

LA MUSCULATURE ET LA RESPIRATION DES FILMS CONTINUE ET DISCONTINUE, EN RAPPORT AVEC CERTAINES CONTRAINTES TECHNIQUES, DANS LE CINEMA DE JEAN ROUCH

Andréa Paganini

Résumé

Jean Rouch a toujours attaché beaucoup d'importance à l'évolution de la technique cinématographique, à laquelle il a contribué autour de 1960 en particulier - au moment de l'apparition des nouvelles caméras légères et synchrones et de l'invention du « cinéma-vérité ».

A partir d'extraits de quatre de ses films, nous voudrions analyser le rendu de la continuité et de la discontinuité dans son cinéma, en rapport avec les contraintes techniques - l'autonomie de la caméra notamment.

Nous voudrions montrer comment là où la discontinuité était imposée par la technique (les trois premiers extraits sont tournés avec une caméra 16mm qu'il fallait recharger toutes les 20 secondes environ), Jean Rouch a voulu et réussi à créer une continuité dans la restitution du mouvement et de l'action filmés (continuité nécessaire à la compréhension du rituel ou de la scène), alors que là où la continuité était enfin permise (le quatrième extrait, un « plan-séquence », est tourné avec une nouvelle caméra à l'autonomie plus grande), il a introduit au contraire la discontinuité, nécessaire au style vif et rapide de son récit lequel entend toujours garder le spectateur en éveil

Jean Rouch commence à réaliser des films avec une caméra 16 mm Bell&Howell, caméra qu'il utilisera de façon ininterrompue pendant près de quinze ans, ses premières années de réalisateur, particulièrement fécondes et innovantes.

Nous voudrions montrer ici comment Jean Rouch, devant tenir compte des caractéristiques techniques de cet appareil et de leurs contraintes inévitables, a réussi non seulement à contourner ces dernières mais a vu sa conception du cinéma et son style pour ainsi dire forgés par elles.

Cette influence profonde nous semble ainsi se prolonger même après qu'il ait commencé à utiliser, à partir de 1960 et jusqu'à la fin, des caméras plus perfectionnées, caméras « légères, silencieuses et synchrones » qu'il a non seulement appelées de ses vœux, mais qu'il a même contribué à faire naître, activement (c'est le cas de l'Eclair) ou moins activement (l'Aäton) - sa passion pour le « bricolage » et l'expérimentation technique est connue. Ces dernières cependant ne pourront pas lui faire oublier les « leçons » fondamentales apprises de sa première caméra.

Dans une première partie nous essaierons de synthétiser ces leçons. Dans la deuxième nous les illustrerons au moyen d'extraits de quatre films, tournés et/ou montés avant et après la césure de 1960 et l'abandon de la Bell&Howell.

I. LES LEÇONS DE LA TECHNIQUE

La caméra 16 mm : une caméra en mouvement

Jean Rouch commence à tourner avec une caméra 16 mm et il restera fidèle à ce format, à quelques très rares exceptions près, sa vie de cinéaste durant. A cause de sa très grande maniabilité avant tout : « pendant la guerre de 1939-1945, les opérateurs américains envoyés comme correspondants de guerre, ont provoqué le début de la miniaturisation des appareils et ont utilisé systématiquement, sur le plan professionnel, le film de 16 mm qui jusqu'alors était réservé aux amateurs ; or, la caméra de 16 mm est infiniment plus maniable que la caméra de 35 mm » (Jean Rouch, 1968, p. 457).

Cette maniabilité que Jean Rouch recherche aussi pour l'enregistrement sonore - il utilise très vite les magnétophones portatifs, du Scubite au Nagra - lui est nécessaire pour le cinéma qu'il entend pratiquer, cinéma qui filme des actions, rituels et cérémonies, cinéma qui s'intéresse au mouvement et qui cherche à le restituer au mieux.

C'est pour cela que Rouch filmera toujours, à quelques très rares exceptions près, sans trépied : « avec le trépied, dès que tu as fait un choix, le changement de place de la caméra devient un problème : c'est lourd et on crée une rupture au milieu de l'événement » (1992, p. 41). Ce qui importe, c'est de suivre le mouvement dans sa continuité. Rouch apprendra à se déplacer de plus en plus avec sa caméra. La technique de « la caméra qui marche », qu'il attribue à Michel Brault (J.R., 1962, pp. 51-52), il la pratique avant le Canadien, peut-être avec moins de dextérité que celui-ci, et avant les focales grand angulaire. Par exemple en tournant *Jaguar* en 1954 : « je n'avais qu'un seul objectif, le 25, celui qui se rapproche le plus (en 16), de la vision normale [...] Quand on marche avec un 25, par contre, c'est peut-être plus saccadé qu'avec un grand angle, mais c'est aussi plus « naturel » » (1967, p. 20).

Une des seules fois où Rouch filme avec trépied, en 1965, il ne monte pas le film, ayant eu l'impression, forcé à « avoir un point de vue unique », d'être passé à côté de la « découverte du monde en mouvement » (1992, p. 41).

Il s'agit en effet, dans cette mise en mouvement rendue possible par la maniabilité de la caméra, de retrouver la « qualité irremplaçable d'un contact réel entre celui qui filme et ceux qui sont filmés » (1979, p. 62), d'établir ce « contact mystérieux » que l'on retrouve par exemple dans « le gros plan d'un sourire africain » (J.R., 1955, p. 145), ce qui est possible à condition seulement de « pénétrer dans la réalité plutôt que de la laisser se dérouler devant l'observateur » (1979, p. 63).

Il s'agit en somme, « selon la leçon vertovienne, [de serrer] la réalité au plus près » (J.R., 1968, p. 458). De faire autre chose que les « super-napoléonades » statiques du cinéma commercial en 35 mm, lequel « souffre d'opulence et de technique » (J.R., 1955, p. 146). A toutes les caméras 16 mm qu'il utilisera, de la Bell&Howell, en passant par l'Eclair, la Beaulieu et l'Aàton, (mais également, seule exception, à la Super 8, aussi maniable que celles-ci) Rouch demandera toujours la même chose, de le mettre en contact avec le mouvement du monde et de lui en restituer les reflets.

