

Christine Langlois, Alain Morel et Jean Rouch

Le Bilan du film ethnographique : entretien avec Jean Rouch

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Christine Langlois, Alain Morel et Jean Rouch, « Le Bilan du film ethnographique : entretien avec Jean Rouch », *Terrain* [En ligne], 7 | 1986, mis en ligne le 19 juillet 2007, 06 juillet 2013. URL : <http://terrain.revues.org/2920> ; DOI : 10.4000/terrain.2920

Éditeur : Ministère de la culture / Maison des sciences de l'homme

<http://terrain.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://terrain.revues.org/2920>

Document généré automatiquement le 06 juillet 2013. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Propriété intellectuelle

Christine Langlois, Alain Morel et Jean Rouch

Le Bilan du film ethnographique : entretien avec Jean Rouch

Pagination originale : p. 77-80



- 1 Jean Rouch, directeur de recherche au C.N.R.S. organise chaque année depuis 5 ans, au musée de l'Homme, un Bilan du film ethnographique
- 2 **Terrain** : Comment avez-vous conçu ce Bilan ?
- 3 **Jean Rouch** : Au départ c'est André Leroi-Gourhan, le véritable créateur du film ethnographique, qui dès 1948, avait organisé une première confrontation des films ethnographiques. Le Bilan de cette année, survenant juste après sa mort, lui a d'ailleurs rendu hommage. Plus récemment, il nous a semblé intéressant de faire suivre le Festival du Cinéma du Réel, qui se tient à Beaubourg et présente des films sociologiques et ethnographiques, par un bilan où il serait possible de montrer des films qui n'avaient pas été sélectionnés car « trop ethnographiques », le « Cinéma du Réel » s'orientant en effet de plus en plus vers le cinéma documentaire. Ces deux manifestations sont donc complémentaires.
- 4 **T.** : Au regard de la production que vous avez pu voir, à l'occasion de ces cinq Bilans, quelle est l'évolution du cinéma ethnographique ?
- 5 **J.R.** : Il y a de plus en plus de films de bonne qualité mais très peu de révélations. A mon sens il faut le regretter. J'aurais sur ce point une position qui vous semblera élitiste. Je pense en effet que si le cinéma ethnographique doit exister, il doit être fait par d'irréprochables ethnographes qui soient aussi de très bons cinéastes. Or ces ethnographes, souvent irréprochables, ont malheureusement tendance à croire (et c'est là un des inconvénients des outils cinématographiques modernes) qu'il suffit d'appuyer sur un bouton pour que le rêve soit donné... Alors certains préfèrent faire appel à une équipe de techniciens extérieure. Malgré de très rares réussites indiscutables comme « Pour la Suite du Monde » des québécois Brault et Perraut, cette formule pour moi n'est pas la bonne : dans l'approche patiente et délicate de la culture de l'autre, il faut avoir le minimum de personnes présentes sur le tournage, et puis nos films ne s'écrivent pas, ils s'improvisent au fur et à mesure dans le viseur de la caméra...
- 6 **T.** : Evidemment cela suppose une formation sérieuse de cinéaste...
- 7 **J.R.** : Oui, dès 1946 André Leroi-Gourhan inscrivait dans son programme de cours du musée de l'Homme, une initiation poussée aux techniques cinématographiques, mais, comme dans toutes les écoles de cinéma du monde, cette formation ne suffisait pas pour devenir cinéaste : une sensibilité à l'image, un don pour le cadrage ne s'apprennent pas à l'école. Certains l'ont, d'autres non. C'est pourquoi beaucoup de films que nous voyons, n'ont pas un « style cinématographique » au niveau de leur « style ethnographique ».

8 De plus, il ne me paraît pas raisonnable de faire des films aussi longs : la plupart de ceux que nous venons de voir au dernier Bilan et au Cinéma du Réel durent 56 minutes (normes de la télévision), alors qu'une durée de 10 à 20 mn aurait été suffisante. Avant, un film pouvait durer 3 heures ou 10 minutes sa durée n'était pas imposée par des considérations extérieures à son intérêt propre.

9 **T.** : Peut-on en matière de film ethnographique parler de révélation ? Et quelles seraient, le cas échéant, les conditions de cette révélation au public, autrement dit de la diffusion de cette production ?

