mouvement et la prosodie rouchienne. Ce réalisateur nous enseignait la technique de diction et d'enregistrement, qu'il avait mis en place afin d'assurer une qualité et une continuité durant toute la projection. Qui ne se souvient de ces séances d'enregistrement sur nos propres films où Rouch nous prêtait son matériel, sa table de mixage recomposée de bric et de broc, et nous montrait comment ajuster le micro devant nos lèvres, comment parler et placer notre

voix. Nous sommes nombreux à avoir bénéficié tant des conseils de cet ingénieur passionné par la maîtrise des techniques que de son immense générosité.

Une des idées majeures de l'enseignement de Jean Rouch reposait sur le respect des croyances de l'autre et cette formule presque incantatoire « Croire en la croyance des autres » devait nous permettre d'accéder à la fluidité du dialogue avec les personnalités, côtoyées lors de nos tournages. Comme nous le rappelle Marc Henri Piault<sup>17</sup>, dans l'univers de J. Rouch les « dieux sont réels car à travers eux les hommes se saisissent et s'interprètent eux-mêmes. .. »

Dans le rôle de griot auquel Rouch s'associe avec aisance, il va façonner ses récits sur des structures narratives propres aux épopées, où structurellement le mythe côtoie l'histoire. Comme le rappelle Paul Zumthor<sup>18</sup>, 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 pour prolonger ses 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. Par exemple lorsqu'Oumarou Ganda évoque Treichville<sup>19</sup> :

« Enfin, voici Treichville ! Treichville ! Nous vous montrerons ce que c'est que la vie ( la ville) de Treichville, ce que c'est que Treichville en personne »

ou le Niger :

« Not' pays natal, là où tu es né, là où je suis né, là où ton père est né, là où mon père est né. Regarde le Niger, oh que c'est merveilleux ! que c'est bon d'être au Niger ! A tout, y vaut mieux par exemple quand on était enfant, c'est là qu'on se baignait tous, les enfants, tout le monde, tout le monde, tous les jeunes, les filles, les garçons et tout le monde. »

ou encore lorsqu'Oumarou Ganda évoque les accidents à Niamey , sur des images d'affiches de western synchronisées avec le bruit des coups de feu.

Les deux films commencent sur l'histoire d'une aventure, elle sera étonnamment traitée à l'identique, qu'elle soit mythique :

« Au premier temps du monde, les hommes étaient immortels, mais Dieu, en leur donnant la parole, leur vendit la mort, et le renard, le maître du désordre, en inventant le premier masque pour le Dama de Dieu, révéla aux hommes de merveilleux rites funéraires ; alors la mort devient contagieuse.»

ou qu'elle soit contemporaine :

« Chaque jour, des jeunes gens semblables aux personnages de ce film arrivent dans les villes d'Afrique. Ils ont abandonné l'école..ou le champ familial pour essayer d'entrer dans le monde moderne. Ils ne savent rien faire et tout faire, ils sont l'une des maladies des nouvelles villes africaines..... »

Rouch habilement va subrepticement passer d'un registre à l'autre car il s'agit de la même histoire des hommes face à leur destin, face à des interdits, à un renouvellement, à une transformation.

En reprenant ces textes dits, récités, mimés, nous retrouvons un grand nombre des caractéristiques du récit épique, comme la présence d'actions extraordinaires, œuvrés par des personnages solidaires, des interventions transcendantes ou le divin s'immisce dans le profane, un style hyperbolique, formulaire avec de nombreuses anaphores ou figures de répétitions. Ce style de narration va permettre à Jean Rouch de renforcer au montage les choix de mise en scène, où tout doit se jouer autour du passage de frontières, ou du changement de registre.

Jean Rouch joue avec les conventions cinématographiques, les appréhensions logiques des spectateurs pour créer des univers où dialoguent les hommes et les dieux, au sein desquels le spectateur est introduit dans les espaces mentaux les plus intimes des personnages ou des espaces de transgression.