Bell & Howell : le rythme du tournage

Jean Rouch a souvent évoqué l'acquisition de sa première caméra : « Quand après la guerre, je suis reparti au Niger, j'ai acheté au marché aux puces ma première caméra 16 [Bell&Howell], sur les conseils d'Edmond Séchan [...] Cette caméra avait d'excellents objectifs, de Taylor-Cook » (1982, p. 168). C'était « une merveilleuse Filmo-70 » et, conclut-il, « c'est avec cette caméra que j'ai découvert comment faire des films » (1988 (2), p. 227 ; notre traduction).

Jusqu'à l'apparition de la nouvelle caméra « légère, insonore, synchrone » en 1960, à la mise au point de laquelle il va participer « en collaboration avec M. Brault, M. Coutant, J. Lang, R. Morillère, L. Boucher » (J.R., 1966, p. 12), Rouch tournera avec cette caméra. Pendant une quinzaine d'années donc, années cruciales durant lesquelles il forge son style et réalise nombre de ses films les plus importants. Il est intéressant de remarquer que pendant toute cette période, Jean Rouch restera l'opérateur exclusif de tous les films réalisés (mis à part *La Pyramide humaine*, le dernier avant l'avènement du son synchrone, tourné justement en partie avec une autre caméra, posée même sur trépied), alors que plus tard il fera des films à deux ou plusieurs caméras et plusieurs films où il ne sera pas lui-même opérateur.

C'est une caméra qui présente deux caractéristiques techniques particulières : d'une part, étant une caméra à ressort, elle doit être remontée toutes les 25 secondes environ (et son chargeur de pellicule a une autonomie de 3 minutes environ), d'autre part, les images sont muettes (et le moteur de la caméra est très bruyant).

Jean Rouch devra faire face aux difficultés générées par ces caractéristiques mais saura transformer leurs contraignants « défauts » en vertus, forgeant par là même son propre style.

Le premier problème à résoudre est celui de la restitution de la continuité de ce qui est filmé : « à cause de la nécessité de remonter constamment à la main le ressort de notre petite caméra, il n'y a pratiquement pas un plan qui fasse plus de vingt-cinq secondes. Il fallait donc complètement recréer une continuité, un récit cinématographique par l'art du montage » (1996, p. 153).

Il s'agit ici du montage après le tournage, bien sûr, mais aussi du « montage à la prise de vues », pendant le tournage. Jean Rouch, qui en prend conscience pratiquement dès le départ, affirmera de plus en plus la nécessité de ce premier montage, contemporain à l'action qu'il doit restituer : « c'est indispensable : le réalisateur doit faire sa mise en scène lui-même dans le viseur de sa caméra au moment où se produit la technique ou le rituel à filmer » (1982, p. 36). C'est pour suivre au maximum la continuité de ce qui se déroule devant et autour de lui que Rouch ouvrira ce que Jean-Jacques Tarbès appelle le « deuxième œil » : « celui qui, en principe, est fermé, mais qui avec Jean Rouch devrait être vigilant à tout ce qui se passe aux environs de l'image » (1982, p. 145).

Même après qu'il ait cessé d'utiliser sa Bell&Howell au profit de caméras à l'autonomie accrue (les Eclair, Beaulieu et Aäton, avec chargeur de pellicule de 10 minutes), avec lesquelles la continuité peut donc être restituée plus aisément, Jean Rouch continuera à appliquer la leçon « dialectique » (discontinuité forcée/continuité à recréer) reçue de la première caméra. Le tournage/montage qu'il pratique aura été façonné par la prise en compte active des caractéristiques techniques de l'outil, aboutissant à leur transmutation, pour ainsi dire, en style. Jean Rouch en rend compte souvent, presque avec nostalgie, comme d'un véritable apprentissage, comme d'un exercice difficile aux nombreuses règles à appliquer après les avoir découvertes (celle par exemple, une de ses « règles d'or », du changement d'angle nécessaire après chaque fin, inéluctable et régulière, de plan) : « Il faut avoir

l'imagination que l'on avait, je reviens tout le temps là-dessus, avec les caméras que l'on devait remonter. Quand on remontait la caméra [...] on réfléchissait pour savoir quel serait le plan suivant. On changeait d'angle et on construisait la mise en scène au fur et à mesure, avec un découpage qui était automatique puisqu'on n'avait pas une autonomie supérieure à vingt-cinq secondes. Quand on s'arrête par accident, il faut garder en tête la valeur du plan qu'on avait dans le viseur, éviter les mouvements droite gauche et poursuivre le plan d'une certaine façon, ou changer d'angle en descendant sur les pieds. Il faut savoir quelle était la position de l'horizon » (1992, p. 42). Bref, il ne s'agit plus « de découpage écrit à l'avance, ni même de caméras fixant un ordre de séquences, mais d'un jeu autrement risqué où chaque plan de prise de vues est déterminé par le plan précédent et détermine le plan suivant » (1979, p. 64).

La brièveté des plans due à la faible autonomie de la caméra, conjointe à la rapidité nécessaire à la conception et à la réalisation du plan suivant, sont peut-être à l'origine de l'autre « règle d'or [de Rouch, qui] est le « take one », une seule prise de vue par plan » (1982 (2), p. 32).

Ces deux règles d'or reposant sur le présupposé fondamental du récit cinématographique selon Jean Rouch : « le tournage dans l'ordre de l'histoire » (ibid.). Ce qui aboutit à une conception de la mise en scène très simple : « dans un film documentaire je n'ai aucune mise en scène à faire. Je choisis en général un rituel ou une technique [...] mon travail consiste à enregistrer le plus précisément possible ce qui se passe. C'est donc un travail d'observation filmée. La mise en scène est déjà donnée dans le rituel » (1988, p. 90 ; notre traduction). Ceci restant vrai pour les films de « fiction », l'enregistrement est donc toujours précis et rapide. Celui qui effectue le tournage doit être vif et dynamique, tout en respectant les règles du « jeu », technique aussi bien : ce qui en résultera ne pourra que garder mémoire de ce dialogue incessant entre le continu et le discontinu, d'où naît le rythme.

Le montage : redoublement du rythme du tournage

Ce rythme dérivant de la scansion brève et alternée de la caméra qui dynamise et vivifie le tournage/montage, Jean Rouch essaye de le retrouver au montage final.