10 **J.R.** : Quand je parle de révélation de cinéastes, je pense au passage en salle de leur film. Lorsqu'un film recevait la prime à la qualité du Centre National du Cinéma, il était alors « accroché » généralement à un long métrage. Ce film avait une carrière normale, était projeté devant des spectateurs « normaux » et non pas spécialisés, et c'était un stimulant très important. J'ai moi-même été très encouragé lorsque, en 1957, « Maîtres fous », un de mes premiers films, est sorti en salle en même temps que « La Nuit des Forains » premier film de Bergman montré à Paris. André Bazin a alors écrit deux articles, un pour chaque film. On avait à ce moment-là l'impression qu'avec nos appareils sans prétention nous arrivions à ouvrir une fenêtre dans le monde industriel du cinéma. Ainsi le film de Nicole Echard « Noces de Feu », (d'une durée de 20 mn) a intéressé un producteur, Anatole Dauman, qui l'a « gonflé » de 16 en 35 mm et l'a sorti en salle. Si la télévision permet de diffuser des films plus largement, elle n'offre pas à un auteur la possibilité fantastique et impitoyable d'assister en direct, caché au fond de la salle, à la réaction des spectateurs.

11 **T.** : La manière de traiter les sujets ethnographiques vous semble-t-elle avoir changé ces dernières années ?

12 **J.R.** : L'évolution est très encourageante car les réalisateurs de films ethnographiques cherchent maintenant à raconter une histoire. Les sujets sont mieux centrés sur une aire géographique, sur un sujet précis : il y a beaucoup plus de films d'auteurs. Dans son premier film, les « Moissonneurs des toits », Jean-Luc Chevet, le réalisateur, jardinier-maraîcher de profession, raconte avec passion l'histoire des couvreurs de toits en chaume. Le prix qu'il a obtenu à l'issue du Bilan de cette année lui a permis de passer un cap, et de commencer un second film. Dans un autre premier film tourné en super 8, « Le Maréchal-Ferrant », Jacques Trichard met en scène trois personnages — un cheval, un maréchal-ferrant et son apprenti —, mais avec un tel talent, qu'ils deviennent les acteurs d'un véritable petit drame.

13 Ces films très simples, sans utiliser des moyens techniques sophistiqués, mais en racontant une histoire, réussissent à faire partager aux spectateurs des instants de la réalité.

14 **T.** : Qu'entendez-vous par « raconter une histoire » ?

15 **J.R.** : Je m'expliquerai en prenant un contre-exemple : le film « Naissance d'une maison de bois », de François Calame, cet essai de sauvetage des charpentes anciennes, s'il est parfaitement construit au niveau de l'analyse, ne se propose pas de raconter une histoire, mais de sauvegarder un passé, un « patrimoine ». Ce film, à mon sens, aurait dû aller plus loin et montrer en quoi le patrimoine concernait les gens. C'est un film qui me touche terriblement mais j'aurais voulu qu'il aborde les questions que je me pose. N'y a-t-il pas autre chose à faire que de mettre en vitrine des objets merveilleux ? Le cinéma devrait donner la réponse en fabriquant de l'imaginaire. Un patrimoine doit déboucher sur l'imaginaire, comme l'a réussi Henri Langlois avec son musée du Cinéma. Et c'est, à mon sens, ce que devrait être le nouveau musée de l'Homme, non plus les vitrines glacées des sciences humaines, mais des fenêtres ouvertes sur un monde non pas figé mais animé par la magie du cinéma... mais cela est une autre histoire passionnante...

16 **T.** : Pensez-vous souhaitable qu'un film soit accompagné d'un commentaire ou soit sous-titré ? Peut-il se suffire à lui-même ?

17 **J.R.** : C'est un problème majeur du cinéma ethnographique : faut-il doubler l'image par un commentaire, résumer, ou traduire par des sous-titres ? Comment faire ? Comment être à la fois au-dedans et au-dehors... ?

18 De trop nombreux sous-titres posent problème : ils sont fastidieux et nuisent à l'image. L'idéal serait que le film parle par ses seules images.

