



HAL
open science

Jean Rouch, ethnologue et cinéaste. Présentation

Luc Pecquet

► **To cite this version:**

Luc Pecquet. Jean Rouch, ethnologue et cinéaste. Présentation. *Journal des Africanistes*, 2017, 87 (1-2), pp.7-30. 10.4000/africanistes.5195 . hal-03963971

HAL Id: hal-03963971

<https://hal.science/hal-03963971>

Submitted on 3 Jul 2024

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.

Copyright

Tome 87 Fascicule 1-2

JOURNAL des
africanistes

DIRECTEUR DE RÉDACTION

Luc Pecquet

COMITÉ DE RÉDACTION

Catherine Baroin, Elara Bertho, Julien Bondaz, Jean Boutrais,
Andrea Ceriana Meyneri, Christian Dupuy, Jean-Baptiste Eczet,
Marie-Luce Gélard, Suzanne Lallemand, Olivier Langlois, Françoise
Le Guennec-Coppens, Luc Pecquet, Claude-Hélène Perrot, Élodie Razy,
Christian Seignobos, Maria Teixeira, Fabio Viti

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Abdoulaye Bara Diop, Françoise Héritier, Lluís Mallart Guimera,
Elikia M'Bokolo, David Parkin

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

Luc Pecquet

RESPONSABLES DES COMPTES RENDUS

Julien Bondaz, Luc Pecquet

RELECTURE

Anne-Laure Blusseau

MISE EN PAGES

Blandine Favier

Journal des africanistes

TOME 87 - FASCICULE 1-2

JEAN ROUCH, ETHNOLOGUE ET CINÉASTE PRÉSENTATION

LUC PECQUET

INSTITUT DES MONDES AFRICAINS (IMAF, CNRS)

« Je dois d'abord reprendre les choses de loin », souligne Georges Bataille (1964 : 28) dans *Les Larmes d'Éros*. Suivons-le quelques instants sur cette voie. Bataille fait suite, alors, à *Lascaux ou la naissance de l'art* (1955) puis à *L'Érotisme* (1957), travaux qu'il rassemble ici autour d'une question fondamentale. « Cette caverne, quoi qu'il en soit, pose en une sorte de puits, qui n'est qu'une anfractuosité naturelle — très difficilement accessible — une énigme déconcertante » (*ibid.* : 23), obscure et tragique, qu'il va nommer «  nigme du puits ». Cette énigme est un « drame », enfoui « dans le fond d'une anfractuosité » de la grotte de Lascaux autant qu'en nous-mêmes (« en une sorte de puits »), et livré par une peinture pariétale :

« Un homme, mort autant qu'il semble, est étendu, abattu devant un lourd animal immobile, menaçant. Cet animal est un bison – et la menace qui en émane est d'autant plus lourde qu'il agonise : il est blessé et, sous son ventre ouvert, se délivrent ses entrailles. Apparemment, c'est l'homme étendu qui frappa l'animal mourant de son javelot... [...] Rien dans cet ensemble ne justifie ce fait paradoxal, que l'homme ait le sexe levé. La scène a un caractère érotique de ce fait ; ce caractère est évident, clairement souligné, mais il est inexplicable. Ainsi, dans cette anfractuosité peu accessible se révèle – mais obscurément – ce drame depuis tant de millénaires oublié : il réapparaît, mais il ne sort pas de l'obscurité » (*ibid.* : 43).

Ce drame qui « se révèle », qui « s'affirme [...] dans cette obscurité inaccessible » est un « accord essentiel et paradoxal » : « celui de la mort et de l' rotisme ». Le contexte étant posé, voici les propositions de Bataille auxquelles je voulais aboutir. « Il [le drame] se révèle et néanmoins se voile. De l'instant même où il se révèle, il se voile... ». La mort et l'érotisme, dans un même mouvement, Bataille les évoque ensuite ainsi : « L'une et l'autre en effet se dérobent : ils se dérobent dans l'instant même où ils se révèlent... » (*id.*).

Curieux propos, sans doute, pour une ouverture, d'autant plus pour une ouverture consacrée à Jean Rouch. Un embarras, certainement. « La tentation s'imposait », peut-on dire. Et ces termes par lesquels Danièle Hibon débute son avant-propos à l'immense rétrospective Jean Rouch qu'elle organise en

1996 à la Galerie nationale du Jeu de Paume tombent à point nommé¹. Ils traduisent effectivement la situation que j'énoncerais par exemple comme le plaisir que l'on peut avoir d'exhumer un propos enfoui dans une mémoire incertaine, ou de partager une écriture que l'on apprécie. La tentation s'imposait également, et surtout, parce que c'est la lecture de cet avant-propos, et plus précisément la fin de sa dernière phrase – un clin d'œil ? –, qui m'a « obligé » à revenir à ces assertions de Bataille. Détourner ces formules-là de Bataille – « De l'instant même [...] » – sur l'érotisme (et la mort) pour les appliquer à Rouch, c'est en effet ce que semble faire Hibon, indirectement peut-être, en clôture de son avant-propos lorsqu'elle écrit « le continent Jean Rouch, mythiquement célèbre pour se dérober dès l'instant qu'il se dévoile avec humour et élégance ». Sans doute le pouvoir évocateur de ces assertions de Bataille, de ces « formules magiques », y est-il pour quelque chose². J'en retiens, surtout, que ce « transfert » ne manque pas d'à-propos.

L'humour et l'élégance et, peut-on dire, la ligne de fuite de Rouch, on en trouve un bel exemple dans la suite de ce sympathique fascicule de la rétrospective du Jeu de Paume, quelques pages plus loin, dans l'entretien entre Rouch et Sergio Toffetti (Toffetti 1996)³. Rouch y conte, à nouveau, une partie de sa vie – **de sa naissance à son entrée au CNRS. Après l'évocation de ce qu'il pense être son « souvenir inventé » de Pierre Loti, remontant à 1919, il débute donc par sa naissance légendaire – l'enfant du *Pourquoi Pas ?*. Le voici en 1941, arrivé à Dakar. Affecté à Niamey et à la construction de routes en tant qu'ingénieur, en nageant dans le fleuve Niger, il rencontre Damouré Zika, « jeune pêcheur [...] embauché comme relieur aux travaux publics ». À la question suivante de Toffetti, qui est de savoir s'il avait apporté beaucoup de livres lors de ce premier séjour au Niger, Rouch indique qu'il en avait quatre. L'un d'eux, *La***

1. La phrase entière est : « La tentation s'imposait de présenter l'œuvre de Jean Rouch à la Galerie nationale du Jeu de Paume tant elle correspond aux pratiques artistiques contemporaines » (Hibon 1996 : 2). La superbe programmation de cette rétrospective en France des films de Rouch (voir fig. 26 p. 306 et fig. 28 p. 307), établie par Danièle Hibon et Marie-Jo Malvoisin, compte 62 films, la moitié de ceux répertoriés alors. Pour Germaine Dieterlen et Rouch (1997 : 95), cette rétrospective préfigure celle qui se déroulera en avril 1999 à la Cinémathèque française (voir fig. 20 p. 301 et fig. 23 p. 304). Trois autres l'ont précédée à Paris : « Ciné Rétroviseur ou le gai savoir », au cinéma l'Olympic, en 1975 (Frédéric Mitterrand ; 29 films) ; et en 1981 celle au Cinéma du Réel (17 films) et celle de la Cellule d'animation culturelle du ministère des Relations extérieures (Pascal-Emmanuel Gallet, 25 films), suivie de projections dans les Instituts français à l'étranger. Ajoutons, parmi d'autres, la rétrospective qui eut lieu au Niger en 1987, à Niamey, sur l'idée « 70 ans, 70 films ».

2. Je n'ai livré ici que des bribes ; retourner au texte, à son enchaînement, s'impose bien sûr pour mieux apprécier ces propos de Bataille (1964 : 42-44). Pour qui est sensible à son écriture, il y a dans ces pages une formidable démonstration – un exercice. Les articulations qu'opère l'auteur, non sans insistance, entre les conditions matérielles de visibilité de la peinture et son interprétation sont un plaisir. Quant à sa « définition » de l'érotisme (« De l'instant même [...] »), elle n'est pas simplement incisive, concise et suggestive, et d'ailleurs attachante, elle est aussi très habile.

3. Entretien publié une première fois en 1992 dans Sergio Toffetti (dir.), *Jean Rouch. Le renard pâle* : 27-39.

Phénoménologie de l'esprit de Hegel, il l'a donné à Damouré pour qu'il le relie : « Damouré me fait une belle reliure en cuir. Quand j'ai voulu l'ouvrir, la colle avait coulé, on ne pouvait pas le lire. *C'est pourquoi les fondements du matérialisme historique m'ont sans doute échappé toute ma vie* puisque je n'ai pu aller aux sources [...] » (*ibid.* : 17)⁴. Cette causalité, soulignée par mes soins, me paraît être exemplaire de cette façon dont Rouch se dérobe « avec humour et élégance » ou, selon les termes de Bataille, « se révèle et néanmoins se voile ».

Dans la mesure où cette façon de se dérober et, réciproquement, de se révéler serait « mythiquement célèbre », donc largement partagée, la noter à nouveau est peut-être superflu. Mais c'est un trait de caractère qui prit quantité de formes, lesquelles mériteraient d'être précisées dans la perspective où la question de savoir comment fait-on et dit-on ce que l'on fait, ou comment œuvrent les uns et les autres, demeure stimulante⁵. Enfin, et cela rejoint – sur un autre mode – l'embarras et la tentation évoqués plus haut, l'à-propos de ce détournement tient aussi de ce que cet insaisissable que la formule affirme traduit bien la façon dont j'ai perçu Rouch en le côtoyant quelques années (à partir de 1989) au laboratoire de recherche de l'École pratique des hautes études (EPHE) et du CNRS « Systèmes de pensée en Afrique noire ».

