

# Sans savoir englobant.

## *Regarder comme Rouch*

Par Guillermo KOZLOWSKI  
CFS asbl

*Qu'est ce que connaître quelque chose ? C'est une question simple dont bien entendu la réponse est difficile. Énumérer les éléments qui la composent ? C'est le parti pris de beaucoup de reportages et documentaires notamment. C'est souvent le rôle assumé par la voix-off, sa manière de parler, d'organiser les choses en pérennant la place de la voix de la conscience ou de la voix de la raison (...) Il y a pourtant d'autres manières de penser, mais c'est partir dans d'autres aventures dont le journal de bord ressemble moins à un dossier d'évaluation. C'est la démarche que nous avons tenté de mettre en évidence dans le regard cinématographique de Jean Rouch.*



Pour citer ce document : KOZLOWSKI Guillermo, « Sans savoir englobant. *Regarder comme Rouch* », CFS asbl, 2016

URL : [http://ep.cfsasbl.be/sites/cfsasbl.be/ep/site/IMG/pdf/analyse2016\\_sans\\_savoir\\_englobant.pdf](http://ep.cfsasbl.be/sites/cfsasbl.be/ep/site/IMG/pdf/analyse2016_sans_savoir_englobant.pdf)

Avec le soutien de :



# Sans savoir englobant.

## *Regarder comme Rouch*

Par Guillermo KOZLOWSKI  
CFS asbl

*Qu'est ce que connaître quelque chose ? C'est une question simple dont bien entendu la réponse est difficile. Énumérer les éléments qui la composent ? C'est le parti pris de beaucoup de reportages et documentaires notamment. C'est souvent le rôle assumé par la voix-off, sa manière de parler, d'organiser les choses en pérennant la place de la voix de la conscience ou de la voix de la raison (...) Il y a pourtant d'autres manières de penser, mais c'est partir dans d'autres aventures dont le journal de bord ressemble moins à un dossier d'évaluation. C'est la démarche que nous avons tenté de mettre en évidence dans le regard cinématographique de Jean Rouch.*

Qu'est ce que connaître quelque chose ? C'est une question simple dont bien entendu la réponse est difficile. Énumérer les éléments qui la composent ? C'est le parti pris de beaucoup de reportages et documentaires notamment. C'est souvent le rôle assumé par la voix-off, sa manière de parler, d'organiser les choses en pérennant la place de la voix de la conscience ou de la voix de la raison.

C'est aussi plus largement la manière majoritaire de penser Occident. Du coup on retrouve cette approche par exemple dans le travail social : séparer les publics avec des critères plus ou moins socio-économiques ou socio-économico-culturels, avec aussi des critères d'âge, etc. Bref bâtir des publics cible et des acteurs spécialisés. Quitte, dans un deuxième temps, à faire des réunions communes pour organiser un travail *transversal*, etc<sup>1</sup>.

Comprendre c'est dans ce cas « avoir un tableau », voire, de plus en plus, produire un modèle. Les tableaux énumèrent les différents éléments, tandis que les modèles ajoutent des simulations des interactions entre ces éléments. Les modèles simulent ainsi la réalité, ils ne peuvent que simuler, parce que dans la réalité les relations entre les éléments sont complexes. C'est-à-dire que les relations déterminent les règles du jeu. C'est pourtant par ce jeu de simulations que se bâtit le regard objectif des gestionnaires sur la société. C'est ainsi que sont contextualisées les questions sociales.

Il y a pourtant d'autres manières de penser, mais c'est partir dans d'autres aventures dont le journal de bord ressemble moins à un dossier d'évaluation. C'est la démarche que nous avons tenté de mettre en évidence dans le regard cinématographique de Jean Rouch.

<sup>1</sup> Guy Debord disait que « Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit en tant que séparé ». *La société du spectacle*, Gallimard, 1967, paragraphe 29.

## Deux exemples pour présenter une démarche :

### *Mammy Water* (1953)

L'un des premiers courts métrages de Rouch, *Mammy Water*, commence par une voix off : « La mer, le long du golfe de Guinée appartient aux génies des eaux et à leurs alliés, les surf boys ». On rentre ainsi dans un mythe, dont on ne sortira à aucun moment.

