

Jean Rouch, une leçon de liberté

Gilles Marsolais

Numéro 116-117, été 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/781ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marsolais, G. (2004). Jean Rouch, une leçon de liberté. *24 images*, (116-117), 74-75.

Jean Rouch, une leçon de liberté

par Gilles Marsolais

Ainsi donc, Jean Rouch est mort et a été enterré au Niger qu'il aimait tant, selon ses vœux, un jour de février 2004, à l'âge de 86 ans. Juste retour des choses pour celui qui, avec sa caméra, contribua pendant plus de soixante ans à faire connaître l'Afrique et accompagna la naissance du cinéma africain.

Ethnologue et poète dans l'âme, il pratiquait aussi bien le documentaire que la fiction, autant pour enrichir la mémoire que pour la suite du monde... D'une curiosité insatiable, il savait observer et communiquer sa passion pour le cinéma et pour le continent noir, depuis qu'il avait eu le coup de foudre pour lui en 1941, et qu'il y avait tourné à l'arraché ses premières images en remontant le fleuve Niger, en 1946. Sourd aux compromis, il suivait sa route obstinément, découvrant et expérimentant les possibilités du cinéma et les contradictions de ce monde qui s'ouvrait à lui, brisant les règles de l'académisme et bravant les interdits, montrant à l'écran ce que d'aucuns auraient préféré taire.

Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette et d'autres ont reconnu en lui l'explorateur du septième art qui, par son audace et sa liberté absolue, leur a ouvert la voie avec des films tels que *Les maîtres fous* et *Moi, un Noir*, alors que Jean Genet, plus sensible à la dénonciation du colonialisme, ne cachait pas s'être largement inspiré du premier film, louangé par André Bazin et Jean Cocteau, pour sa pièce *Les Nègres*. Du coup, en secouant le cocotier d'une ethnographie frileuse, Jean Rouch remettait en question, par l'utilisation du cinéma comme moyen d'enquête sur le terrain, certaines positions théoriques de l'anthropologie.

Ainsi donc, avant que la Nouvelle Vague ne soit étiquetée comme telle, Jean Rouch avait commencé d'imposer son regard et sa voix dans des films qui ne laissaient personne indifférent, provoquant d'inévitables réactions d'hostilité fondées sur l'incompréhension et la bigoterie ou suscitant l'admiration pour leur audace et leur dynamisme. Au confluent de la Nouvelle Vague et du mouvement du cinéma direct (avec son courant éphémère du cinéma-vérité), il joua un rôle déterminant, mais méconnu, dans la transformation du cinéma au tournant des années 1960 et par la suite, aussi bien dans le champ du documentaire que dans la façon même de concevoir le cinéma de fiction. «Jean-Luc Godard est parti de Rouch», écrivait Jacques Rivette dans les *Cahiers du cinéma*, confirmant ainsi le bien-fondé de l'enthousiasme manifesté à maintes reprises par le jeune loup, alors critique à *Arts*, à l'endroit de plusieurs des films de Jean Rouch.

Venu au cinéma «sans avoir appris à faire du cinéma», c'est tout naturellement que Rouch a pratiqué ce «cinéma en liberté» qui faisait l'envie de Godard et de tant d'autres à travers le monde. Son utilisation culottée d'un équipement inadéquat pour réaliser le cinéma de l'avenir et son incessant combat pour la miniaturisation des appareils de prise de vues et de son ne pouvaient que se trouver en concordance avec les cinéastes québécois de l'ONF qui, soucieux de démocratiser les moyens de production, vivaient alors une période d'expérimentation qui allait dans la même direction. Ce qui explique les liens étroits qui se sont tissés entre Jean Rouch, Michel Brault, Claude Jutra et combien d'autres, accompagnés de fructueuses collaborations, dont *Chronique d'un été* (avec



La pyramide humaine (1959).

Michel Brault à la caméra) est le plus éloquent témoignage.

Aussi, non seulement Jean Rouch a-t-il travaillé dans plusieurs de ses films documentaires sur la notion fondamentale de la «participation», qui contredisait l'approche soi-disant objective de l'ethnographie traditionnelle, il s'est même permis de dévoyer le documentaire de l'intérieur, par le biais d'une série de transgressions vers la fiction. Qui plus est, il a, le premier et plus que quiconque, favorisé la «pollinisation» du direct

dans le domaine du cinéma de fiction, notamment en y transposant le beau risque de l'improvisation. Depuis *Moi, un Noir*, en passant par *La pyramide humaine*, cette fécondation est allée en s'amplifiant jusqu'à la production de films de fiction totalement improvisés, comme *Cocorico! Monsieur Poulet*, où «les pannes continues du véhicule-vedette (une très vieille fourgonnette) modifiaient à chaque instant le scénario prévu». Jean Rouch assumait parfaitement ce passage d'un regis-

tre à un autre, voire cette fusion des genres : « Pour moi, cinéaste et ethnographe, il n'y a pratiquement aucune frontière entre le film documentaire et le film de fiction. Le cinéma, art du double, est déjà le passage du monde du réel au monde de l'imaginaire, et l'ethnographie, science des systèmes de la pensée des autres, est une traversée permanente d'un univers conceptuel à un autre, gymnastique acrobatique où perdre pied est le moindre des risques ».