Que ce soit dans *Moi un noir* où l'acteur principal nous livre à plusieurs reprises ses espoirs : « .... Et voilà, je rêve d'avoir un jour, moi aussi... comme tous les autres hommes, comme tout le monde, comme tous ceux qui sont riches, je veux avoir aussi une femme, une maison, une voiture. »,

son amour pour Dorothy Lamour : « Tout le monde est gai et moi je suis triste... je connais la cause : c'est parce que moi, tous les jours ne vont pas durer comme cela pour moi...c'est seulement le samedi soir que je suis heureux,.. en dehors du samedi soir, toute ma vie est troublée....Dorothy Lamour, tu vois, il faut que moi aussi j'aie une femme et

aussi plus tard des enfants. Il faut que je sois moi aussi un homme heureux comme tous les autres.... »

des dialogues fictifs avec Dorothy Lamour : « J'étais en France, en Indochine, partout, j'ai jamais vu une femme aussi ravissante comme toi, .. jamais au monde ! C'est la vérité, j'te l'assure, j'te l'affirme que vraiment moi j'taime !ooh, j'vais pas jouer la comédie quand même.. »

Dans le Dama d'Ambara, Rouch fait dialoguer Ogotemmel et Griaule :

« En octobre 1946, Ogotemmel demande à Marcel Griaule s'il avait vu les cérémonies du Dama et Griaule dit : oui j'ai vu les funérailles du chasseur Monze et son Dama le 23 mars 1935 et Griaule ajouta dans ma mémoire passaient des scènes inoubliables... je me rappelais la file des 150 danseurs masqués qui avaient surgi des grés tremblants de mirage, et s'étaient engagés dans la poussière des pistes... » ou il s'approprie les incantations des Moulonos, ces initiés du Sigui, qui arrangent les danseurs : « Le masque ardent, ardent, ardent est le masque de Dieu. Le masque est venu de l'Est, à nous tous, à notre village Masque Salut ! Que Dieu donne un haut souffle à tous les hommes. Un homme habile est allé en brousse, il a vu un arbre mauvais, il a pris de sa main un lézard, il a égorgé le lézard sur le masque... »

Le spectateur est impliqué dans une forme d'intimité que ce soit par le thème abordé ou la reconstitution de dialogues, avec les personnages qui incarnent simultanément une temporalité. Mais comme le précise Michel Chion, les bandes sons diégétiques influent sur la temporalité et introduisent une dimension atemporelle, l'histoire personnelle devient générationnelle.

Avec ces ambiances sonores et ces dialogues, le spectateur, plongé dans l'univers personnel des personnages, retrouve la dimension épique du récit qui interpelle l'auditeur et l'implique intimement dans la finalité du personnage. Il y a une possible identification. Avec le Dama d'Ambara, Rouch réintroduit la dimension orale des textes transcrits par Griaule, s'approprie la voix des masques, récite leur devise et fait intervenir la voix d'Ambara, décédé plusieurs années auparavant. Il n'y a pas de frontière entre les vivants et les morts, entre le mythe et la rationalité du rituel. Dans le film *Moi un Noir*, Oumarou Ganda commente aux spectateurs ses rêves comme une prolongation évidente de sa réalité quotidienne de docker.

Largement inspiré par la tradition orale africaine, les récits épiques, les grands mythes anciens ou les épopées, Rouch scandait ses commentaires comme les devises des dogon, parlait sur le rythme des alexandrins et donnait la réplique indifféremment aux génies et aux dieux du fleuve comme à ses héros contemporains, brouillant les pistes de l'histoire, du récit et de la narration. Réda Bensmaïa résume ainsi la personnalité de Jean Rouch « il y a un Demiurgos » - un créateur de Mythes modernes- flanqué d'un « Maïeute » comme accoucheur de réel, de manques, de peurs, de fantasmes, d'un « Phototète » un porteur et un créateur d'images et de représentation nouvelles »

Et nous pouvons l'entendre dire « comment étudier et comparer les bandes sons d'un films sans les entendre ? » C'est dans cet esprit que nous avons essayé de matérialiser la collection fébrilement constituée par Jean au fil du temps, en imaginant une galerie virtuelle où les séquences des films et leurs bandes sons pourraient être visionnés indépendamment les uns des autres, comme dans une galerie.