Car Rouch sera toujours présent au montage de ses films. Il commence d'ailleurs par les monter tout seul, pendant des années, dans des conditions pour le moins artisanales, devant là encore surmonter des contraintes techniques : « c'est sur projecteur que j'ai monté mes premiers films. Je me souviens qu'il n'y avait pas de colleuse non plus, je faisais ça à la main » (1982, p. 168). « Il n'y avait aucune visionneuse 16mm ; il n'y avait aucun appareil de sonorisation 16mm, et il n'y avait même pas la possibilité de tirer des copies couleur ; la sonorisation se faisait de manière sauvage [avec un tourne-disques] » (1971, p. 69). Ce qui fera dire bien plus tard à Danièle Tessier, une des monteuses ayant travaillé avec lui, que « Rouch connaît parfaitement la technique du montage » (1982, p. 153).

La conception du montage qui découle de cet apprentissage autodidacte est simple, linéaire, « classique » : il s'agit de respecter au maximum ce qui est filmé au tournage, la chronologie, le rythme, le sens des actions filmées. Ce faisant, Rouch élimine sa « crainte principale du « grand monteur » qui repense un film » (J.R., 1962, p. 43). Il restera toujours fidèle à cette conception du montage par laquelle il s'agit de trouver, à la manière de Flaherty, « la solution la plus efficace ». Pour Flaherty en effet, selon Rouch, « le montage dès lors n'est que la suite logique de la

mise en scène de la prise de vue [...] Ce n'est pas une création nouvelle à partir de morceaux hétéroclites de la réalité ; c'est la mise en ordre, la rédaction la plus simple et la plus efficace des éléments tournés dans cette intention » (J.R., 1968, p. 454).

C'est pourquoi Rouch commence toujours par monter, « en bout-à-bout », les images (muettes avec la Bell&Howell) réalisées au tournage. Comme le dit encore Danièle Tessier : « dès son retour de tournage, Rouch visionne, le plus souvent tout seul, ses originaux. Dès lors ses images sont fixées dans sa mémoire [...] Rouch est toujours présent lors de ces montages qui ont lieu sur l'original : les coupes doivent donc être précises, elles sont définitives [...] et le travail de montage se fait surtout au niveau du « rythme » : le rythme des plans et le rythme des séquences sont imposés par le rythme interne de l'image. C'est l'image qui conduit le montage » (1982, p. 153).

La scansion rapide de la caméra Bell&Howell détermine ainsi la scansion rythmique générale du film, laquelle s'accélère encore, nous le verrons, puisque l'entièreté du plan, pourtant déjà court, n'est pratiquement jamais conservée. Ni même filmée, parfois : « je m'arrêtais parfois bien avant les 25 secondes convaincu que quand on s'ennuie il faut s'arrêter » (1988, p. 85 ; notre traduction).

Cette scansion des images influence donc aussi celle de la future bande-son. A propos de l'enregistrement en studio, pour *Moi, un noir*, des voix des protagonistes placés devant le pré-montage des images, Rouch dira : « [comme] il n'y a pratiquement pas un plan qui fasse plus de vingt-cinq secondes [cela] était à la fois un stimulant et un frein pour l'improvisation des gens qui parlent : ils ne peuvent pas souvent aller au bout de ce qu'ils veulent dire puisqu'il faut brusquement passer au plan suivant » (1996, p. 153).

La deuxième caractéristique fondamentale de la Bell&Howell, celle d'être une caméra n'enregistrant pas le son, est un autre facteur déterminant pour la structure des films de Jean Rouch. La post-synchronisation devient nécessaire. Ainsi, le cinéma de Rouch naît acousmatique et travaille à le rester au maximum. De là, la présence régulière de la voix de Rouch (alors que son corps est presque toujours absent), l'« acousmètre » par excellence dont parle Maxime Scheinfeigel (1995, pp. 115-118). Mais les autres éléments de la bande sonore (les voix protagonistes comme dans *Moi, un noir*, les bruits et les voix toujours en arrière fond, la musique quand elle est utilisée), fonctionnent aussi la plupart du temps en « acousmètres ». Tous les éléments de la bande sonore recouvrent (sur plusieurs niveaux souvent) la succession d'images sans lui correspondre directement, lui donnant une continuité, un *legato*, mais en redoublant simultanément sa discontinuité, son rythme rapide, réalisant ce fameux « contrepoint des images » dont parle si souvent Rouch en s'inspirant de Vertov, véritable double.

Et cette structure ne sera pas, à bien des égards, remise en question par l'arrivée du son synchrone. Depuis que Jean Rouch utilise les magnétophones portatifs (1950), le son est enregistré en continu par le preneur de son qui accompagne toujours le réalisateur. Par exemple, sur le tournage de *Les maîtres fous* (1954) : « Damouré Zika enregistrait le son pratiquement sans interruption. Nous avons une quantité suffisante de bobines sonores, je lui ai donc dit de continuer, en éliminant seulement le bruit de la caméra. Naturellement le son n'était pas synchrone » (1988, p. 85 ; notre traduction).

Le son est toujours enregistré « après » l'image, même si les deux enregistrements adviennent simultanément. Le son est fonction de l'image, même physiquement : « les preneurs de son africains qui ont travaillé avec moi savent très bien quel objectif j'utilise et quel est le champ disponible pour placer le micro » (ibid., p. 89). De la même façon, nous venons de le voir, le son est monté « après » l'image, à partir et en fonction d'elle. C'est la grande trouvaille de Rossellini, selon Rouch : « tout le

néoréalisme est né de *Rome ville ouverte*, de l'intuition que si on voulait sortir des studios, il fallait filmer sans son. Il était donc nécessaire de post-synchroniser et de doubler les films [...] La solution de Roberto était admirable. Ses films étaient tournés dans les rues, ses personnages parlaient continuellement, comme lui du reste » (ibid., p. 98).