Les surf boys, les pêcheurs, sont confrontés à un problème pratique : la pêche est mauvaise. La cause est simple : la grande prêtresse de la mer est décédée. Alors, pour rétablir la situation, ils vont accomplir un rituel, que l'on suivra tout au long du court métrage. C'est dans ce point de vue que le film présente toute la complexité de la situation. Il n'a pas besoin de placer le mythe dans un cadre, de nous expliquer ce que ce mythe signifie, de le traduire dans un langage socio-économique. Ce que le film nous montre est un problème et la manière de le penser de ceux qui y sont confrontés. À travers les images on est toujours situés. Les bateaux à rames des surf boys contournent des gigantesques cargos en acier. La procession passe devant les forts construits par le colonisateur portugais. Les libations se font avec du gin. Les images n'illustrent pas le mythe, mais montrent le rituel en tant qu'actualisation du mythe, c'est-à-dire une pensée en acte. Cependant, dans ce film, la camera est encore extérieure à l'action. Plus tard, à partir des *Maîtres fous* (1955) notamment, la camera sera elle-même à l'intérieur de l'action, deviendra un élément à l'intérieur du rituel<sup>2</sup>.

Le commentaire de *Mammy Water* ne sort pas du point de vue du mythe, mais il est ponctué par certaines accentuations qui marquent des points « remarquables ». Il pose des questions, mais toujours à l'intérieur de la logique du mythe, des en-

jeux temporels, politiques, que le rituel intègre. La voix off n'est pas surplombante, elle n'incarne pas la conscience de ce qu'on regarde, mais fonctionne comme un point de vue, parmi d'autres.

Le mythe n'est jamais placé à l'intérieur d'un contexte, il n'y a pas de distanciation, il n'y a pas de point de vue extérieur ou englobant du mythe, mais tout au long du film on voit comment les éléments du contexte font partie du rituel. On ne nous explique pas quelle est la place de ce rituel, quel est le sens du mythe, quelle est la composition sociologique des participants, ou le PIB de la région. On voit, toutes sortes d'enjeux, dont ceux que nous venons d'énumérer, qui rentrent d'une manière ou d'une autre dans le rituel, qui sont pensés avec le rituel. Mais ces enjeux ne sont pas énumérés les uns à la suite des autres, ils existent ensemble dans la complexité des images et du son. Ils ne sont pas isolés mais apparaissent en même temps, parce que c'est ainsi qu'ils existent, dans des interactions complexes. C'est là que le temps existe, les choses n'existent pas isolées mais dans une interaction singulière, valable à ce moment-là.

Ce mythe constitue l'ensemble du cadre, mais dans le cadre qu'il constitue, on peut trouver d'une manière singulière toute une série de dimensions qui conforment le paysage de ce lieu, dont une partie est hors champs du point de vue du film. Ce qu'on voit ce n'est pas un rituel archaïque, existant hors du temps, mais la manière dont ce rituel est actualisé en 1953, avec tous les enjeux, avec toute la complexité des dynamiques à l'œuvre dans cette situation. Loin d'être hors du temps, le film comporte différentes temporalités : le temps long dont est issu le mythe, le temps moyen qu'est la problématique de la colonisation, le temps court dans la question immédiate de la nourriture.

### *Moi, un noir* (1958)

*Moi, un noir* commence par une présentation un peu sociologisante. « Chaque jour des jeunes gens semblables à ceux de ce film arrivent en Afrique ». Une voix off *volontaire et compétente*, nous dit la *vérité*. Elle parle des jeunes immigrés nigériens à Abidjan, de ces jeunes qui « sont l'une des mala-

2 Plus tard encore, dans *Tambours d'avant* (1971), non seulement Rouch filme de l'intérieur du cercle ou le rituel a lieu, mais la camera et Rouch font déjà partie du rituel. En effet il est devenu un personnage pour ceux qui participent au rituel. À cette occasion c'est en voyant qu'il continue à tourner avec sa caméra que les joueurs de tambour poursuivent la cérémonie qui semblait avoir échoué. Quelques instants plus tard, les premiers possédés commencent à se présenter.