Cette manipulation virtuelle de l'œuvre de J Rouch, est possible puisque l'intégralité des films est absolument préservée. Il s'agit simplement d'une mise en scène momentanée qui peut, à tout moment, être modifiée ou interrompue<sup>20</sup>.

Cette première tentative de comparaison nous confirme les liens formels, relevant tant de la stylistique, de la prosodie, de la dimension poétique qui permettent d'établir des liens entre certains films de Jean Rouch. Consciente du travail de recherche qui reste à accomplir pour tirer pleinement partie de la richesse de l'œuvre léguée par ce cinéaste, nous voudrions souligner une situation paradoxale. Bien que ce cinéaste ait joué un rôle déterminant dans l'histoire du cinéma, encore trop peu de recherches ethnographiques ou cinématographiques prennent comme fondement son apport méthodologique et relèvent le défi d'un renouvellement tant épistémologique que technique<sup>21</sup>.

- 
- <sup>1</sup> Germain Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées, Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Nota bene, Meridiens Klincksieck, 2000
- <sup>2</sup> Jean Rouch, *Les Hommes et les Dieux du fleuve, Essai ethnographique sur les populations Songhay du moyen Niger, 1941-1983*, Collection Regard d'ethnographie, Editions Artcom, 1997
- <sup>3</sup> Comment filmer la liberté ?, Entretien par Pierre Haffner, in Jean Rouch, un griot gaulois, CinémaAction, l'Harmattan, 1982.
- <sup>4</sup> La tradition orale, problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine. ed Dioulde Laya, Niamey, 1972.
- <sup>5</sup> Philippe Lourdou, Enseignant à l'université Paris X Nanterre, membre de la Formation de Recherche Cinématographique.
- <sup>6</sup> Opus cité, note 3, « Le cinéma de la cruauté de Rouch »
- <sup>7</sup> Opus cité, note 3
- <sup>8</sup> Georges Didi Huberman, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Editions de Minuit, 2002
- <sup>9</sup> Jean Luc Godard, consacre trois articles à ce film : « Jean Rouch repote le prix Louis Delluc », « Moi un Noir, Etonnant » in Arts, mars 1957, et enfin « l'Afrique vous parle de la fin et des moyens », in Cahiers du Cinéma, n° 94 avril 1958,
- <sup>10</sup> Maxime Scheinfeigel, Jean Rouch CNRS Editions, 2008
- <sup>11</sup> Emmanuel Gallet (dir) Jean Rouch, une rétrospective. Paris, Ministère des Affaires étrangères, 1981.
- <sup>12</sup> Opus cité, note 8
- <sup>13</sup> Ogotemeli 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 publié en 1946.
- <sup>14</sup> Le sigui est un rituel organisé tous les soixante ans en pays dogon. Rituel itinérant, chaque année le sigui est accueilli par un nouveau village. J Rouch et G Dieterlen ont suivi ces cérémonies pendant six ans.
- <sup>15</sup> in Jean Rouch ou le ciné-plaisir, René Prédal, (dir) Cinémaction ,n°81, Paris, Corlet-Télérama.1996.
- <sup>16</sup> opus cité note 11
- <sup>17</sup> Marc Henri Piault, « Une pensée fertile » in Jean Rouch ou le ciné-plaisir, (dir) René Prédal, Cinémaction, n°81, Paris, Corlet-Télérama, 1996.
- <sup>18</sup> Introduction à la poésie orale, Paris, Editions du Seuil, 1983
- <sup>19</sup> Dialogue repris dans le découpage intégral et dialogues in extenso publié dans le numéro 265, de l'Avant Scène, 1981.
- <sup>20</sup> Cette expérimentation a été réalisée dans le cadre d'une collaboration, issue du séminaire Singularité et Technologie, avec Alain Bonardi, Francis Rousseaux et Benjamain Roadley. Cette application s'intitule Alma Sola.ex
- <sup>21</sup> A cet égard, nous voudrions souligner que l'œuvre de J Rouch est en train d'être numérisée par la Bibliothèque nationale de France et à l'occasion de ces restaurations, le Comité du Film Ethnographique va organiser en novembre 2009, un colloque international dédié à cet auteur et aux nouvelles orientations que son œuvre a pu susciter tant dans le monde universitaire que dans le monde artistique.