Un langage cinématographique « classique » et « musclé » : simple, rapide, rythmé

Certainement le cinéma de Jean Rouch est « totalement neuf », comme l'écrit un Jean-Luc Godard enthousiasmé par *Moi, un noir* à sa sortie (1998, p. 155), mais il est vrai aussi qu'il fait preuve d'un très grand « classicisme », celui de la simplicité. Classicisme cultivé par Rouch qui aime, oui, certaines « avant-gardes » mais affectionne tout particulièrement le cinéma hollywoodien de sa jeunesse, celui des années 30 et 40, ou encore celui (parfois le même) qu'il découvre plus tard dans les salles africaines. « J'ai été très heureux d'accueillir il y a une semaine [en décembre 1986] William Witney, réalisateur de *serials* américains, qui ont eu un succès considérable en Afrique autour de 1930 [sic : 1950]. C'est des films qui nous apprennent comment raconter une histoire », confie Jean Rouch à Raul Grisolia (1988, p. 89 ; notre traduction).

Le cinéaste est d'abord un artisan. Durant le montage de *Les maîtres fous*, Rouch croise Jacques Tati (ils partagent la même monteuse), qui « me déclara un jour qu'un cinéaste est un ébéniste : il fallait toujours revenir sur les choses, les améliorer, les couper. Il remontait avec Suzanne [Baron] *Les vacances de M. Hulot*, qui était sorti en salle depuis plus d'un an ! C'est une leçon que j'ai retenue » (2002). Le « caméraman » polit ses œuvres et soigne ses outils (la Bell&Howell entre autres), aussi pauvres soient-ils. Godard, toujours à propos de *Moi, un noir*, ne parle-t-il pas à deux reprises des « quelques mouvements de grue que ne désavouerait pas Anthony Mann », en spécifiant bien sûr tout de suite, que « ce qui est beau, c'est qu'ils sont faits à la main » (1998, p. 178), c'est-à-dire « les genoux en guise de grue » (ibid., p. 182) ?

Pour Jean Rouch, il s'agit en définitive, de « rapporter les images les plus sincères possibles, mais en respectant les règles du langage cinématographique » (J.R., 1962, p. 48), comme par exemple, celle que nous avons déjà évoquée du « changement d'angles entre différents plans » (ibid., p. 42).

Ces règles ne doivent jamais perdre de vue le souci principal, à savoir qu'« un film est toujours une histoire et qu'il faut la raconter soi-même, guidé par le rythme interne des images et scandé par la succession des plans : cette respiration cinématographique a malheureusement été perdue avec cette machine suicidaire qu'est la vidéo » (1996, p. 157).

Le cinéma se doit d'être rythme et scansion. Ce n'est pas étonnant que Rouch, bien que l'ayant accueillie, dans le principe, au départ rejette très vite la vidéo : le défilement des images est continu, « une espèce de filet d'eau, un peu ennuyeux », privé de la vitale succession discontinue d'où naît le rythme : « il n'est pas possible de voir une série d'images en vidéo, on ne peut en voir qu'une » (1988, pp. 96-97 ; notre traduction).

De la même façon, Jean Rouch rejettera très vite l'aspect le moins rythmique (le même) lié à l'enregistrement synchrone du son : « On avait introduit la parole par le son synchrone et on n'est pas sorti de ce piège. Encore aujourd'hui nous sommes

souvent, dans le cinéma direct, esclaves de la parole, de la conversation. Le son synchrone nuisait à la « musculature » du film [...] dans *Pierrot le fou*, Godard n'hésitait pas à couper dans les phrases » (1982, p. 169).

Le rythme du film doit être le rythme musclé d'un chant, et non celui lascif de la conversation ou du bavardage. Ce rythme, découvert grâce à la première caméra, grâce à la scansion générée par sa faible autonomie, que les caméras plus perfectionnées ont perdu, rythme qui forge le style : « Quand je tournais avec une Bell et Howell, je faisais mon montage à la prise de vues et, avec le son synchrone, le cinéma est devenu terriblement bavard. On ne sait plus couper, on ne cadre plus, on écoute parler » (1996, p. 156).

Ce cinéma est en partie perdu : « il faut bien dire que le tournage en son synchrone – s'il a apporté énormément – nous a quand même fait perdre une qualité fondamentale du cinéma que nous réalisions auparavant et qui est la limitation du tournage dans le temps » (ibid.).

En partie perdu. Mais on peut continuer à le faire vivre, en s'obligeant à rester dans un temps aux scansions brèves, en continuant à faire réapparaître le rythme rapide du tournage dans la « musculature » et la « respiration » (alternée) du film.

II) LES LECONS APPLIQUEES : 4 ILLUSTRATIONS

Les quatre extraits que nous avons choisis sont filmés, pour les trois premiers avec la caméra Bell&Howell et, pour le dernier avec la caméra Beaulieu insonore, synchrone et à plus grande autonomie. Ils sont tous post-synchronisés, le dernier compris. Et les quatre bandes-son ont une structure très semblable. Elles font « contrepoint » à des bandes image que nous analyserons en premier, selon le vouloir du « caméraman » Rouch.

Jean Rouch filme quatre actions d'une certaine durée, qu'il essaye de capter au tournage et de restituer au montage dans leur entièreté maximale, en les suivant le plus linéairement possible et au plus proche. Dans sa captation de l'action Rouch sera, au fil des extraits, de plus en plus mobile. Ainsi chaque extrait nous semble illustrer en quelque sorte une des figures principales du langage cinématographique, liées chacune à ces mobilités différentes : plongée/contre-plongée le premier, travelling (circulaire et « fictif » – à partir de plusieurs points fixes ; et latéral – en mouvement, respectivement) les deux suivants, plan-séquence (qui en quelque sorte les synthétise tous) le dernier. La structure des bandes image est ainsi de plus en plus souple, tout en gardant sa vivacité rythmique première.

Les quatre extraits sont réalisés suivant la même méthode, par les deux « mini-équipes » usuelles dans le cinéma de Rouch : au tournage, par celle réalisateur (toujours Rouch ici) - preneur de son (à chaque fois différent ici) ; au montage, par l'équipe réalisateur - monteur (Rouch toujours là, seul ou secondé).

Certainement ces séquences ne peuvent à elles seules donner une idée du rythme du film entier, mais elles en constituent les noyaux, qui seront (eux aussi) mis bout-à-bout par Jean Rouch.

Cimetières dans la falaise

Nous avons choisi la séquence de la montée du corps du mort vers le cimetière creusé dans la roche. Le tournage s'effectue en 1950, lors du « séjour avec la mission Griaule-Dieterlen dans la falaise de Bandiagara » de la mission « Soudan-Niger-GoldCoast » de Rouch. Le tournage de notre séquence se fait au pied de la paroi qui accueille le cimetière, surplombant le village d'Iréli, Jean Rouch à la caméra (Bell&Howell) et Roger Rosfelder à la prise de son (Scubit).