Une dernière – triple ! – mention sur cet ensemble ; un ultime « rebondissement » quant à cette « célébrité » soulignée par Hibon. Voici, sans ôter pour autant à Bataille sa primeur, ce que Jane Rouch (1984 : 37) dit de Jean après avoir décliné à son sujet une succession de propositions assez piquantes – cela s'applique également, dans son ouvrage, à quantité de personnes et de situations – à partir de l'interrogation « Et Rouchouchou, qui est-ce ? » : « L'intéressé pourrait peut-être formuler ce qui l'a lié à l'Afrique. Mais jamais il ne se dérobe mieux que lorsqu'il semble se livrer ! »⁶ Et voici, dans une veine similaire et à lectures multiples, les

4. Les trois autres ouvrages, apparaissant donc comme autant de « sources », sont Rimbaud, *Lancelot du Lac*, et *L'Afrique fantôme*, de Michel Leiris : la poésie et le Graal, précise ensuite Rouch, qui se refuse en revanche à évoquer d'un terme ou deux, on le comprend, l'ouvrage de Leiris. Mais ce qu'en dit Philippe Soupault à la parution du livre de Leiris (1934 : 301), soulignant combien on y trouve « une humanité [...] dépouillée de toutes les légendes dont elle est généralement accablée », me semble offrir la dimension occultée par Rouch.

5. Je pense, par exemple, aux entretiens publiés dans la « revue d'art et d'humeur » *Le Fou parle* (avril 1977 à novembre 1984) avec des peintres, sculpteurs, écrivains, comédiens, musiciens... sur leur travail ; évoqués ainsi dans le n° 16 (mars 1981) : « Nous avons présenté, depuis notre premier numéro, des hommes et des femmes, peintres ou sculpteurs, dont nous importaient la quête, la qualité, l'exigence, la réalité attachée, bribes par bribes, à la solitude et au silence. N'entrait pas dans notre propos d'écrire sur la peinture, encore moins de désigner des phares. Ceux-ci ont suffisamment de spécialistes de l'éclairage autour d'eux. »

6. Jane Rouch, journaliste et écrivain, fut amenée à rencontrer Georges Bataille, m'indique Laurent Pellé... Qu'elle l'ait lu paraît aller de soi. Le propos reporté ici intervient dans un chapitre qui, du Maroc au fleuve Niger, retrace à grandes enjambées (et en couleurs !) le voyage en voiture que Jane et Jean firent en 1953.

propos inattendus – inespérés ! – de Jean-André Fieschi (1992 : 113 ; je souligne) sur le film *Gare du Nord* (1965)⁷ :

Attribuer à *Gare du Nord*, comme nous sommes tentés de le faire, un rôle emblématique, et comme central, dans l'œuvre de Rouch, pourrait surprendre : film parisien, film de fiction, film mis en scène [...]. C'est qu'avec *Gare du Nord*, les questions "que cherche l'ethnologue Rouch ?", "que cherche le cinéaste Rouch ?" reçoivent peut-être des réponses moins ambiguës, moins fuyantes qu'il n'y paraît. [...] Que dit *Gare du Nord*, à travers un tragique d'une rapidité stupéfiante, qu'est-ce qui s'y désigne, qui y parle, ou quoi ? Probablement, la fascination pure de la frontière, de la rupture, l'espace même du basculement : l'inscription d'un rêve, d'une utopie, d'un réel dérobé dans et par le mouvement qui l'affirme.

Pour clore ces quelques propos sur une « image » effectivement largement partagée, et appuyer ce glissement vers le cinéma qu'exprime Fieschi, voici ce qu'écrit Enrico Fulchignoni (1981 : 6) à propos des personnages des films de Rouch, dont « la matière » serait « toute différente de celle que nous rencontrons dans nos chemins » :

Le contraste est singulier et constant : les créatures de Rouch nous sont – d'entrée de jeu – familières, mais elles sont au fond du temps ; elles vivent dans le présent mais sont à l'origine de tout. Elles ne finissent pas de nous fasciner puisque – sous l'apparence du visible – elles sont insaisissables. Et cet incessant va-et-vient de la distance la plus extrême à la plus proche familiarité rend pour nous, à l'aventure humaine, sa dimension véritable. [...] Son [Rouch] adhésion charnelle aux mondes qu'il nous révèle nous ouvre la voie pour pénétrer cette relation [au monde] douloureuse, exaltante, tendue [...] qui est finalement le thème majeur de toute son œuvre⁸.

Ce glissement, c'est aussi celui du rapport de l'image à la réalité – « la vertu corrosive de l'image est de détourner l'attention de ce qu'elle semble montrer », souligne Marc-Henri Piault (2004 : 3) –, qui conduira à propos des travaux de Rouch et de sa situation de cinéaste et d'ethnologue

7. Double découverte, dans le même volume, que je dois à Laurent Pellé qui, « la formule » (de Bataille) lui rappelant quelque chose, m'invita à regarder du côté de ce texte de Fieschi : mille mercis !

8. J'ai reformulé le propos de Fulchignoni en mettant « au monde » entre crochets ; initialement vient après « tendue », et entre des virgules, le passage suivant : « mais conforme à une harmonie cosmique entre l'homme et son milieu ».

à interroger les liens et place qu'y tiennent la fiction, le réel et l'imaginaire, questions sur lesquelles Roger Canals, Jean-Paul Colleyn, Christian Lallier, Anaïs Mauuarin Damien Mottier et Michael Meyer reviennent dans ce numéro spécial.

Ethnologue et cinéaste ?

Loin du projet initial de la présente publication, donc, toute idée d'embrasser un tel « continent », qui se défile et se dérobe ; loin, bien évidemment, toute idée de faire œuvre d'exégèse. **À l'aube de ce projet, il s'agissait de revenir sur les activités de Rouch en tant que chercheur, dimension de son travail qui me semblait occultée ou peu connue (si ce n'est perçue comme secondaire), le cinéaste ayant souvent pris le pas sur l'ethnologue.** Cette approche rejoignait, incidemment, ce que notaient dans leur hommage Alfred Adler et Michel Cartry (2004 : 533), amis et collègues de Rouch au laboratoire Systèmes de pensée en Afrique noire (SPAN), pour qui, également, Rouch est ethnologue avant d'être cinéaste, ou même lorsqu'il est cinéaste⁹ : « Il est impossible, même à grands traits, de retracer l'immense carrière qui s'ouvre alors pour lui dans ces années de l'après-guerre où l'ethnologie de terrain prend véritablement son essor en France, mais on doit souligner l'originalité de la pratique scientifique qu'inventa Rouch. » Indirectement, dans la mesure où c'est après m'en être ouvert au « noyau dur » du Comité du film ethnographique (Barberine Feinberg, Françoise Foucault, Laurent Pellé)¹⁰ que cela m'est revenu, ce projet venait aussi « réparer » ce que pour différentes raisons ses pairs du SPAN n'avaient pas fait après sa disparition, à savoir notamment une publication en son hommage – Rouch n'était-il pas fondamentalement lié, par quelques chemins à éclaircir, à ce laboratoire et à sa création ?

L'originalité du travail et de la démarche de Rouch, celle de sa « pratique scientifique » évoquée par Adler et Cartry, plusieurs des articles de ce volume en rendent compte, par divers chemins et sous différents aspects (Florence Boyer, Emilie de Brigard, Jean-Paul Colleyn, Alice Gallois, Éric

9. Cet « avant » (le voir d'abord soit comme ethnologue, soit comme cinéaste) relève des prémices. Que l'hommage publié par Jean-Paul Colleyn (2004), accolé à celui d'Adler et Cartry, présente Rouch plutôt du côté « cinéaste » rappelle qu'avant d'être ethnologue Colleyn travaille dans l'image, à la télévision belge (Colleyn est membre du SPAN de sa création en 1974 à 1987, et membre associé jusqu'en 1991 ; il publie dans chacun des deux premiers *Cahiers*, en 1975 et 1976). Et, lors de sa première mission en pays gourmantché en 1962 (9 mois), effectuée sous la tutelle de Georges Balandier et Gilles Sautter (EPHE, VI^e section), Cartry, lui, est accueilli avec Gérard Rémy (ils travaillent en tandem) comme chercheur de passage au centre IFAN-CNRS de Niamey, que dirige Rouch, également à la tête de la R.C.P. n° 11, qu'intègre Cartry en 1963-64 (voir Adler 2010, Héritier 2011, Rapport R.C.P. n° 11).

10. Aussitôt, l'idée a été adoptée et soutenue par tous trois, Ariane Zevaco s'est jointe à l'initiative... ; le Comité du film ethnographique s'engageait dans le projet et ce fut décisif : que tous en soient ici remerciés. Je tiens également à remercier Joëlle Hauzeur et Laurent Pellé pour leurs relectures de cette présentation.

Komlavi Hahonou, Paul Henley, Alice Leroy, Philippe Lourdou, Michael Meyer). Elle tient, notamment, des usages que Rouch ethnologue fit de la caméra, du film, de l'image ; elle tient de la façon dont il entremêla et additionna pratiques ethnographiques et cinématographiques, les unes et les autres étant parties prenantes de ses recherches, s'épaulant, s'obligeant sans s'assujettir. Mais on est vite maladroit à tenter de poser en quelques mots cette relation-là, à tiroirs, et que Rouch évoque massivement ainsi : « Le cinéma m'a appris beaucoup de choses, il m'a appris beaucoup de choses dans l'ethnographie. Et l'ethnographie m'a appris beaucoup de choses dans le domaine du cinéma »¹¹ ; ou, de façon plus offensive : « L'anthropologie sera visuelle ou ne sera pas ! »¹².