C'est dans cette optique qu'il faut aborder ses comédies improvisées : à travers elles, il tente de reproduire le système de pensée de ceux qu'il met en scène, tout

en s'inscrivant à l'intérieur d'une tradition orale fortement enracinée en Afrique. Dans ce cinéma en liberté, la conception de « l'acteur » (au propre comme au figuré) et son rapport au spectateur sont diamétralement opposés à ceux du cinéma narratif traditionnel : l'acteur ne va plus vers le spectateur, le spectateur doit faire l'effort d'aller vers lui, à sa découverte. L'acteur ne prend plus en charge les rêves du spectateur, mais c'est lui plutôt qui se révèle dans la conscience du spectateur, alors qu'affleure à l'écran sa vie inconsciente. Axés pour une large part sur cette dialectique du personnage et de la personne, ses films documentai-

res ou de fiction procèdent donc le plus souvent du phénomène de la possession, avec toutes les nuances que cela implique, qu'il aura exploré tout au long de sa vie...

Bref, à travers sa pratique protéiforme Jean Rouch a contribué au développement des nouvelles modalités narratives au cinéma. On retiendra aussi qu'il n'a pas craint d'introduire et d'assumer la part de subjectivité qui intervient dans l'acte de filmer, qu'il a poussé la notion de participation jusqu'à reconnaître l'intervention du cinéaste sur le phénomène observé et qu'il a même inauguré un débordement vers l'imaginaire au cœur de la démarche documen-

taire, avant de l'appliquer à la fiction. Plus que le réalisme du réel, c'est la « mise en scène » de ce réel qu'il a inlassablement tenté de cerner, qu'il a tenté d'apprivoiser par le charme, par la provocation ou par le biais de la fiction.

Avec deux cents films à son actif et par ses enseignements dispensés sur tous les continents, cet « éternel marginal » dont l'influence se fait encore sentir a imposé une autre conception du cinéma. Les nouvelles générations gagneraient à le découvrir afin d'échapper aux pièges de la mondialisation des esprits. ◀

Chaplin en DVD

par Robert Daudelin

On se souvient tous de l'émoi causé en 2002 par l'annonce de la décision des héritiers Chaplin de céder à Marin Karmitz de MK2 tous les droits des films du grand cinéaste.

Qu'allait-il advenir de toutes ces richesses qui font partie du patrimoine cinématographique universel? L'édition DVD de la *Chaplin Collection* constitue le premier élément de réponse à cette question – la projection au Festival de Cannes de la version restaurée (par la cinémathèque de Bologne) de *Modern Times* en ayant constitué en quelque sorte la bande-annonce.

À part *A Countess from Hong Kong*, déjà disponible en DVD chez un autre éditeur, tous les longs métrages de Chaplin sont ici rassemblés. Plusieurs titres font l'objet de deux disques, vu le volume considérable des documents d'accompagnement; *A Woman of Paris* et *A King in New York* sont proposés en « programme double » – choix astucieux

pour inciter à découvrir deux films injustement méconnus.

La qualité exceptionnelle des transferts est la première chose à signaler. Faits à partir des éléments que Chaplin avait lui-même conservés, ces transferts constituent une véritable célébration du noir et blanc. Tous ceux, nombreux, qui ont découvert ces chefs-d'œuvre à la télévision ou en des copies 16 mm trop souvent approximatives, doivent se préparer à un choc! Les copies 35 mm de la rétrospective de la Cinémathèque à l'été 1999 ayant désormais disparu de la circulation, la *Chaplin Collection* constitue la meilleure occasion de redécouvrir Chaplin – ne serait-ce que pour se préparer à une nouvelle rétrospective sur grand écran!

Mais qui dit « DVD » dit documents d'accompagnement. La *Chaplin Collection* est particulièrement généreuse à ce chapitre : mise en perspective de chaque œuvre par l'historien David Robinson, court métrage original consacré

à chaque film et où un cinéaste est invité à présenter un film de son choix (Liv Ullmann parlant, avec beaucoup d'à-propos, de *A Woman of Paris*, les frères Dardenne nous disant leur admiration pour le travail du cinéaste de *Modern Times*) et nombreux documents de toute nature (films de familles, scènes rejetées, films industriels, actualités, photos, etc.). Si cette abondance prend parfois des allures de souk oriental, les surprises sont souvent pertinentes et toujours bienvenues, ainsi de l'inclusion du célèbre *Por Primera Vez!* cubain de 1967 avec *Modern Times*, ou de cet ahurissant *Camille* de 1926 qui accompagne *A Woman of Paris*. Mais tout

serait à citer, tellement l'entreprise est riche et diversifiée.

Il faut dire enfin que les films de Chaplin se prêtent bien à la mise en chapitres, tellement ils contiennent de morceaux de bravoure que nous aimons revoir : de l'usage du DVD comme d'un enregistrement musical! ◀