C'est la première fois que se forme la « mini-équipe » caméraman – preneur(s) de son (Rosfelder est assisté de Lahia, un « guide »), grâce aux appareils venant d'être commercialisés : « C'est en 1951 [sic] que nous avons utilisé sur le terrain le premier magnétophone portable fonctionnant sur batteries : il en est sorti, en collaboration étroite avec Marcel Griaule, le film qui est consacré aux rituels funéraires des Dogon » (J.R., 1968, p. 459). Ces premiers magnétophones autonomes Scubit, bien que peu maniables (mais qui « malgré leurs trente kilos et leurs moteurs à manivelle, remplacent un camion de plusieurs tonnes » (1979, p. 59)), permettent d'enregistrer par procédé acémaphone des sons « réels », pour la première fois en même temps que les images, et de ramener des « documents sonores originaux enregistrés en pays dogon » comme le précise bien le générique du film.

Le film est monté au retour de la mission en 1951 à Paris, par Rouch lui-même au Musée de l'Homme.

La maniabilité des appareils rend possible un tournage rapide (« réalisé en deux jours » (J.R., 1955 [1952], p. 72)), et improvisé (« tous nos plans une fois de plus changés » (ibid., p. 71)), en ce qui concerne la séquence qui nous intéresse (un homme s'étant noyé accidentellement).

Le tournage se fait au pas de course : « nous voulions rapporter des documents complets, image et son. Si bien que je dus courir tout autour de cette procession fuyante, alors que Rosfelder, les écouteurs aux oreilles, précédé de Lahia portant le magnétophone sur la tête, essayait de se maintenir au niveau des porteurs du cadavre » (ibid., p. 72). Mais la course ne s'effectue encore qu'entre les plans : pour filmer un plan Rouch a besoin de s'arrêter (il ne marchera avec la caméra qu'un peu plus tard, nous l'avons vu). De la même façon, les plans sont souvent fixes : Rouch commence par cadrer, puis filme sans bouger.

Notre séquence est réalisée par Rouch en 17 plans, groupés en trois parties : la corde descend depuis le cimetière (4 plans), elle est attachée au corps (7 plans), le corps est hissé (6 plans).

Jean Rouch, placé tout près des pieds du mort, filme d'abord en contre-plongée, puis en plongée, et encore en contre-plongée. Roger Rosfelder se tient vraisemblablement à ses côtés.

Au montage, Jean Rouch n'exploitera pas toute la durée possible de l'enregistrement, déjà courte : des 25 secondes de chaque plan, il ne retient que le quart (pour l'ensemble des 17 plans, 110 secondes effectives sur 425 possibles). Ce resserrement, que l'on retrouve systématiquement, n'est pas seulement dû aux défauts techniques de la caméra (« comme la caméra faisait du bruit, au montage on devait souvent éliminer certains moments intéressants à cause de ça » (1982, p. 168)), mais surtout au désir de rendre le résultat vif et « musclé ». L'agencement final des images est rapide, précis, structuré : la séquence du nouement du corps (elle-même divisée en deux par une sorte de « plan de coupe ») est encadrée par celle de la descente de la corde (suivie du bas par la caméra qui accompagne, en le fragmentant en 4 plans, le mouvement), et par celle de la montée du corps (suivi toujours du bas par la caméra qui accompagne encore le mouvement, mais en sens

inverse, en le fragmentant en 6 plans). Le nouement du corps est lui-même filmé avec une alternance presque parfaite de plans pris, une fois depuis la droite du cadavre, une fois depuis sa gauche (une des « règles d'or »).

Cette structure solide et cohérente de la bande image est suivie et redoublée par celle de la bande-son, acousmatique.

La voix de Jean Rouch, post-synchronisée à Paris, est l'élément sonore qui prédomine ici comme très souvent, et double l'image pour nous faire pénétrer dans l'action et dans le sens de celle-ci. Elle est aussi continuellement sous-tendue par les bruits, les cris, les plaintes des hommes et femmes dogon, enregistrés simultanément à l'image (mais non en synchrone) par Roger Rosfelder, lesquels deviennent plus perceptibles dès que la voix se tait.

La voix de Rouch intervient à deux reprises (un premier bloc, occupe les sept premiers plans, et est lui-même divisé en quatre sections – la voix se taisant pour « respirer », les bruits reprenant alors le dessus ; un deuxième bloc coïncide avec le seul 13^{ème} plan). Après chacune des deux interventions, une « respiration » : deux blocs sonores (d'abord les voix des hommes qui fixent la corde au cadavre, puis les plaintes des femmes en contrebass) qui permettent, une fois l'explication donnée par la voix de Rouch nous ayant mis en mesure de déchiffrer plus attentivement les images, d'entrer dans la cérémonie de manière plus immédiate.

Si nous avons détaillé cette brève séquence aussi longuement, c'est que sa structure générale se retrouvera non seulement dans les autres extraits que nous avons choisis, mais bien dans tout le cinéma de Jean Rouch, formant pour ainsi dire le noyau de son style, la « musculature » et la « respiration » de ses films, leur rythme.

La chasse au lion à l'arc

Notre deuxième extrait est la séquence de la « grande opération » de préparation du poison pour les flèches des chasseurs de lion. Elle est tournée par Jean Rouch chez les Gow de Yatakala en 1958 (1996, p. 151), première année du tournage de ce film qui se prolongera jusqu'en 1965, Jean Rouch à la caméra, Bell&Howell toujours, Idrissa Maïga à la prise de son, sur magnétophone portatif toujours. Le montage de la séquence s'effectue des années plus tard, en 1965, lors du montage de l'ensemble du film à Paris, avec des monteurs professionnels, Josée Matarasso et Dov Hoenig.

Il est intéressant de voir que, bien qu'effectué quinze ans plus tard, et surtout après la « révolution du direct », le montage reste identique dans sa conception à celui de l'extrait précédent. Et que les monteurs « professionnels » adoptent le style de montage simple et musclé de Jean Rouch.

