

2m 11. 2709. 6

Université de Montréal

La subjectivité de la représentation cinématographique en ethnologie :

La chasse au lion à l'arc de Jean Rouch et Reassemblage de Trinh T. Minh-ha.

par

Raphaëlle Proulx

Département d'anthropologie

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès sciences (M.Sc.)
en anthropologie

avril 1999

© Raphaëlle Proulx



GN

4

U54

1999

V.026

Université de Montréal

La subjectivité de la représentation cinématographique en études

La classe au film à l'ère de Jean Baudrillard et René Guénon de l'École de

par

Rachida Elmi

Département d'anthropologie

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître en sciences (M.Sc.)
en anthropologie

juin 1999

Dr Rachida Elmi



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La subjectivité de la représentation cinématographique en ethnologie :

La chasse au lion à l'arc de Jean Rouch et Reassemblage de Trinh T. Minh-ha.

présenté par

Raphaëlle Proulx

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Robert Crépeau

Guy Lanoue

Gilles Marsolais

Mémoire accepté le : 99.06.10

Sommaire

La représentation est centrale à la démarche de terrain de l'ethnologue puisque son travail consiste à transposer le vécu dans un code de référence comme l'écriture, le dessin, la photographie ou l'image filmique.

Il n'existe cependant pas de manière neutre de traduire la réalité ethnologique. La représentation est le produit d'un choix d'assemblage dicté par le point de vue particulier de l'ethnologue.

Dans cette perspective, il est nécessaire d'analyser l'influence de l'approche théorique de l'ethnologue dans ses choix de représentation.

Cette étude sur la subjectivité de l'ethnologue nous amène également à examiner les techniques de représentation utilisées par celui-ci pour mettre en valeur sa subjectivité. Nous chercherons surtout à juger de l'impact de ces stratégies réflexives sur la représentation de l'Autre.

Cette étude se fera dans le cadre d'une comparaison entre les films *La chasse au lion à l'arc* (1965) de Jean Rouch, ethnologue français et *Reassemblage* (1982) de Trinh T. Minh-ha, documentariste vietnamienne.

L'image filmique est un support idéal pour un tel examen puisque les choix formels sont visibles et la matière d'expression est très variée (image, son et écriture).

De plus, une comparaison entre les représentations cinématographiques de deux cinéastes distincts permet d'observer l'ampleur des stratégies de représentation tout en mettant celles-ci en contraste.

Pour faciliter la mise en opposition de ces deux films, dont le premier traite d'une chasse au lion au Niger et le deuxième porte sur la vie quotidienne dans des villages ruraux du Sénégal, la comparaison s'effectue à partir de neuf séquences dont le contenu filmé est similaire. Les sujets de celles-ci sont : le forgeron, la carcasse, la végétation, les animaux sauvages, le crépuscule, la

danse, les enfants, les femmes et les hommes.

Notre travail s'articule en deux temps.

La première partie introduit l'approche théorique de Jean Rouch et de Trinh T. Minh-ha par la présentation pour chacun des cinéastes de quelques éléments biographiques et de leur conception de l'ethnologie ainsi que du film ethnologique.

À travers l'analyse des séquences, la deuxième partie permet de tracer des liens possibles entre l'approche théorique des cinéastes et leurs choix de représentation.

La comparaison nous amène à conclure que l'approche théorique se reflète de manière très évidente dans les choix de représentation de Jean Rouch et Trinh T. Minh-ha.

Une mise en contexte de la représentation cinématographique basée sur l'étude de l'approche théorique du cinéaste nous apparaît donc être indispensable à la compréhension d'un film ethnologique.

En ce qui a trait aux stratégies réflexives, nous constatons qu'en attirant l'attention sur le processus de production, elles tendent à réduire la place laissée au sujet premier du film ethnologique, l'Autre.

Mots-clés : anthropologie - ethnologie - film ethnologique - subjectivité - réflexivité - Jean Rouch - Trinh T. Minh-ha

Table des matières

<i>Table des matières</i>	i
<i>Liste des tableaux</i>	iv
<i>Remerciements</i>	v
Introduction.....	1
Chapitre I : Matériel et méthode.....	7
1. L'image filmique.....	7
2. La comparaison.....	7
3. Les cinéastes.....	7
4. Les films.....	9
5. Les séquences.....	10
6. Le plan d'analyse.....	11
Chapitre II : Jean Rouch.....	13
A. Éléments biographiques.....	13
1. Parcours.....	13
2. Identité.....	15
3. Influence(s).....	16
<i>Résumé</i>	16
B. Rouch et l'ethnologie.....	17
<i>Résumé</i>	22
C. Rouch et le film ethnologique.....	23
1. Anthropologie participante.....	24
2. Fiction et réalité.....	26
3. Cinéma-vérité.....	28
4. Cinéma-vérité revisité.....	29
5. Caméra vivante.....	31
6. Réflexivité du cinéaste.....	32
7. Voix du cinéaste ou celle des filmés?.....	33
8. Musique.....	35
9. Sons environnants.....	36
<i>Résumé</i>	36
D. <i>La chasse au lion à l'arc</i>	38
1. Contexte de tournage.....	38
2. Diégèse.....	38
a) Première partie : mise en place des éléments dramatiques.....	39
b) Deuxième partie : le développement de l'action.....	39
c) Troisième partie : le dénouement.....	40
d) Rapport entre la diégèse à la réalité.....	41
e) Organisation de l'action sous la forme d'un conte.....	42
f) Influence de la fiction.....	43
3. Caméra	44
4. Sons	46
a) Nature du commentaire.....	46
b) Élaboration du commentaire	47
c) Musique.....	48

<i>Résumé</i>	48
Chapitre III : Trinh T. Minh-ha	49
A. Éléments biographiques	49
1. Parcours.....	49
2. Identité	50
3. Influence(s).....	51
<i>Résumé</i>	52
B. Minh-ha et l'ethnologie.....	54
1. Critique de l'ethnologie.....	54
a) Pertinence de la méthode scientifique.....	54
b) Rôle de l'Autre.....	55
2. Vision proposée en ethnologie	56
a) Représentation du contexte.....	56
b) Respect de l'opacité	57
c) Reconnaissance de l'intervalle réflexif.....	58
d) Mise en valeur de la subjectivité de l'encodeur.....	60
<i>Résumé</i>	61
C. Minh-ha et le film ethnologique	62
1. Critique du film ethnologique.....	62
a) Transcendance du médium de communication.....	62
b) Autre techniques utilisées pour authentifier les documentaires et films ethnologiques traditionnels.....	63
2. Vision proposée en film ethnologique	64
<i>Résumé</i>	71
D. <i>Reassemblage</i>	73
1. Contexte de tournage	73
2. Diégèse.....	74
a) Les images	74
b) Le commentaire	75
3. Caméra.....	79
4. Sons.....	80
a) Nature du commentaire	81
b) Élaboration du commentaire.....	81
c) Musique.....	82
<i>Résumé</i>	82
Chapitre IV : Comparaison.....	83
1. Le forgeron.....	83
a) Rouch	83
b) Minh-ha	85
2. La carcasse	87
a) Rouch	87
b) Minh-ha	88
3. La végétation	91
a) Rouch	91
b) Minh-ha	94
4. Les animaux sauvages	95
a) Rouch	95

b) Minh-ha	97
5. Le crépuscule	98
a) Rouch	98
b) Minh-ha.....	99
6. La danse.....	100
a) Rouch.....	100
b) Minh-ha.....	102
7. Les enfants.....	104
a) Rouch.....	104
b) Minh-ha.....	106
8. Les femmes.....	109
a) Rouch.....	109
b) Minh-ha.....	112
9. Les hommes.....	116
a) Rouch.....	116
b) Minh-ha.....	118
Chapitre V : Discussion.....	123
Conclusion.....	129
Bibliographie.....	132
<i>Annexe : Lexique des termes cinématographiques.....</i>	<i>vi</i>

Liste des tableaux

Tableau I : Techniques privilégiées dans <i>La chasse au lion à l'arc</i>	48
Tableau II : Techniques privilégiées dans <i>Reassemblage</i>	82
Tableau III : Stratégies des représentations cinématographiques choisies par Jean Rouch et Trinh T. Minh-ha dans les séquences étudiées de <i>La chasse au lion à l'arc</i> et <i>Reassemblage</i>	122

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude à mon directeur de mémoire et professeur agrégé au département d'anthropologie, Monsieur Robert Crépeau, pour ses conseils judicieux et constructifs, sa patience et son amabilité.

Merci également à Monsieur François Baudet, responsable du projet CRAV (Centre de référence en anthropologie visuelle), pour avoir guidé avec générosité mon introduction au film ethnologique.

Enfin, je remercie du fond du cœur ma famille : mes parents, Louise Lamarre Proulx et Georges Proulx, pour leur soutien moral et la confiance qu'ils m'ont témoignée tout au long de la rédaction de ce mémoire, et mon frère, Henri Proulx, pour avoir joué avec tant de dévouement et d'intelligence son rôle de réviseur.

Introduction

On ne dira jamais assez l'importance du terrain en ethnologie puisqu'il s'agit du lieu où l'ethnologue se frotte à l'Autre qu'il veut mieux connaître et où il recueille de l'information sur les croyances et le mode de vie de son sujet.

Cependant pour que ce vécu qui fascine tant l'ethnologue puisse servir de matériau de base de la réflexion ethnologique, un pont doit inéluctablement être jeté entre l'expérience de terrain et l'analyse à posteriori.

En effet, quelle que soit la position épistémologique que choisisse l'ethnologue, à savoir une conception dualiste, pour laquelle l'humain ferait référence à la réalité extérieure à travers des schèmes basés sur des essences pré-déterminées, ou encore une conception pragmatique (Crépeau 1996), selon laquelle le rapport au monde se fait par l'entremise de propositions historiquement et socialement construites, il doit recourir à un système de signes linguistiques ou extra-linguistiques (pictural, photographique ou filmique) pour se référer au réel.

Tout système de signes «conventionnels» (i.e. régis par un ensemble de règles) (Escarpit 1976 : 29) est qualifié en sémiologie de «code», terme issu du modèle linéaire de la communication (théorie de l'information)(Virbel 1985 : 82)¹.

C'est à la première étape de la communication, telle que définie par le modèle linéaire de la communication, que nous porterons notre attention en examinant le processus d'encodage², qu'implique la représentation ethnologique.

Suivant le modèle d'épistémologie de la communication proposé par

¹ Le modèle linéaire de la communication repose sur l'idée que l'information passe d'un émetteur à un récepteur par un canal sous la forme d'un message codé. Ainsi, à l'aide d'un code commun préétabli, la communication se réalise par la mise en forme du message, soit l'encodage, effectué par l'émetteur, puis par l'interprétation du message, soit le décodage, effectué par le récepteur.

² Par «encodage» nous entendons : "processus de production d'un message selon un système de signes (code) susceptible de transmettre de l'information" (Dictionnaire Le petit Robert , 1990 : 637).

Johannes Fabian (1991 : 11), le processus d'encodage comprend trois entités : producteur, production, produit. Le premier élément fait référence à l'encodeur, individu responsable de l'encodage, le deuxième élément renvoie à l'activité d'encodage et le troisième élément, produit, correspond au résultat de l'encodage. Pour nous, le terme «produit» est également synonyme de «représentation».

Pour rendre la représentation proposée légitime au sein de sa discipline, l'ethnologue est passé au cours du XXème siècle, d'un encodage de style impersonnel à un encodage volontairement subjectif (Fischer et Marcus 1986 : 28, Lombard 1994 : 25).

Cette mutation s'explique en partie par l'évolution de la visée scientifique en ethnologie.

Dans les premières décennies de ce siècle, le fonctionnalisme français et anglais prônent le positivisme, soit l'atteinte d'une vérité neutre (objective) par l'application d'une méthode dite «scientifique», caractérisée, entre autres, par l'absence de référence à l'encodeur.

La contestation de l'application de cet objectif scientifique en ethnologie se manifeste cependant dès les années 1930 et se radicalise sous l'influence de l'anthropologie culturelle américaine, à partir de la fin des années 1960 et durant les deux décennies suivantes dans les écrits de Rabinow, Crapanzano, Geertz, Marcus, Fischer et Clifford notamment. D'après ce courant, il est illusoire de croire à l'atteinte de l'objectivité car la subjectivité de l'ethnologue est inhérente à toute représentation ethnologique. Il n'existe pas de manière neutre de traduire la réalité.

Ainsi, pour Clifford Geertz, l'expérience de terrain ne suffit plus, il faut également que l'ethnologue s'inscrive explicitement dans le produit final. Geertz est d'avis que cet acte de présence de l'ethnologue, qu'il qualifie de

«Being There», enrichira l'ethnologie :

"(...) we shall learn to read with a more percipient eye. A hundred and fifteen years (if we date our profession, as conventionally, from Tylor) of asseverational prose and literay innocence is long enough" (Geertz 1988 : 24).

Cette démarche d'inclusion de la source dans la représentation fait partie d'un concept plus large nommé «réflexivité». Ce terme est introduit en ethnologie par le courant culturel américain en 1969, lors de la parution aux États-Unis du recueil *Reinventing Anthropology*, édité par Dell Hymes. Mark P. Whitaker résume ainsi le sens attribué à ce terme :

"Reflexivity, in practice has become the recognition by most ethnographers of the symbolic wing of American cultural anthropology that adequate anthropological accounts cannot be crafted without acknowledging the forces - epistemological and political - that condition their writing" (Whitaker 1996 : 471).

Les stratégies réflexives n'ont cependant pas été utilisées seulement dans les œuvres ethnologiques écrites. Ces stratégies ont aussi fait leur apparition dans les films ethnologiques où elles sont également le résultat d'un changement de perception quant à la nature de la représentation.

Avant d'aborder cette transformation idéologique appliquée à la caméra, il nous faut définir le film ethnologique.

La définition la plus circonscrite que l'on puisse en faire est celle d'un film réalisé par ou avec la participation d'un ethnologue et dont le sujet est traité selon le cadre conceptuel de la discipline ethnologique (Ruby 1975). Il existe cependant plusieurs documentaristes qui, sans avoir une formation académique poussée en ethnologie, par exemple David et Judith MacDougall (Loizos 1993 : 91), font directement allusion aux concepts ethnologiques dans la réalisation de leur films. Doit-on définir ces films comme ethnologiques? Au sens strict, il s'agit plutôt de films «à caractère ethnologique» puisque leurs réalisateurs se trouvent à l'extérieur de l'institution ethnologique. Cependant,

comme ces cinéastes s'insèrent par l'intérêt que suscite leurs films dans les débats propres au film ethnologique, ils jouent un rôle de premier plan dans l'évolution de cette sous-discipline de l'ethnologie. Par conséquent, nous considérons au sens large que leurs films sont ethnologiques. Revenons, à présent, à l'évolution de la représentation dans le film ethnologique.

Avec l'arrivée de la caméra, à la fin du XIX^{ème} siècle, certains chercheurs, comme F. L. Regnault et L. Azoulay, croient fermement que cet outil permettra aux anthropologues de saisir la réalité avec plus d'exactitude que ne l'autorisent les moyens en place. Regnault prédit que :

"[avec le cinéma] l'ethnographe reproduira à volonté la vie des peuples sauvages... Quand on possédera un nombre suffisant de films, on pourra, par leur comparaison, concevoir des idées générales; l'ethnologie naîtra de l'ethnophotographie" (Piault, M.-H. 1991 : 148).

Cependant, plus de cent ans après l'apparition d'appareils enregistrant l'image en mouvement, nous constatons que les films ethnologiques sont loin d'avoir joué un rôle de *deus ex machina* pour l'ethnologie.

Pour David MacDougall, cette situation s'explique en partie parce que la caméra ne peut capter la réalité dans sa totalité. L'opérateur de la caméra ne peut éviter de choisir:

"One may think that to show how a basket is woven or a tool is made it is enough to set the camera on a tripod and turn it on. This either reflects a belief in the magical fallacy or a tolerance for records of poor quality. If the camera is far enough away to show the craftsman and his surroundings, it will be too far away to show his most delicate manipulations. If it remains close enough to record these, much may occur outside the picture area. If it faces him, part of his work or equipment may be hidden behind him. If is low, it will not see the top of his work; if it is high, it will miss the underside. If the social context of the work is important, even more complex considerations arise" (MacDougall 1976a : 145).

Pour Jean-Paul Colleyn, les choix de l'encodeur prennent la forme d'une proposition théorique. En effet, d'après lui :

“[il est impossible] de restituer par l’enregistrement des faits empiriques *non discutables*, parce que, pour devenir des images, les faits doivent être appréhendés, traités, formés, informés (déformés?) par une théorie, fût-elle inconsciente” (Colley 1993 : 27).

Le premier ethnologue à rendre apparent le processus de construction de la représentation dans le champ du film ethnologique est Jean Rouch, en collaboration avec le sociologue Edgard Morin, dans *Chronique d’un été* (1961). Peter Loizos en décrit les éléments réflexifs:

“(…) there was the clear acceptance of the film-makers as agents, as producers of the reality being filmed. Instead of treating the world as processes which a recording instrument could «passively record», the Rouch-Morin team treated the making of the film as an investigative process or «provocation», which fed straight into the filming without any attempt at concealment” (Loizos 1993 : 60).

Cependant, cette approche réflexive ne sera pas immédiatement reprise par le reste de la discipline du film ethnologique, alors surtout intéressé par la production de films pédagogiques et l’enregistrement de données sur les sociétés en voie de disparition (MacDougall 1976b : 283).

Ce n’est que dix ans plus tard avec l’approche participative («participatory cinema») de David MacDougall que les stratégies réflexives commenceront à apparaître de manière plus systématique dans les films ethnologiques.

Peter Ian Crawford (Crawford et Turton 1992 : 78-79) nomme ces techniques filmiques réflexives pratiquées par Rouch et MacDougall «the-fly-in-the-soup» puisque la caméra manifeste sa présence dans les images filmées.

Crawford oppose cette démarche, à celle de «the-fly-on-the-wall», caractéristique du cinéma d’observation où la caméra reste en retrait de l’action enregistrée et à celle de «the-fly-in-the-I» (le «I»[moi] étant une critique de l’«eye» [œil] occidental), où la caméra permet l’élaboration d’une réflexion sur la représentation ethnologique elle-même. Crawford illustre cette catégorie

avec l'exemple de *Reassemblage* de Trinh T. Minh-ha :

"Minh-ha's evocative alternatives to filmic representation may be described as the-fly-in-the-I, in which the camera is used to comment on and «deconstruct» Western conventions of representing other cultures. It is pure critique of the «I» of the Western eye" (*ibid.* : 79).

De ce bref aperçu de l'évolution du concept de la représentation au XXème siècle en ethnologie et dans le film ethnologique, nous retenons deux éléments essentiels qui font chacun surgir une question fondamentale.

Premièrement, la représentation ethnologique perçue au départ comme le produit d'un encodage neutre apparaît en cette fin de siècle être indéniablement forgée par le point de vue de l'ethnologue, à l'écrit comme dans l'image filmique.

Or, si la représentation cinématographique est subjective, peut-on expliquer les choix formels d'un cinéaste grâce à une connaissance approfondie de celui-ci, particulièrement de son approche théorique de l'ethnologie et du film ethnologique?

Deuxièmement certains ethnologues, partageant la conviction que dans la représentation le producteur et le produit de l'encodage sont intimement liés, ont cherché à en tenir compte par l'application, à doses variées, de stratégies réflexives. Mais l'emploi de telles stratégies ne risque-t-il pas de détourner l'attention du sujet principal de l'enquête ethnologique, c'est-à-dire l'Autre?

C'est en se servant de la comparaison de deux films ethnologiques : *La chasse au lion à l'arc* (1965) de Jean Rouch et *Reassemblage* (1982) de Trinh T. Minh-ha que nous tenterons de répondre à ces deux questions.