19 Il faut donc choisir des sujets simples avec des actions si possible lisibles. Quelques nouveaux films africains de très courte durée, et pratiquement sans dialogues peuvent être projetés aux spectateurs illettrés de villages parlant des dialectes différents. Ainsi le film d'Idrissa Ouedraogo, « Le tisserand », raconte la très simple histoire d'un tisserand traditionnel abandonné par sa clientèle, qui devient marchand de friperie sur le marché de Ouagadougou. Un fripier, ancien tisserand, a joué son propre rôle dans ce film de « fiction documentaire » d'une dizaine de minutes, sans dialogue ni commentaire. Cet exemple a été suivi par une jeune cinéaste nigérienne, Mariama Hima, pour une série de films « Babu Banza » (« rien ne se jette, tout se transforme »), sur la récupération, par exemple, de l'aluminium des boîtes de conserve, des culasses automobiles, que des forgerons coulent en marmites, couverts, attachés-cases... (épisode 2 : « Falow »). Cette nouvelle manière de filmer retrouve, en fait, l'art oublié du cinéma muet.

20 **T.** : Comment le cinéma ethnographique contribue-t-il à la recherche anthropologique en général ?

21 **J.R.** : L'anthropologie nouvelle, plus modestement que l'ancienne, cherche à révéler les « systèmes de pensée » des sociétés étudiées avant d'en faire la théorie, et cela que ce soit en Afrique ou en France. Le cinéma, avec son feed back est un outil de travail incomparable permettant par exemple, de faire exprimer ces systèmes de pensée par les « acteurs » eux-mêmes. Or ce « commentaire » doit être spontané, ce qui exige, à mon sens, des équipes extrêmement réduites, idéalement un ethnographe-réalisateur-caméraman et, si possible, un preneur de son appartenant à la société filmée. Le cinéma québécois pendant longtemps nous a donné l'exemple avec les films de Perraut, Brault et Lamothe qui filmaient des gens essayant d'exprimer ce qu'ils étaient, à travers des scènes de leur vie quotidienne présentées sans autre commentaire. Le cinéma ethnographique permet aussi aux ethnologues, qui le tiennent souvent un peu trop à distance, d'apprendre des choses « en plus ». Par exemple Suzy Bernus et Nicole Echard étaient venues au dernier Bilan pour voir un film sur les caravanes touareg allant chercher du sel à Bilma, dans le Nord-Est du Niger. Au cours de la même séance était présenté ce film « Falaw » sur la récupération de l'aluminium.

22 Elles-mêmes, spécialistes des problèmes de métallurgie, n'avaient jamais vu fabriquer des moules en terre pour y couler des marmites d'aluminium. Ainsi elles ont donc découvert la renaissance actuelle de techniques oubliées.

23 Enfin, le cinéma présente cet avantage inestimable de montrer aux personnes filmées le regard que l'on porte sur elles, c'est-à-dire de comprendre notre travail. Cela est essentiel chez des populations illettrées qui n'ont de ce fait jamais accès à nos travaux. Pour le cinéma ils comprennent, posent des questions : c'est « l'anthropologie partagée ». Je pense à certaines de leurs réactions, comme celle-ci : « tu n'as pas tout compris, il te faudra 25 ou 30 années pour vraiment connaître ce que tu as voulu montrer »... posant ainsi le nouveau problème du temps nécessaire à la compréhension d'un système de pensée différent du sien, remettant en question « l'unité de temps » de la recherche en ethnographie : trente, soixante, ou cent-vingt ans. Mais on peut dire dès maintenant que cette anthropologie de demain, d'après demain, sera « visuelle » ou ne sera pas...

24 **T.** : Quelle est votre opinion sur les « films-archives » qui visent à constituer une mémoire, la plus vaste possible, des modes de vie actuels ?

25 **J.R.** : Cela me semble un bon point de départ. Il faut, bien sûr, les réaliser sur des supports qui se conservent bien (et non avec la vidéo dont on n'est pas encore sûr), pour pouvoir les monter ultérieurement en film de synthèse par exemple. Faut-il pour autant tout enregistrer ? La question s'est posée également en Afrique avec le recueil de la tradition orale : Hampaté Ba disait « chaque fois qu'un vieillard meurt en Afrique c'est la bibliothèque d'Alexandrie qui brûle » ; c'est à la fois vrai et faux : chaque fois qu'un vieillard meurt un autre vieillard prend sa place. Il changera un peu la tradition du premier mais ce n'est pas très grave. De toutes façons il est important de tous les enregistrer. Mais comment ? La tradition orale c'est « la chanson de geste », avec sa musique, ses mimiques essentielles, son public. Seul le cinéma synchrone peut faire cette collecte.

26 **T.** : Il y a pourtant un choix à effectuer, mais selon quelles modalités ?