De même, le montage à la prise de vue, ne diffère pas fondamentalement de celui du film précédent. Il s'enrichit un peu seulement : apparaissent ici en plus grande quantité les plans où la caméra suit le mouvement de ce qui est filmé (essentiellement les gestes de Tahirou Koro, le chef des chasseurs, au centre de l'action ; des 51 plans qui composent la séquence, 13 sont des plans où la caméra bouge, parfois très peu, en suivant le mouvement ; dans l'extrait précédent, sur les 17 plans, 2 seulement suivaient le mouvement). Autre enrichissement : Jean Rouch est ici beaucoup plus mobile (alors que l'action filmée l'est moins) : il filme depuis plusieurs points, à des hauteurs différentes (certains plans, en plongée, sont filmés de très haut), points situés tous sur un demi-cercle (approximatif) autour du foyer central, demi-cercle qui redouble ainsi le « cercle magique » tracé par Tahirou.

Jean Rouch élabore ainsi une figure cinématographique « à la main » comme dirait Jean-Luc Godard, une sorte de travelling circulaire hémicyclique, répété quatre fois, en correspondance avec les quatre phases de la préparation du poison, chacune séparée des autres par un ou plusieurs plans d'inserts, lesquels constituent comme des respirations, avant la reprise de la narration rapide et sûre, confiée à la voix de Rouch, elle aussi divisée en quatre phases. « Travelling » fictif bien sûr, reconstitué au montage, les plans étant pour la plupart fixes.

A l'intérieur de chacune des quatre phases, Rouch restitue le mouvement de Tahirou par la règle du changement d'axe mais aussi en alternant plans rapprochés et plans plus éloignés sur le même axe (comme dans l'extrait précédent, mais avec plus d'insistance) : la caméra balaye ainsi non seulement la surface, mais aussi la profondeur.

Nous retrouvons presque exactement la même proportion de resserrement au montage de la durée des plans : Rouch n'en conserve que le quart (346 secondes sur les 1275 possibles : utilisation de 27,1% du matériel tourné, contre les 25,8% de l'extrait précédent). Cette réduction est aussi guidée, dans un deuxième temps, par le commentaire de la bande-son (commentaires, bruits, sons) : « lors de la première projection d'une copie de travail de plus de deux heures trente, j'ai fait venir Morillère avec un Nagra pour enregistrer l'histoire que je racontais aux spectateurs [...] Nous avons donc, à partir de ce premier commentaire (réécrit en français correct), resserré le montage, calé les centaines de sons non synchrones, enregistré d'autres sons nécessaires » (1996, p. 152).

La diction de Jean Rouch se raffine, comme la technique de tournage des plans dont nous venons de parler. Après le premier « resserrement » que nous venons d'évoquer, Jean Rouch continue à lisser la musculature du film, à le faire respirer de façon toujours plus vivante : « une fois le film ainsi amélioré progressivement, j'ai enregistré un nouveau commentaire avec Annie Tresgot au Musée de l'Homme. C'est elle qui m'a appris qu'il fallait employer un micro Neuman et parler avec une voix très basse. C'est elle aussi qui a eu l'idée de me faire dire le commentaire assis, mais par contre, lorsqu'il s'agissait des traductions des propos de quelque chasseur, je le disais debout. Ainsi, c'est toujours ma voix mais avec deux tons différents [...] A ce moment-là, ta diction fonde réellement le récit » (ibid.).

Ainsi, l'artisan-cinéaste raffine progressivement son œuvre, en affinant le maniement de ses deux principaux outils, caméra et voix.

Moi, un noir

Nous avons choisi une des dernières séquences de cette « fiction », celle où au bord de la lagune d'Abidjan le protagoniste, Edward G. Robinson, raconte à son ami Petit Jules « sa » guerre d'Indochine.

Le film est tourné en 1957 à Abidjan, Jean Rouch toujours à la caméra Bell&Howell. Quant au son, « le tournage est muet, les ambiances sont enregistrées sur place mais après coup [par André Lubin], et le commentaire de la voix off sera enregistré encore plus tard, en studio [à Abidjan] » (1995, p. 112)). Le film est monté et mixé définitivement à Paris, Marie-Joseph Yoyotte et Catherine Dourgnon secondant Rouch.

Dans cette séquence Jean Rouch effectue encore une des figures du langage cinématographique : un travelling latéral (un peu moins « fictif » que celui morcelé de l'extrait précédent, ici la caméra bouge réellement). Travelling « fait main », bien

entendu, depuis une voiture, en longeant le chemin au bord de la lagune que parcourent les deux protagonistes. Un travelling comme aux premiers temps du cinéma, la caméra placée sur un moyen de transport pour capter le mouvement du monde : « un travelling dans l'axe ou même un travelling latéral, c'est une façon de découvrir le monde. Les Lumière l'avaient compris dès le début en mettant leur caméra sur un vaporetto à Venise, dans un tramway à Liverpool ou dans un train du côté de La Ciotat [c'est une] découverte du monde en mouvement » (1996, p. 41).

Mais ce mouvement par essence continu qu'est le travelling doit être ici réalisé toujours au moyen de la scansion de la Bell&Howell. La contrainte technique majeure qui nous occupe depuis le début se fait sentir une fois de plus, comme le résume bien Michel Delahaye : « D'une voiture, il [Jean Rouch] avait suivi, filmé Robinson, s'interrompant de temps en temps – mais pas question d'interrompre Robinson – pour recharger sa caméra. Il ne pouvait non plus être question de monter, raccorder les séquences ainsi obtenues. Que faire ? Rien. Laisser parler la nature des choses, ni monter ni raccorder, mais faire un bout-à-bout : un style naissait » (M.D., 1961, p. 7). Un style naissait, ou était déjà né bien des années auparavant, se raffinant seulement, petit à petit. Ce sera pourtant justement ce film-ci qui influencera tant la Nouvelle Vague, de Jean-Luc Godard (nous l'avons déjà cité) à François Truffaut : « Une fois le montage terminé à Paris, Pierre Braunberger, le producteur, a exprimé le désir de montrer *Moi, un noir* à Truffaut. Braunberger n'était pas d'accord avec moi sur cette séquence : il voulait y ajouter des images d'actualité de la guerre d'Indochine. Il pensait que Truffaut serait de son avis. Truffaut me dit après la projection : « Jean, tu m'as donné la fin des *400 coups*. Il faut que je fasse comme ça, un long travelling et une coupure sèche » (2002). Truffaut est confronté au même vieux problème de Rouch et va y répondre de la même façon, apprenant la leçon si simple : « lorsqu'il se trouva en face d'une somme impressionnante de plans de J.-P. Léaud, lequel répondait aux interrogations d'une psychologue virtuelle dont certaines circonstances empêchaient l'actualisation en contrechamps. La solution, là aussi, fut un bout-à-bout » (M.D., 1961, p. 7).