Chapitre I : Matériel et méthode

Différentes raisons expliquent notre sélection des films *La chasse au lion à l'arc* (1965) de Jean Rouch et *Reassemblage* (1982) de Trinh T. Minh-ha comme matériel de travail pour analyser (1) le reflet de la démarche théorique du cinéaste dans ses choix de représentation cinématographique ainsi que (2) la pertinence des techniques réflexives pour l'ethnologie.

1. L'image filmique

Nous avons choisi de travailler à partir de l'image filmique car les stratégies de représentation y sont visibles et variées. Premièrement, comme la représentation cinématographique est basée sur l'encodage d'événements réels, les manipulations effectuées par l'encodeur pour modeler la réalité sont assez apparentes. Deuxièmement, une grande variété de stratégies de représentation s'offre à l'encodeur car la matière d'expression est basée sur plusieurs systèmes de signes (image, son, écriture). L'analyse des choix de représentation se trouve enrichie par cette diversité des moyens de représentation.

2. La comparaison

L'aspect comparatif de ce travail (1) nous procure un échantillon d'informations contenant un large spectre de techniques utilisées dans la représentation cinématographique et (2) met en valeur, par l'effet du contraste, la particularité des stratégies de représentation de chacun des cinéastes.

3. Les cinéastes

Jean Rouch et Trinh T. Minh-ha ont deux points en commun essentiels pour les fins de notre travail : (1) Ils s'inscrivent dans les préoccupations du film ethnologique et (2) ils ont employé des stratégies réflexives dans leurs

films. Ce sont ces deux critères qui ont guidé l'étape de la sélection des cinéastes.

Processus de sélection

Nous avons d'abord vu un nombre importants des films ethnologiques disponibles à l'Université de Montréal (Bibliothèque Lettres et sciences humaines, Bibliothèque É.P.C.-Biologie et Centre de référence en anthropologie visuelle).

Cette recherche a permis d'identifier l'ethnologue-cinéaste français Jean Rouch. Celui-ci a occupé une place majeure dans le film ethnologique français des années 1960-1970 et est un des instigateurs de l'approche réflexive. Pour ses raisons, l'œuvre de Jean Rouch s'est imposé à nous comme objet d'étude.

Pour que la comparaison avec Jean Rouch soit riche en contrastes et qu'elle rende compte de l'évolution de la réflexivité dans le cinéma ethnologique, il nous a semblé utile de chercher une œuvre contemporaine, issue des années 1980-1990.

Les ressources disponibles à l'Université de Montréal étant assez limitées pour la période contemporaine, nous nous sommes tournées vers un «listserv» sur Internet nommé VISCOM (Visual Communications Discussion) provenant de l'Université Temple et dirigé par le professeur d'anthropologie, Jay Ruby.

Nous avons envoyé sur ce réseau un message demandant s'il existait des cinéastes ayant marqué le cinéma ethnologique dans les années 1980-1990 et intéressé par la réflexivité. On nous suggéra d'examiner le travail de Trinh T. Minh-ha, auteur et cinéaste d'origine vietnamienne, connue à la fois pour sa critique du film ethnologique et pour son approche réflexive.

Après avoir vu son film *Reassemblage*, à l'Université McGill, et lu deux de ses livres (*Woman, Native, Other* et *When the Moon Waxes Red*)

disponibles à l'Université de Montréal, nous avons décidé de retenir l'œuvre de Trinh T. Minh-ha pour les fins de notre analyse comparative.

4. Les films

Dans un premier temps, nous avons vu le plus grand nombre de films réalisés par Jean Rouch et Trinh T. Minh-ha que nous ayons pu obtenir.

De Jean Rouch, nous avons trouvé *Les Maîtres fous* (en version anglaise!) et *Chronique d'un été*, à l'Université de Montréal, et nous avons fait venir de Paris, les films *Jaguar*, *Moi un Noir* et *La chasse au lion à l'arc*.

Quant à Trinh T. Minh-ha, nous avons pu obtenir *Reassemblage*, de l'Université McGill, et les films *Naked Spaces : Living is round*, *Surname Viet Given Name Nam*, *Shoot for the Contents*, de l'Université York (Toronto).

Nous avons ensuite sélectionné un film par cinéaste, dans le but de réduire notre matériel d'analyse. Le choix de *La chasse au lion à l'arc* et de *Reassemblage* d'entre tous les films vus de Rouch et Minh-ha s'explique par le fait qu'ils ont tous deux été tournés dans des zones rurales de l'Afrique de l'Ouest et qu'ils présentent un grand nombre de séquences semblables au niveau du contenu des images. Ces œuvres sont donc particulièrement aptes à révéler les différences entre les stratégies de représentation de chacun des cinéastes.

Nous devons toutefois souligner que ces films n'ont pas été tournés dans les mêmes pays et qu'ils ne traitent pas d'un même sujet. La diversité du lieu et du sujet sont des facteurs limitant la portée de notre comparaison puisque ceux-ci peuvent expliquer en partie le fait que les choix de représentation diffèrent entre les deux films.

5. Les séquences

Pour que la comparaison soit la plus circonscrite possible, nous avons décidé de comparer la différence des approches de Jean Rouch et Trinh T. Minh-ha dans les séquences^{*3} ou le contenu visuel des plans* était le plus similaire possible.

Il est important de mentionner que comme l'unique critère de sélection pour le choix des séquences a été la recherche d'une homogénéité du contenu, la longueur des séquences comparées n'a pas été considérée comme un critère de sélection.

En limitant notre analyse à uniquement certaines séquences des films, il est certain que nous limitons encore davantage notre échantillon de données. Nous avons cependant jugé qu'en choisissant un nombre assez élevé de séquences, l'approche générale employée par les cinéastes dans leur film transparaîtrait.

Pour faire le choix des séquences à analyser, nous avons tout d'abord découpé les films en séquences selon leur contenu visuel. Nous avons ensuite classé ces séquences en deux catégories selon qu'elles représentaient la Nature (environnement, végétation ou règne animal) ou des individus (sexe, âge, activité(s) pratiquée(s)).

Les similarités repérées entre les séquences des deux films ont permis d'établir une division plus spécifique composée de quatre catégories : (1) Représentation des Africains (hommes, femmes et enfants); (2) Représentation des activités pratiquées par les Africains; (3) Représentation du monde animal; (4) Représentation de l'environnement. Les séquences choisies pour la comparaison ont été celles qui se rejoignaient le plus au niveau du sujet visuel traité. Nous avons sélectionné en tout neuf séquences pour chaque film, trois pour la première catégorie et deux pour chacune des autres. Les sujets de ces

³ L'astérisque signifie que le mot ou l'expression est défini dans le lexique.

catégories qui ont donc été retenus sont : (1) les hommes, les femmes et les enfants; (2) le forgeron et la danse; (3) les carcasses et les animaux sauvages; (4) la végétation et le crépuscule.

Dans le but de recueillir un maximum d'information sur chacune des séquences analysées, nous avons élaboré une grille d'analyse pour chaque plan des séquences où nous avons relevé les éléments suivants : le contenu visuel, la durée, le type de plan, l'angle, les mouvements de caméra et les sons (voix-off*, voix synchrone, bruits environnants, musique ajoutée ou synchrone).

Ces séquences ont été enregistrées sur une cassette qui accompagne le présent travail. L'ordre dans lequel elles apparaissent sur la cassette est le même que celui dans lequel elles sont présentées dans le chapitre IV, soit : (1) le forgeron, (2) la carcasse, (3) la végétation, (4) les animaux sauvages, (5) le crépuscule, (6) la danse, (7) les enfants, (8) les femmes, (9) les hommes.

Chacune des séquences est précédée d'un titre qui identifie l'auteur et le sujet abordé. La séquence filmée par Jean Rouch précède systématiquement celle de Trinh T. Minh-ha.

Seuls les plans compris dans les séquences analysées ont été enregistrés sur cette cassette. Ceci fait en sorte que la bande sonore s'interrompt parfois brutalement. Si vous désirez voir l'ensemble des films dont sont issues les séquences étudiées, les copies vidéos de *Reassemblage* et de *La chasse au lion à l'arc* sont disponibles au secrétariat.

6. Le plan d'analyse

Dans un premier temps, nous présenterons les cinéastes ainsi que les films dont proviennent les séquences étudiées. Comme il s'agit d'une comparaison de séquences tirées de deux films et de deux cinéastes différents, cette première section de mise en contexte sera constituée de deux chapitres (II

et III) de structure similaire.

Ces chapitres comprendront (1) une brève biographie du cinéaste (parcours, identité et influence(s)); (2) la description du rapport du cinéaste à l'ethnologie; (3) l'analyse de la conception qu'a le cinéaste du film ethnologique; (4) la présentation du film d'où proviennent les séquences (contexte de tournage, diégèse, caméra et sons).

La deuxième section, soit le quatrième chapitre, consistera en la comparaison des neuf séquences provenant des films *La chasse au lion à l'arc* et *Reassemblage*. Cet exercice nous permettra d'identifier les différentes stratégies de représentation cinématographique employée par Jean Rouch et Trinh T. Minh-ha. Nous pourrons ainsi déterminer si ces stratégies s'accordent avec l'approche théorique de ces cinéastes, telle que présentée dans la mise en contexte, et mesurer l'impact des techniques réflexives employées sur la représentation des filmés.

Les éléments importants de la comparaison seront ensuite repris dans une dernière section, intitulée discussion, afin de tenter de répondre aux interrogations initiales posées par ce travail.

Chapitre II : Jean Rouch

A. Éléments biographiques

1. Parcours

Français né à Paris le 31 mai 1917, Jean Rouch est ingénieur de formation diplômé de l'École des Ponts et Chaussées. Durant ses études d'ingénierie, à la fin des années 1930, il fréquente le Musée de l'Homme où il retrouve l'imaginaire de l'art surréaliste pour lequel, plus jeune, il s'était passionné (Stoller 1992 : 26). Il se rend à cette institution à la fois pour des cours des Africanistes Marcel Griaule et Germaine Dieterlen ainsi que pour des projections à la Cinémathèque française d'Henri Langlois. Lorsqu'il parle de son intérêt pour l'ethnologie lors de ses études d'ingénierie, il mentionne :

“(...) l'irrationnel des sciences dites humaines était le contrepoint indispensable à la rationalité de nos disciplines d'ingénieurs” (Rouch 1978a : 5).

En 1941, Jean Rouch quitte la France pour le Niger à titre d'ingénieur des Travaux Publics. Au contact des Africains il est captivé par les pratiques et croyances de ceux-ci et troque l'ingénierie pour l'ethnologie.

“Un matin de juillet 1942, je reçus un télégramme du chef de chantier Pagnouf me signalant que la foudre avait tué dix manoeuvres au point kilométrique 35. Ne sachant que faire, je demandai conseil à l'un des meilleurs musulmans du service des Travaux Publics qui me déclara qu'il n'était pas compétent et que les foudroyés n'avaient rien à voir avec l'Islam... Et c'est mon ami Damouré Zika qui me donna la solution en me conseillant d'aller voir sa grand-mère, cheftaine rituelle des pêcheurs sorko de la région de Niamey. C'est ainsi que je fis la connaissance de la vieille Kalia Daoudou, douce et savante grand-mère qui, dans sa petite case de pisé du quartier de Gawe, à Niamey, nous fit découvrir, à Damouré et à moi-même, le merveilleux africain.(...) mon travail d'ingénieur me parut totalement dérisoire : comment continuer cette routine médiocre de «bâtitteur d'empire» alors qu'il y avait tant de choses à découvrir?” (*ibid.* : 6-7).

Dès ce moment, Rouch commence une cueillette d'information sur la mythologie, la langue et la religion Songhay. En 1942, Rouch est expulsé du Niger pour ses sympathies gaullistes. Il passe quelque temps à Dakar (Sénégal) où il rencontre l'ethnologue Théodore Monod, alors directeur de l'Institut français d'Afrique noire (IFAN), qui l'encourage à poursuivre ses recherches ethnographiques (Stoller 1992 : 32).

À son retour à Paris, à l'été 1945, Rouch entame à la Sorbonne, sa formation ethnologique sous la direction de Marcel Griaule.

En 1946-47, accompagné de Pierre Ponty et Jean Sauvy, il descend le fleuve Niger en pirogue et tourne son premier film : *Au pays des mages noirs* (1947).

À partir de 1948, Jean Rouch partage sa vie entre des séjours ethnographiques en Afrique de l'Ouest (Niger, Mali, Sénégal, Burkina Faso, Côte d'Ivoire et Ghana) et la recherche et l'enseignement en France où il est directeur de recherche au Centre national de la recherche scientifique (CNRS) et secrétaire général du Comité du film ethnographique au Musée de l'Homme.

Rouch est l'auteur de : *Contribution à l'histoire des Songhay* (1953), *Les Songhay* (1954), *Le Niger en pirogue* (1954), *Migrations au Ghana* (1956) et *La religion et la magie Songhay* (1960). Ces manuscrits portent sur l'archéologie, l'histoire, la mythologie, la possession, la sorcellerie, la migration saisonnière des Songhay et le récit de sa descente du fleuve Niger en 1946-47.

Rouch est cependant avant tout connu pour ses films, comme en fait état Peter Loizos :

"His reputation as a mainstream ethnographer is limited to specialists in West Africa, and Songhay in particular, but his reputation in film is international, and as strong among social documentarists as ethnographic filmmakers" (Loizos 1993 : 46).

Les Maîtres fous (1954), *Moi, un Noir* (1958), *Chronique d'un été* (1961),

Jaguar (1967), *La Chasse au lion à l'arc* (1965), *Petit à Petit* (1970) et, son dernier film à ce jour, *Moi fatigué debout, moi couché* (1997) font partie d'un ensemble cinématographique d'environ cent cinquante œuvres, dont il est l'auteur. Les sujets traités comprennent les techniques et rituels de chasse, les cérémonies funéraires et célébrations des ancêtres, la possession, la migration saisonnière du Niger au Ghana (anciennement Gold Coast) et les relations raciales.

2. Identité

La double vie que mène Rouch entre la France et l'Afrique lui fait concevoir son identité comme hybride:

"(...) je ne suis ni nègre ni blanc. J'ai passé une partie de ma vie en Afrique. J'y suis depuis 1941. Je suis un personnage à la Lawrence qui vit dans deux civilisations" (Rouch cité par Martin 1996 : 108).

À cheval entre deux sociétés, perçu comme un nègre blanc par ses amis africains (Esnault 1971 : 75), Rouch met l'accent sur la particularité de sa perception de l'Afrique en affirmant (avec une pointe d'humour) l'existence de trois Afriques : "l'Afrique noire, l'Afrique blanche et ... l'Afrique Rouch" (*ibid.*).

Selon Rouch, son statut d'apatride lui permet une grande liberté d'action, comme par exemple celle de la provocation :

"L'avantage d'être un nègre blanc est que je romps les interdits, je vais aux endroits où l'on ne peut aller, donc je fais naître le scandale et gloire à celui par qui le scandale arrive!" (Rouch cité par Esnault *ibid.*).

La combinaison d'une identité hybride et sa réticence à éviter les tabous rend Rouch vulnérable à la critique à la fois des Africains et des Européens. Rouch fait face à cette situation lors de la sortie en 1954 de son film *Les Maîtres fous*, au sujet du rôle de la transe en milieu urbain africain :

"(...) les Blancs ne pouvaient pas admettre leur image jouée par les Africains qui les montraient de manière à la fois déprimante et terrifiante, et les Noirs ne supportaient pas, de leur côté, la fin du film où les gens étaient couverts de sang. Pour les uns, c'était un film sur des sauvages, et pour les autres un

film d'insulte!" (Rouch 1996c : 83-84).

3. Influence(s)

Rouch construit son discours sur l'ethnologie et le film ethnologique en se référant principalement à trois individus : l'ethnologue Marcel Griaule et les cinéastes Robert Flaherty et Dziga Vertov. Leurs influences dans sa pratique ethnographique et cinématographique seront traitées dans les deux sections suivantes.

Résumé

L'ethnologie est une deuxième carrière pour Jean Rouch puisqu'il s'était dirigé dans un premier temps en ingénierie. C'est lors d'un séjour au Niger en tant qu'ingénieur que l'intérêt de longue date de Rouch pour l'ethnologie se transforme en passion. Il devient l'étudiant de l'Africaniste Marcel Griaule et se spécialise sur la société Songhay. Cependant, contrairement à son professeur, ce ne sont pas des recherches de terrain innovatrices qui le font connaître en ethnologie mais l'originalité de sa production cinématographique.

Bien qu'il soit de nationalité française, Rouch se définit comme un nègre blanc car ses nombreux séjours en Afrique le marquent profondément. Appartenant ainsi à un «no man's land» Rouch a l'espace nécessaire pour provoquer en toute liberté.

B. Rouch et l'ethnologie

La conception générale que se fait Rouch de l'ethnologie est classique. Sa définition tient en une ligne :

"L'ethnologie, c'est l'étude d'une culture qui n'est pas la vôtre. C'est tout" (Rouch cité par Hennebelle 1996 : 77).

Pour Rouch, la pertinence de cette discipline repose sur le statut d'étranger de l'ethnologue dans la société étudiée par celui-ci :

"La notion même d'ethnologie est basée sur l'idée suivante : quelqu'un mis devant une culture qui lui est étrangère voit certaines choses que les gens qui sont à l'intérieur de cette même culture ne voient pas" (Rouch cité par Cervoni 1996 : 104).

Rouch distingue l'ethnologie, étude théorique, de l'ethnographie, étude de terrain. Il se perçoit lui-même comme un ethnographe, c'est-à-dire comme celui qui "fait du graphos et non du logos" et donc qui "recueille des faits" au lieu de théoriser (Rouch cité par Potel 1998 : 41).

L'enseignement ethnologique que reçoit Jean Rouch explique en grande partie sa perception et sa pratique de cette discipline.

Jean Rouch est formé, comme il a été mentionné précédemment, par l'africaniste Marcel Griaule (1898-1956) qui est aussi son directeur de thèse. Organisateur en chef de la célèbre Mission Dakar-Djibouti (1931-1933), Griaule, lui-même l'élève de Marcel Mauss, est professeur à la Sorbonne et occupe la première chaire d'ethnologie générale de l'Université française (Adler 1991 : 310). Griaule contribue des recherches approfondies des Dogon des falaises de Bandiagara, au Mali.

Rouch accompagne Griaule en pays dogon pour la première fois en 1951. À la demande de Griaule, Rouch filme *Cimetière dans la falaise*, documentaire au sujet de la vie des Dogon pendant la saison des pluies (Rouch 1981 : 20).

Griaule avait lui-même précédemment dirigé deux courts

documentaires sur les Dogons: *Au pays des Dogon* (1938) et *Sous les masques noirs* (1938). Malgré le fait que leur réalisation et leur production aient été sous la charge d'un caméraman professionnel et d'une maison de production, ces films ne ressemblent pas complètement aux documentaires de l'époque. Au lieu d'emprunter le genre du *travelogue* (récit de voyage exotique) alors très prisé, les documentaires de Griaule adoptent un style scientifique, dédié à la recherche (Lourdou 1993 : 80). Selon Philippe Lourdou, Marcel Griaule est un pionnier de l'utilisation du film comme complément d'information pour des recherches ethnologiques (*ibid.*).

Ce séjour permet également à Rouch de se familiariser avec l'approche de terrain de Griaule. Pour Rouch, celle-ci est très similaire à la méthode scientifique enseignée à l'École des Ponts et Chaussées :

"Mon étonnement passé, je m'aperçus qu'il s'agissait d'une application inattendue et de la maïeutique socratique et de la méthode des approximations successives. C'était aussi la même approche que celle de l'ingénieur Caquot découvrant les phénomènes de résistance des matériaux aux efforts alternés... Et je ne pouvais m'empêcher d'assimiler l'ensemble Griaule-Dieterlen-Dogon à un «être anthropologique» analogue à «l'être mathématique» qu'est, en fait, le développement en séries de Fourier" (Rouch 1978a : 12).