27 **J.R.** : Je pense qu'il faut commencer à choisir certains thèmes importants, ou des sujets que l'on aime bien, mais sans trop théoriser a priori. Le programme se construira de lui-même, en promouvant régulièrement des bilans spécialisés.

28 **T.** : Vous enseignez et beaucoup d'étudiants suivent ces Bilans : que leur apportent-ils ?

29 **J.R.** : Tout d'abord une ouverture sur les films étrangers, ce qui est très important et difficile à obtenir hors de ce contexte. Les étudiants, et nous-mêmes, pouvons alors découvrir des écoles différentes. Nous avons ainsi projeté lors d'un précédent Bilan un film bulgare « Solo pour un cor anglais » de Georges Balabanov, ce fut la découverte de l'existence d'une école bulgare qui nous était jusque-là rigoureusement inconnue. L'année dernière nous avons donc fait venir neuf films bulgares que j'ai montrés à mon séminaire du samedi matin. Ce séminaire de D.E.A., intitulé « Cinéma et sciences humaines », se tient à la Cinémathèque depuis une dizaine d'années. Nous profitons de ce cadre pour passer des films rares. Je pense en particulier à toute la série des films d'Epstein en copie flamme 35 mm, et aux premiers Max Linder des années 1910 que nous pouvons projeter ici à la bonne vitesse. Et derrière ces petites esquisses drôles ou tragiques, c'est toute la société d'avant la guerre de 14 que l'on découvre, le Berlin de « La leçon de tango », ou le Monte-Carlo de « Max à Monaco ». Ainsi les étudiants découvrent eux-mêmes les « règles d'or » des films classiques réalisés avec des moyens très simples : une caméra à manivelle, une seule prise, une petite histoire.

30 Les films exemplaires sont peut-être les premiers « Lumière », les opérateurs avaient une minute et demi d'autonomie et dans ce laps de temps ils devaient, sans le recours d'un montage ultérieur, réaliser un vrai petit film. Ils plaçaient donc leur caméra à l'endroit le plus efficace pour filmer ce qu'ils voulaient montrer dans le cadre d'un « plan-séquence ». Cette exigence d'un spectacle impromptu (car ces films étaient destinés à être montrés dans les cinémas Lumière) demandait un point de vue, une histoire en quelques secondes ; et, avec tous les incidents imprévisibles, ces artistes méconnus tournaient, tournaient au « vent de l'éventuel » les véritables premières archives filmées du monde entier... Cela nous l'avons désappris parce que nous avons des outils beaucoup trop faciles. A cet égard l'arrivée du cinéma synchrone a été catastrophique : le cinéma est devenu bavard. La tendance aujourd'hui est de filmer toujours plus de métrage et d'attendre que cela se passe. Avec la vidéo c'est pire encore. On enregistre des heures et des heures que personne (même leurs auteurs) ne voudra jamais voir. Richard Leacock, l'un des pionniers de ce « cinéma direct », rappelait à nos étudiants d'Harvard et de M.I.T. que pour réaliser son dernier film « Community of praise », dans une série télévisée « petites villes américaines », il avait eu tellement de bobines de pellicules, qu'il n'avait pas eu le temps d'en regarder la moitié...

31 **T.** : Ces étudiants deviennent-ils des cinéastes ?

32 **J.R.** : Vous savez, depuis près de dix ans de ce diplôme d'études approfondies de cinématographie, comme dans toutes les écoles de cinéma du monde, sur 100 étudiants il n'y aura plus tard qu'un véritable cinéaste, mais les 99 autres étaient nécessaires... Des séminaires du samedi matin et des cours donnés à Paris X et Paris I est sortie pour le moment une seule cinéaste, Euzhen Palcy, réalisatrice de « Rue case-nègres ». Elle a eu besoin des autres étudiants, de leurs critiques ou de leurs encouragements, quand elle leur a présenté, en D.E.A., son premier essai en super 8 sur la vie quotidienne à la Martinique, puis « La maison du diable » un court-métrage en 16 mm, et enfin, en 35 mm, « Rue case-nègres ». Elle prépare maintenant un film sur l'apartheid...

33 **T.** : Vous êtes donc favorable à un foisonnement de films qui permettra par la suite de découvrir un cinéaste ?

34 **J.R.** : Tout à fait, d'autant plus que, pour moi, le niveau moyen des films est en nette progression. Il faut surtout éviter de fermer l'accès du cinéma aux chercheurs, aux sociologues, aux ethnologues, aux géographes... Il faut qu'ils apprennent à voir du cinéma et à raconter une histoire. De même que les conservateurs de musée doivent apprendre ce qu'est un décor.