Cette relation, et la place singulière qu'occupe Rouch dans la recherche, Piault en a fait à plusieurs reprises de très belles analyses¹³. La démarche de Rouch, sa double qualité d'être ethnologue et cinéaste, il l'interroge à partir du constat suivant, qui participe de la nécessité évoquée ci-dessus de revenir sur le travail de Rouch en tant que chercheur : « On lui accorde en France un respect dû au renom de ses œuvres cinématographique et à la qualité attestée de ses travaux sur les Songhay du Niger et leurs cultes », mais, s'il est « un spécialiste reconnu », il n'en reste pas moins que « son apport à la discipline est plus apprécié du point de vue d'une documentation ethnographique que sous l'angle d'une contribution théorique au développement de l'anthropologie » (Piault 1997 : 8). Cette « ethnologie qu'on lui accorde comme une décoration ou plutôt une sorte de distinction honorifique sinon honoraire, est-elle à ce point circonscrite et convenue [...] » qu'elle ne mériterait pas plus d'attention et d'enthousiasme ? ; sa « démarche marquée par le cinéma », insiste-t-il (*ibid.* : 8-9), « n'est-elle qu'accessoire dans le développement de cette discipline ? » On pressent, bien évidemment, qu'il n'en est rien : s'ensuit une analyse vive, à découvrir et redécouvrir.

S'intéresser à Rouch en tant que chercheur, qu'ethnologue, c'est donc nécessairement, aussi, prendre en compte son activité de cinéaste, et réciproquement. Cela peut sembler évident. Ce ne l'était pas tout à fait au départ du présent projet de publication, au sens où restai(en)t assez floue(s) la ou les façons dont ces deux domaines et qualités se conjuguent, et où revenir sur le travail de Rouch ethnologue n'obligeait pas *a priori* à investir, aussi, son travail de cinéaste. En effet, il existe peu d'analyses de son travail qui soient réalisées à partir de ces deux points de vue, celui de l'anthropologue

11. Boutang 2004 ; entretien filmé réalisé en 1992.

12. Wanono 1992 : 142-143 ; entretien réalisé en mars 1991.

13. Je pense notamment, et j'invite le lecteur à les consulter, à Piault 1997 et 2004. Marc-Henri Piault avait projeté de participer à ce volume et sa contribution était très attendue, malheureusement il n'a pu le faire. J'ai tenu, dans cette présentation, à faire assez largement appel à ses analyses ; sa présence, peut-on dire, relève d'une nécessité !

(ou ethnologue) et celui du cinéaste, à l'exemple de celles de Piauult – qui, lorsqu'il fait sa thèse sur les Maouri (Niger) au début des années 1960, fait aussi des films ethnographiques¹⁴. Le plus souvent, et bien trop souvent d'ailleurs, pour les uns comme pour les autres, il ne s'agit pas d'appréhender cet entre-deux ou cette double filiation, mais de faire valoir l'une des deux activités ou qualités qu'on lui reconnaît comme étant majeure, en rangeant l'autre du côté des accessoires : Rouch est ethnologue pour les ethnologues, et il se sert d'une caméra en allant jusqu'à faire du cinéma, et c'est un peu obscur ; il est cinéaste pour les cinéastes, mais il est aussi ethnologue, donc un peu exotique¹⁵.

Comment fut-il l'un ou l'autre, et les deux ensembles ? La plupart des articles rassemblés ici en témoignent ou en rendent compte, sans être pour autant centrés sur cette question : c'est, peut-on dire, incontournable ; cela relèverait d'une nécessité. Rouch est ethnologue et cinéaste, et que l'on se propose, par exemple, de tenter de définir la part de l'un et de l'autre ou leurs imbrications, les façons dont ils se construisent mutuellement, ou que l'on s'intéresse au projet d'une « anthropologie visuelle », anthropologie dont les contours demeurent incertains ou font toujours débat, cette double qualité est une caractéristique essentielle et volontiers complexe de ses travaux, et elle peut être déclinée de multiples façons.

De cet ensemble, on peut en déduire le constat minimal suivant : l'importance de la caméra dans les travaux de Rouch ethnologue. Cette place, ou cette nécessité de la caméra dans son travail, Rouch la revendique comme intervenant très tôt, au moment même où s'imisce en lui – pour ensuite s'imposer – l'idée de laisser de côté son activité d'ingénieur des Travaux publics pour devenir ethnologue. Sous le régime des travaux forcés, juridiquement abolis quelques années plus tard (le 20 février 1946), il dirige alors au Niger l'immense chantier de construction de routes évoqué plus haut, et plus précisément il est « le responsable de la subdivision ouest du

14. En mai 1965, dans le cours d'achèvement de sa thèse, et « grâce à une subvention du CNRS », Piauult termine *Yan Kasa, les fils de la terre*, film 16 mm, sonore, 42 min ; deux autres sont en cours de réalisation : *Les Bouchers mauri*, 16 mm, sonore, 15 min, et *Aiki'n noma ou le retour en pays natal*, 16 mm, sonore, 30 min (Rapport d'activité de la R.C.P. 11, 1965, section « Activités du centre IFAN-CNRS du Niger » : 8, 13). Tout comme Monique Gessain, R. P. Pairault, Igor de Garine, Guy Le Moal, il a suivi la « formation technique d'ethnographes » dispensée par le Comité du film ethnographique (Rouch s.d. [1966] : 13).

15. L'un des propos de Rouch souvent repris – combien de fois, par exemple, dans les manifestations du centenaire ?... –, tel un bon mot, consistait à souligner qu'il était vu par les cinéastes comme étant un anthropologue (un ethnographe) et inversement ; constat assez banal dès lors que l'on pratique un entre-deux et/ou simultanément deux activités, sans être pleinement reconnu par ses pairs (« belle façon » d'être mis « dehors des deux côtés », précisait-il). En inverser la proposition, comme proposé ici, me semble préférable : outre qu'il a été tôt reconnu en tant qu'ethnologue et en tant que cinéaste par les uns et par les autres – il l'a exprimé maintes fois (voir par exemple Toffetti 1996 : 22) –, l'insistance avec laquelle il aura tenté de faire de l'anthropologie visuelle (avec caméra) un champ et une méthode d'investigation à part entière va en ce sens.

Niger, donc de la construction de la route de Niamey à Labezanga »¹⁶. Là, en 1942, des travailleurs sous sa responsabilité sont foudroyés. Au moins une fois, il assiste au rituel destiné à « apaiser » puis à interroger Dongo, « dieu du tonnerre ». Après cet événement, il ne pratique plus le chantier de la même façon : « Dans tous les chantiers que j'avais au bord du fleuve, j'ai commencé à collectionner des objets ethnographiques, à ramasser des informations, à rentrer dans cette mythologie fantastique¹⁷. » Et, pour tenter de saisir le rituel de possession dont il est témoin, il a alors avec lui son appareil photo : « Je pars là-bas et je fais mes premières photos », souligne-t-il (2001 : 28). Sans doute faut-il entendre « premières photos » de rituel de possession et « premières photos » délibérément ethnographiques. Bien d'autres photographies suivront, et elles participent autant d'une conviction en l'objectivité et l'inaffabilité de l'image que de la mise en scène, de la fiction et de l'imaginaire, selon les termes de Mauuarin (dans ce volume) : l'appareil photographique est un témoin plus sûr que l'œil ; la caméra le sera aussi¹⁸. Lorsqu'il revient sur ce moment fondateur, Rouch ne dit rien de précis sur ces « premières photos » ; sont suggérées, plutôt, les limites de l'appareil photographique qu'il aurait éprouvées pour saisir un tel rite, envisageant alors l'usage de la caméra :

Comment étudier ce rituel, comment le décrire ? Il faudrait le filmer pour essayer de comprendre comment se faisait la métamorphose inquiétante d'une vieille femme fatiguée en un dieu véhément... (Rouch 1995 : 404).

Il y a bien, dans ce propos, une façon de poser *a posteriori* le point de départ de cette importance que prit ultérieurement la caméra dans son travail

16. Sorel 1989 : 23 (tronçon de 250 km, en direction de Gao ; localité frontière avec le Mali). Pour construire ces « pistes de sueur et de sang », rappellent Adler et Cartry (2004 : 532-533) en reprenant ses termes, Rouch – qui les qualifie aussi de « routes de la honte » (1990 : 34) – avait sous sa responsabilité plusieurs milliers de « bons volontaires du travail forcé » (« jeunes hommes déplacés, humiliés, brutalisés », dit-il ailleurs, *id.*) transportant « chaque pelletée de terre dans des petits paniers portés sur la tête ». Sur les travaux forcés, voir Fall 1993 (l'article donne aussi son nom à l'ouvrage publié la même année chez Karthala ; sa thèse).

17. Toffetti 1996 : 18. Voir aussi Rouch 2001 : 28

18. Cette similarité d'approche rappelle que, dans le Bonte & Izard (dictionnaire de l'anthropologie), où ne figure pas d'entrée Rouch, Piault écrit la notice « Cinéma ethnographique » et Michael Oppitz, celle consacrée à l'anthropologie visuelle. Cette dernière est posée comme une anthropologie de l'image (face à l'anthropologie du texte – tout comme face à la visuelle, Oppitz pose la verbale), cinéma inclus, et une « branche de l'ethnographie descriptive » dont le propos serait de collecter « par l'entremise de l'image les informations sur les peuples » (Oppitz 1991 : 741). Revenant sur ces questions, Colleyn (2012) réinvestit le terme d'anthropologie audiovisuelle, et rappelle en fin d'article l'importance des interactions et engagements mutuels (inexistants dans la notice d'Oppitz). Enfin, note Luc de Heusch (2006 : 44-46, 69), l'anthropologie visuelle est absente du numéro que *L'Homme* consacre à l'image en 2003, *Image et anthropologie*, et la question des interactions est, elle, posée dès la première rencontre internationale du cinéma ethnographique organisée par Rouch au musée de l'Homme en mai 1955.

d'ethnologue. Que ce à quoi Rouch assiste soit un rituel de possession, est, de ce point de vue, révélateur : les rites de possession sont emblématiques de son anthropologie visuelle ; c'est en pénétrant avec sa caméra au cœur de ces scènes rituelles que Rouch va donner un sens très fort à ce qu'il appellera « l'anthropologie partagée » et la « ciné-transe ». À l'image des rites de fondation, cet évènement-là est fondateur à plus d'un titre. Ne s'y engage pas uniquement la métamorphose de l'ingénieur en ethnologue travaillant, longtemps, sur la possession, sur ses officiants et les puissances associées (Dongo, les génies du fleuve, ceux de la colonisation : les Hauka), est aussi en jeu celle du photographe en cinéaste, laquelle prendra quelques années. Pour autant, ce n'est pas le point de départ que Rouch donne à son cinéma : « C'est là, à Berlin [en ruine, où il arrive mi-août 1945], que j'ai eu envie de faire mon premier film » (Toffetti 1996 : 19), film qu'il fera finalement en 1988¹⁹. Mais ces deux points de départ, on l'aura compris, ne sont pas tout à fait semblables. L'un renvoie plutôt au désir de cinéma au sens de ses potentialités de prise en charge de l'imaginaire ; toute la dimension fictionnelle et poétique de son œuvre cinématographique s'y engouffrera. L'autre interpelle bien davantage la caméra en tant qu'outil de recherche, la captation filmique permettant par exemple de « rejouer » la scène observée pour mieux l'analyser. Mais tous deux ne sont pas exclusifs l'un de l'autre : « C'était de la poésie pure, pour moi », souligne Rouch après l'évocation de ses débuts ethnographiques sur le chantier. D'ailleurs, il aime à les (et nous) confondre, comme dans cet entretien sur son film *Dionysos* (1984), film dont le « ciné-portrait » semble bien être le pendant en fiction de celui, ethnographique, de Dongo, « génie du tonnerre » songhay qu'il poursuit des années durant :

N.L. : Et ça fait combien de temps que vous avez commencé à avoir l'idée de ce film ?