Griaule résume dans *Méthode de l'ethnographie* (1957) sa démarche de terrain. Pour James Clifford, l'originalité de Griaule repose dans la mise au point de celle-ci :

"Of Mauss's other students - virtually every major French ethnographer before 1950 - only Griaule developed a systematic method and a distinct tradition of research" (Clifford 1988 :65).

Pour accomplir sa méthode, Griaule encourage l'ethnologue à se consacrer à l'étude d'une même société pour plusieurs années et à se rendre sur le terrain régulièrement pour des séjours intensifs. La «méthode Griaule» (Rouch 1978a : 12) consiste en deux étapes, qui selon Clifford (1988 : 65) ont pour

logique fondamentale la croyance dans l'existence de secrets dans la société étudiée (*ibid.* : 87).

La première étape est la collecte et la classification d'informations. Les domaines qui intéressent particulièrement Griaule sont la religion et la cosmologie (Encyclopaedia Universalis 1985 : 1282). Les données peuvent être recueillies par des moyens variés : observation, questionnaires, cartographie, archéologie, photographie et films. L'idéal pour Griaule est que cette recherche soit faite par une équipe multidisciplinaire afin d'enrichir les données par la variété des champs de spécialisation et des points de vue.

En raison de leur nombre et l'aspect interventionniste de leur travail, Griaule et son équipe sont très présents sur le terrain et ne peuvent faire autrement que de perturber un tant soit peu la vie des Dogon (Clifford 1988 : 77). Selon Clifford, Griaule est conscient de son intrusion et tout comme le fera Rouch plus tard, c'est par sa présence active qu'il aspire à trouver la vérité:

(...) to an important degree the truth he recorded was a truth provoked by *ethnography*. One is tempted to speak of an *ethnographie vérité* analogous to the *cinéma vérité* pioneered by Griaule's later associate Jean Rouch - not a reality objectively recorded by the camera but one provoked by its active presence" (*ibid.*).

Rouch perçoit en effet la participation de l'ethnologue comme inévitable. Il nuance cependant ainsi la position à adopter lors du terrain :

"L'ethnologue est vraiment pris entre la nécessité de rester l'observateur objectif des phénomènes humains et l'obligation de participer à ces phénomènes (ou, tout au moins, d'avoir une attitude de sympathie à leur égard) - sinon il risque d'en être exclu(...). Il doit (...) échapper aux pièges des initiations, mais en savoir plus que les initiés eux-mêmes. En somme, il doit être un témoin passionné" (Rouch 1967 : 23).

Le travail accompli durant la première étape a pour objectif l'accès à la deuxième étape. Celle-ci est entamée lorsque l'ethnologue devient assez savant pour que ses informateurs l'initient aux fondements de leur système de pensée.

L'initiation pour Griaule est un passage vers un nouveau savoir et non vers une nouvelle identité. Contrairement à Michel Leiris, participant de l'expédition Dakar-Djibouti et auteur de *L'Afrique fantôme* (1934), qui s'était senti mal à l'aise dans le rôle de Blanc défini par la structure coloniale de l'époque, Griaule accepte les privilèges et les contraintes de son statut et ne cherche pas à s'en départir (Clifford 1988 : 76). D'après lui, les Africains veulent que les Européens agissent comme des Européens (Stoller 1992 : 19).

Griaule franchit l'initiation désirée à la fin de 1946, lorsqu'un vieux chasseur nommé Ogotemmêli lui enseigne la métaphysique dogonne. Deux ans plus tard, Griaule publie *Dieu d'eau : Entretiens avec Ogotemmêli* (1948) dans lequel il retranscrit la parole du sage Dogon.

Selon Rouch (1967 : 24-26), au départ les africanistes et étudiants africains à Paris sont très sceptiques devant cette «métaphysique» mais ils admettent l'importance de la découverte, dans les années suivantes, après que des recherches similaires dans d'autres coins de l'Afrique soient arrivées à des résultats semblables.

En révélant *la parole claire* sous la forme d'un dialogue entre Ogotemmêli et lui-même, Griaule démontre dans *Dieu d'eau* l'importance qu'il accorde à la voix de l'informateur.

L'ouverture à la vision de l'Autre est probablement l'aspect de la méthode de Griaule qui marque le plus Rouch. Celui-ci relate à ce sujet les propos que lui avaient tenus Griaule, lorsqu'il s'était montré sceptique au sujet d'un aspect de la cosmologie dogonne :

“«[Griaule] (...) je sais que c'est très difficile à admettre, mais si vous ne pouvez pas l'admettre, vous ne serez jamais un ethnographe». [Rouch] (...) je savais que cet homme qui aurait pu être mon père, ne plaisantait pas, répondait à mon inquiétude par une autre inquiétude et qu'il avait raison, que c'était cela l'ethnographie, se défaire de ses propres systèmes de pensée pour essayer de comprendre les systèmes de pensée de l'autre...” (Rouch 1978a : 13).

Lors de ses terrains subséquents Rouch tente d'appliquer les enseignements de Griaule.

Les recherches ethnologiques menées par Rouch chez les Songhay suivent le schème méthodologique tracé par Griaule. Rouch se consacre pour plusieurs années à une étude très fouillée d'une seule société et met l'accent sur les connaissances et explications données par les informateurs.

Rouch justifie l'importance qu'il accorde à ce travail de cueillette de données, entre autres, par son désir de préserver des traces d'une culture en voie de disparition. Il mentionne cet objectif dans une entrevue où il utilise cet argument pour montrer la pertinence du travail des africanistes :

"Tu sais qu'il y a une culture rituelle qui disparaît en Afrique : les griots meurent. Il faut recueillir les dernières traces encore vivantes de cette culture. Les africanistes, je ne veux pas les comparer à des saints, mais ce sont des espèces de malheureux moines qui se chargent de recueillir les bribes d'une culture basée sur la tradition orale et qui est en train de disparaître, une culture qui me paraît d'une importance fondamentale" (Rouch cité par Cervoni 1996 : 106).

Tout comme Griaule, Rouch s'intéresse au domaine religieux (aussi sa thèse de doctorat traite-t-elle de *La religion et la magie Songhay*, 1960). D'après Paul Stoller, il n'y a donc aucun doute que Rouch soit le «fils» de Griaule dans ses écrits et sa démarche de terrain (Stoller 1992: 21).

Cependant comme l'avoue Rouch lui-même, il n'a jamais accédé à la deuxième étape décrite par Griaule:

"Je rencontrais des «vieux qui savaient» et je m'attendais un jour à découvrir aussi mon Ogotemmêli. Mais cela ne se produisit jamais(...). Bien sûr, en recueillant à Wanzerbé les textes des formules magiques des Korte, apparaissaient la hiérarchie des «paroles légères» et des «paroles lourdes». Mais cela était insuffisant pour bâtir un système métaphysique..." (Rouch 1978a : 11).

Cet échec l'amène à penser qu'il n'existe pas de métaphysique chez les Songhay et que ceux-ci sont plutôt des matérialistes ayant trouvé des solutions

concrètes aux problèmes métaphysiques abstraits (Rouch 1989 : 43).

Résumé

L'approche ethnologique de Rouch est très proche de celle de son professeur Marcel Griaule. Comme celui-ci, Rouch pratique l'ethnologie dans une société qui n'est pas la sienne, il privilégie le terrain à la théorie, il s'investit dans une longue recherche fouillée lors de ses séjours dans la société étudiée, il privilégie une observation de nature participative et il s'applique à promulguer la vision de l'Autre.

C. Rouch et le film

L'approche cinématographique que développe Rouch est influencée par les deux cinéastes qui sont pour lui les fondateurs de l'ethnologie : Robert Flaherty et Dziga Vertov

“Mon rêve, non encore réalisé, est d'avoir la caméra armée de l'oeil mécanique de Vertov. (...) Ils ont eu une émotion mais leur émotion était la même. Ils étaient étonnés” (Rouch 1981 : 15).

Rouch retient de Flaherty la recherche ethnographique du cinéaste et la population qu'il étudie ainsi que la méthode de filmage. Il tire par ailleurs du cinéma-vérité de Flaherty et Vertov ce qui formeront la base de sa propre conception de l'ethnologie cinématographique.

Bien qu'influencé par l'approche filmique de Flaherty, Rouch se construit une pratique cinématographique propre. Considérant que le film ethnologique est encore une pratique expérimentale (1996a : 45) n'est contraint par aucun code pré-établi, le film ethnologique ne prendra véritablement son essor que de la rigueur scientifique et d'un consensus mondial. Le monde entier sur des normes filmiques partagées.

Il convient à présent d'examiner de plus près les juges significatifs dans le travail des deux cinéastes et leur propre pratique du cinéma ethnologique.

Robert Flaherty (1884-1951)

Robert Flaherty travaille comme prospecteur pour la compagnie de pétrole lorsqu'il décide de filmer la population inuite

Formulaire de demande - Dépôt des thèses
Consultation dans la Bibliothèque seulement

Cote : GN 451.999.026

Auteur : Robert Flaherty

Titre : La subjectivité de la représentation cinématographique

Usager : BILBOULIAN Samuël

Téléphone : 514-684-1200

parmi elle, et la destruction par le feu d'un premier film, il réalise *Nanook of the North* (1919-1921). Allégorie de la lutte de l'Homme contre la Nature, ce film traite du mode de vie dans l'Arctique d'un astucieux et digne Inuit nommé Nanook. Le film obtient un franc succès auprès du grand public. Pour la première fois au cinéma, le personnage central est un non occidental qui de plus est brave et intelligent.

Pour Jean Rouch, *Nanook of the North* est à la fois le premier film qu'il ait vu dans son enfance (Rouch 1992 : 45) et le premier film ethnologique dans l'histoire du cinéma. Rouch résume ainsi l'ensemble des innovations de Flaherty :

“Flaherty a pendant les quinze mois de la réalisation de *Nanook* tout inventé et tout mis en pratique : le contact préalable, l'amitié, la participation, la connaissance préalable du sujet avant le tournage, la mise en situation (Nanook interprète le rôle de Nanook), la mise en scène la plus difficile, celle de la vie réelle” (Rouch cité par Marsolais 1997 : 29).

Dans ses trois longs métrages ultérieurs, *Moana* (1926), *L'Homme d'Aran* (1934) et *Louisiana Story* (1948), Flaherty reste fidèle à l'approche développée à la Baie d'Hudson : observation longue et minutieuse, représentation respectueuse et affectueuse des sujets filmés et implication de ceux-ci tout au long de la réalisation du projet filmique.

1. Anthropologie participante

Rouch admire le travail de Robert Flaherty pour l'étroite collaboration qu'il développe avec les personnes filmées.

Tout d'abord, Flaherty, en vivant à la Baie d'Hudson pendant un an, prend le temps d'observer quotidiennement le mode de vie de ses habitants et de développer des rapports d'amitié avec ceux-ci. Ce n'est pas la mise au point d'un scénario mais la connaissance préalable du milieu et des gens qui le guide lors du tournage.

Cette connaissance à priori de la société et des gens filmés est très importante pour Rouch. C'est une des raisons pour lesquelles il préfère les équipes restreintes de tournage, composées du cinéaste et d'un preneur de son engagé sur place. Cet arrangement permet au cinéaste de maximiser la durée du terrain tout en limitant les frais :

"(...) l'ethnographe passera un temps très long sur le terrain avant d'entreprendre le moindre tournage. Cette période de réflexion, d'apprentissage, de connaissance mutuelle peut-être extrêmement longue (Robert Flaherty a passé un an aux îles Salomon avant de tourner le moindre mètre de pellicule), mais elle est incompatible avec les programmes et les salaires d'une équipe de techniciens" (Rouch 1996a : 43).

Deuxièmement, avec pour devise «laissez venir ce qui doit venir» Flaherty filme patiemment aussi longtemps qu'il soit nécessaire pour révéler les instants de vérité épurée, "une vérité plus profonde que la réalité immédiatement perceptible et captée comme telle (soi-disant) par un cinéma purement descriptif" (Marsolais 1997 : 26). Mme Flaherty décrit ainsi la méthode de son mari:

"Il [Robert Flaherty] est comparable au sculpteur esquimau (inuit) qui tient dans sa main un morceau d'ivoire brut, qui le sculpte, sans but, en l'interrogeant : «Qui es-tu? Qui se cache ici?» jusqu'à ce que les formes cachées apparaissent. Le sculpteur ne les crée pas, elles ont toujours été là : il les libère simplement et les aide à venir au jour..." (Mme Flaherty citée par *ibid.* : 30).

À l'instar de Flaherty, Rouch prend le temps nécessaire pour filmer ce qui l'intéresse. Il dit à ce sujet :

"Le cinéma, art de l'instant et de l'instantané, est à mon avis l'art de la patience et l'art du temps" (Rouch 1981 : 9).

Troisièmement, le dialogue qu'instaure Flaherty avec les Inuit va au-delà de l'étape du tournage. Au fur et à mesure qu'il filme, Flaherty développe sa pellicule et projette le résultat aux sujets filmés. Ceci permet au cinéaste de montrer aux Inuit ce qu'il fait, de recueillir leurs impressions et ainsi de les

impliquer davantage dans la réalisation du projet filmique. Cette technique de «feed back» ou d'«écho fertile» (Potel 1998 : 41) est à la base du projet de Rouch, celui de rendre la caméra «participante» afin d'en arriver à une anthropologie partagée:

“L'exemple que je trouve et que je suis chez Flaherty, c'est cette caméra participante. La caméra est *dedans*. (...) c'est quelqu'un qui avait cette qualité d'utiliser le cinéma sans le garder pour lui-même ou pour les salles futures, en le partageant directement avec les gens qu'il filmait” (Rouch 1992 : 46).

Il s'agit pour Rouch de la seule attitude moralement et scientifiquement convenable à adopter en anthropologie aujourd'hui. Elle empêche, selon Rouch, que l'anthropologue se comporte en entomologiste scrutant le comportement des filmés comme s'ils étaient des insectes (Rouch 1974 : 43).

2. Fiction et réalité

Bien que dans *Nanook of the North* l'effet dramatique soit puisé dans la réalité, la mise en scène ne fait aucun doute (Sadoul 1975 : 302). Par exemple, les scènes à l'intérieur de l'igloo sont en vérité prises dans un demi-igloo pour que l'éclairage soit suffisant (*ibid.*). Également, lors de la scène de la chasse au phoque, Nanook ne tire pas sur une corde reliée à un harpon mais plutôt sur une corde passée sous l'eau dont l'autre extrémité est tenue par des individus hors cadre (Rouch 1992 : 47).

Pour Rouch, ce qui est important est que cette mise en scène de la réalité soit néanmoins basée sur le mode de vie inuit où les acteurs jouent leur propre rôle, dans leur propre environnement (*ibid.* : 46-47), car, selon lui, la fiction est au sein de tout documentaire. Dans toute représentation de la réalité, il y a une mise en scène puisque le cinéaste fait des choix, guidés par son “inspiration personnelle” (Rouch 1981 : 31) de cadrages, de mouvements de caméra et de temps de tournage. Rouch résume ainsi sa perception de la fiction dans le

documentaire :

“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” (*ibid*).

En optant dans ses choix cinématographiques pour un mélange entre le documentaire et la fiction narrative, Rouch occupe un espace d’entre-deux. Ayant débuté par la réalisation de films purement documentaires, comme *Les Fils de l’eau* (1952), Rouch penche avec le temps de plus en plus vers la fiction (*Jaguar*, 1967), car il constate qu’il s’agit du “seul moyen de pénétrer une réalité”(Rouch cité par Marsolais 1997 : 131).

Bien que Rouch perçoive la représentation cinématographique comme nécessairement fictive, cela ne l’empêche pas de partager avec Vertov la quête d’une vérité purement cinématographique, concept que Vertov nomme «cinéma-vérité». Rouch reprend ce concept en le réinterprétant en fonction des éléments qu’il y ajoute.

Après avoir expliqué dans un premier temps les assises du cinéma-vérité pour Vertov, nous verrons la conception que s’en fait Rouch.

Dziga Vertov (1895-1954)⁴

Né en Pologne sous le nom de Denis Kaufman, il se fait appeler Dziga Vertov après avoir immigré en Russie à l’âge de vingt ans. Admirateur des artistes (surtout Futuristes) qui intègrent à leurs créations des éléments matériels du réel, Vertov fabrique un laboratoire de l’ouïe pour faire le montage de sons ambiants. Il devient ensuite monteur à Moscou pour le journal d’actualité *Kinonédélija* (1918-1919).

⁴ Les informations présentées Dziga Vertov proviennent essentiellement des écrits de Gilles Marsolais (1997 : 17-25).

3. Cinéma-vérité

En 1922, Vertov crée un nouveau magazine filmé *Kino-Pravda* (Ciné-Vérité) avec la collaboration de son épouse et de son frère. Leur association prend le nom du *Conseil des Trois* ou *Kinoki*.

Dans leur manifeste de 1924, Vertov élabore la théorie à la base de leur approche cinématographique, celle du *Kino Glaz* (ciné-œil) :

“(…) je suis le ciné-œil. Je suis l’œil mécanique. Je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seulement peut le voir. Je m’affranchis dès aujourd’hui de l’immobilité humaine. Je suis un mouvement ininterrompu, je m’approche des objets, je m’éloigne d’eux, je me faufile sous eux, j’entre en eux, j’avance près du museau d’un cheval au galop, je m’enfonce au milieu d’une foule, je précède les soldats à l’assaut, je décolle avec les avions, je me renverse sur le dos, je tombe et me relève en même temps que les corps qui tombent se relèvent” (Vertov cité par Marsolais 1997 : 20).

Pour Vertov, le ciné-œil permet l’accès à une vérité, puisée dans la réalité mais jusqu’alors opaque à l’œil humain, celle du «cinéma-vérité». En se servant des moyens de représentation spécifiques à la caméra, Vertov veut offrir une vision nouvelle du monde.

Pour se faire, les Kinoki développent des procédés cinématographiques particuliers qu’ils incorporent aux films *En avant les Soviétiques* (1926), *L’Homme à la caméra* (1929), *La Symphonie du Donbass* (1931) et *Trois Chants sur Lénine* (1934).

En utilisant des lentilles variées, dont le téléobjectif, et en détournant l’attention du tournage, les Kinoki tentent de capter les actions des individus à l’improviste pour s’assurer de l’authenticité de leurs comportements.

À cette quête d’une réalité intacte s’ajoute, pour les fins du montage, celle de la diversification des plans et des angles de prise de vues filmés. Selon Vertov, celui-ci débute avant même que la caméra enregistre:

“Le ciné-œil c’est : je monte lorsque je choisis mon sujet (parmi les milliers de sujets possibles). Je monte lorsque j’observe (filme) mon sujet (réaliser le choix utile parmi mille observations possibles...)” (Rouch 1996a : 44).

De plus, Vertov innove en introduisant un montage thématique et non chronologique où les images sont liées les unes aux autres par un fil conducteur idéologique :

“Association (addition, soustraction, multiplication, division et mise entre parenthèses) des bouts filmés de même nature. Permutation incessante de ces bouts-images jusqu’à ce que ceux-ci soient placés dans un ordre rythmique où tous les enchaînements de sens coïncideront avec les enchaînements visuels” (*ibid.* : 45).

Il cherche également à associer ces images à une trame sonore composée de bruits ambiants et de paroles. Il est le premier cinéaste à synchroniser l’image et le son lors d’une conversation prise sur le vif.

4. Cinéma-vérité revisité

Jean Rouch s’accorde avec Vertov pour dire que la représentation cinématographique n’est pas la Vérité en soit mais une vérité cinématographique (Yakir 1978 : 7). Le cinéma-vérité n’est donc pas “le cinéma de la vérité mais la vérité du cinéma” (Rouch 1981 : 19).