dies des villes africaines : la jeunesse sans emploi... ». Et l'image illustre un tel propos : on nous montre quelques jeunes couchés sur le trottoir, tantôt amorphes tantôt hilares, ils arrivent péniblement à s'asseoir, ce qui permet de montrer que leurs vêtements sont entièrement déchirés. Ils sont là, là étant un lieu informe, les faubourgs informes de quelque part. Les images correspondent parfaitement au discours, si on parle de cette manière, si on pense dans ces termes, si la vérité est fabriquée ainsi, l'image qui correspond est celle qui est projetée, on ne pourrait regarder autre chose. Avec ce savoir-là on produit ce genre d'images.

Ceci dure 40 secondes. Après Jean Rouch explique à la première personne ce qu'il a fait : « Pendant six mois j'ai suivi un groupe de jeunes immigrés nigériens à Treichville, faubourg d'Abidjan. Je leur ai proposé de faire un film où ils joueraient leur propre rôle. Où ils auraient le droit de tout faire et de tout dire. C'est ainsi que nous avons improvisé ce film », et il passe la parole à l'un des personnages qu'il filme. Ce personnage, surnommé E.G. Robinson (le surnom vient de la ressemblance avec un boxeur célèbre de l'époque, il ne dira pas son vrai nom), nous accueille à Treichville. « Nous vous montrerons ce que c'est que la vie à Treichville et ce que c'est que Treichville en personne » nous dit-il, devant un panneau de signalisation qui indique *Treichville*. Ensuite on l'entend chanter une chanson pendant qu'on le suit dans les rues d'Abidjan. On l'entend réfléchir sur son manque d'argent, regretter son choix de partir vivre à Abidjan, se plaindre de sa vie en tant que manœuvre journalier, raconter la différence entre ceux qui habitent d'un côté ou de l'autre de la lagune d'Abidjan, chanter à nouveau, nous présenter son ami Tarzan...

Robinson invente la voix off en regardant les images de lui et de ses amis montées par Rouch, sa voix off est faite de réflexions, remarques, explications, chansons qui coexistent avec les commentaires de Rouch. Dans cette voix off il y a donc plusieurs registres différents, mais placés sur un plan d'égalité. Une fois que le savoir socio-économique du départ est contesté dans sa volonté

hégémonique, il peut être un élément de dialogue. Les commentaires qui contextualisent sont maintenant situés, ne sont plus qu'un élément parmi d'autres, ni plus légitimes ni plus pertinents. Alors d'autres images sont possibles. La camera bouge, on suit Robinson dans différentes dimensions de sa vie et de celle de ses amis dont on ne connaîtra non plus que leurs surnoms, Tarzan, Eddie Constantine alias Lemmy Caution (du nom du comédien américain et de son personnage le plus célèbre), Doroty Lamour, leur travail, leurs rencontres, leurs rêves ; le film peut commencer.

Bien entendu les images ne sont pas des illustrations de la voix off, ni la voix off une explication des images, mais une fois qu'on n'a plus cette première voix off dans la tête, on peut regarder.

### **Sortir du cadre de la représentation.**

Dans les deux exemples précédents, le cadre est fabriqué par le contenu et non l'inverse. Dans le premier, le cadre est le mythe. Dans le deuxième, on nous montre un cadre auquel les personnages devraient s'adapter, comme les Africains devraient s'adapter à la modernité dans le discours néocolonial. Mais ce cadre de départ est explosé au bout de 40 secondes, c'est un essai nécessaire, dont le résultat est une impasse. Le cadre présenté s'avère trop pauvre, on n'y voit rien, on ne comprendra rien en suivant la voie qu'il propose. Dans les films comme *Chronique d'un été* ou *Pyramide humaine*, le cadre est construit au fur et à mesure par expérimentation. Dans *Chronique d'un été*, par exemple, Jean Rouch et Edgar Morin lancent une enquête, mais ce n'est pas non plus de la sociologie en ce sens que les gens ne constituent pas un échantillon représentatif. Ils sont questionnés, ils questionnent d'autres à leur tour, ils évaluent tous ensemble les enseignements du film... mais chacun est chercheur, et tous apportent un savoir. Or ce que chacun apporte garde une certaine autonomie et du coup façonne à sa manière la forme du film. Dans *Chronique d'un été* tout résonne, certains savoirs se rapprochent plus entre eux, il y a un certain malaise de vivre qui apparaît, dont on sait, grâce au film, un peu plus. Mais le savoir produit sur ce malaise dans la civilisation n'est pas totalisant, il n'y a pas de synthèse entre les diffé-

rents personnages. La situation est compréhensible aussi par des points de vue irréconciliables de ceux qui participent à la recherche.