35 Il est également important de ne pas enfermer les films dans des catégories : film ethnographique, film sociologique, film géographique : tous ces films sont des films. Je dis toujours, en plaisantant, que pour les cinéastes je suis ethnographe et pour les ethnographes je suis cinéaste : ainsi je ne suis nulle part, ce qui est bien commode.

- 36 **T.** : Des films vous ont-ils particulièrement touchés lors de ce dernier Bilan ?
- 37 **J.R.** : D'abord les films qui ont retrouvé la technique du cinéma muet : l'un a été réalisé par un élève de l'I.D.H.E.C. sur une famille Peule de Mauritanie ; tourné au moyen d'une vieille caméra à ressort, avec des plans de moins de 25 secondes en muet, il a été post-sonorisé avec le commentaire d'un vieux mauritanien. Le deuxième a été réalisé par deux voyageurs suisses, partis en Amazonie, qui ont vécu chez les indiens Yanomami pendant un an. Ils ont tourné avec une caméra à ressort, sonorisé l'image avec des mini-cassettes. Leur film « La rivière du miel » retrouve la spontanéité irremplaçable des premiers films de Flaherty et de Dziga Vertov. Une équipe n'aurait jamais pu rester tout ce temps. Et la caméra à ressort, très bon marché, sans piles, permet ce type de cinéma. Actuellement on a l'impression que les gens sont prêts à s'aligner sur les normes du cinéma « propre ». Travailler avec une caméra sur pied, faire des éclairages très soignés, avoir un son impeccable, or, justement, la richesse de ce cinéma c'était la spontanéité... C'est ce qu'a compris Éric Rohmer pour son « Rayon vert »...
- 38 Un autre temps fort de ce Bilan a été l'arrivée des « films papous ». Venus filmer les français, des réalisateurs de Nouvelle Guinée Papouasie nous ont donné une leçon de « regard comparé ». Les cinéastes ethnographes français présents ont découvert qu'ils n'avaient jamais su montrer des choses très simples vues par ces « papous ». Ainsi Pengao, qui avait tourné en Papouasie un film sur les déboires liés aux pompes à eaux qui se détraquaient régulièrement dans les villages papous, est venu en France aux ateliers Varan, et a choisi de faire un film sur les personnes âgées : il découvre un grand-père polonais chez lequel il trouve une pompe à eau. Lorsqu'il veut la faire marcher, il apprend que cette pompe à eau, en panne depuis longtemps, est devenue un nid d'oiseaux. Il voit alors, en effet, un oiseau entrer et sortir par le bec et il le filme. Cette pompe, qui n'aurait peut-être pas été vue par un réalisateur français, a été ainsi le déclic créateur...
- 39 Mais il y a plus dans ce petit film exemplaire. Nous découvrons derrière ces images « à rire et à pleurer » toute l'indignité de notre propre culture qui en est arrivée à jeter ses vieillards à la poubelle : le merveilleux grand-père polonais, découvert par les papous après des jours de triste recherche, en trinquant « Stolat ! » (santé, c'est le titre de ce petit film) avec ses étranges étrangers, aura peut-être donné une leçon aux jeunes réalisateurs français qui auront le courage, un jour, de réaliser un film sur ce thème...
- 40 Et si, à la suite d'accords avec les nouvelles chaînes de télévision quelques films du Bilan pouvaient passer à l'antenne, le feed back, « l'écho fertile », pourrait être une fantastique caisse de résonance, car, comme disait Vertov, « ce qui est important ce n'est pas de réaliser des films, mais au moins un film qui donne naissance à d'autres films... » .

Pour citer cet article

Référence électronique

Christine Langlois, Alain Morel et Jean Rouch, « Le Bilan du film ethnographique : entretien avec Jean Rouch », *Terrain* [En ligne], 7 | 1986, mis en ligne le 19 juillet 2007, 06 juillet 2013. URL : <http://terrain.revues.org/2920> ; DOI : 10.4000/terrain.2920

Christine Langlois, Alain Morel et Jean Rouch, « Le Bilan du film ethnographique : entretien avec Jean Rouch », *Terrain*, 7 | 1986, 77-80.

Droits d'auteur

Propriété intellectuelle

Entrées d'index

Index géographique : France

Index thématique : audiovisuel