Pour rendre hommage à l’auteur de cette notion, Jean Rouch et Edgar Morin accolent l’expression «nouveau cinéma-vérité» (Marsolais 1997 : 11) à leur film *Chronique d’un été*. Ils spécifient «nouveau» car la méthode filmique pour accéder à cette vérité diffère de celle de Vertov.

D’après Rouch, la «vérité du cinéma» ne se dévoile pas grâce au jeu des possibilités techniques mais plutôt par une propriété particulière de la caméra : celle de catalyseur de l’expérience extraordinaire.

“Il y a donc un phénomène très étrange et ce phénomène est une sorte de catalyseur qui permet de révéler, sans doute, une partie fictive de chacun d’entre nous mais qui pour moi est la facette la plus réelle de l’individu”

(Rouch cité par Esnault 1971 : 72).

La présence de la caméra transforme les habitudes et attitudes du caméraman et des filmés.

Pour celui qui filme, la caméra rend légitime l'exploration d'univers normalement interdits et "devient le guide de quelque chose que nous connaissons très mal, «la créativité cinématographique»" (Rouch 1981 : 28).

Cet état de création est atteint par la fusion entre l'homme et la machine. Rouch reprend ici l'idée du ciné-œil de Vertov:

"(...) le caméraman réalisateur pénètre réellement dans son sujet, précède ou suit le danseur, le prêtre ou l'artisan, il n'est plus lui-même mais un «œil mécanique» accompagné d'une «oreille électronique». C'est cet état bizarre de transformation de la personne du cinéaste que j'ai appelé, par analogie avec les phénomènes de possession, la «ciné-transe»" (Rouch 1996a : 44).

L'aspect méthodologique dans lequel Rouch dévie le plus de Vertov est dans l'approche des filmés. Pour Rouch, bien que le cinéaste-ethnologue cherche à saisir à travers la caméra l'instant présent de la réalité humaine, il ne veut pas filmer les individus à leur insu ou à distance :

"(...) I'm completely against what Vertov - whom I admire very much otherwise - said about unexpected cinema. I think that to hide a camera is disgusting and dishonest" (Rouch cité par Yakir 1978 : 7).

Le changement d'attitude des filmés fait partie de la vérité cinématographique. À ce sujet, Rouch donne comme exemple le comportement de Marceline dans *Chronique d'un été*.

"Jamais Marcelline n'aurait marché en parlant toute seule dans la ville s'il n'y avait pas eu la caméra, si elle n'avait pas eu un micro-cravate, si elle n'avait pas eu une sacoche magnétophone. C'était de la provocation (...)" (Rouch 1981 : 11).

L'action de filmer peut également accélérer une transe ou entraîner des aveux inattendus.

Rouch s'accorde également avec Vertov pour ce qui est de

l'omniprésence du montage dans l'ensemble du processus cinématographique :

“Toute l'improvisation gestuelle (mouvements, cadrages, durée des plans) aboutit finalement à un montage au moment du tournage : nous retrouvons la conception de Vertov” (Rouch 1996a : 44).

La deuxième étape du montage pour Rouch est celle qui se passe dans la salle de montage entre le monteur et le réalisateur/caméraman. Pour Rouch, les choix faits à cette étape sont le résultat d'un consensus entre le cinéaste, premier spectateur des images et le deuxième, le monteur (*ibid.* : 44-46). C'est à ce moment que Rouch, s'inspire de l'exemple du montage par association d'images utilisé par Vertov, bien qu'il constate que cette technique soit plus facilement réalisable dans les films muets que dans les films sonores :

“(..) dès que tu as du son, tu es captif. (...) il est fort difficile de mettre n'importe quoi après n'importe quoi” (Rouch 1992 : 48).

5. Caméra vivante

La combinaison que fait Rouch des pratiques filmiques de Flaherty et Vertov, l'amène à penser que la vérité cinématographique ne peut éclore que grâce au contact entre le cinéaste et les filmés. Cette conviction se reflète dans l'utilisation que fait Rouch de la caméra. Il choisit comme objectif un grand angulaire pour être proche des filmés, s'oppose à l'utilisation du zoom qui rend le cinéaste voyeur et tient sa caméra à la main pour pouvoir suivre les mouvements des filmés. Rouch laisse donc de côté le trépied qui selon lui empêche le changement rapide de point de vue et favorise un emploi abusif du zoom au dépens du travelling*, mouvement de caméra qu'il privilégie :

“Le zoom ne remplacera jamais un travelling. Un travelling dans l'axe ou même 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. Cette découverte du monde en mouvement, ce mouvement de l'appareil, est un des éléments essentiels de la caméra de reportage” (Rouch 1992 : 41).

Rouch décrit ainsi la mobilité de sa technique cinématographique :

“Pour moi, donc, la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est le plus efficace, et d’improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu’elle filme. C’est là la première synthèse entre les théories vertoviennes du «ciné-œil» et l’expérience de la «caméra participante» de Flaherty” (Rouch 1996 : 44)

Rouch joue d’ailleurs un rôle important dans l’évolution technique de la caméra pour en améliorer la rapidité et légèreté. Il est également à l’origine de l’adaptation d’objectifs à grand angle d’appareils photographiques pour la caméra (Prédal 1996 : 163-164).

6. Réflexivité du cinéaste

C’est peut-être l’importance attribuée au contact entre cinéaste et filmés qui amène Jean Rouch à montrer celui-ci à l’écran dans le film *Chronique d’un été* (1961) qu’il réalise avec le sociologue Edgar Morin (Loizos 1992 : 61). En effet, une des dernières séquences de ce film montre l’interraction entre les participants et les réalisateurs, après que ceux-ci aient assisté à la projection d’une section du montage définitif. Cette inscription du cinéaste à même son film est un élément de réflexivité.

Provenant de la philosophie et de la psychologie, le concept de réflexivité est développé en art par le dramaturge Bertolt Brecht. Pour celui-ci, l’idée maîtresse de la réflexivité est que l’art doit montrer les assises de sa construction (Burgoyne, Flitterman-Lewis et Stam 1992 : 200). Lorsqu’on applique ce principe à la production artistique, la réflexivité peut donc être définie comme:

“(…) the process by which texts foreground their own production, their authorship, their intertextual influences, their textual processes, or their reception” (*ibid.*).

Bien que ce procédé ne devienne important en cinéma ethnologique qu'à partir du milieu des années 1970, il est utilisé par Jean Rouch dès les années 1960 dans *Chronique d'un été* pour rendre apparent le rôle actif du cinéaste lors du tournage. Rouch mentionne à ce sujet :

“Maintenant que je restaure mes films, je suis confronté à un personnage omniprésent qui s'appelle Jean Rouch avec lequel je dois composer. Et je m'aperçois bien que je suis omniprésent non seulement pour moi mais aussi pour les autres” (Rouch 1996b : 158).

L'application de la réflexivité n'est cependant pas une fin en soi pour Rouch, mais un des éléments qu'il juge nécessaire à la démarche objective, qui, pour lui, est “terriblement subjective” dans toutes les sciences humaines (Rouch cité par Yakir 1978 : 7) :

“(...) objectivity consists of inserting what one knows into what one films, inserting one's self with a tool which will provoke the emergence of a certain reality” (*ibid.*).

Rouch pense également que pour que le film ethnologique puisse être apprécié par le grand public, il doit clairement représenter les réalisateurs du film. L'ethnologue ne doit pas se cacher derrière un commentaire dont il s'exclut. Pour Rouch, la réalisation d'un film est une expérience subjective qui doit se refléter dans le film :

“The time has come for films to become films. I don't think that this is impossible, as long as a film's essential quality of being the unique statement of one or two people is preserved. If exploration lectures and TV travelogues are a success, it is, I repeat, due to the fact that behind the clumsy images, there is the presence of the person who shot them. If for reasons of science, or ideological shame, anthropological filmmakers insist on hiding behind their comfortable incognito, they will irrevocably castrate their films and doom them to an existence in archives, where they will be reserved only for specialists” (Rouch 1974 : 43).

7. Voix du cinéaste ou celle des filmés?

Les choix à effectuer pour la constitution de la bande sonore sont un des

aspects de la réalisation filmique qui pose le plus de problème à Rouch. Le but de celui-ci est de trouver un moyen d'accompagner l'image qui maximise la compréhension du film (Rouch 1996b : 154). Dans la réalisation de ses films ethnologiques (Rouch utilise d'autres procédés pour ses films de fiction), Rouch se demande s'il doit, ajouter un commentaire, recourir principalement au sous-titrage de la parole du filmé ou laisser l'image et les sons synchronisés intacts et joindre au film un livret explicatif.

L'ajout d'un commentaire lui plaît car cela lui permet de donner les explications jugées nécessaires, de traduire la parole des filmés et de souligner sa propre subjectivité. Rouch utilise très souvent ce procédé car il privilégie dans ses films une structure narrative :

"(...) c'est l'idée 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 (...)" (Rouch 1996b : 157).

Le commentaire peut-être plus ou moins bavard selon que l'on veuille satisfaire ou provoquer la curiosité du spectateur (Esnault 1971 : 73).

L'inconvénient de cette technique est que Rouch ne puisse pas simultanément traduire les paroles des filmés et donner des informations complémentaires.

Le recours au sous-titrage ne lui semble pas non plus être la solution. Colette Piault mentionne à ce sujet la réticence de Rouch vis-à-vis cette technique lors de la diffusion, au Festival de films ethnologiques et sociologiques à Venise en 1972, du film *To live with Herds* (1972) de David et Judith MacDougall, basé sur le sous-titrage de la parole des filmés. Après la projection de ce film, Jean Rouch aurait dit "Ce n'est pas un film!" (Rouch 1996b : 145).

Pour Rouch, les inconvénients de cette méthode sont nombreux (*ibid* : 154, Rouch 1974 : 42) : image endommagée, réduction du temps consacré à l'observation de l'image, langage gestuel non-traduit, présentation seulement

partielle des paroles du filmé en raison des limites imposées par le temps nécessaire à la lecture des sous-titres et mise en valeur exagérée de la parole du filmé, entité facilement traficable.

La troisième option, soit celle qui n'ajoute ni commentaire, ni sous-titrage est celle que Rouch considère la plus intéressante à long terme. Il mentionne à ce sujet pourquoi il l'a choisie pour *Un lion nommé l'Américain*, la suite de *La chasse au lion à l'arc*. Rouch décide de ne rien ajouter à la bande sonore originale, car de cette manière, les paroles des filmés restent entières et le film devient un document de très grande valeur scientifique pour les chercheurs futurs :

"(...) in the long run it would be miraculous indeed if in 20 minutes one could gain access to the complex knowledge and techniques that demand some ten years of apprenticeship from the hunters themselves" (Rouch 1974 : 42).

Les informations complémentaires sont incluses dans un texte écrit d'accompagnement (*ibid.*).

8. Musique

La conception que se fait Rouch sur la place de la musique dans les documentaires est fondée sur une de ses expériences de «feed back». En 1953, à Ayoru, il projette son film *Bataille sur le grand fleuve* (1951) aux pêcheurs qui y ont participé. Ceux-ci signalent à Rouch leur étonnement d'entendre de la musique (l'air des chasseurs, «gawey gawey») lors d'une scène de chasse qui se doit d'être silencieuse :

"Comment, où as-tu entendu de la musique pendant une chasse à l'hippopotame? (...) l'hippopotame qui est sous l'eau, il a de très bonnes oreilles, et si on joue de la musique, il fiche le camp!..." (Rouch 1981 : 13).

À cette critique Rouch réagit ainsi :

"Je découvrais que j'avais été victime du théâtre à l'italienne, avec orchestre dans la fosse... (...) Et depuis j'ai pratiquement supprimé la musique

d'accompagnement sauf lorsqu'elle fait partie de l'action" (*ibid.*).

Pour Rouch les contextes dans lesquels la présence de la musique est un atout pour les films au son synchrone sont les rites, les travaux quotidiens et les dances (Rouch 1974 : 42).

Le rôle donné à la musique dans le cinéma occidental, selon Rouch, est artificiel et désuet (Yakir 1978 : 11).

"Today I have the conviction that even in commercial cinema, the use of music follows nothing but an outdated theatrical convention. Music envelops, puts us to sleep, helps bad cuts pass unnoticed, and gives an artificial rhythm to pictures that don't have, and never will have, any rhythm of their own. In short music is the opium of cinema" (Rouch 1974 : 42).

9. Sons environnants

Rouch accorde beaucoup d'importance aux sons:

"(...) les sons sont pour moi très importants. Le son réel, c'est irremplaçable"(Rouch cité par Esnault 1971 : 74).

Pour les enregistrer, il forme des assistants africains sur le terrain (*ibid.*). Avant l'arrivée du son synchrone, il enregistre individuellement les sons qu'il mixe avec l'image au montage. D'après Rouch, la bande sonore ne doit cependant pas être privilégiée au dépens des images. Au contraire, le visuel doit primer. Il regrette à ce sujet que depuis l'arrivée du son synchrone les cinéastes soient plus réticents à couper avant leur fin une parole ou une musique qu'ils ne le sont pour un plan (Rouch 1974 : 42).

Résumé

En s'inspirant du travail de Robert Flaherty et de Dziga Vertov, Jean Rouch érige une méthode pour la réalisation de films ethnologiques qui repose sur quelques concepts clés :

1. Pratique d'une anthropologie participante (terrain préalable au tournage,

étroite collaboration avec les filmés et ouverture aux commentaires de ceux-ci sur le matériel filmé grâce à des projections lors du terrain).

2. Mise en scène réaliste (l'emploi de la fiction pour représenter la réalité).

3. Existence d'une vérité cinématographique fondée sur l'expérience unique que procure l'utilisation de la caméra.

4. Caméra de contact (la caméra se trouve au centre de l'action).

5. Inscription de la présence du cinéaste dans le film (stratégies réflexives).

6. Bande sonore où sont privilégiés : les sons environnants, la musique contextuelle et la voix hors-champ d'un narrateur (bien qu'un livret explicatif soit l'idéal).

D. La chasse au lion à l'arc

1. Contexte de tournage

L'instigateur de ce film est Tahirou Koro, le chef des chasseurs gow (spécialistes de la chasse parmi les Songhay) de la région du Goruol. Après avoir vu en 1954, à Ayoru, le film de Rouch, *Bataille sur le grand fleuve* (1951), au sujet d'une chasse à l'hippopotame menée par les pêcheurs Sorko, Tahirou Koro suggère à Rouch de venir filmer les siens lors d'une chasse au lion (Stoller 1992 : 124).

Rouch accepte et arrive sur les lieux, en 1957, durant la saison sèche. Il filme dans une chaleur torride la préparation du nagi, poison dont les chasseurs recouvrent leurs flèches. Rouch quitte la brousse, physiquement très affaibli, et est hospitalisé à Niamey, pendant un mois, pour un cas grave de coup de chaleur.

C'est le début d'une longue aventure. En effet, Rouch revient un mois pendant les six années suivantes pour tourner l'ensemble des images de *La chasse au lion à l'arc* (Rouch 1989 : 316), film qui gagne le Lion d'or (prix qu'on ne pouvait plus adéquat vu le sujet du film) au Festival des films de Venise de 1965 (Stoller 1992 : 125-126).

2. Diégèse

Les premières images du film sont celles d'Issiaka, un joueur de violon godye et d'enfants africains assis dans la quasi obscurité. Rouch, par le biais d'un commentaire en voix-off, s'adresse à ces petits et les invite à écouter le récit d'une chasse au lion à laquelle il a participé. Puis par le procédé du retour en arrière («flash back») Rouch présente cette histoire de manière linéaire. La trame narrative peut être découpée en trois parties.

a) Première partie : mise en place des éléments dramatiques.

L'histoire débute par la description du chemin qu'emprunte Rouch pour se rendre chez les Gow, au «pays plus loin que loin». À bord d'un traversier, lui et son équipe traversent le Niger puis, dans leurs voitures, ils croisent quelques villages et finalement ils quittent la route de terre, pour s'enfoncer dans la brousse, peuplée d'animaux sauvages.

C'est dans cet environnement que cohabitent en harmonie les groupes humains (Bella, Peul Djelgolbé et Gow) et les lions. Cependant, si ces animaux enfreignent les lois qui régissent le modus vivendi entre eux et les humains, alors, les Gow se lancent à leur poursuite pour les tuer.

b) Deuxième partie: le développement de l'action.

Les préparatifs

Avant de partir, les Gow accomplissent certaines tâches nécessaires à la chasse : (1) choix d'une branche d'arbre et confection d'un arc, (2) fabrication de flèches chez le forgeron, (3) préparation du poison nagi, (4) enduction de ce poison sur les flèches, et (5) prédictions de la chasse par le tirage des cories.

Lors de l'ouverture annuelle de la chasse, les chasseurs décident du type de chasse qu'ils pratiqueront. Pour s'amuser, ils mettent en scène les choix possibles puis s'entendent sur la chasse aux pièges. Ce n'est qu'après l'acquisition de ces dispositifs chez les forgerons de Tarkaw, au Ghana, que la chasse débute.

L'échec de la première chasse

Une fois en brousse, les chasseurs ouvrent les pièges et les posent aux endroits stratégiques. Le lendemain, ils retournent, parés d'un collier magique, d'un arc et de flèches, inspecter les pièges. Malheureusement ceux-ci sont vides.

Ils continuent la chasse pour quelques temps mais en vain. Après la capture d'une hyène, signe de mauvais augure, Tahirou proclame l'arrêt de la chasse. Les chasseurs se rendent chez un devin qui leur dévoile que c'est la présence de l'un des leurs qui rend la chasse impossible.

Le succès de la deuxième chasse

La prochaine chasse est annoncée à Rouch par un télégramme que lui envoie Tahirou. Accompagné de ses assistants, Rouch rejoint de nouveau les chasseurs gow. Ceux-ci recherchent un lion nommé l'Américain dont se plaignent les bergers Peul.

Les trois premiers pièges posés attrapent un chacal, un cerval et une civette. La fois suivante, les chasseurs sont temporairement décontenancés par la capture d'une hyène et par un piège cassé par l'Américain. Ils poursuivent néanmoins la chasse.

Le lendemain, leur persévérance est récompensée : le fils de l'Américain est piégé. Issiaka le tue avec une flèche pendant que Yeya et Wangari récitent les incantations qui accompagnent la mise à mort d'un lion.

Les chasseurs continuent la poursuite de l'Américain. Ils saisissent une première puis une deuxième de ses femelles. Cependant lorsqu'ils s'approchent de la deuxième, la lionne de Fitili, elle bondit sur un des bergers. Par chance, elle meurt avant de le tuer. Bien que l'Américain ait échappé aux hommes, l'accident met fin à la chasse.

c) Troisième partie : le dénouement.

Les chasseurs, debout dans une Land Rover, font une entrée glorieuse à Yatakala, acclamés par ses habitants qui courent le long du véhicule. Après le dépeçage de l'animal tué, les chasseurs miment pour les enfants leurs aventures de brousse, puis la nuit tombée, ils se rassemblent autour du feu,

près de la peau de la lionne.

d) Rapport entre la diégèse à la réalité

Rouch raconte un récit d'événements réels épaulé par des images prises sur le vif. Cependant, comme dans les légendes (Bricout 1985 : 409), le récit de la chasse de Rouch n'est pas entièrement authentique. En effet, l'ordre des événements a été remanié pour des fins dramatiques. Les écarts sont nombreux.

1. Le film ne fait pas allusion au sept ans qu'ont duré le tournage du film. Il fait plutôt croire en deux voyages intercalés par le télégramme de Tahirou Koro. En vérité, Rouch a reçu un tel message plus d'une fois.