J.-R. : Exactement depuis 1947, quand je suivais à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, cinquième section des Sciences Religieuses, des cours magistraux de Jeanmaire²⁰ sur « Dionysos ». Pendant deux ans j'ai eu la chance d'être son seul étudiant. Quel bonheur ! Jeanmaire m'a fait découvrir « les bacchantes » d'Euripide qu'il traduisait à livre ouvert avec une extraordinaire émotion... Je n'avais à lui donner en retour que des photos maladroites des rituels de possession au Niger, mais ces photos l'enthousiasmaient encore davantage : pour lui, les femmes africaines en transe étaient les modèles vivants des « ménades » du cortège de « Dionysos ».

19. *Couleur du temps : Berlin, août 1945*, 1988, Télé image, 11 min.

20. Henri Jeanmaire (1884-1960), directeur des études grecques à l'EPHE, membre du jury de la thèse d'État de Rouch, *La Religion et la magie songhay*, soutenue en février 1952.

J.M.D : Et vous êtes devenus hellénisant ?

J.-R. : Non, je suis devenu cinéaste... Vous savez, des professeurs comme Jeanmaire avaient été formés à l'école de merveilleux bons hommes comme Marcel Mauss. Jeanmaire me dit : « Ce serait formidable d'avoir des films qui permettent de voir et de revoir des gestes de la transe... » Alors depuis ce temps-là je ne me suis jamais arrêté de filmer des rituels de possession. Le film de « Dionysos » en est un (Entretien s.d. : 134).

Autre point de vue faisant suite à ces quelques propositions, celui de ses collègues et amis ethnologues du laboratoire SPAN déjà sollicités ci-dessus, Adler et Cartry (2004 : 534) :

On ne saurait trop insister sur l'influence considérable que certaines de ses réalisations filmiques ont exercées sur les ethnologues – y compris sur ceux qui ne filment guère [dont eux-mêmes]. Elles ont transformé leur propre écriture, autant que leur manière d'appréhender des performances de toute nature observées sur le terrain (des conduites rituelles, des pratiques thérapeutiques, des techniques du corps). Quel ethnologue n'a pas ressenti le besoin de repenser à son métier en voyant, entre autres, *Les Maîtres fous* (1953-1954), *Jaguar* (1954-1955), *Moi, un noir* (1957), *Monsieur Albert Prophète* (1963), *La Chasse au Lion et à l'arc* (1964), *Horendi* (1972), *Funérailles à Bongo : le vieil Anai* (1972) ?

Ce point de vue nous introduit du côté du milieu professionnel de Rouch, des structures et laboratoires de recherche où il exerça son métier. Je ne prends en considération à ce sujet, ci-après, qu'un document assez particulier, tant dans sa construction que dans son écriture, laquelle est plus ou moins collective et toujours anonyme : les rapports scientifiques. À travers ces derniers, la caméra, dont on vient de souligner l'importance, est omniprésente ; le film, en d'autres termes, est tel un fil d'Ariane que l'on peut suivre pour « repérer » Rouch, ou, plutôt, se donner quelques moyens pour le situer en tant que chercheur dans le contexte institutionnel et parmi ses pairs.

Rapports scientifiques

Tenter d'appréhender « Rouch chercheur²¹ » à travers ces rapports scientifiques destinés généralement à la tutelle – en l'occurrence, le CNRS et

21. Pour mémoire, Rouch est attaché de recherche au CNRS en 1947, il termine sa thèse en 1952 et peut alors réintégrer le CNRS en tant que chargé de recherche, en 1953. Il devient maître de recherche au CNRS en 1960, puis directeur de recherche en 1967. Il prend sa retraite de l'institution en 1984.

l'EPHE – est un biais qui, à ma connaissance, n'a pas été exploité. C'est celui que je suis ci-après. Mais il n'est guère possible, dans ce cadre – celui d'une présentation sommaire –, d'entrer dans le détail des propositions ou dans les subtilités des situations et arguments évoqués. Il s'agit, surtout, de poser un ou des contextes professionnels : pour ce faire, je vais ici me concentrer sur les activités du laboratoire SPAN, issu du Groupe de recherche n° 11 (GR 11, « Étude des phénomènes religieux en Afrique occidentale et équatoriale »), lequel faisait suite à la Recherche coopérative sur programme n° 11 (R.C.P. 11) créée en 1962 et intitulée « Objets et méthodes d'une ethno-sociologie comparée de l'Afrique noire », dont le CNRS confia la responsabilité à Jean Rouch.

Le laboratoire de la V^e section (Sciences religieuses) de l'EPHE, associé au CNRS, Systèmes de pensée en Afrique noire (LA n° 221), est créé en janvier 1974. Il est alors dirigé conjointement par Cartry et de Heusch, puis par Cartry seul (1978-1990), Adler (1991-1997), et enfin Michael Houseman (1997-2005), sous la direction duquel, devenu l'UMR 8048, il fusionne avec deux autres laboratoires, le MALD et l'IEA, ensemble qui devient le CEMAf en janvier 2006²². Rouch en est membre, et, jusqu'à la fin des années 1990, il participe à ses séminaires généraux comme à des ateliers thématiques ; il en est aussi, d'une certaine façon, un membre fondateur. Pour expliciter ce dernier point, il faut apporter quelques précisions sur l'historique de la création de ce laboratoire qui regroupe, selon les termes du premier rapport scientifique (1973-1975 : 3), des chercheurs intéressés « par l'étude des mythes, des systèmes classificatoires et des pratiques magico-religieuses des sociétés africaines »²³. Mais on entrevoit déjà, à travers la formulation de ses objectifs (*id.*), que Rouch y a toute sa place :

22. Le LA n° 221 devient l'URA n° 221 (Unité de recherche associée au CNRS) en 1983, l'UPRES-A 8048 (Unité propre de recherche de l'enseignement supérieur associée au CNRS) en 1998, puis une Unité mixte de recherche (UMR) en 2002. Le projet de fusion avec le MALD, Mutations africaines dans la longue durée (UMR 8054, Paris-I Panthéon-Sorbonne) et l'IEA, Institut des études africaines (UMR 6124, université Aix-Marseille), présenté en 2004, aboutit à la création du CEMAf, Centre d'études des mondes africains (UMR 8171) ; au 1^{er} janvier 2014, par l'adjonction de deux autres laboratoires, le CEMAf devient l'IMAF, Institut des mondes africains. Ces fusions de laboratoires se sont faites sans regrouper les sites ; l'ex-SPAN est toujours localisé à Ivry-sur-Seine. Dans le passage du CEMAf à l'IMAF, sur le nouveau site Internet du laboratoire, l'historique des laboratoires constitutifs du CEMAf a disparu, sans doute pour faire valoir l'unité de la structure à laquelle venaient s'adjoindre le Centre d'études africaines (CEAF) et le Centre d'histoire sociale de l'islam méditerranéen (CHSIM). Sur l'histoire du MALD, on peut consulter Schmitt et Daronian 2010 – en rectifiant la phrase d'ouverture qui, en ne faisant du CEMAf qu'une transformation du MALD, lui octroie une longévité de plus de 40 ans !

23. Les 18 membres mentionnés dans ce premier rapport d'activités sont : Michel Cartry, Youssouf Cissé, Jean-Paul Colleyn, Germaine Dieterlen, Nicole Échard, Otto Gollhofer, Luc de Heusch, Philippe Jaspers, Danielle Jonckers, Suzanne Lallemand, Diouldé Laya, Guy Le Moal, Jean Rouch, Filifing Sako, Roger Sillans, Albert de Surgy, Raymond Verdier, Jeanne-Françoise Vincent.

1) Créer les meilleures conditions d'une étroite association entre la recherche sur le terrain et l'analyse théorique. Ceci implique une confrontation permanente des hypothèses et des schémas explicatifs aux modèles indigènes. Dans cette optique, il a recours à diverses procédures et notamment aux moyens audiovisuels (par la projection du film d'un rituel à ceux-là même qui en ont été les acteurs [...]). Cette ouverture permanente au terrain est une exigence qu'il s'est donnée en fonction de la nature même des phénomènes étudiés. Ceux-ci ne peuvent être appréhendés véritablement que si l'ethnologue parvient à briser le cadre abstrait où se situe trop généralement la relation enquêteur-enquêté ; 2) Assurer des échanges de vues réguliers entre les chercheurs pour une « mise en commun » des expériences respectives de terrain. Ces « travaux pratiques » permettent d'opérer des recoupements [...]. Ainsi se trouvent supprimés des cloisonnements culturels prématurément établis. [...] Le laboratoire envisage de publier périodiquement des Cahiers [...]. 3) Créer un lieu de réflexions théoriques sur les problèmes majeurs de l'anthropologie religieuse.