Dans les films de fiction comme *Petit à petit*, la fiction est racontée et co-écrite avec les comédiens qui sont aussi les vieux complices de toujours.

D'une manière générale, dans tous les films que nous avons évoqués, ceux qui participent ne le font pas en tant que producteurs de données, d'avis, de représentations, mais en tant que fabricants de savoirs. Robinson nous dit qu'on est à Treichville accoudé à un panneau de signalisation qui fournit déjà cette information (information qui par ailleurs avait été donnée auparavant par la voix off du début du film). Mais dans sa manière de nous recevoir chez lui, de se placer, de bouger il y a beaucoup d'autres éléments. Il y a déjà des mouvements, comment on habite à Treichville, comment se constitue Treichville. La différence est que le savoir, contrairement aux informations, fabrique aussi son cadre : ses problématiques, ses oppositions avec d'autres savoirs, ses contradictions internes, son domaine de validité.

Il n'est pas question ici de savoir ce que les gens représentent, c'est-à-dire la place qu'ils occupent dans un grille qui leur échapperait. Mais comment ils produisent un savoir qui leur permet d'agir dans le monde, et quelles sont les problématiques à l'intérieur de cette production de savoir, quelles grilles ils produisent et comment ils existent dans ces grilles. Il n'y a pas deux mondes : le monde qu'on regarde et le sens de ce monde. C'est dans chaque situation qu'il faut chercher comment est produit le sens et la vérité de cette situation.

Contrairement à ce qu'affirme la télévision, la vérité et le sens des actions ne sont jamais ailleurs. Alors, dans les films de Rouch :

—La fiction n'est pas métaphore, elle ne suggère pas d'autre chose.

—Le mythe n'est pas évalué, il n'est pas contextualisé, au contraire, on regarde comment le contexte rentre dans le mythe.

—Le dispositif n'est pas un modèle. Ce n'est pas un monde simplifié, mais un regard sur la complexité du monde.

—Le documentaire n'est pas une enquête sociologique.

Du coup, on ne se demande pas qui est *vraiment* E.G. Robinson ? On ne se demande pas ce qu'est *vraiment* un immigré nigérien à Abidjan dans *Moi un noir*. On ne se demande pas ce qu'est le bonheur dans *Chronique d'un été*.

La question est *comment* ? Comment ça fonctionne ? Comment vit Robinson ? Comment il pense sa vie ? Ou alors, êtes-vous heureux ? C'est-à-dire comment vous pensez le bonheur ? Comment la problématique se constitue elle-même...

Le rapport étroit signalé par Michel Foucault, savoir/pouvoir, est souvent compris comme une question d'information, connaître certaines informations ou les ignorer serait un avantage décisif. C'est pourtant rarement le cas, nous sommes débordés d'informations sans savoir comment agir. La question centrale ce n'est pas l'information mais le savoir, un savoir est toujours dans l'action. C'est le type de savoir qui détermine les actions. Un savoir gestionnaire ne produit que de la gestion quelles que soient les informations qu'il récolte, sa manière même de récolter des informations produit de la gestion. C'est pourquoi « Il ne s'agit pas d'affranchir la vérité de tout système de pouvoir — ce qui serait une chimère puisque la vérité est elle-même pouvoir —, mais de détacher le pouvoir de la vérité des formes d'hégémonie (sociales, économiques, culturelles) à l'intérieur desquelles pour l'instant elle fonctionne »<sup>3</sup>.

3 FOUCAULT, Michel. « La fonction politique de l'intellectuel » in *Dits et écrits II*, Gallimard, 2001, p. 114.