2. Stoller mentionne que l'itinéraire que décrit Rouch dans le commentaire, entre le traversier et Yatakala avant d'arriver à la dune d'Erksan, ne correspond pas aux images présentées. Celles-ci auraient été plutôt filmées sur une autre route qui mène également à Yatakala:

"From the crossing, the dirt road leads north to Gotheye and then west to Dargol, Bandio, and Tera, an administrative center. From Tera one follows a well-maintained road some twenty kilometers to Foneko, then turns north onto a track heading toward Bankilare. From Bankilare deep, soft sand and washed-out bridges make the going difficult at times, until one reaches Teguey. The road continues to Wanzerbe and then farther north to Yatakala. For whatever reason, Rouch's camera does not trace this route; rather, we follow a motorized caravan through the dessicated plain, which resembles the route from Dolsul (near Ayoru) to Yatakala" (Stoller 1992 : 120).

3. La scène chez le devin mettant fin à la première chasse a été tournée lors du second séjour de Rouch, l'année suivante :

"Les chasseurs m'ont en effet télégraphié à mon retour à Paris pour me dire qu'ils avaient découvert qu'un des leurs avait partie liée avec le lion et que c'était pour cela que la chasse ne pouvait réussir. L'année suivante, j'ai donc commencé par filmer la divination révélatrice sur le lieu même où elle avait eu lieu, et j'ai intégré cette scène au film..." (Rouch 1996b : 151).

4. L'ordre de la mort des deux lionnes est inversé. La première femelle à

être attrapée est celle qui attaque le berger. La lionne qui "vomit sa mort" est tuée l'année suivante. Les deux événements dans le film sont permutés pour que la fin du film soit plus poignante. Rouch mentionne qu'il n'aurait pas osé changer l'ordre des chasses s'il n'en avait pas discuté préalablement avec les chasseurs lors des projections du matériel filmé au cours du terrain :

"J'ai voulu lui donner tout le poids d'une aventure exaltante de sept ans. (...). Cette intervention de deux années, cette faute dans la chronologie était importante pour eux [les chasseurs gow], mais comme je leur projetais les prémontages successifs, j'ai pu leur faire admettre en leur faisant comprendre pourquoi je voulais le faire. Seul à Paris, sans leur accord, je n'aurais sans doute pas osé monter comme ça" (Rouch 1996b : 151).

e) Organisation de l'action sous la forme d'un conte

Selon la catégorisation qu'effectue Denise Paulme (Awouma 1979 : 21; Cauvin 1980 : 13) des différents schèmes d'action retrouvés dans les contes africains, le récit du film étudié fait partie du type ascendant : situation de manque, amélioration, manque comblé :

1. Situation de manque - la stabilité est rompue après l'attaque du lion.
2. Amélioration - les Gow partent à la chasse et tuent trois lions.
3. Manque comblé - la menace a presque disparu (l'Américain est néanmoins encore vivant).

Pour le type ascendant, Jean-Marie Awouma décrit différents scénarios possibles dont un très proche de celui du film:

"Le héros souffre d'un manque initial, passe par une épreuve qu'il rate, revient à la charge en annonçant une ruse. Le succès de cette ruse efface le manque initial" (Cauvin 1980 : 21).

Cet enchaînement de faits rejoint les trois genres d'épreuves énoncés par Jean Cauvin: qualifiante, principale et glorifiante (Awouma 1979 : 15) .

La première chasse est désastreuse (épreuve ratée ou qualifiante) mais lors de la deuxième chasse, c'est grâce à leur perspicacité que les chasseurs

attrapent le petit lion (ruse ou épreuve principale).

“Issiaka dit: «Mettons des pièges tout autour du cadavre du bourricot». Wangari répond: «L’Américain est malin, il est fort. Mais au nom de Dieu, nous sommes aussi malins et aussi forts que lui»” (Rouch 1970 : 55) .

Lorsqu’ils tuent la lionne de Fiteli, ils réussissent à éviter la catastrophe en atteignant d’une flèche la lionne avant qu’elle ne tue le berger. Les chasseurs sont fêtés par les villageois pour leurs prouesses (succès ou épreuve glorifiante).

f) Influence de la fiction :

Most Dangerous Game

Dans *La chasse au lion à l’arc*, Rouch cherche à montrer le respect qu’a le prédateur pour sa proie :

“Il existe entre le lion et le chasseur une complicité totale. Le chasseur connaît le lion; on connaît son nom, on le suit à la trace, on le repère. C’est à lui que les chasseurs rêvent la nuit; c’est un peu comme la baleine blanche de Moby Dick. Et vraisemblablement le lion connaît le chasseur” (Rouch 1981 : 19).

Pour développer la relation entre les chasseurs et les lions, Rouch s’est inspiré d’une référence occidentale. Il s’agit d’un film de fiction sur la chasse intitulé *Most Dangerous Game* (Schoedsack 1932) réalisé par Ernest Schoedsack et produit par Ernest Schoedsack et Merian C. Cooper⁵ :

“I wanted to show that there was a very strange relationship between hunter and prey. At that time, I was influenced by an old American science-fiction film made in 1932 : *the Most Dangerous Game* (...)” (Rouch cité par Yakir 1978 : 8).

Ce film est au sujet d’un chasseur américain expérimenté qui après le naufrage de son bateau échoue sur une île habitée par un comte cosaque dont le passe-temps préféré est la chasse aux humains.

⁵ Ces deux individus ont également réalisé et produit les documents *Grass* et *Chang* ainsi que le célèbre film de fiction *King Kong*.

Le thème de la liaison entre la proie et prédateur est abordé avant même le naufrage, dans une discussion à bord du bateau entre le protagoniste principal et un médecin. Celui-ci entame la conversation ainsi :

"I was thinking of the inconsistency of civilization. The beast of the jungle killing just for his existence is called savage, the man killing for sport is called civilized. A bit contradictory isn't?" (Schoedsack 1932 : 4min. 45sec.).

Le chasseur lui répond :

"Now just a minute, what makes you think that it's not just as much a sport for the animal as it is for the man?" (*ibid.*: 4min. 55sec.).

3. Caméra

La chasse au lion à l'arc a été filmée avec deux types de caméra.

La caméra Bell and Howell a servi lors des premières années de tournage. Il s'agit d'un appareil à ressort qui ne permet de filmer que vingt secondes à la fois.

Rouch adapte sa manière de filmer aux limites techniques imposées par cette caméra. Pour éviter que celle-ci ne s'arrête au milieu d'un mouvement, il filme de manière assez statique (Yakir 1978 : 10). Également, pour les fins du montage, Rouch change d'angle à chaque nouvelle prise de vues. C'est avec cette caméra qu'il filme la cérémonie boto.

L'année précise du changement de caméra n'est pas indiquée mais il est certain que lors de la dernière année de la chasse, en 1965, Rouch porte à l'épaule une caméra de marque Beaulieu (Rouch 1978c : 1016). Avec celle-ci, il peut filmer sans interruption des séquences de trois minutes. La confection de l'arc et la fabrication de flèches chez le forgeron sont filmées avec cette caméra.

Lors du montage final, pour que l'ensemble soit homogène, Rouch choisit de ne pas garder entières les séquences filmées avec la caméra Beaulieu mais d'en insérer seulement des parties. Bien qu'il considère que ce soit la

meilleure décision, Rouch regrette de couper certains segments pertinents. Pour pouvoir les présenter intégralement, il réalise un deuxième film sur la chasse au lion qu'il intitule *Un lion nommé «l'Américain»* (1968) (*ibid.*).

Rouch dit vouloir s'éloigner de la «belle image» (Yakir 1978 : 10). C'est peut-être parce qu'elle lui semble aseptisée. La provocation est un fil conducteur dans les choix filmiques de Rouch. Stoller rapproche le style de Rouch de celui d'Antonin Artaud avec son théâtre de la cruauté: tous deux veulent transformer le spectateur psychologiquement et politiquement par la présentation d'images brusquantes (Stoller 1994 : 90). Il est certain que de filmer une chasse et de montrer les morts successives de plusieurs animaux en fait une expérience troublante pour le spectateur, surtout s'il s'agit d'un occidental sans expérience de chasse. Si Rouch arrête de filmer durant l'attaque du berger par la lionne ce n'est pas par choix éthique mais plutôt en raison de la peur ressentie à cet instant :

“When I was shooting the Fiteli lioness I really was frightened. She was jumping around like a grasshopper. Even a small lion is dangerous, and if you are hurt, it's very infectious. When she started to jump, I stopped the camera, but the sound man didn't stop, so there was something in the action I missed.(...). I was a student in lion hunting, too! I didn't know the way” (Rouch 1978c : 1017).

Son intérêt pour les images déconcertantes se combine à un désir de montrer ce qu'il voit tel quel. D'où par exemple la représentation des chasseurs dans leurs vêtements de tous les jours. Certains cinéastes étaient étonnés qu'il ne leur ait pas demandé de s'habiller de manière plus traditionnelle dans le but de rendre la chasse au lion plus «authentique». Cependant, pour Rouch, filmer les chasseurs en espadrilles et en jeans avait plus d'intérêt car ceci témoignait de l'influence occidentale en Afrique (Rouch 1981 : 14).

Rouch inscrit dans *La chasse au lion à l'arc* quelques éléments réflexifs. En effet, bien qu'il reste derrière la caméra, il filme les marques de sa présence

(Stoller 1992 : 126) : les voitures qui se suivent, les traces de pneus, le télégramme envoyé par Tahirou Koro et les soins médicaux de son assistant Damouré Zika au berger blessé par la lionne.

4. Sons

Le changement de caméra au cours des sept ans de tournage entraîne l'utilisation de différentes techniques d'enregistrement du son. Avec la caméra Bell and Howell, le son n'est pas synchrone, ce qui oblige Rouch à enregistrer la trame sonore séparément. Rouch mentionne à ce sujet tout le mal qu'il s'est donné pour enregistrer les véritables bruits :

“(...) je me suis donné un mal de chien à faire du tricot en enregistrant les bruits eux-mêmes. J'ai enregistré sur place les véritables bruits, le bruit que fait une flèche sur le bord d'un vase, etc... Et j'ai remonté ce son de cette façon”(Rouch cité par Esnault 1971 : 74).

La deuxième caméra, une Beaulieu, permet de filmer en son synchrone grâce au magnétophone Nagra.

a) Nature du commentaire

Le rapport entre le commentaire et l'image dans *La chasse au lion à l'arc* est semblable à celui des livres de contes illustrés où le texte est intercalé d'images. Le commentaire lie les images entre elles et leur donne un sens. Le visuel appuie la parole et non l'inverse (C. Piault 1996 : 143).

La trame narrative du film pourrait être comprise à la seule lecture du commentaire, sans la projection des images (Humbert 1972 : 39). Ceci s'explique peut-être en partie par le fait que Rouch construit le film comme un récit dans lequel il prend le rôle du narrateur. Rouch justifie ainsi le rôle essentiel du commentaire dans *La chasse au lion à l'arc* :

“(...) je savais que le ton du film serait celui d'un récit que les participants

eux-mêmes font à leurs enfants. Cette structure et cette tonalité commandaient donc un commentaire de cette nature. Tout autre genre de voix aurait rompu le charme" (Rouch 1996b : 152).

L'intention de Rouch n'est cependant pas de rendre le commentaire autonome de l'image. En présentant le film comme une histoire, il cherche plutôt à fusionner texte et image comme le réussit, d'après lui, John Marshall dans *The Hunters* (Rouch 1978c : 1015).

b) Élaboration du commentaire

La construction du commentaire se réalise en plusieurs étapes (Rouch 1996b : 152) :

1. Rouch projette à un auditoire une première version muette de *La chasse au lion à l'arc*. Il enregistre les commentaires explicatifs qu'il adresse aux spectateurs lors du défilement des images.
2. À l'aide de cet enregistrement, Rouch fait la mise au point du montage visuel et ajoute les sons non synchrones.
3. Il retouche le commentaire et en apprend les grandes lignes.
4. C'est le début de l'enregistrement final. Au lieu de lire un texte, Rouch improvise la narration par segment de cinq minutes en regardant la bande visuelle. Il se tient assis ou debout selon qu'il parle en son nom ou en celui des filmés.

Le ton approprié ne doit pas être faussement dramatique. C'est ce qu'il reproche à la version américaine du film, *The Lion Hunters*, narré par un acteur canadien (Rouch 1978c : 1015). D'après Rouch, la "diction fonde réellement le récit" (Rouch 1996b : 152) lorsque le narrateur s'efforce tout simplement de s'exprimer dans un français correct. Cette technique permet à Rouch de plonger assez profondément dans l'univers des images défilant devant lui pour décoller du texte écrit préalablement et de devenir "quelqu'un

d'autre, parlant avec un autre accent" (*ibid.*).

c) Musique

L'usage de la musique n'est pertinent que si légitimé par l'action du film. Selon Rouch, c'est le cas dans *La chasse au lion à l'arc* où l'air des chasseurs, "gawey gawey", est repris à quelques reprises pour souligner l'aspect guerrier de la situation :

"I use very little background music, except in *La chasse au lion à l'arc* : there is some guitar music which creates a war atmosphere (...). It create an epic dimension. It's an indication of something else, then." (Rouch cité par Yakir 1978 : 11)

Résumé

Réalisé entre 1957 et 1962, le film *La chasse au lion à l'arc* est le récit, par Jean Rouch de parties de chasse au lion auxquelles il a participé.

Dans la construction de la trame narrative Rouch s'inspire tout d'abord du conte africain pour déterminer la succession des événements, bien que cet ordre ne respecte pas entièrement l'expérience du tournage. Deuxièmement, l'angle donné à la relation proie-prédateur est influencé par le film de fiction *Most Dangerous Game*.

Tableau I : Techniques privilégiées dans *La chasse au lion à l'arc*

Caméra	Mouvements assez statiques et changements d'angles fréquents
Son	Mise en valeur des sons synchrones
Commentaire	Lié de très près aux images; le cinéaste est le narrateur
Musique	Importance contextuelle

Chapitre III :Trinh T. Minh-ha

A. Éléments biographiques

1.Parcours

Trinh T. Minh-ha est d'origine vietnamienne. Elle naît en 1952 à Hanoi et passe son enfance à Saigon. Elle quitte son pays en 1970 à dix-sept ans pour poursuivre ses études à l'étranger : brièvement aux Philippines puis aux États-Unis, au Wilmington College (Ohio) puis à l'Université de l'Illinois. Bien que Minh-ha, pour s'éloigner du système d'enseignement français qu'elle avait connu au Vietnam, se soit orientée vers les États-Unis au lieu de la France, elle étudie néanmoins l'ethnomusicologie à la Sorbonne Paris-IV avec le musicien-chercheur vietnamien Tran Van Khe, dans le cadre d'un échange universitaire.

Minh-ha obtient de l'Université de l'Illinois une première maîtrise en littérature française et musique, une deuxième en composition musicale et un doctorat en littérature comparée dont le titre est *Un art sans œuvre ou l'anonymat dans les arts contemporains* (1977) (Minh-ha 1992 : 181; Minh-ha et Chen 1994 : 436). Publiée en anglais en 1981 sous le titre *An Art without masterpiece*, cette thèse de doctorat, portant sur l'art contemporain, compare des courants occidentaux, en peinture, littérature et musique, qui tendraient selon Minh-ha, vers une pensée non dualiste avec leurs analogues orientaux (Minh-ha 1992 : 234). Minh-ha y compare entre autres Jacques Derrida et Antonin Artaud avec Krishnamurti et le bouddhisme zen (*ibid.* : 141)⁶.

En tant qu'étudiante «internationale» Minh-ha rencontre d'autres étudiants qui partagent son statut d'étrangère. Selon Minh-ha, c'est la richesse des liens noués avec des étudiants haïtiens, sénégalais et kenyans qui l'incite à

⁶ N'ayant pas pu obtenir une copie de la thèse de doctorat de Trinh T. Minh-ha, l'information recueillie sur le contenu de cette thèse est mince et provient des articles dont les références sont mentionnées dans ce paragraphe.

passer trois ans au Sénégal où de 1977 à 1980 elle enseigne la musique à Dakar, à l'Institut national des arts (Minh-ha 1994 : 436).

Elle revient ensuite aux États-Unis et enseigne à Harvard, Smith, l'Université d'État à San Francisco, l'Université de l'Illinois et, depuis 1994, à Berkeley, Université de Californie, dans le département des *Women Studies*. Ses cours portent sur le *women's work* et ses rapports à la politique culturelle, au post-colonialisme, à l'art et aux théories contemporaines. Ses séminaires touchent le cinéma du tiers monde, la théorie et l'esthétique cinématographiques, la politique culturelle et la théorie féministe (Cohen 1994 : 2).

Trinh T. Minh-ha est l'auteur de *Woman, Native, Other : Writing Postcoloniality and Feminism* (1989), *When the Moon Waxes Red : Representation, Gender and Cultural Politics* (1991) et *Framer Framed* (1992). Elle est également la réalisatrice des films *Reassemblage* (1982), *Naked Spaces* (1985), *Surname Viet Given Name Nam* (1989), *Shoot for the Contents* (1991) et *A tale of love* (1995).

2. Identité

Minh-ha conçoit son identité, qu'elle juge indélébile, comme la fusion de son statut de non-occidentale, de femme et d'auteur (Minh-ha 1989 : 104) :

“As I say in one of the statements in my next film [*Naked Spaces*] (with respect to truth, to ethnicity and femiminity) : “I can't take hold of it or lose it / When I am silent it projects / When I project, it is silent” (Minh-ha 1992 : 240).

Minh-ha remarque également que la particularité de son identité la marginalise politiquement. Au lieu que sa voix soit associée à celle de l'autorité, objective, logique et rationnelle, elle fait plutôt partie de celle des subordonnés, subjective, sentimentale et intuitive (*ibid.* 1989 : 28). Minh-ha constate que dans ses rapport avec le «centre» (les représentants de la voix de

l'autorité) l'aliénation est inévitable :

"Even and especially when I visibly walk in the «center» with all the spotlights on, I feel how utterly inappropriate(d)ly «other» I remain - not so much by choice nor by lack of choice, as by a mixture of survival instinct and critical necessity" (Minh-ha 1992 : 156).

Minh-ha assume donc la marginalité et la fragilité politique de sa position et se propose de faire de celle-ci son terrain de combat (*ibid.*) :

"Dominated and marginalized people have been socialized to see always more than their own point of view. In the complex reality of postcoloniality it is therefore vital to assume one's radical "impurity" and to recognize the necessity of speaking from a hybrid place, hence of saying at least two, three things at a time" (*ibid.* : 140).

La capacité de percevoir la réalité sous plusieurs angles à la fois est donc selon Minh-ha un atout d'envergure qu'offre la mixité des origines.

Reflet du mélange identitaire dont elle est issue, Minh-ha cherche à contrer toute pensée unique:

"It is hardly surprising then that when identity is doubled, tripled, multiplied across time (generations) and space (cultures), when differences keep on blooming within despite the rejections from without, she dares - by necessity. She dares to mix; she dares to cross the borders to introduce into language (verbal, visual, musical) everything monologism has repressed" (Minh-ha 1991 : 14).

3.Influence(s)

Parmi la variété des sources d'influence, l'unique fil conducteur idéologique dans ses choix est l'ouverture :

"(...) if I am interested in Barthes, in Western contemporary music, in feminism, in post-structuralism, it is mainly because, in my view, these ways of thinking do not exclude and therefore appeal more to non-Western thinking" (*ibid.* : 233).

Minh-ha ne se réclame d'aucun courant intellectuel ou artistique précis :

"I don't really work in terms of influence. I've never been able to recognize anything in my background that would allow me neatly to trace - even

momentarily - my itinerary back to a single point of origin. Influences in my life have always happened in the most odd, disorderly way" (Minh-ha 1992 : 113).