Jusqu'à la fin des années 1990, le principe de l'incessant retour sur le terrain comme permettant aux chercheurs de mettre à l'épreuve leurs interprétations et leurs données sera un trait fort des recherches menées par les membres de ce laboratoire, également attachés à travailler sur leurs terrains respectifs des thèmes communs, « alimentés » sur plusieurs années (points 2 et 3 de la citation)²⁴. Ce sont des éléments que l'on retrouve déjà dans le *Projet de création d'un laboratoire associé au CNRS* (1971 : 207) où, aux côtés du « rapport de complémentarité dialectique » que l'on souhaite établir entre « ces deux moments du travail scientifique » que sont la recherche sur le terrain et l'analyse théorique, l'importance accordée à l'audiovisuel est aussi clairement affirmée :

Il faudra s'efforcer d'assurer le contrôle permanent de nos connaissances par ceux-là mêmes qui en sont les tenants, utilisant notamment, et de manière beaucoup plus systématique, les moyens audio-visuels. [...] Le laboratoire sera donc un centre de réflexion théorique ouvert continuellement sur cet autre laboratoire qu'est le

24. Aux recherches personnelles de terrain, et parfois d'équipe, s'ajoutent dès le début du laboratoire les recherches bibliographiques et de terrain sur des thèmes collectifs qui donneront lieu à l'édition des *Cahiers*, tels que *Le Sacrifice* (5 numéros), *Le Deuil et ses rites* (3), *Fétiches* (2), *Calendriers d'Afrique*, *Chefs et Rois sacrés*, *Destins de meurtrier*, *Totémisme...* Publications disponibles sur : <http://journals.openedition.org/span/> La valorisation du travail d'équipe *sur le terrain*, posée dans le premier rapport scientifique (1973-1975), disparaît dans les suivants.

terrain. Toutes les méthodes y seront mobilisées, allant du journal de route de l'ethnologue où s'enregistrent ses erreurs, ses blocages, ses ruptures d'interdits jusqu'à l'examen critique différé, par les informateurs eux-mêmes, de nos interprétations, par exemple en projetant le film d'un rituel aux acteurs de ce rituel. [...] C'est cette ouverture permanente aux résultats du terrain qui sera le trait caractéristique de notre démarche.

Difficile, à propos de ce regard porté sur (ou de ce « contrôle » de !) nos connaissances et interprétations par ceux qui en sont l'objet, de ne pas penser à la question et à la pratique du *feedback* auxquelles Rouch restera fidèle après son expérience de la projection sur le terrain de *Bataille sur le grand fleuve* (1951), lors de sa mission au Niger et au Ghana d'octobre 1953 à février 1955, soulignant volontiers à ce sujet combien l'image offre sur ce plan-là des possibilités que l'écrit n'a pas puisqu'il n'est que très rarement pratiqué par ceux avec qui nous travaillons. Cet appel à « l'examen critique » semble tout entier contenu, par exemple, dans cette assertion de Rouch sur le *feedback* (1968 : 463) : « Nous avons, en d'autres termes, par cette possibilité de “visionner” le film, une occasion de faire *réviser* le travail de l'ethnologue par “l'ethnographié”. » Dans les rapports scientifiques (notés ci-après RS) du laboratoire, qui comportent toujours une filmographie, cette pratique – plus largement : **le travail scientifique utilisant le film** – intervient sous différents jours, mais le plus communément en rapport avec les cultes de possession ou avec les cérémonies du Sigui. Le programme que formule Rouch pour les années 1978-1981 – le contexte est celui du renouvellement du laboratoire par la tutelle, qui sera effectif en janvier 1978 –, à propos de la possession, est tout à fait en accord avec les objectifs du laboratoire esquissés à l'instant :

J. Rouch se propose de constituer le corpus le plus complet possible des divers types de possession chez les Songhay (Niger) en utilisant de plus en plus les techniques cinématographiques du « ralenti synchrone » et des « plans-séquences » restituant le temps et le mouvement des participants dans l'espace rituel. Les documents filmés seront, en outre, projetés aux prêtres responsables du culte afin de permettre leur participation au travail d'interprétation (RS 1975-1977 : 54).

Avec ce projet, ce n'est pas tant la validation ou l'invalidation de la compréhension de l'ethnologue qui est mise en avant que la participation directe des protagonistes à cette interprétation. On en trouve une trace – une réalisation – dans le rapport suivant (RS 1977-1979 : 21), qui met en

avant les potentialités du procédé que Rouch nomme « l'enquête filmée » (*i.e.* enquête à partir de l'image filmée, projetée aux intéressés). Travaillant alors sur les « cérémonies d'initiation au culte des *holey*, "génies" de la possession chez les Songhay-Zarma », il indique que le nouvel initié d'un génie *toru* « doit effectuer un "stage muet" de sept années avant qu'on puisse lui "ouvrir la bouche" », et que « l'enquête filmée [...] lui [Rouch] a permis de découvrir notamment l'existence d'un langage rituel de gestes qui permet aux divinités de s'exprimer pendant les sept années du stage muet ». Le film, ici, est le truchement par lequel la recherche s'effectue ou progresse. Son usage en ce sens, dans le laboratoire, ne concerne pas seulement Rouch, il inclut aussi d'autres chercheurs et le travail en équipe.

À l'automne 1979, un nouveau modèle d'organisation et de fonctionnement du laboratoire entre en vigueur. Des sept équipes thématiques et restreintes envisagées auparavant (RS 1977-1979 : 51-52), cinq sont alors constituées (RS 1979-1981). L'une d'elles, à l'initiative, semble-t-il, de Christian Bertaux, puisqu'il en est le responsable²⁵, rassemble, sur les cultes de possession, Jespers, Rouch et Karoly Szendy (plus des extérieurs au laboratoire). Les réunions de cette équipe sont mensuelles. Trois « directions » de recherche sont posées, dont deux intéressent effectivement le cinéma – la troisième, plus théorique, interroge « la légitimité de l'emploi du terme de possession pour qualifier des phénomènes souvent très hétérogènes », et leur typologie. Il s'agit, pour les deux autres, d'inventorier les scènes de possession dans les « documents filmés », et de faire « l'examen critique de quelques films (J. Rouch, A. Zempleni, notamment) » dans le but « d'étudier la gestuelle et les postures des possédés », mais aussi d'interroger la pratique cinématographique : « de repérer les phénomènes de distorsion entre le mode de découpage opéré par le cinéaste et l'organisation spatio-temporelle propre au rituel » (*ibid.* : 12-13). Enfin, dès l'énoncé du projet de réorganisation de la recherche (RS 1977-1979 : 51), il est prévu que ces travaux en équipes restreintes fassent l'objet de restitution de leurs « premiers résultats » à tous les membres du laboratoire, à la faveur de Journées d'études. Celle sur les cultes de possession se tient le 25 juin 1981, après deux années de réunions. Rouch y fait un exposé (Rouch 1981) sur « Les phénomènes de rejet dans l'étude des cultes de possession »²⁶. La

25. Bertaux rejoint le laboratoire en 1975 ou 1976 et « entreprend une étude théorique » sur la possession chez les Thonga (Mozambique ; RS 1975-1977 : 17). Il travaille aussi sur la divination, centre d'intérêt qu'il partage notamment au sein du laboratoire avec Cartry et d'autres chercheurs (le thème parcourt toute la vie du laboratoire). Le projet initial de « son » équipe s'intitule « Techniques divinatoires et cultes de possession » (RS 1977-1979 : 52).

26. Les autres intervenants à cette Journée sont Bertaux, Jespers, A. M. Losonczy, Andras Zempleni (RS 1979-1981 : 14-15). Ces Journées viennent clore le travail en équipe, mais celui-ci peut être reconduit : « Si l'une de ces équipes désire approfondir ses investigations sur le même thème, elle pourra évidemment y consacrer une nouvelle période de travail dont les résultats feraient l'objet de nouvelles Journées d'étude » (RS 1977-1979 : 51).

dynamique créée par cette mise en commun des travaux d'équipes, qui ne sont jamais exclusifs entre eux, ne renvoie pas simplement au laboratoire comme « instance de référence faisant régulièrement le point sur les travaux en cours » (RS 1977-1979 : 51), mais bien à cet objectif déjà évoqué d'être « un lieu de réflexions théoriques » (points 2 et 3 du RS 1975-1977, ci-dessus). La synthèse dressée à ce sujet dans le rapport 1979-1981, après avoir indiqué que « le travail de réflexion théorique a pris une importance accrue et s'est diversifié », est éloquente (et volontiers vertigineuse) :

Par la confrontation régulière des expériences de terrain et des travaux d'équipe, on voit se dessiner des champs thématiques nouveaux où des relations souvent insoupçonnées apparaissent entre des ordres de faits traités habituellement de façon isolée. C'est ainsi que les recherches menées séparément par les équipes sur le sacrifice, les rites funéraires et les cultes de possession en Afrique occidentale, ont fait surgir une problématique nouvelle liée à la chasse et à la guerre. Autre exemple : la recherche collective menée depuis plusieurs années sur le sacrifice a permis d'aborder sous un angle nouveau les cultes de possession [...]. Ou encore, les recherches sur la transe et la possession ont ouvert de nouvelles perspectives d'enquête sur l'institution des masques [...] (RS 1979-1981 : 3).