C'est en partant de ce premier montage, comme à son habitude, que Jean Rouch enregistre la bande-son. « Mais cette fois, ce n'est pas moi qui l'ai fait [le commentaire] Petit Touré et Oumarou Ganda [les deux principaux protagonistes] étaient mûrs pour commenter eux-mêmes les images. On l'a fait dans un studio de la radio [Radio-Abidjan] en deux jours, et tous les techniciens ont été épatés par leur naturel et par la facilité avec laquelle ils reprenaient parfaitement dès qu'on voulait remplacer un mot ou une phrase » (1996, p. 153). C'est donc cette fois Oumarou Ganda qui prend la place de Jean Rouch en acousmètre (principal). C'est son monologue incessant, particulièrement « grave » et douloureux dans cette séquence (il « pleurait presque en racontant cela » (ibid.)), qui rythme le film, raccorde les « faux raccords », et donne au travelling une continuité nerveuse.

Ici aussi la voix (de Robinson) est sous-tendue par un bruit, étonnant : « le producteur me suggère l'idée de mettre des bruits de guerre et d'introduire des extraits d'actualités sur la guerre d'Indochine. Cela me déplaisait énormément et je mets tout simplement comme son le bruit d'un arbre qu'on abat » (2000, p. 15). On entend sous le monologue, d'abord et assez longuement le chant des bûcherons au travail, puis l'arbre tomber (en même temps que tombe, à l'image, Robinson). Le chant de travail ici utilisé n'est pas de cette mauvaise musique qui « enveloppe, endort, fait passer de mauvais raccords, donne un rythme artificiel à des images qui n'en ont pas et qui n'en auront jamais, bref [qui est] l'opium du cinéma », mais bien la musique qu'il faut, celle « qui soutient réellement une action, musique profane ou rituelle, rythme de travail ou de danse » (1979, p. 67).

La continuité est ici recherchée peut-être avec plus d'insistance que dans les séquences précédemment analysées (le pourcentage d'utilisation au montage de l'entièreté de la durée d'un plan reste faible mais est presque deux fois supérieur à celui des deux séquences précédentes - 110 secondes utilisées sur les 250 potentielles, soit 48,8%). Et toutefois cette continuité reste « musclée » et même hétérogène (sur les 9 plans que comporte la séquence, 6 sont des mini-travellings filmés depuis la voiture roulant mais 3 sont des plans réalisés à terre, d'une position fixe – dans deux d'entre eux, la caméra suit Robinson qui se déplace mais non plus latéralement – cf. le balayement en profondeur et non seulement en surface de la séquence précédente ; le troisième est un gros plan « de coupe » de Petit Jules). C'est de cette continuité/discontinuité dialogique qui forme le nœud de la musculature et de la respiration des films de Jean Rouch, leur rythme, que veut sans doute parler Michel Delahaye en concluant sa brève analyse de notre séquence : « Rouch et Truffaut ont su tous deux accepter une impossibilité et se sont trouvés ainsi déboucher, par surcroît, sur sa transformation en possibilité supérieure » (M. D., 1961, p. 7).

Tourou et Bitti, les tambours d'avant

Notre dernier extrait est le début du plan-séquence (jusqu'à la possession de *Kure*) qui constitue à lui seul le film (ou presque, puisque le film s'ouvre par un autre plan, introductif).

Le film est tourné en 1971 (le 15 mars) à Simiri, au Niger. Rouch est toujours à la caméra, mais la caméra a changé : c'est une Beaulieu, insonore et synchrone et avec une autonomie bien plus grande que la Bell&Howell : près de dix minutes.

Une caméra qui permet de réaliser des plans-séquences. Mais réussir un plan-séquence, ou mieux réussir à bâtir un récit en un plan-séquence, est une véritable gageure. Ce film est un *apax* dans la production de Rouch : « j'ai réussi une seule fois, dans un culte de possession qui s'appelle *Les tambours d'avant, Tourou et Bitti* [sic] J'ai commencé à tourner à ce moment-là [c'est-à-dire alors qu'aucune personne n'avait encore réussi à être possédée, et ce depuis des heures] et la possession a eu lieu alors que je suivais effectivement celui qui aurait dû être possédé » (1996, p. 41). Pour cette raison, Jean Rouch, très fier du résultat obtenu dans et par ce film, le donnera souvent en exemple et écrira un certain nombre de textes enthousiastes où il théoriserait l'influence du « kinoki » vertovien (ou du « caméraman ») sur le déroulement de la cérémonie elle-même, en forgeant notamment le terme de « ciné-transe ».

« Ciné-transe » peut-être rendue possible par la durée prolongée de tournage que permettent les nouvelles caméras. Jean Rouch reste pourtant sur ses réserves : « je me suis aperçu que la recherche à tout prix du plan-séquence est un peu une bêtise, c'est un peu, effectivement, un exercice de style » (ibid., p. 42).

Cette figure cinématographique nouvelle doit en définitive être traitée avec les anciennes méthodes, être taillée comme avec les anciens outils. Les vieilles « règles d'or » devront continuer à être appliquées : tournage dans l'ordre de l'histoire, « take one », changements d'axe. A la prise de vue, Jean Rouch continue à « monter », à dynamiser ce qu'il filme, construisant une succession de plans virtuels : nous passons du premier « plan » sur le soleil, au « plan » sur la porte d'entrée de la concession, au « plan » sur le parc des chèvres, etc. La succession de ces « plans » est scandée tout aussi rapidement qu'avec la Bell&Howell et nous retrouvons

l'alternance des plans pris tantôt de droite, tantôt de gauche (notamment au niveau de l'orchestre), ainsi que le balayage en surface et en profondeur. Les anciens réflexes sont toujours actifs : « tout à coup, l'orchestre s'arrête de jouer. Généralement, dans ces cas-là, on coupe et on change d'angle, mais là, j'ai continué » (ibid.).