Minh-ha explique également son refus de réduire la diversité de ses influences à quelques noms clés par l'hybridité de sa formation et par le souci d'éviter l'aspect politique lié aux choix de penseurs particuliers :

"With a cross-cultural interdisciplinary background, it's difficult to single out a name or even a few names that have had a major impact on my work. The list is so long that I'm afraid it would sound like name-dropping more than it would illuminate. In any case, naming is always a political choice : one gives the names one likes to be associated with or judged upon according to the times, often for the purpose of validation." (*ibid.* : 183).

Comme nous le verrons dans les deux prochaines sections, l'idéologie de Minh-ha prend forme principalement par la critique des idées qu'elle réfute.

Résumé

Trint T. Minh-ha est vietnamienne. Elle s'expatrie cependant très jeune de son pays d'origine pour étudier, principalement aux États-Unis, les lettres et la musique. Après avoir obtenu deux maîtrises en musique et un doctorat en littérature comparée, Minh-ha passe trois ans au Sénégal où elle enseigne la musique. Minh-ha revient ensuite aux États-Unis où, tout en poursuivant sa carrière de professeur, elle se tourne vers l'écriture et la réalisation cinématographique.

Dans son œuvre et ses cours, Minh-ha s'intéresse aux courants post-colonialistes, à la situation de la femme dans le tiers-monde et à la théorie cinématographique.

Se sentant marginalisée par son statut de femme, d'auteur et d'étrangère issue du tiers-monde, Minh-ha s'intéresse à tous les courants artistiques et idéologiques qu'elle juge non-ostracisants. Tout en mentionnant par exemple l'intérêt que suscite pour elle les idées de penseurs post-modernes, comme

Jacques Derrida, Minh-ha ne met en relief aucune influence particulière.

B. Minh-ha et l'ethnologie

L'intérêt de Minh-ha pour l'ethnologie remonte à sa jeunesse au Vietnam où elle lit des livres ethnologiques, écrits par des étrangers, au sujet de sa propre société :

"I discovered, with much bewilderment, the feeling of being «other» through reading about myself as a cultural entity offered up in writings by the European colonial community" (Minh-ha 1991 : 181).

C'est de cette identification à l'Autre que naît sa vision de l'ethnologie, qu'elle définit en ces mots :

"The anthropologist's pen smudges are by-products of a science of man in which the non civilized man - the very element that permitted its founding - is excluded" (*ibid.* 1989 : 58).

Pour remettre en question le rôle de l'Autre en ethnologie, Minh-ha s'attaque aux fondements de la discipline anthropologique, soit la méthode scientifique.

1. Critique de l'ethnologie

a) Pertinence de la méthode scientifique

Selon Minh-ha, le but fondamental visé par l'anthropologie est de se faire reconnaître comme discipline scientifique. L'acquisition de ce statut est nécessaire pour valider la pertinence de ce domaine d'étude au sein de la communauté savante, pour laquelle la Science est la Vérité :

"Science is Truth, and what anthropology seeks first and foremost through its noble defense of the native's cause (whose cause? you may ask) is its own elevation to the rank of Science" (*ibid.* 1989 : 57) .

Ce que Minh-ha reproche à la science est que ses méthodes d'analyse de

la réalité mènent à la clôture du sens et à l'établissement de frontières.

Minh-ha observe ces tendances dans l'utilisation du langage et dans la production de faits («facts»).

Intrumentalité du langage

Les mots sont employés uniquement comme intermédiaire dans la transmission du message. Minh-ha explique ainsi cette technique :

“Clarity as a purely rhetorical attribute serves the purpose of a classical feature in language, namely, its instrumentality. To write is to communicate, express, witness, impose, instruct, redeem or save - at any rate to *mean* and to send *an unambiguous message*. Writing thus reduced to a mere vehicle of thought may be used to orient toward a goal or to sustain an act, but it does not constitute an act in itself” (Minh-ha 1989 : 16).

La transparence du langage («clarity») est donc le mode d'écriture légitimé par le milieu savant. Toute réflexion sur l'utilisation des mots en tant que producteurs de sens est absente.

Faits

L'accumulation de connaissances par la cueillette et le classement de données transformées plus tard en faits («facts») est le deuxième aspect de la méthode scientifique auquel s'oppose Minh-ha. Elle remarque que son statut d'Autre a joué dans sa hantise de la catégorisation :

“Like any common living thing, I fear and reprove classification and the death it entails, and I will not allow its clutches to lock down on me, although I realize I can never lure myself into simply escaping it” (*ibid.* : 48).

b) Rôle de l'Autre

La représentation de l'Autre n'est pas le résultat d'un dialogue entretenu entre celui-ci et l'ethnologue mais plutôt un discours unidirectionnel provenant de l'ethnologue mais attribué à l'Autre.

“What I resent most, however, is (...) his ear, eye, and pen, which record in his language while pretending to speak through mine, on my behalf” (*ibid.*).

Ceci amène Minh-ha à associer le discours ethnologique à celui d'un bavardage entre ethnologues au sujet de l'Autre. C'est donc en s'appuyant sur l'ensemble des commérages de leurs pairs que les ethnologues créent l'aspect scientifique de leur discipline.

"Anthropology is finally better defined as «gossip» (we speak together about others) than as «conversation» (we discuss a question), a definition that dates back to Aristotle. (...) Scientific gossip takes place under relatively intimate conditions and mostly without witnesses; hence the gossipers's need to act in solidarity, leaning on and referring to each other for more credibility" (Minh-ha 1989 : 68).

Pour expliquer le rapport que l'ethnologue instaure avec l'Autre, Minh-ha se réfère à la métaphore du «pet system» élaboré par Zora Neale Hurston (*ibid.* 1992 : 238) : croyant dans l'existence d'une vérité cachée, l'ethnologue cherche à apprivoiser l'Autre pour avoir accès à des informations qui légitimeront le résultat de ses recherches.

Quant à l'anthropologie partagée, il ne s'agit pas pour Minh-ha d'un véritable partage. Ce concept n'est qu'un outil dont se sert l'ethnologue pour rendre son discours plus crédible. Celui-ci reste en contrôle de l'importance de la place accordée à l'Autre.

"Power creates its very constraints, for the Powerful is also necessarily defined by the Powerless. Power therefore has to be shared ("shared anthropology" is a notion that has been tossed around for a try), so that its effect may continue to circulate; but it will be shared only partly, with much caution, and on the condition that the share is *given*, not taken" (*ibid.* : 1991 : 67).

2. Vision proposée en ethnologie

a) Représentation du contexte

Minh-ha ne s'opposerait plus à l'idéologie et à la représentation anthropologique si les ethnologues mettaient en contexte leurs écrits : inclusion d'eux-même, de l'institution anthropologique et des situations discursives sur lesquelles l'analyse de l'ethnologue est basée.

Elle écrit à ce sujet :

“If only he (the anthropologist) could provide us with correct, consistent accounts of himself, his gossiping organization, and the specific instances of discourse that constitute his very accounts, then there would be no need for us to carry out an ongoing critique of ethnographic ideology and its claim to represent other cultures” (Minh-ha 1989 : 74).

Minh-ha mentionne les efforts faits dans cette direction illustrés par les essais de *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography*. Dans ceux-ci, les auteurs, particulièrement James Clifford, analysent les pratiques de représentation soutenant le discours ethnologique et isolent les mécanismes littéraires qui permettent de légitimer et objectifier la représentation ethnographique. Minh-ha remarque cependant que la force du message est diminuée par la conclusion de l'œuvre où George Marcus réduit l'objectif des textes du livre à l'introduction d'une conscience littéraire dans la pratique ethnographique (*ibid.* : 157).

Pour Minh-ha, penser la représentation de la réalité en tant que construction est une réflexion nécessaire pour la discipline ethnologique.

Minh-ha analyse également la nature possible du contact entre l'observateur et l'objet observé puis elle met de l'avant certaines techniques jugées pertinentes pour représenter cette relation.

b) Respect de l'opacité

Partant d'une conception dualiste de la dichotomie entre schème et contenu (Crépeau 1996 : 2), Minh-ha affirme qu'il est impossible de saisir l'essence d'une chose, car l'expérience analytique ne peut atteindre la réalité :

“There is no such thing as a «coming face to face once and for all with objects», the real remains foreclosed from the analytic experience, which is an experience of speech” (Minh-ha 1989 : 76).

Ainsi, dans une perspective ethnologique, aucune approche ne pourra

représenter l'autre de manière définitive :

"No anthropological under-taking can ever open up the other. Never the marrow. All he can do is wear himself out circling the object and define this other on the grounds of his being a man studying another man" (*ibid.*).

Minh-ha affirme donc que, en tant qu'observatrice, bien qu'elle puisse s'intéresser profondément à un objet, elle en respecte l'opacité. Elle s'oppose aux théoriciens fort de psychologie et d'épistémologie qui cherchent à élucider tout mystère, "incapable of touching the living thing without crushing its delicateness" (*ibid.* : 48-49) .

c) Reconnaissance de l'intervalle réflexif

Selon Minh-ha la démarche représentative la plus juste (Minh-ha 1989 : 121) se trouve dans une zone frontalière, sans balise idéologique fixe et qui mène à terme, à l'étape première du modernisme, soit la remise en question radicale de tout acquis (*ibid.* : 40).

Selon Minh-ha, l'intervalle réflexif («reflexive interval») est au cœur de la représentation. Il s'agit d'un espace mouvant résultant de la dissociation entre les moyens de représentation et la représentation elle-même :

"[l'intervalle réflexif] It is the place in which the play within the textual frame is a play on this very frame, hence on the borderlines of the textual and extra-textual, where a positioning within constantly incurs the risk of de-positioning, and where the work, never freed from historical and socio-political contexts nor entirely subjected to them, can only be itself by constantly risking being no-thing" (*ibid.* 1991 : 48).

En tenant compte de l'intervalle réflexif, Minh-ha pense pouvoir éviter la réduction de l'œuvre uniquement à son fond (en opposition à sa forme) puisqu'elle tient compte de sa nature construite et révèle donc son contexte de

production. Ainsi, pour être pertinente, toute discussion sur une œuvre ne peut se limiter à son contenu, elle doit inclure une réflexion sur les moyens menant à la représentation :

“Being as much a product of a language of true inwardness as that of pure surface, the work is both reflective and reflexive” (*ibid.* : 25).

L'intervalle réflexif permet finalement de déplacer l'intérêt d'une œuvre du sens à donner à la représentation, à une attention au rapport entre celle-ci et son processus de fabrication. Pour Minh-ha, la reconnaissance de l'intervalle réflexif libère ainsi une œuvre de l'asservissement de la signification :

“Its gaze [l'intervalle réflexif] is at once an impulse that causes the work to fall apart (to return to the initial no-work-ness) and an ultimate gift to its constitution. A gift, by which the work is freed from the tyranny of meaning as well from the omnipresence of a subject of meaning” (Minh-ha 1991 : 48-49).

La technique qu'utilise Minh-ha pour rendre le processus de représentation apparent dans l'analyse d'un sujet est le déplacement («displacement»).

Le déplacement

La déconstruction

La première étape est la déconstruction. Développée par Jacques Derrida, la déconstruction s'attarde à l'analyse de la fabrication du texte. Son but est de remettre en question tout message dont le sens semble univoque. Pour se faire, Derrida isole et décortique les mots et métaphores dont la signification est ambiguë (Rorty 1995).

Minh-ha utilise cette technique dans l'analyse critique de la pensée ethnologique :

“(…) echo back his words to an unexpected din or simply let them bounce

around to yield most of what is being and has been said through them and despite them (...)" (Minh-ha 1989 : 49).

Le «réassemblage» ou reconstruction

Après avoir analysé la signification des éléments constitutifs du texte, Minh-ha permutte l'ordre de leur combinaison et les associe aux écrits d'autres auteurs. Ceci crée de nouvelles associations sémantiques et ainsi décloisonne le sens de l'entité. Voici un exemple de cette technique dont le sujet est la nécessité de ne pas imposer un sens unique à une représentation :

"To let go of the hold at the very moment when it is at its most effective is to allow the work to live, and to live on independently of the intended links, communicating itself in itself like Benjamin's "the self is a text" - no more no less "a project to be built" (Benjamin). Orpheus' gaze... is the impulse of desire which shatters the song's destiny and concern, and in that inspired and unconcerned decision reaches the origin, consecrates the song (Maurice Blanchot)" (Minh-ha 1991 : 49).

Comme le remarque Herman Rapaport, cette deuxième étape, celle de la reconstruction, distingue Minh-ha de l'approche déconstructionniste de Derrida :

"(...) Trinh has intentionally put deconstruction's operations into brackets as the precondition for a postmodern theoretical construction - or reassemblage(...). Separability has given way to mutiplicity, coalition, hegemony, collaboration, and hybridization" (Rapaport 1995 : 99).

d) Mise en valeur de la subjectivité de l'encodeur

Bien que Minh-ha ne perçoive pas sa subjectivité comme une entité clairement définie mais plutôt comme une infinité de couches en rotation perpétuelle où la division entre un «je» profond et «je» superflu est impossible (*ibid.* 1989 : 94), elle est d'avis que les mots choisis pour s'exprimer doivent mettre en relief la subjectivité de l'encodeur.

Selon Minh-ha, ce choix personnel de mots doit également libérer l'auteur de tout sentiment d'oppression car :

“Stolen language will always remain that other’s language” (Minh-ha 1989 : 20).

Minh-ha explore différentes voies linguistiques dont celle de l’écriture corporelle («write your body»).

Pour la femme auteur la conscience de son corps transforme le processus d’écriture en une expérience organique exclusivement féminine. Par exemple selon Minh-ha, chez la femme le centre de gestation est l’utérus :

“(…) writing as an «intrinsic» child/birth process takes on different qualities in women’s contexts. No man claims to speak from the womb, women do. Their site of fertilization, they often insist, is the womb, not the mind” (Minh-ha 1991 : 37).

L’écriture proprement féminine est mise en valeur selon Minh-ha par cette notion de corporalité. L’application de celle-ci peut ainsi servir d’outil politique pour la cause féministe et donc par extension pour la reconnaissance de la «femme ethnique» :

“It [writing the body] is a way of making theory in gender, of making of theory a politics of everyday life, thereby re-writing the ethnic female subject as site of difference (*ibid.* : 44).

Résumé

C’est du point de vue d’une personne ayant été décrite comme Autre par l’ethnologie que Trinh T. Minh-ha jette un regard critique sur cette discipline. Minh-ha remet en question la méthode scientifique qui, selon elle, entraîne la transparence des moyens de communication, la réduction de la réalité à la production de faits et l’exclusion de l’Autre. Pour être valable, Minh-ha est d’avis que l’ethnologie devrait représenter le contexte de production de l’œuvre, respecter l’opacité de la réalité, mettre en valeur l’intervalle réflexif par le déplacement et s’attarder au choix des mots pour refléter la subjectivité de l’auteur.

C. Minh-ha et le film ethnologique

1. Critique du film ethnologique

Les critiques que fait Minh-ha du film ethnologique suivent le même fil conducteur que celles qu'elle adresse à la discipline ethnologique : opposition à l'effacement du médium de communication et à toute stratégie cherchant à imposer une lecture de la réalité au détriment d'autres possibles.

a) Transcendance du médium de communication

Pour Minh-ha, tout comme le rôle des mots n'est pas seulement celui d'être des messagers du sens, la caméra n'est pas qu'une pellicule filmique captant de manière neutre la réalité visuelle qui l'entoure. Minh-ha rejette donc les pratiques filmiques qui perpétuent le mythe d'un cinéma du naturel (Minh-ha 1991 : 56)

"(...) the ideology adopted is no other than that of *capturing* movements (objects) of *life* or restituting it (them) in a raw manner, and revealing the authentic reality by a neutral camera as well as a neutral cineaste, whose role is to interfere/participate as little as possible, therefore to hide technologically as much as feasible" (*ibid.*).

Selon Minh-ha, les techniques filmiques utilisées dans ce cas sont les suivantes:

"(...) the long take, hand held camera, sync sound (authentic sound) overlaid with omniscient commentary (the human science rationale), wide-angle lens, and anti-aestheticism (the natural versus the beautiful, or the real/native versus the fictional/foreign)" (*ibid.* : 57).

Ces choix ont pour Minh-ha le but d'authentifier le document audiovisuel à l'aide des associations suivantes (*ibid.* : 57-62) : longue prise de vue et réalisme temporel; caméra à l'épaule et cohérence de l'espace cinématographique; son synchrone et contact direct avec les témoignages des

filmés et leur environnement; grand angle et vision contextuelle; détachement de toute recherche esthétique et vérité.

b) Autres techniques utilisées pour authentifier les documentaires et films ethnologiques traditionnels.

Situation antagonique

Il s'agit de la représentation d'une réalité divisée en entités mises en opposition les unes par rapport aux autres. C'est le cas par exemple des films contruits sur le rapport conflictuel entre la culture et la Nature.

"The supposedly universal tension between Nature and Culture is, in reality, a non-universal *human* dis-ease. No conflicts exists between what has conventionally been called Father Culture and Mother Nature, except when the pair are thought of as opposite to each other (instead of different from each other) (...)" (Minh-ha 1989 : 67).

Selon Minh-ha, le conflit étant un élément central des schèmes de pensées occidentaux, il est nécessaire de l'inclure pour garder l'attention des spectateurs et convaincre ceux-ci de la pertinence de la représentation.

Linéarité

La construction de la linéarité temporelle a pour but de déformer le moins possible la ligne du temps de l'expérience vécue.

"Gaps and cracks of the systems of filmmaking and filmviewing are carefully made invisible so that the flow of events can continue to provide the spectator with a sense of gradual, linear acquisition of knowledge. This is, in fact, the way the West has envisioned much of its art for centuries" (*ibid.* 1991 : 164-165).

Musique

Selon Minh-ha, la musique permet de renforcer une image ou de cacher davantage le médium servant à la représentation :

"Music is the opium of cinema. Music determines characters, expression, mood, atmosphere, transition, orientation, meaning. (...). Without the thousand and one anchorings achieved through sound, the film would disperse in numerous diverse directions, giving rise to ERRORS OF INTERPRETATION" (*ibid.* : 36).

D'après elle, en comparaison au film de fiction, l'utilisation de la musique dans le documentaire est limitée. Cependant, la logique de son utilisation ne varie pas : il s'agit toujours de donner plus de poids à l'authenticité des images filmées et de guider l'interprétation.

Incorporation du contexte du tournage

Minh-ha s'oppose aux techniques réflexives mises de l'avant par Jean Rouch, dans les années 1960, car d'après elle, bien que celles-ci encouragent le cinéaste à mettre de l'avant sa subjectivité, elles ne remettent pas en question l'authenticité de l'image filmée :

"Thus, though the filmmaker's perception may readily be admitted as being unavoidably personal, the objectiveness of the reality of what is seen and represented remains unchallenged" (Minh-ha 1991 : 35).

2. Vision proposée en film ethnologique

Minh-ha propose une approche à la réalisation filmique divisée en six sous-parties:

"Making films from a different stance supposes 1) a re-structuring of experience and a possible rupture with patriarchal filmic codes and conventions; 2) a difference in naming - the use of familiar words and images, and of familiar techniques in contexts whose effect is to displace, expand, or change their preconceived, hegemonically accepted meanings; 3) a difference in conceiving «depth», «development», or even «process» (processes within processes are, for example, not quite the same as a process or several linear processes); 4) a difference in understanding rhythms and repetitions - repetitions that never reproduce nor lead to the same («an other among others»); 5) a difference in cuts, pauses pacing, silence; 6) a difference, finally in defining what is «cinematic» and what is not" (*ibid.* : 151).

Nous développerons chacune des propositions.

1. "A re-structuring of experience and a possible rupture with patriarchal filmic codes and conventions".

Minh-ha suggère un rapport différent au film autant pour le réalisateur que pour le spectateur. Le fondement de son approche est une remise en question de la relation entre le cinéaste et la réalisation cinématographique.