Rouch n'est pas seulement partie prenante des recherches collectives du laboratoire – il publie, par exemple, sur le thème du sacrifice longtemps central un article dans le second *Cahier* (Rouch 1976) – et, à leur création, de celles par équipes, il en est aussi l'un des initiateurs : la place qu'y tient la possession n'est pas anodine, celle du cinéma non plus. Outre sa présence au sein de thèmes de recherche individuels (« Cultes de possession », par exemple), le cinéma intervient dans le premier rapport sous la rubrique « Équipes de recherche sur le terrain » : le duo que forment de longue date Dieterlen et Rouch y constitue l'équipe « Enquêtes audio-visuelles chez les Dogon (Mali) » (RS 1973-1975 : 11). Cette classification en « équipes de terrain » disparaît dès le rapport suivant, et le travail sur ou à partir de films se répartit dans les recherches individuelles thématiques. « Le cinéma » réapparaît dans la table des matières, en tant que thématique à part entière des « Recherches individuelles par thèmes », à partir du rapport 1981-1983 et sous l'impulsion de Rouch. Cette année-là, en 1983, il envoie sa contribution aux activités du laboratoire pour la rédaction du rapport sous le titre de la rubrique suivante, qu'il crée : « Ethnographie et réalisation cinématographique. Introduction à "l'anthropologie visuelle" ». Cette rubrique, en perdant dès le rapport suivant son sous-titre, perdure jusqu'en 1991, où elle s'ouvre sur ces propos : « Le laboratoire accorde

une attention toute particulière à la réalisation des films et des documents audio-visuels qui accompagnent l'enquête de terrain. Plusieurs chercheurs y ont consacré une part importante de leurs activités scientifiques durant la période 89-91 » (RS 1989-1991 : 60 ; les chercheurs en question ici sont : Colleyn, Vincent et Nadine Wanono)²⁷.

D'un bout à l'autre de ces rapports, la collaboration entre Dieterlen et Rouch concerne, pour l'essentiel, le travail effectué avec et à partir de la projection des huit films sur le Sigui, réalisés de 1966 à 1974, et celle de *Sigui synthèse* (1981), effectuée à Sanga en 1983 (RS 1981-1983 : 50-51). Ces projections, et le travail associé, ont lieu dans différents villages en pays dogon, mais également au musée de l'Homme, à Paris, avec des Dogon (RS 1983-1985 : 45). Les films, là aussi, sont un truchement par lequel la recherche progresse : ils aident à la compréhension du rituel, ils soulignent les données défailtantes – « Il manque beaucoup de choses dans le film, il faudra le compléter au prochain Sigui, en 2029²⁸ » –, et « leur visionnement répété » fait apparaître de nouvelles données (RS 1989-1991 : 60-61). Mais ils donnent également lieu à des découvertes par les Dogon eux-mêmes chez eux, l'ethnologue devenant alors l'informateur : pour la plupart des dogon présents, est-il précisé, la projection en janvier 1983 d'un « film de synthèse » au village de Sanga a été l'occasion de voir « des rituels de villages éloignés », et de s'identifier alors « comme simple chaînon (la troisième année, 1969) d'une chaîne rituelle dont ils n'avaient, en fait, qu'une très vague connaissance : le Sigui est venu d'ailleurs (Est) et reparti ailleurs (Ouest) » (RS 1981-1983 : 51). Ces projections sur le terrain sont aussi l'occasion d'interroger voire de préparer la tenue et l'enregistrement du prochain Sigui, en 2027²⁹. Dans le dernier rapport d'activité qu'enverront Dieterlen et Rouch au laboratoire³⁰, où ils en remercient les membres avant d'exposer leurs travaux, il est d'ailleurs précisé que le *feedback* des films sur le Sigui pratiqué « année après année » a permis « d'enregistrer systématiquement leurs réactions » (RS 1993-1997 : 92). Puis, avant de faire le détail des travaux (dont projections) faits en pays dogon en janvier 1996, les chercheurs du laboratoire sont ainsi interpellés :

27. Ensuite, Rouch passe la main : à partir de 1993 et jusqu'en 1999 se substitue à cette rubrique celle de « l'atelier » (le terme remplace alors celui d'équipe) dont Wanono sera responsable, « Le rituel et sa représentation cinématographique », qui prend naissance à partir d'un appel à projet pour la création d'un réseau européen de laboratoires sur le rituel et sa représentation (RS 1989-1991 : 62, 108).

28. Propos donné dans le rapport comme « réponse » dogon lors des « enquêtes » accompagnant la projection d'un épisode du Sigui au village de Sanga (RS 1981-1983 : 51).

29. RS 1981-1983 : 51 ; RS 1993-1997 : 93.

30. Les pages écrites qu'envoie Rouch en guise de contribution au rapport sont reproduites intégralement ; les données plus factuelles fournies rejoignent, elles, l'anonymat de cette production. Dieterlen et Rouch sont présents également dans le rapport 1997-1999, très court (15 pages).

Partager ainsi l'ethnographie est une expérience irremplaçable et nous souhaitons qu'elle encourage les chercheurs du laboratoire à la pratiquer à leur tour. Pour nous, l'ethnographie, tournage de film sans sa projection ultérieure, *in situ*, sur un grand écran, permettant de partager l'émotion d'un village, est une recherche incomplète (*id.* : 92-93).

Pour bien appuyer le fait que cette proposition provocatrice et programmatique participe du principe de mise à l'épreuve des données et des interprétations des chercheurs sur lequel s'est fondé ce laboratoire (cf. *supra*), le propos suivant de Rouch me semble exemplaire et précurseur :

Pour eux [les Dogon], il était indispensable de mener l'enquête sur deux Sigui, et peut-être trois, donc pendant 120 ans. Seule une enquête d'anthropologie filmée permet de résoudre ce problème. Nous laissons cette ébauche du Sigui 1967-1973 comme un outil de travail indispensable à ceux qui en 2027-2032, puis en 2087-2093 pourront continuer et peut-être achever notre enquête. C'est dire que l'anthropologie peut et doit être le travail de plusieurs générations (RS 1981-1983 : 51).

Si une forme d'humour est bien ici de la partie, il n'en reste pas moins que cette anthropologie à laquelle Rouch en appelle lui est propre à l'époque. Comme le souligne Piault (1997 : 17), en soumettant dès ses premiers films ses images à « ceux qu'elles tentent de représenter », Rouch ne va pas s'en tenir à valider ou, mieux, asseoir, ou bien encore partager, son point de vue, il va les inclure dans une démarche collective : « [...] les films deviendront progressivement une production collective à laquelle participent activement ceux qui en sont les acteurs-sujets et dont certains deviendront, peu à peu, les co-auteurs. » Là encore, cette production collective a pris différentes formes ; elle a conduit, par exemple, à interroger les liens entre fiction et « réalité » dans son travail, ou à faire vaciller quelques certitudes sur ces catégories, en anthropologie (voir Colleyn dans ce volume). Mais surtout, comme le laissent entendre les propos précédents de Rouch, elle induit la prise en charge d'une – puis de – réciprocité(s), donc de partages et, selon les termes de Piault, elle participe « à la construction d'un lieu anthropologique d'interrogation », évoqué ainsi :

Dans cet espace *a priori*, abstrait, de l'enquête anthropologique va se créer une situation concrète, une histoire va se dérouler, celle de la rencontre de personnes n'appartenant pas aux mêmes cultures et questionnant ouvertement entre elles

leurs appartenances, leurs désirs, leurs plaisirs et leurs obligations (Piault 1997 : 18).

La dimension concrète de cette réciprocité et de ce partage à multiples entrées – ou de cette complémentarité dans les échanges –, Rouch la livre lui-même explicitement dans le récit suivant :

Déjà dans le tournage d'un rituel, le cinéaste découvre une mise en scène complexe et spontanée, dont il ignore généralement qui en est le maître d'œuvre : est-ce ce musicien nonchalant, est-ce ce prêtre qui ne manifeste que sa présence, est-ce le premier à danser sur la place publique ?... [...] Alors la seule solution possible pour le cinéaste-ethnographe, c'est de « mettre en scène la réalité », en improvisant ses cadrages, ses mouvements de caméra, la durée de ses plans, choix subjectifs dont la seule clé est son inspiration personnelle. Et, sans doute, le résultat est obtenu quand cette inspiration créatrice est à l'unisson de l'inspiration religieuse qu'il observe. Et s'il m'est arrivé quelquefois de réussir ce dialogue – par exemple un « plan-séquence » de dix minutes sur une danse de possession [*Tourou et Bitti, les tambours d'avant*, 1971] – j'ai encore en bouche le goût du risque tenu de ne pas trébucher, de ne pas rater la mise au point ou l'ouverture du diaphragme, de ne pas perdre le fil tenu d'un discours commencé mais dont on ne connaît pas encore la fin, car, sans cela, tout était à refaire, c'est-à-dire que tout était à jamais perdu. Et quand, épuisé par cette tension, le preneur de son Moussa Hamidou a reposé son micro, et moi ma caméra, nous avons eu l'impression que la foule attentive, que les musiciens encore tendus par l'effort, et même que les dieux fragiles qui, devant nous venaient de hanter leurs danseurs tremblants, avaient compris et encouragé notre quête. C'est sans doute de ce dialogue singulier que nous est venu le besoin de plus en plus fort de « partager l'anthropologie » (RS 1981-1983 : 50).

Le cinéaste-ethnographe, ici, ne fait qu'un, il est une unité dans laquelle la caméra prime et devient avec son porteur un « acteur » du rite et comme un médium de la possession. Son ou leur irruption sur la scène rituelle a partie liée avec la transe, voire la provoque. Il n'est plus seulement question de faire corps avec l'outil, mais bel et bien, en étant aux prises avec la situation dans son ensemble, de faire corps avec le rituel. Mais ces éléments de réflexion, qui seront souvent revisités par Rouch à partir de 1971³¹, puis par

31. 1971 étant à la fois l'année de tournage du plan-séquence *Tourou et Bitti, les tambours d'avant*, et celle du colloque international du CNRS, *La notion de personne en Afrique noire*, où

nombre d'auteurs (par exemple, Jean-Frédéric de Hasque dans ce volume), restent ici en filigrane, au profit d'une évocation toute en sensibilité qui n'est pas sans questionner le « statut » ou la place de ce texte au sein d'un rapport d'activités, *a priori* dévolu à faire le point sur les recherches en cours. Aussi convenus soient-ils, les rapports scientifiques ont en effet entre autres intérêts de fournir quelques informations sur la progression ou l'évolution de la réflexion sur tel ou tel objet ou thématique de recherches (continuités, discontinuités, reformulations, déplacements, etc.). Dans le cas présent, cela ne va pas de soi ; l'enjeu paraît être ailleurs. En effet, on peut supposer que ce n'est pas tant au CNRS qu'il s'adresse qu'aux membres du laboratoire : ne vient-il pas apporter à la question du « rapport de complémentarité dialectique » entre terrain et théorie sur lequel se fonde le laboratoire une nouvelle forme de pratique anthropologique ou la complémentarité et la dialectique se trouvent déplacées sur le terrain lui-même, le dialogue ainsi généré venant interroger – c'est la part théorique – la pratique anthropologique elle-même ? Dans sa préface à *Les hommes et les dieux du fleuve*, Marc-Henri Piault semble déjà y répondre par l'affirmative :

Comme l'exprimait fort justement Pasolini, le cinéma est un langage qui exprime la réalité avec réalité et ce devrait être également le cas pour l'anthropologie, les deux démarches étant intimement parentes dans leur entreprise de transport des réalités humaines, depuis leurs lieux d'exercice jusqu'en des lieux d'*assistance* ou peut-être devrait-on mieux dire en parlant de *lieux d'expectative* : certainement Rouch a largement contribué à orienter les questionnements de la discipline anthropologique vers une mise en perspective de la démarche elle-même (Piault 1997 : 18).