Les plans-séquences doivent être aussi resserrés et ne remplissent pas souvent le chargeur (ce n'est pas le cas ici, mais il s'agit d'un *apax*, nous l'avons dit), comme le rappelle encore Danièle Tessier : « ses [à Rouch] « plans séquences », qui durent parfois un chargeur entier, sont rarement conservés dans leur intégralité » (1982, p. 153). Ici comme avant, il s'agit de rythmer la durée du récit.

Dix ans plus tard Rouch écrira en parlant de la réalisation de ce film : « j'ai encore en bouche le goût de cet *effort*, et du risque tenu de ne pas trébucher, de ne pas rater mon point et mon ouverture d'objectif » (1982 (2), p. 31). L'effort ici fourni est naturellement plus important, vu que la caméra « marche », contrairement aux extraits précédents. Nous avons déjà noté qu'au fil du temps Rouch se déplacera de plus en plus : « si nous étions quelques-uns [...] à filmer sans tripode, c'était surtout par économie de moyens et pour permettre des déplacements rapides entre deux prises de vue, car la caméra était fixe la plupart du temps, « panoramiquait » quelques fois et, exceptionnellement, se déplaçait (effet de « grue » par accroupissement, ou travelling en voiture) » (1979, p. 62). Mais n'oublions pas que Jean Rouch a déjà marché avec la caméra, au moins depuis le tournage de *Jaguar* (1954). Et ce même avec des objectifs non grands-angulaires (utilisés ici), rendant le déplacement plus facile. L'effort et le risque sont au fond toujours les mêmes, comme dans *Cimetières dans la falaise* par exemple, ceux de pénétrer dans une réalité et de réussir à suivre une action, de réussir à suivre son rythme.

La structure de la bande-son aussi est pratiquement identique à celles des extraits précédents.

Nous avons vu les réserves émises par Rouch quant au son synchrone, paresseux : le son doit au contraire suivre le rythme rapide des images. Nous retrouvons ici le commentaire acousmatique de Jean Rouch, post-synchronisé, ponctuant l'action en l'expliquant, traduisant en les recouvrant les devises des génies. Commentaire encore sous-tendu par les mots et par la musique de la cérémonie. A la différence près qu'ici les bruits et la musique, synchrones, forment un *continuum* sonore, non des blocs. Mais cet avantage du « temps réel » que Rouch évoque souvent, est justement réduit, passe (littéralement) en second plan dans la structure de la bande-son, sous cette structure, à la merci pourrait-on dire du commentaire acousmatique. Si bien qu'on peine à entendre le rythme très particulier de la musique (« l'ensemble forme une section rythmique très originale (et très différente des batteries habituelles de calecasses battues) aux variations mélodiques de la vièle *godye* » (1989, p. 186)), rythme par lequel, pourtant, le film est « entièrement scandé » (ibid.), nous dit Rouch.

Enfin, même avec le son synchrone, la « mini-équipe » de tournage (« Moussa Hamidou à l'enregistreur Nagra et moi-même à la caméra » (ibid.)) reste en place. Tout comme la « mini-équipe » de montage : Jean Rouch - Philippe Luzuy au son.

En définitive, devant des figures cinématographiques nouvelles rendues possibles par des appareils perfectionnés, Jean Rouch reste toujours « ébéniste », un ébéniste du rythme, travaillant la continuité à partir de la discontinuité, vivifiante.

Bibliographie

ROUCH, Jean

Ecrits

1955 [1952] *Cinéma d'exploration et ethnographie*, Connaissance du Monde.

1955 *A propos des films ethnographiques*, *Positif* 14-15.

1962 *Chronique d'un été*, Inter Spectacles.

1966 *Titres et travaux scientifiques*, plaquette.

1968 *Les films ethnographiques*, in *Ethnologie générale*, Gallimard.

1979 [1973] *La caméra et les hommes*, in C. DE FRANCE éd., *Pour une anthropologie visuelle*, Mouton.

1982 (2) *La mise en scène de la réalité et le point de vue documentaire sur l'imaginaire*, in E. FULCHIGNONI, *Jean Rouch, une rétrospective*, Ed. de la cellule d'animation culturelle du ministère des Relations Extérieures.

1989 *La religion et la magie songhay*, Editions de l'Université de Bruxelles.

Entretiens

1967 *Jean Rouch "Jaguar"* (Jean-André Fieschi et André Téchiné), *Cahiers du Cinéma*, 195.

1971 *Jean Rouch ou les aventures d'un nègre blanc* (Philippe Esnault), *Image et son* 249.

1988 *Il "cinéma plaisir"* (Raul Grisolia), in Raul Grisolia éd., *Jean Rouch. Il cinema del contatto*, Bulzoni.

1988 (2) *Our Totemic Ancestors and Crazy Masters* (Paul Hockings), in P. HOCKINGS and Y. OMORI eds., *Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film*, National Museum of Ethnology Osaka.

1992 *Jean Rouch, 54 ans sans trépied* (J.-P. COLLEYN), in J.-P. COLLEYN et C. de CLIPPEL eds., *Demain, le cinéma ethnographique ?*, *Cinémaction* 64.

1996 *Parole dominée, parole dominante...* (C. PIAULT), *Cinémaction* 81.

1995 *Eclats de voix (Robinson ne dit pas son vrai nom)*, *Admiranda* 10.

TARBES, Jean-Jacques 1982, *Le deuxième 2000 L'ethnographe et le cinéaste : un « véloportrait » des origines* (F. GAULME), *Afrique contemporaine* 196.

2002 *Jean Rouch* (G. MOUËLLIC), www.jazzmagazine.com.

DELAHAYE, Michel, 1961 *La règle du Rouch*, *Cahiers du Cinéma* 120.

GODARD, Jean-Luc/1998 *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1 (1950-1984)*, A. BERGALA éd., *Cahiers du Cinéma*.

SCHEINFELGEL, Maxime *œil du caméraman* (René Predal), *Cinémaction* 17.

TESSIER, Danièle, 1982 *Le montage : concerto a deux regards et quatre mains*, *Cinémaction* 17.