Selon Minh-ha, le regard du cinéaste/réalisateur est entièrement subjectif. Cette subjectivité se matérialise dans tout choix de représentation :

"When you realize the subjectivity is endless in its ramifications, you also realize you can practice what has been called «the science of the subject» or, as I prefer it, «the trial of the subject» - a trial that is not limited to particular statements but which infiltrates every word, every image, every cut of one's work" (Minh-ha 1992 : 231).

L'exploration de cette problématique passe par le dévoilement des techniques visuelles et auditives impliquées dans le processus de la représentation filmique (*ibid.* :183) :

"Filmmaking is after all a question of «framing» reality in its course. However, it can also be the very place where the referential function of the film image/sound is not simply negated, but reflected upon in its own operative principles and questioned in its authoritative identification with the phenomenal world" (*ibid.* 1991 : 43).

Lorsque Minh-ha prend un rôle d'ethnologue dans le tiers monde, elle définit sa perspective comme étant interne et externe, car elle est à la fois observatrice étrangère et citoyenne de cette région du monde (*ibid.* 1992 : 182). La particularité de cette position l'amène à éviter de parler au nom de ceux qu'elle analyse.

"S/he does not speak about it. For, without a certain work of displacement, «speaking about» only partakes in the conservation of systems of binary opposition (subject/object; I/It; We/They) on which territorialized knowledge depends" (*ibid.* 1991 : 12).

Par l'ensemble de son approche cinématographique, Minh-ha veut éveiller le sens critique et la réflexion du spectateur. Tout en laissant par moment celui-ci se perdre dans le défilement des images et des sons, Minh-ha cherche le reste du temps à le rendre conscient du processus référentiel menant à la création du sens dans la représentation cinématographique (Minh-ha : 1992 : 187). Elle avoue que l'expérience proposée rend souvent l'auditoire inconfortable (*ibid.* : 239).

2. "A difference in naming - the use of familiar words and images, and of familiar techniques in contexts whose effect is to displace, expand, or change their preconceived, hegemonically accepted meanings".

En éclairant les rouages du processus de la représentation cinématographique, Minh-ha cherche à montrer l'inexistence d'une seule vérité ou d'un sens fixe (*ibid.* : 182).

Elle s'oppose donc aux films ethnologiques qui imposent une lecture particulière des images filmées (*ibid.* 1991 : 45) car ceux-ci suppriment le cadre idéologique et circonstanciel (*ibid.* : 48) entourant le processus de représentation. Minh-ha veut éviter d'adopter une telle position de «suprématie» (*ibid.* 1992 : 174) par rapport à l'objet nommé. Elle accepte donc de perdre le contrôle de la production de sens :

"Meaning can neither be imposed nor denied. Although every film is in itself a form of ordering and closing, each closure can defy its own closure, opening onto other closures, thereby emphasizing the interval between apertures and creating a space in which meaning remains fascinated by what escapes and exceeds it" (Minh-ha 1991 : 49).

Le but est de diversifier le sens de la représentation pour proposer au spectateur un nouveau rapport à la réalité filmique et une plus grande liberté d'interprétation (*ibid.* : 41).

Pour se faire, Minh-ha explore les différentes formes que peuvent

prendre le son et l'image en tant qu'entités séparées ainsi que sous une forme combinée.

Dans la réalisation de cette entreprise Minh-ha rejette toute convention du documentaire qui limiterait les choix de représentation.

"There is no score to follow, no hidden dimension from the visuals to disclose, and endless thread to weave anew" (Minh-ha 1991: 206).

Cette approche donne lieu à un montage composé de silences, trous, répétitions, saut de montage, sons inaudibles et images floues.

3. "A difference in conceiving «depth», «development», or even «process» (processes within processes are, for example, not quite the same as a process or several linear processes)".

«Depth»

Minh-ha évite la pensée scientifique et privilégie une approche qui multiplierait les interprétations possibles et inclut les outils de communication car ceux-ci sont nécessaire à la production de sens. La forme est indissociable du fond.

«Development»

Pour Minh-ha, le développement d'un sujet ne doit pas se mouler à une structure préétablie. Minh-ha ne veut ni suivre l'ordre indiqué par une logique binaire (passage du général au particulier et du diachronique au synchronique), ni celui d'une construction linéaire (introduction, développement, conclusion) dirigeant un sujet vers une direction précise. Minh-ha cherche plutôt à éviter la finalité en ouvrant le maximum de voies au sens et ainsi maintenir l'œuvre dans un état de développement perpétuel :

"(...) a commitment to infinite progress is also a realization that the infinite is what undermines the very notion of (rational) progress. (...). In this context, a work-in-progress, for example, is not a work whose step precedes other steps in a trajectory that leads to the final work. It is not a work

awaiting a better, more perfect stage of realization" (Minh-ha 1991 : 15).

«Process»

Selon Minh-ha, le processus de représentation doit être visible. C'est-à-dire que le film doit rendre compte de la multitude des choix effectués par le cinéaste à partir du tournage jusqu'au montage final.

Les films ainsi produits ne font cependant pas partie de la catégorie des films expérimentaux. Minh-ha cherche justement à échapper à toute catégorisation pour éviter l'imposition de limites. Également, d'après elle, l'objectif des films expérimentaux est d'utiliser le médium cinématographique pour atteindre un sens qui le transcende (*ibid.* 1992 : 114).

4. "A difference in understanding rhythms and repetitions - repetitions that never reproduce nor lead to the same («an other among others»)".

Pour Minh-ha, la démarche créative du montage filmique est semblable à celle de la composition musicale. Ainsi le rythme joue un rôle prépondérant dans le choix des images filmées, de la trame sonore et des liens son-image.

Un des effets rythmiques privilégié par Minh-ha est la répétition. Elle utilise celle-ci comme stratégie de déplacement car la répétition entraîne une remise en question de la signification attachée à la représentation et oblige donc le spectateur à adopter un regard critique sur le rapport entre l'image et les mots:

"As viewers, we often fix a meaning or metaphor by identifying or associating the image with the commentary that accompanies it. Repetitions of the same sentence in slightly different forms and in ever-changing contexts help to unsettle such a fixity, and to perceive the plural, slidding relationship between ear and eye, image and word" (Minh-ha 1992 : 228).

La modification du sens qu'entraîne la répétition amène Minh-ha à utiliser celle-ci comme substitut au commentaire explicatif pour donner au spectateur une plus grande liberté d'interprétation (*ibid.*).

5. "A difference in cuts, pauses, pacing, silence".

Les coupes

Les coupes ne doivent être choisies en fonction des conventions de transparence («seamlessness») établies par le courant dominant du cinéma. Elles doivent servir plutôt des fins de réflexivité et d'ouverture aux interprétations multiples. Minh-ha explique ces techniques ainsi :

"Cutting a sentence at different places, for example, assembling it with holes, repeating it in slightly different forms and in ever-changing verbal and visual contexts help to produce a constant shift and dislocation in meanings"(Minh-ha 1991 : 206).

L'insertion de saut de montage est un exemple du type de coupe adopté par Minh-ha. Dans le cinéma conventionnel, un mouvement panoramique* est montré en entier car si une partie entre le début et la fin du mouvement est enlevée, la transition entre les deux plans ne sera pas lisse. L'œil percevra un saut dans le temps, d'où l'utilisation du terme «saut de montage» pour qualifier ce type de raccord. Également pour éviter celui-ci, l'angle de prise de vues* doit varier d'au moins trente degrés lors de l'assemblage de plans fixes d'un même sujet.

Pour Minh-ha, le saut de montage sert à montrer l'hésitation dans le choix du meilleur plan, à briser la continuité spatiale et temporelle et à saisir la fragilité et l'instantanéité des objets filmés (*ibid.* 1992 : 226).

Les pauses

Les pauses inscrites par Minh-ha déjouent également les normes filmiques habituelles :

"To pause and look more closely than is required, to look at what one is not supposed to look at in the context of cinema action, cinema affection, cinema superproduction, upsets the established order in all its forms, to the degree that the very duration or intensity of the gaze is controlled by society" (*ibid.*

1991 : 114).

Minh-ha fait référence à Gilles Deleuze (*L'image-temps*) pour expliquer la transformation qu'apporte l'allongement des pauses. Le temps alloué à un plan fixe est normalement très court car le cinéma conventionnel est caractérisé par l'association mouvement-image. En prolongeant la durée des pauses, la notion temporelle remplace celle du mouvement ce qui produit comme lien celui du temps-image.

Le silence

Dans la perspective d'un cinéma qui combine le son et l'image de manière harmonieuse pour donner une apparence de vérité au film, le silence est évité car il met en évidence la non réalité de la représentation en rappelant au spectateur le «présent», c'est-à-dire le fait qu'il assiste à une projection cinématographique dont le référent est absent.

Pour Minh-ha, le silence est inséparable du son :

“SILENCES are holes in the sound wall/SOUNDS are bubbles on the surface of silence” (Minh-ha 1991 : 203).

Le silence fait donc partie, avec les sons environnants, la musique, les paroles des filmés et le commentaire du cinéaste, de l'expérience auditive du film.

Il peut servir plusieurs fonctions dont celles de la pause, de la suspension des attentes ou de l'éveil aux sons.

Minh-ha rapproche son utilisation du silence de celle du compositeur John Cage :

“I really admired, for example, John Cage, whose Zen-inspired composition and readings have effected radical change in all fields of the arts. I was very attracted to his work because it touched on something I was similarly groping for but had not articulated. The fact that Cage brought silence and

the sounds of life both into the consecrated realm of concert halls and out onto the domain of public debate, was very liberating" (*ibid.* 1992 : 121).

6. "A difference, finally in defining what is «cinematic» and what is not".

Minh-ha, s'oppose aux films qui se servent des techniques filmiques comme de formules répétées mécaniquement (Minh-ha 1991 : 111). Le cinéma pour Minh-ha ne doit pas non plus se limiter à une culture ou à un genre artistique unique (*ibid.* : 112). Il se doit également de garder le spectateur conscient de l'artificialité de la construction cinématographique (*ibid.* : 41).

Minh-ha établit également des critères pour rendre une œuvre responsable. Celle-ci doit être engagée politiquement, lucide idéologiquement et de nature interrogative (*ibid.* : 149).

Résumé

Minh-ha s'oppose à ce que les choix de représentation dans le film ethnologique soient motivés par la recherche d'une représentation authentique. Minh-ha isole cinq moyens utilisés dans le film ethnologique pour atteindre cette fin : l'inclusion de techniques filmiques promouvant un cinéma du naturel, la construction d'une structure narrative linéaire reposant sur des rapports antagoniques, les choix musicaux et la mise en contexte.

Minh-ha suggère une autre approche cinématographique qu'elle décrit en six sous-parties :

1. Transformation de l'expérience du cinéaste et du spectateur par la réflexivité des techniques cinématographiques employées.
2. Liberté interprétative pour le spectateur.
3. Construction du film qui tienne compte du fond et de la forme, qui mette en évidence la mise en forme de la représentation et qui se dirige non pas vers une fin mais vers un développement infini.

4. Emploi des rythmes comme stratégie de déplacement.
5. Subversion des normes dans l'utilisation des coupes, des pauses et du silence.
6. Affranchissement, dans la représentation cinématographique, de toute barrière culturelle ou artistique tout en conservant un regard critique.

D. Reassemblage

1. Contexte de tournage

Reassemblage est le premier film en format 16 mm que réalise Trinh T. Minh-ha (elle avait réalisé auparavant quelques films en super-8). Le succès de *Reassemblage* n'est pas immédiat (Minh-ha attend un an avant d'en avoir quelques échos) mais une fois véritablement lancé, il connaît une diffusion assez importante et est présenté, entre autres, au New York Film Festival et au San Francisco Film Festival (Minh-ha 1992 : 130).

Pour la réalisation de *Reassemblage*, Minh-ha s'inspire de son expérience sénégalaise (*ibid.* 113), acquise lors des années où elle vit dans ce pays, soit de 1977 à 1980 et du tournage du film en 1981.

Minh-ha filme dans cinq régions du Sénégal, des zones rurales peu industrialisées (*ibid.* : 129). Elle commence son film en Casamance, au sud ouest du Sénégal. Elle se dirige par la suite au nord-est puis au sud-est. Les quatre autres régions filmées sont identifiées selon les groupes humains qui y vivent, soit le «pays» des Sérère, des Manding et Peul, des Basari et Peul et finalement des Sarakhole et Toucouleur.

Elle est particulièrement intéressée par la vie quotidienne, les sons environnants, l'architecture, la musique et le mode de pensée sénégalais. Elle construit son film en tenant compte de ces intérêts, sans que le film ne gravite pour autant autour d'un sujet principal :

“Reassemblage evolves around an «empty» subject. I did not have any preconceived idea for the film and was certainly not looking for a particularized subject that would allow me to speak about Senegal. In other words, there is no single center in the film - whether it is an event, a representative individual or number of individuals in a community, or a unifying theme and area interest. And there is no single process of centering either. This does not mean that the experience of the film is not specific to Senegal. It is entirely related to Senegal” (Minh-ha 1992: 116).

2. Diégèse

La construction de *Reassemblage* est un agencement visuel lié de manière assez indépendante à la trame sonore (musique, sons ambiants et commentaire). Le sujet et la synchronisation du commentaire et des sons font rarement directement référence aux images présentées. Comme il n'existe pas de fil narratif, ou de sujet précis au film, le résumé est une entreprise difficile. Énumérer conjointement la succession des images et le commentaire les accompagnant résulterait dans une description décousue qui ne donnerait pas un aperçu concis du film.

Nous résumerons donc séparément le contenu des images puis celui du commentaire.

a) Les images

En plus des nombreux gros plans* de Sénégalais de tout âge, immobiles, regardant directement la caméra, dans chacune des régions (le passage d'une région à une autre est indiqué par un long plan noir), les images font référence aux différentes activités pratiquées par les femmes, les hommes et les enfants ainsi qu'à leur environnement (village, végétation, animaux sauvages et domestiques). Comme il existe une certaine similitude entre les différentes activités filmées dans les cinq régions, nous énumérerons les pratiques montrées pour l'ensemble du film.

Les femmes œuvrent à différentes tâches domestiques dont les plus représentées sont les soins aux enfants (allaitement, toilette, transport), la culture de la terre et la transformation et la préparation des grains (tamisage, pilage, cuisson et distribution de la nourriture), des cacahuètes (décorticage et broyage) et du poisson (nettoyage et dépeçage).

Bien que les hommes soient moins présents, Minh-ha les filme dans

l'exécution de tâches manuelles individuelles. Ils sont montrés aiguisant une lame, sculptant le bois à l'aide d'une hachette, conduisant une charrette et transformant des feuilles sèches de palmier en corde. Il y a également des images d'un tisseur, d'un forgeron et d'un homme écrivant en arabe.

Les plans d'enfants sont nombreux. Ils sont filmés jouant, mangeant, très souvent entourés de femmes. Une longue séquence est consacrée à leurs jeux : course en cercle, collecte de crustacés dans le sable, saut à la corde et danse. Minh-ha nous montre également les enfants dans des situations moins ludiques: un garçon dirige une charrue tirée par deux bœufs, deux autres passent assis sur un âne, un petit garçon qui pleure tient une poupée blanche par la main, une fillette souffle sur un feu, une autre pile des grains, une troisième transvide plusieurs fois une boisson.

Pour ce qui est de l'environnement, la caméra s'arrête à quelques détails particuliers de l'architecture des cases (fenêtres internes, motifs externes, toit), à certains espaces du village (cour intérieure, chemin entre deux clôtures, puits), aux animaux domestiques (vache, cheval, âne, chien) vivants et morts, à l'harmattan, au crépuscule dans une clairière, aux racines d'arbres, aux terres arides et verdoyantes, aux rivages d'un plan d'eau et à la végétation en feu.

b) Le commentaire

Le commentaire associé aux images permet de comprendre les quatre centres d'intérêt du film : (1) la critique de la pratique de l'anthropologie écrite et filmée, (2) l'approche de la représentation filmique suggérée par Minh-ha, (3) le développement économique du Tiers-Monde et (4) le rôle de la femme africaine.

1. Minh-ha critique la prétention qu'a l'anthropologie écrite et filmée de penser pouvoir atteindre l'objectivité ("I do not intend to speak about"). Elle

illustre sa critique en dépeignant un ethnologue sur le terrain qui pense pouvoir être neutre par l'entremise, par exemple, d'un enregistrement sonore. La mise en fonction de cet appareil lui permet ainsi de s'endormir pendant une séance musicale.

Selon Minh-ha, la caméra est également perçue comme un instrument neutre ("It has no eye it records"). Pour être fidèle à la réalité, il suffirait donc de la filmer, en suivant une technique filmique pré-établie ("The a, b, c... of photography"), puis d'expliquer les images par le biais d'un commentaire didactique omniprésent.

Pour Minh-ha le but de l'anthropologue est le même qu'il écrive ou qu'il filme : amasser de l'information dans l'optique de la préservation ("Recuperated collected preserved. The Bamun the Bassari the Bobo"). Ce but fait en sorte qu'il est impossible de combiner la réflexion à l'objectivité. ("The eager observer collects samples and has no time to reflect upon the media used").

2. Minh-ha suggère une approche qui respecte la complexité de la réalité et qui mette l'accent sur la subjectivité du cinéaste, particulièrement à travers l'évocation de ses buts visés lors de l'élaboration du film et de son expérience sur le terrain.

Tout d'abord, Minh-ha établit dès le départ la position de proximité qu'elle adopte par rapport aux filmés pour ne pas les objectifier ("Just speak near by") et laisse en suspens la question sur le sujet du film pour ne pas circonscrire la réalité. Tout en respectant la fragilité de celle-ci ("Reality is delicate. My irreality and imagination are otherwise dull"), Minh-ha cherche à en montrer la complexité.

Deuxièmement, Minh-ha fait souvent allusion aux pensées qu'elle a pu avoir en filmant les Africains. Elle parle des regards qui l'entoure pendant

qu'elle filme ("I am looking through a circle in a circle of looks") et du sentiment d'être l'objet d'observation de ceux chez qui elle se trouve ("The omnipresent eye. Scratching my hair or washing my face become a very special act" et "I put on a hat while laughter bursts out behind me"). Minh-ha inclut également un commentaire sur sa tentative de voyeurisme ("I come with the idea that I would seize the unusual by catching the person unaware"). Elle parle aussi de sa transformation psychologique en notant le déclin progressif de son désir de s'exprimer, peut être parce que la richesse de la réalité impose le silence ("I feel less and less the need to express myself. Is that something else I've lost?").

3. Minh-ha critique le développement occidental dans le tiers-monde et l'impact qu'il a sur la population. Minh-ha note que le développement a amené les habitants du tiers-monde à perdre une partie de leur fierté dans leur définition de leur statut régional. ("Scarcely twenty years where enough to make two billion people define themselves as underdeveloped").

Par sa description de deux cas particuliers, Minh-ha ironise sur l'aide apportée dans les villages visités.

Le premier exemple est celui d'un coopérant américain installé dans un village sénégalais pour montrer aux femmes comment cultiver des légumes. Minh-ha le décrit comme distant, coupé de ceux qu'il vient aider, pouvant à peine entendre et voir : il a un walkman sur les oreilles et est assis devant sa maison nouvellement construite, sous le prolongement d'un toit.

Le deuxième cas est celui d'une religieuse qui s'occupe d'un dispensaire mais qui refuse de soigner une petite fille parce qu'il s'agit d'un dimanche, jour qu'elle considère comme férié.

Minh-ha remarque que les Africains ont développé des manières de chercher à profiter de la richesse matérielle des étrangers. Elle en donne deux

exemples. Le premier est celui d'un homme en Casamance qui fait visiter sa maison aux touristes en échange d'une compensation monétaire. Le deuxième est celui des enfants qui accourent pour quémander des cadeaux, lors de l'arrivée d'étrangers.