La publication

Jean Rouch a fait toute sa carrière au CNRS, en tant que chercheur, de 1953 à 1984. Et c'est sur cette dimension-là de son travail, qui pour tout un chacun s'est progressivement estompée au profit de celle de cinéaste, que nous avons mis l'accent dans cette publication. Le point remarquable, dans le positionnement de Rouch, ce sont les imbrications et superpositions opérées entre ces deux modes d'observation, d'analyse et de restitution des faits de société que sont l'ethnologie et le cinéma ou, en d'autres termes, que sont les publications scientifiques et les récits cinématographiques. De ces questions les articles rassemblés ici en cinq « chapitres » rendent compte à des degrés divers, en interrogeant l'originalité, l'actualité, l'héritage et les

Rouch fait une communication qui, dans sa conclusion, avance pour la première fois la notion d'anthropologie partagée (Rouch 1973 : 543).

prolongements des travaux de Rouch, mais aussi des épisodes mal connus de ses activités.

En ouverture, Paul Henley dresse un tableau du cinéma français réalisé en Afrique avant Jean Rouch, qui allait s'en démarquer en s'affirmant ethnologue et cinéaste là où ses prédécesseurs furent surtout explorateurs et aventuriers-voyageurs. Ce tournant, qu'analyse Damien Mottier dans l'article suivant, Rouch le réalise à partir de la mission liée à la Société des explorateurs, où il descend le fleuve Niger en pirogue (1946-1947) avec ses amis Jean Sauvy et Pierre Ponty. À ce moment, rappelle l'auteur, Rouch n'est ni tout à fait ethnologue ni encore cinéaste, qualités qui s'affirmeront dans la décennie suivante.

Migrations, déplacements sont les thèmes du deuxième chapitre, qui débute par deux analyses des grands travaux de Rouch sur les migrations effectués durant les années 1950, celles d'Alice Gallois et de Florence Boyer : la première revient sur cette entreprise d'envergure qui s'inscrit dans une réflexion sur la situation coloniale comme étant au fondement de l'œuvre ethnographique et cinématographique de Rouch ; la seconde analyse montre comment les travaux de Rouch sur les migrations ont été précurseurs, et l'originalité de son positionnement scientifique tout comme son actualité. Pour Roger Canals, les concepts de mobilité et de mouvement traversent l'œuvre de Rouch de différentes façons et lui sont essentiels ; ils sont majeurs à l'anthropologie sociale et culturelle actuelle : en faire l'étude dans l'œuvre de Rouch est utile à l'anthropologie visuelle contemporaine. La mobilité qu'analyse Éric Komlavi Hahonou est celle des pêcheurs itinérants du fleuve Niger ; ses recherches, effectuées dans le sillage de celles que Rouch commence dès la fin des années 1940, s'inscrivent aussi dans une anthropologie partagée.

Au chapitre *Possessions, performances*, Christian Lallier puis Michael Meyer reviennent sur *Les Maîtres fous* : le premier s'intéresse à ce que du cadre social de la situation coloniale Rouch en fait un cadre théâtral ; le second se penche sur la dimension dialogique des cadrages, visuel comme verbal, amenant à démultiplier les interprétations possibles du rite. D'un autre point de vue, la disparition du cadre ou du cadrage par l'usage de la GoPro amène ensuite Jean-Frédéric de Hasque à revenir sur la notion de ciné-transe et l'évolution des relations entre filmeurs et filmés.

Les enseignements de Rouch à Harvard (1980-86), peu connus, font l'objet des deux articles suivants. À partir de l'émission de télévision où Robert Gardner invite Rouch à venir parler de son travail, en 1980, Alice Leroy nous fait découvrir les cours qu'il dispensera à Harvard, en s'intéressant à ses échanges tant avec les anthropologues que les étudiants, pour alors interroger leur actualité. Ces cours d'anthropologie visuelle, Emilie de Brigard les a partagés avec Rouch toutes ces années-là, et elle revient à

partir de ses archives sur cette expérience, en mettant en évidence les relations entre Rouch et les étudiants, et leurs perceptions respectives.

Le chapitre cinq, *Raconter, façonner*, traite de la mise en récit : d'abord par la photographie, avec laquelle Anaïs Mauuarin montre, à partir de trois publications échelonnées entre 1946 et 1954, comment la mise en scène et la manipulation du réel auxquelles se livre Rouch vont de pair avec sa croyance en l'objectivité de l'image ; ensuite par la voix, au moyen de laquelle Jean-Paul Colleyn met l'accent, quant à lui, sur l'efficacité du cinéma fictionnel de Rouch et son apport à l'anthropologie contemporaine ; puis, par rapport aux nouvelles technologies, Paul Stoller interroge le travail ethnographique de Rouch à l'aune de l'ère du numérique et des médias sociaux, qui devraient, comme le faisait Rouch, associer récits et projections vers l'avenir.

Après ces différents articles sont abordés, dans la section « Notes et documents » : les commentaires des films de Rouch, par Philippe Lourdou, à partir notamment de la notion d'expérimentation, puis le fonds d'archives sonores de Rouch à la BnF, présenté par Agnès Gallois-Cheillant, Alain Carou et Pascal Cordereix, auxquels s'ajoute le témoignage de Gilbert Mazliah, peintre que Rouch invita à Turin pour jouer dans le film *Enigma*. Deux intermèdes photos ponctuent cet ensemble : à de rares exceptions près, les documents reproduits sont ceux de Françoise Foucault, assistante de Jean Rouch à partir de 1966.

Nous espérons par les contributions de cette publication apporter davantage d'éclairage sur l'importance de Rouch à la fois chercheur et cinéaste au CNRS qui, dans la continuité de ses travaux au sein de la Recherche coopérative sur programme n° 11 (1962-65), a défendu au laboratoire Systèmes de pensée en Afrique noire non seulement l'idée d'un feedback permanent, mais aussi celle d'un travail de terrain sur le long terme, en privilégiant l'interaction avec tous les intéressés.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADLER Alfred, 2010, CARTRY Michel (1931-2008), *Auto-biographie, Ethno-biographie, L'Homme* 195-196 : 483-496.
- ADLER Alfred, CARTRY Michel, 2004, ROUCH Jean (1917-2004), *Musique et anthropologie, L'Homme* 171-172 : 531-536.
- BATAILLE Georges, 1964 [1961], *Les Larmes d'Eros*, Paris, Pauvert, « Bibliothèque internationale d'érotologie » 6.
- BOUTANG Pierre-André, 2004, *Jean Rouch raconte à Pierre-André Boutang* [film, 104 mn], in *Jean Rouch, coffret 4 DVD*, 2005, éditions Montparnasse, « Le geste cinématographique » : DVD 4.

- COLLEYN Jean-Paul, 2004, Jean-Rouch, presque un homme-siècle, *Musique et anthropologie, L'Homme* 171-172 : 537-542.
- 2012, Champ et hors champ de l'anthropologie visuelle, *Anthropologie début de siècle, L'Homme* 203-204 : 457-480.
- DIETERLEN Germaine, ROUCH Jean, 1997, Rapport d'activité, dans *Rapport scientifique 1993-1997, Systèmes de pensée en Afrique noire*, URA 221 du CNRS et de l'EPHE (V^e section) : 92-96.
- Entretien, s.d., Interlude à trois voix. J.M.D., N.L., J.-R., in Frédéric Serre (textes réunis par), 1999, *Jean Rouch. Dionysos*, Paris, Artcom' : 134-138.
- FALL Babacar, 1993, Le travail forcé en Afrique occidentale française (1900-1946), *Civilisations* 41 : 329-336.
- FIESCHI Jean-André, 1992, Dérives de la fiction. Notes sur le cinéma de Jean Rouch, in Sergio Toffetti (dir.), s.d. [1992, Catalogue de la rétrospective de Turin], *Jean Rouch. Le renard pâle*, Centre Culturel Français de Turin, Museo Nazionale del Cinema di Torino : 107-113.
- FULCHIGNONI Enrico, 1981, Rouch le magicien, in Pascal-Emmanuel Gallet, *Jean Rouch. Une rétrospective*, Paris, Ministère des Relations extérieures, Cellule d'animation culturelle : 5-6.
- HÉRITIER Françoise, 2011, Michel Cartry (1931-2008), *Journal des africanistes* 81-1 : 151-154.
- HEUSCH Luc de, 2006, Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle. Brève histoire du Comité international du film ethnographique, *Rendre visible, L'Homme* 180 : 43-71.
- HIBON Danièle, 1996, Avant-propos, in *Jean Rouch*, Paris, éditions du Jeu de Paume : 2.
- OPPITZ Michael, 1991, Visuelle (anthropologie), in Pierre Bonte, Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF : 741-742.
- PIAULT Marc-Henri, 1997, Préface. Regard croisés, regards partagés, in Jean Rouch, *Les hommes et les dieux du fleuve. Essai ethnographique sur les populations songhay du moyen Niger, 1941-1983*, Paris, Artcom', « Regard d'Ethnologue » : 7-20.
- 2004, Une attente incessante. Jean Rouch (1917-2004), *Cahiers d'études africaines* 175. En ligne : <https://journals.openedition.org/etudesafricaines/4708>
- Projet de création d'un laboratoire associé au C.N.R.S. « Systèmes de pensée en Afrique noire »*, 1971, *Annales de l'EPHE* 80-81 : 206-213.
- Rapport d'activités de la R.C.P. n°11, 1963-1964-1965*, dactyl.
- Rapport scientifique 1973-1975* [page intérieure : *Rapport d'activités (juillet 1973-juin 1975)*] *Systèmes de pensée en Afrique Noire* (Laboratoire associé au C.N.R.S. n° 221), École Pratique des Hautes Études (Section des Sciences Religieuses), dactyl., 29 p.

Rapport scientifique 1975-1977 [page intérieure : *Rapport d'activités (juillet 1975-juin 1977)*] Systèmes de pensée en Afrique Noire (Laboratoire associé au C.N.R.S. n° 221), École Pratique des Hautes Études (Section des Sciences Religieuses), dactyl., 55 p.

Rapport scientifique 1977-1979 [page intérieure : *Rapport d'activités (juillet 1977-juin 1979)*] Systèmes de pensée en Afrique Noire (Laboratoire associé au C.N.R.S. n° 221), École Pratique des Hautes Études (Section des Sciences Religieuses), dactyl., 56 p.

Rapport scientifique 1979-1981 [page intérieure : *Rapport d'activités (juillet 1979-juin 1981)*] Systèmes de pensée d'Afrique Noire (Laboratoire associé au C.N.R.S. n° 221), École Pratique des Hautes Études (Section des Sciences Religieuses), dactyl., 62 p.

Rapport scientifique 1981-1983 [page intérieure : *Rapport d'activités (juillet 1981-juin 1983)*] Systèmes de pensée d'Afrique Noire (Laboratoire associé au C.N.R.S. n° 221), École Pratique des Hautes Études (Section des Sciences Religieuses), dactyl., 84 p.

Rapport scientifique 1983-1985 [page intérieure : *Rapport d'activités (juillet 1983-juin 1985)*] Systèmes de pensée d'Afrique Noire (Laboratoire associé au C.N.R.S. n° 221), École Pratique des Hautes Études (Section des Sciences Religieuses), dactyl., 99 p.

Rapport scientifique 1989-1991 [page intérieure : *Rapport d'activités (juillet 89 - juin 91)*] Systèmes de pensée en Afrique Noire (Laboratoire associé au C.N.R.S. n° 221), École Pratique des Hautes Études (Section des Sciences Religieuses), dactyl., 115 p.

Rapport scientifique 1993-1997 [page intérieure : *Rapport d'activités (juillet 1993-juin 1997)*] Systèmes de pensée en Afrique Noire, Unité de recherche associée au C.N.R.S. n°221, École Pratique des Hautes Études (Section des Sciences Religieuses), dactyl., 166 p.

Rapport scientifique 1997-1999 [page intérieure : *Rapport d'activités 1997-1999*] Systèmes de pensée en Afrique Noire, ESA 8048 de l'EPHE (Section des Sciences Religieuses) et du CNRS, dactyl., 15 p.

ROUCH Jane, 1984, *Nous n'irons plus danser aux bals nègres. Le tiers-monde en miettes*, Paris, Scarabée & compagnie.

ROUCH Jean, s.d. [1966], *Titres et travaux scientifiques*, dactyl.

— 1968, Le film ethnographique, in Jean Poirier (dir.), *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, « La Pléiade » : 429-471.

— 1973, Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe, in *La notion de personne en Afrique noire*, Colloques internationaux du CNRS, Paris 11-17 octobre 1971, Paris, CNRS : 529-543.

— 1976, Sacrifice et transfert des âmes chez les Songhay du Niger, *Le Sacrifice 1*, *Systèmes de pensée en Afrique noire*, Cahier 2 : 55-66.

- 1981, Les phénomènes de rejet dans l'étude des cultes de possession, exposé dans le cadre d'une Journée d'étude sur les cultes de possession, LA n° 221 SPAN, archives audio du laboratoire, cassette audio n° 71(1), 25 juin 1981.
 - 1990, Les cavaliers aux vautours. Les conquêtes zerma dans le Gurunsi (1856-1900), *Journal des africanistes* 60 (2) : 5-36.
 - 1995, L'autre et le sacré : jeu sacré, jeu politique, in Christopher W. Thompson (textes recueillis par), *L'Autre et le Sacré. Surréalisme, cinéma, ethnologie*, Paris, L'Harmattan.
 - 2001, Jean Rouch, immobile à grands pas... Extraits d'une conversation avec M. H. Piault, in Marc-Henri Piault, Joëlle Hauzeur, *Les Empreintes du renard pâle*, *Journal des africanistes* 71 (1) : 25-33.
- SCHMITT Mathilde, DARONIAN Liliane, LUCE Marie-Caroline (coll.), 2010, *Fonds du Centre d'étude des mondes africains (CEMAF) 1964-2009*, Archives nationales, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Répertoire numérique détaillé, cote 20100044. En ligne : https://www.pantheonsorbonne.fr/fileadmin/Service_archives/Fonds.../CEMAf.pdf
- SOREL Jacqueline (propos recueillis au Niger par), 1989, Jean Rouch [*i.e.* « Portrait » de Boubou Hama par Jean Rouch], in Jacqueline Sorel (*id.*) « Boubou Hama. L'homme de culture, sa vie, ses œuvres, à travers ses propos et ceux de ses amis » : 22-23, partie du Livret *L'école de la tradition. Boubou Hama. A travers ses propos et ceux de ses amis. Alexis Kagamé. Présenté par José Kagabo* ; livret associé à *L'école de la tradition. Boubou Hama. Alexis Kagamé*, Disque ARCL 25 (33 tours/30 cm), « Archives sonores de la littérature noire » 20, RFI, Coopération Internationale (en coll. avec, pour la face A du disque et la partie du livret consacrée à Boubou Hama : Radiodiffusion du Niger, Institut de Recherches en Sciences Humaines de Niamey, Centre d'Études Linguistique et Historique par Traditions Orales) : 3-23.
- SOUPAULT Philippe, 1934, Michel Leiris, l'Afrique fantôme, *Europe* : 299-301.
- TOFFETTI Sergio, 1996 [1992], Ma vie en Rouch, entretien avec Sergio Toffetti, in *Jean Rouch*, Paris, éditions du Jeu de Paume : 7-22. Paru initialement dans Sergio Toffetti (dir.), s.d. [1992, Catalogue de la rétrospective de Turin], *Jean Rouch. Le renard pâle*, Centre Culturel Français de Turin, Museo Nazionale del Cinema di Torino : 27-39.
- WANONO Nadine, 1992, Le cinéma de l'irremplaçable. Rencontre avec Jean Rouch, in Sergio Toffetti (dir.), s.d. [1992, Catalogue de la rétrospective de Turin], *Jean Rouch. Le renard pâle*, Centre Culturel Français de Turin, Museo Nazionale del Cinema di Torino : 141-144.

Exceptionnellement nous avons dû inverser l'ordre des textes dans la partie *Mélanges*, l'*In memoriam* étant placé avant les textes *Notes et documents*, pour des raisons techniques. Ces textes font partie du dossier *Jean Rouch, ethnologue et cinéaste*.

JEAN ROUCH, ETHNOLOGUE ET CINÉASTE

- Luc PECQUET *Jean Rouch, ethnologue et cinéaste*
Présentation
- Paul HENLEY *Avant Jean Rouch. Le cinéma « ethnographique »*
français tourné en Afrique subsaharienne
- Damien MOTTIER *Jean Rouch au rendez-vous de juillet :*
métamorphose d'un ethnologue cinéaste
- Alice GALLOIS *Migrations et acculturation en Afrique de l'Ouest*
des années 1950 sous l'œil de Jean Rouch
- Florence BOYER *Va-et-vient et circulation : la contemporanéité*
des travaux de Jean Rouch sur les migrations
sahéliennes
- Roger CANALS *Jean Rouch and the question of mobility. Notes*
on Petit à petit and the globalization of Afro-Ame-
rican religions
- Éric Komlavi
HAHONOU *Pêcheurs nomades du fleuve Niger. D'une*
anthropologie partagée à une anthropologie
de la citoyenneté
- Christian LALLIER *Le cadre théâtral chez Jean Rouch : des*
Maîtres-fous à l'ethnofiction
- Michael MEYER *Re-framing the ethnographic encounter:*
Les Maîtres fous
- Jean-Frédéric
DE HASQUE *L'anthropologue filmeur et la « ciné transe »,*
évolution ou disparition de l'interaction entre
filmant et filmés ?
- Alice LEROY *Jean Rouch et l'école de Harvard*
- Emilie DE BRIGARD *Indian Summer School: Rouch in New England*
- Luc PECQUET, *Intermède 1*
Françoise FOUCAULT, *« Très sérieux dans son manque de sérieux »*
Barberine FEINBERG
- Françoise FOUCAULT, *Intermède 2*
Barberine FEINBERG, *Au fil des tournages*
Luc PECQUET
- Anaïs MAUJARIN *Fiction réelle et œil de cristal. Les explora-*
tions photographiques de Jean Rouch
- Jean-Paul COLLEYN *Quelles sont les voix du film ?*
- Paul STOLLER *Storytelling, Rouch and the Anthropological*
Future

MÉLANGES

In Memoriam (Georges Balandier)

Notes et documents

- Philippe LOURDOU *Commentaire et improvisation. L'innovation de*
Jean Rouch dans la mise en scène de la parole

- Agnès GALLOIS-
CHEILLAND, *Le fonds d'archives sonores de Jean Rouch*
Pascal CORDEREIX, *à la BnF*
Alain CAROU

- Gilbert MAZLIAH *Aventure créatrice avec Jean Rouch*

Anthropologie visuelle

- DAMIEN MOTTIER *Margot Dias : films ethnographiques 1958-1961,*
Mozambique

Comptes rendus

Ouvrages reçus

Informations