4. Finalement, Minh-ha cherche à définir le rôle de la femme africaine dans sa société ainsi qu'à présenter l'image stéréotypée que se fait d'elle l'Occident. Pour se faire, Minh-ha se réfère à la mythologie africaine et à quelques témoignages dont elle rapporte les propos dans sa narration.

Minh-ha introduit le rôle de la femme africaine par une référence au mythe selon lequel, à l'origine le feu appartenait à celle-ci ("In numerous tales - Woman is depicted as the one who possessed the fire"). Minh-ha se sert de cette association entre le feu et la femme pour mettre l'accent sur son rôle prépondérant dans la production de l'alimentation et dans la transmission du savoir ancestral par les récits oraux (Fire place and woman's face - The pot is known as a universal symbol for the Mother, the Grand Mother, the Goddess").

Dans son livre *Woman, Native, Other*, Minh-ha consacre un chapitre à l'analyse du rapport entre la femme africaine et les récits oraux ("Grandma's Story"). Selon elle, dans la cosmogonie africaine, les associations qui lient la femme, l'eau et les mots sont nombreuses.

"Salivate, secrete the words. No water, no birth, no death, no life. No speech, no song, no story, no force, no power" (Minh-ha 1989 : 127).

Chaque femme africaine a pour rôle de transmettre les récits d'une génération à la suivante. Pour Minh-ha ces récits constituent la plus ancienne forme de conscience historique et sont un héritage culturel (écrasé par le colonialisme) nécessaire à l'avancement de leur société.

"She who works at un-learning the dominant language of "civilized" missionaries also has to learn how to un-write and write anew. And she often does so by re-establishing the contact with her foremothers, so that living tradition can never congeal into fixed forms, so that life keeps on

nurturing life, so that what is understood as the Past continues to provide the link for the Present and the Future" (Minh-ha 1989: 148-149).

Pour survivre, les récits doivent donc se transformer. Minh-ha a recours à la métaphore du feu pour expliquer leur évolution:

"Her words are like fire. They burn and they destroy. It is, however, only by burning that they lighten. Destroying and saving, therefore, are here one single process" (*ibid.* : 132).

Minh-ha s'intéresse à deux autres aspects qui concerne la femme africaine : sa « nudité » corporelle et son mariage polygamique.

Parmi les images stéréotypées de l'Afrique, Minh-ha fait allusion à celles des femmes africaines aux seins nus et rapporte les propos d'un Occidental qui voyant de telles images associe cette nudité à la pornographie.

Minh-ha renverse ce cliché sur la nudité, en suggérant que c'est le voilé qui crée la nudité ("Nudity does not reveal - The hidden- It is its absence").

Finalement, Minh-ha rapporte le commentaire d'une femme africaine qui lui dit que la polygamie avantage les hommes et non les femmes et qui demande à la cinéaste si son mari lui appartient exclusivement.

3. Caméra⁷

Les techniques filmiques utilisées dans *Reassemblage* ne respectent pas ce que Minh-ha appelle "the ABC of photography", soient les règles esthétiques de la cinématographie classique, basées sur la transparence.

Selon l'approche classique, les choix cinématographiques (mise au point de l'image, durée et type de plan, mouvement de la caméra) doivent permettre au spectateur de saisir rapidement la signification des images filmiques.

Comme Minh-ha cherche à distancier le spectateur de l'image filmique et de

l'empêcher de se faire une idée convenue du contenu, elle opte plutôt dans ⁷ Aucun information n'a été trouvée au sujet du type de caméra 16 mm utilisé par Minh-ha pour filmer *Reassemblage* .

Reassemblage pour des plans parfois flous, très courts et filmés par une caméra aux mouvements hésitants. Au sujet des nombreux gros plans, il s'agit pour Minh-ha d'une manière de représenter le voyeurisme du cinéaste et de mettre l'accent sur l'aspect formel, particulièrement la texture des objets filmés (Minh-ha 1992 : 226).

Minh-ha limite les mouvements de caméra à ceux qui reflètent le point de vue du voyeur. Elle évite donc les mouvements lisses et obliques et effectue des panoramiques horizontaux et verticaux cahoteux pour mettre en valeur la rectangularité de l'écran. Également, pour ne pas envahir l'espace de l'autre, Minh-ha évite les mouvements qui donnent de la puissance à la caméra, comme le zooming* et le travelling.

"In someone else's space I cannot just roam about as I may like to. Roaming about with the camera is not value-free; on the contrary, it tells us much about the ideology of such a technique" (*ibid* : 117).

Selon Minh-ha, les mouvements exploratoires de la caméra permettent de refléter la subjectivité de leur opérateur.

"It does not result from an (avant-garde) anti-aesthetic stance, but occurs, in my context, as a form of reflexive body writing. Its erratic and unassuming moves materialize those of the filming subject caught in a situation of trial, where the desire to capture on celluloid grows in a state of non-knowingness and with the understanding that no reality can be «captured» without transforming" (*ibid* : 115).

4.Sons

Le but de Minh-ha est de suspendre le sens et de mettre en valeur le son. Elle explore cette possibilité surtout avec les paroles enregistrées des filmés. Minh-ha cherche à rendre le spectateur sensible à la mélodie, au grain ainsi qu'à la combinaison de la tonalité et du rythme des voix entendues (Minh-ha 1991 : 226). Minh-ha mentionne que comme étrangère ne parlant pas la langue locale, elle portait beaucoup d'attention à la musicalité de la langue. En ne

traduisant aucun des dialogues, elle permet au spectateur de vivre une expérience similaire à celle du premier contact. Minh-ha empêche le spectateur de percevoir la parole de l'autre uniquement comme productrice de sens.

Minh-ha joue avec la matérialité et le sens de la parole en ne présentant pas les extraits de conversation en entier mais en les coupant et les remontant de manière à rendre apparente la musicalité de la langue.

Elle s'attaque également à la parole synchrone, en parlant dans son commentaire en synchronisation avec une personne filmée. Ceci donne l'impression que les paroles étaient prononcées par la filmée alors qu'il s'agissait de Minh-ha ("(...) substituting one voice for another, speaking for or in the place of the "other" (Minh-ha 1991: 227)).

Minh-ha note que les documentaristes qui vénèrent le témoignage oral jugent probablement ce découpage irrespectueux de cette forme d'expression (*ibid* : 226).

a) Nature du commentaire

Le commentaire en voix-off est celui de Trinh T.Minh-ha. Le lien entre les paroles de Minh-ha et les images est assez abstrait sans toutefois être inexistant. Dans *Reassemblage* le commentaire a un but critique.

Pour Minh-ha, le commentaire fait partie de l'expérience sonore du film. Elle note à ce sujet qu'il est préférable d'avoir plus d'une voix-off car ceci enrichit à la fois la sonorité et la portée critique du film :

"Having one voice (...) flattens the acoustical experience; it also blunts the critical edge of the film" (Minh-ha 1992 : 215).

b) Élaboration du commentaire

L'approche exploratoire que pratique Minh-ha fait en sorte qu'elle écrit le commentaire au fur et à mesure de l'assemblage du film (*ibid.* : 174).

c) Musique

Selon Minh-ha, tout comme les paroles des filmés et le commentaire, la musique dans *Reassemblage* ajoute à l'expérience sonore du film. Minh-ha cherche donc à mettre en relief les sonorités musicales. Elle se sert également de la musique dans *Reassemblage* pour apporter de la continuité sur des images saccadées ou pour briser une continuité visuelle (Minh-ha 1992 : 227).

Résumé

Reassemblage a été filmé dans cinq régions rurales du Sénégal. Les images filmées dépeignent le mode de vie des Sénégalais tandis que le commentaire est axé sur quatre sujets principaux : (1) la critique des pratiques ethnologiques écrites et filmées; (2) l'approche de terrain de Minh-ha; (3) l'impact du développement au tiers-monde; (4) la femme africaine.

Tableau II : Techniques cinématographiques privilégiées dans *Reassemblage*

Caméra	Mouvements hésitants et cahoteux
Son	Mise en valeur de sa textualité
Commentaire	Peu lié aux images; le cinéaste est le narrateur
Musique	Expérience sonore provoquant ou brisant la continuité

Chapitre IV : Comparaison

Il est temps à présent de voir si les choix filmiques de Jean Rouch et de Trinh T. Minh-ha s'accordent concrètement avec leur démarche théorique.

Pour se faire, nous analyserons neuf séquences réalisées par chacun des cinéastes. Celles-ci sont tirées de *La chasse au lion à l'arc* pour Jean Rouch et de *Reassemblage* pour Trinh T. Minh-ha. Nous comparerons entre elles les stratégies de représentation de chacun des cinéastes en associant les séquences de Rouch et Minh-ha selon la similarité de leur contenu visuel.

L'ordre de présentation des séquences est le suivant : (1) le forgeron, (2) la carcasse, (3) la végétation, (4) les animaux sauvages, (5) le crépuscule, (6) la danse, (7) les enfants, (8) les femmes, (9) les hommes.

Si dans les deux films étudiés, les cinéastes nous montrent tous deux une part d'Afrique de l'Ouest, leur mission se dissocie cependant de manière fondamentale dès le départ par la divergence de leurs objectifs respectifs. Alors que Rouch construit son film autour de la pratique de la chasse, Minh-ha propose une réflexion sur la représentation cinématographique.

La séquence représentant un forgeron dans chacun des films illustre la différence du but informatif visé. En effet, tandis que le message de Rouch porte sur la fabrication d'une flèche celui de Minh-ha traite de la fabrication de l'image.

1. Le forgeron

a) Rouch

Dans *La chasse au lion à l'arc*, la séquence du forgeron se déroule en seize plans pendant quatre-vingt-neuf secondes et s'inscrit dans le contexte de la chasse, à l'étape des préparatifs. Cette mise en contexte est articulée par l'arrivée des chasseurs chez le forgeron au début de la séquence et par la remise d'une

flèche au chef des chasseurs à la fin.

La séquence centre l'attention autour de la flèche elle-même qui est montrée en quatorze plans (dont dix gros plans), différant les uns des autres par l'angle de la caméra et les stades de fabrication qu'ils représentent.

Bien que Rouch mentionne dans sa narration le nom du forgeron, «Moukaila», celui-ci reste un sujet secondaire. Il n'est montré que pour deux secondes au début de la séquence. C'est la seule fois que le spectateur peut voir le visage du forgeron. Même à la fin de la séquence, lorsque Moukaila remet la flèche à Tahirou Koro, le plan ne cadre que le bras du forgeron et la flèche qu'il a produite.

Tout comme les images, le commentaire de Rouch se consacre presque entièrement à la description de la transformation de la flèche. Présente dans dix des seize plans, la narration de Rouch accompagne l'image dans le but d'introduire et de décrire avec détail les gestes du forgeron; en voici la transcription :

“[plan 1] Il faut maintenant aller chez le forgeron pour lui demander de fabriquer une flèche.

[plan 2] Moukaila, le forgeron

[plan 3] fabrique une flèche pour cinq francs.

[plan 5] Un petit morceau de fer est taillé à la longueur. Chauffé au feu,

[plan 6] il est entortillé en spirales afin que le poison reste dans les spirales du fer.

[plan 7] Il est redressé sur l'enclume,

[plan 8] barbelé, aplati,

[plan 11] refroidi dans le sable,

[plan 12] aiguisé.

[plan 15] Une nouvelle flèche est donnée à Tahirou Koro, le chef des chasseurs”.

Quant aux sons ambiants, principalement des bruits associés au forgeage (martèlement de l'enclume, oxygénation du feu et limage de la pointe de flèche), ils sont directement liés à la fabrication de la flèche et appuient donc le projet informatif de Rouch. La bande sonore comprend également, dans trois

plans, des voix d'hommes. Mais Rouch ne traduit pas leurs paroles, probablement parce qu'il ne les juge pas pertinentes à la compréhension de la fabrication d'une flèche.

Par cette séquence, Rouch accomplit la première étape de la méthode ethnologique de Marcel Griaule, à savoir la collecte et la classification de données : Rouch enregistre sur film la fabrication de la flèche et en distingue les diverses étapes.

L'attention de Rouch aux détails matériels de la fabrication d'une flèche, pratique ancestrale en voie de disparition, s'explique également par son adhésion à la mission que se donne l'ethnologie, c'est-à-dire la préservation du patrimoine culturel universel.

b) Minh-ha

Tandis que Rouch décrit méticuleusement ce qu'il observe, la séquence correspondante de Minh-ha, de cinq plans répartis en dix-neuf secondes, ne transmet aucune information sur le forgeron ni sur ses activités.

Dans les cinq plans de cette séquence, dont deux montrent le forgeron, Minh-ha opte pour des plans très courts, pris à une distance et avec un cadrage qui ne permettent pas au spectateur de saisir rapidement le contenu de l'image. Le spectateur ne peut qu'entrevoir le forgeron à l'œuvre.

Ainsi, dans le premier plan, le haut de la tête du forgeron ainsi que le bras avec lequel il bat l'enclume sont coupés de l'image, de sorte que le spectateur n'a accès à un portrait entier ni de l'homme, ni de son travail. Dans le deuxième plan du forgeron, celui-ci est représenté en entier mais il fait partie d'un plan d'ensemble dans lequel il apparaît de trop loin pour être vu distinctement. De plus, le cadrage de ce plan inclut une partie d'un autre homme, ce qui distrait le regard du spectateur et ainsi l'empêche de fixer son

attention sur le forgeron.

Les trois autres plans présentent le forgeage par des plans rapprochés qui rappellent ceux de Rouch. On voit par exemple le martellement sur l'enclume d'une tige de fer incandescente tenue par des pinces. Nous pouvons cependant remarquer que les plans dans *Reassemblage* sont plus courts, plus distants et pris selon des angles plus homogènes que ceux de *La chasse au lion à l'arc*.

L'ensemble des choix de représentation pour ces trois derniers plans donne un résultat semblable à celui des premiers plans : les techniques cinématographiques voilent l'image et empêchent le spectateur d'en saisir le contenu.

La narration, qui recouvre les cinq plans et s'étend sur quelques plans suivants ceux du forgeron, explique les choix visuels :

“[plan 1] Documentary
[plan 2] because reality is organized into
[plan 3] an explanation of itself. Every single detail
[plan 4] is to be recorded. The man on the screen smiles at us
[plan 5] while the necklace he wears, the design
[fin des plans étudiés] of the cloth he puts on, the stool he sits on are
objectively commented upon”.

C'est là une critique de la tendance descriptive du commentaire dans le documentaire traditionnel et de l'objectivation des filmés qui en résulte. Cette narration est réflexive puisqu'elle est un commentaire sur sa propre nature.

Les images sont donc l'écho de cette critique puisque tout en traitant d'un sujet typique du documentaire, Minh-ha réussit à ne pas objectiver les filmés grâce à la mise en valeur non pas du contenu de l'image mais de l'ensemble des moyens cinématographiques (procédés spatiaux, kinésiques et auditifs).

Minh-ha déconstruit ici la démarche descriptive de l'ethnologie et propose une représentation qui n'efface pas les traces de sa construction.

L'absence de sons ambiants ou de musique accentue l'irréalité de la situation et rend la fabrication de l'image plus évidente.

Comme tous les procédés audiovisuels sont utilisés pour dévoiler le médium cinématographique, l'approche peut être considérée comme entièrement réflexive.

Rouch et Minh-ha utilisent donc des approches très différentes pour représenter le forgeron à l'œuvre. Rouch présente son message sous une forme descriptive tandis que Minh-ha opte pour une approche réflexive.

C'est peut-être en partie cette divergence qui amène Rouch et Minh-ha à diriger la délimitation du sens différemment. Nous étudierons ceci par l'entremise de séquences où sont filmées des carcasses de vache.

2. La carcasse

a) Rouch

La séquence de la carcasse dans le film de Rouch est composée de trois plans et dure dix-sept secondes. Par la construction de cette séquence Rouch amène d'abord le spectateur à se questionner sur le sens à donner à l'image puis, à l'aide du commentaire, il lui propose une manière de l'interpréter.

Voici le commentaire de Rouch :

“[fin de la séquence précédente] Mais, à côté des troupeaux des Bella et des Peul, il y a Moussoubéri, le lion. Le lion [plan 1] vit en contact avec les éleveurs. C'est [plan 2] l'ami des bergers Peul. De temps en temps, il attaque une vache. [plan 3] C'est une vache malade, ainsi il sauvegarde la santé du troupeau”.

Le premier plan oblige le spectateur à s'interroger sur la pertinence du lien entre l'image et le commentaire car si la narration aborde le sujet de l'existence du lion, l'image correspondante est un plan d'ensemble dans lequel une carcasse d'animal, de dos, est filmée de loin. Les premiers éléments de réponse venant éclairer cette association apparaissent dans le deuxième plan.

La carcasse, encore de dos, est à présent montrée dans un plan

rapproché* de sa tête et de son cou et le commentaire indique qu'il s'agit des restes d'une vache qui a été la proie d'un lion.

C'est dans le troisième plan que le sens à donner à cette carcasse est le plus dirigé. En effet, tandis que l'attention du spectateur est à présent canalisée sur les restes de cette vache (la caméra longe la carcasse en plan rapproché et termine son mouvement sur le squelette de la tête prise de face) les propos de Rouch suggèrent au spectateur de percevoir la mort de cette vache non comme une injustice mais comme un phénomène obéissant à la loi de la sélection naturelle, favorable à long terme pour la survie de son espèce.

Tout au long de la séquence, la bande sonore comprend, en plus du commentaire, des gazouillis, des beuglements ainsi qu'une musique très douce d'instruments à cordes et à vent (bien que par l'ajout de celle-ci, Rouch contredise sa conception de l'emploi de la musique dans le film). L'ensemble s'agence avec le climat de paix établi par Rouch dans cette séquence.

Il existe donc peu d'ambiguïté sur la signification de cette séquence : la carcasse de la vache symbolise la cohabitation harmonieuse entre les êtres humains et les lions.

Rouch ne se limite donc pas à l'énumération des différentes étapes de la chasse. Il cherche à intégrer celles-ci dans le rapport Nature-Culture.

b) Minh-ha

Réticente à délimiter la signification de la représentation cinématographique, Minh-ha dirige l'interprétation des images de moins près que ne le fait Rouch dans la séquence correspondante de *Reassemblage* de trente-et-un plans et d'une durée de quatre-vingt-treize secondes. Puisque Minh-ha renonce ici à la narration explicative, le fil conducteur de la séquence, soit la mise à mort d'une vache, se dégage tant bien que mal des images, de

l'ordre d'enchaînement des plans et des choix sonores.

Dans le premier plan, un homme, de profil, marche derrière un troupeau de vache et porte sur son dos une vache aux pattes ligotées. Il s'agit du moment où l'animal est sorti du troupeau.

L'état de captivité de l'animal contraste avec les trois prochains plans d'un garçon assis sur un cheval blanc parmi lesquels deux gros plans montrent la liberté de mouvement du sabot du cheval et celui du pied du garçon.

Une vache, couchée sur le sol est ensuite représentée par une succession de gros plans qui accentuent le thème de la mise à mort imminente. Outre par le plan de sabots ficelés, la captivité de l'animal est également évoquée par les plans d'un de ses yeux autour duquel se déplace une mouche que la vache ligotée ne peut chasser.

La séquence entière est rythmée par une musique interrompue à intervalles réguliers. Ces interruptions momentanées peuvent être associées au rythme du battement du coeur ou être interprétées comme présage de la mort de l'animal. Si la musique est employée pour ces raisons, nous devons conclure que Minh-ha se sert de la musique pour diriger le sens de la représentation, emploi qu'elle critique par ailleurs dans ses écrits.

Dès les plans suivants, la musique est remplacée par des sons de l'environnement naturel, notamment la stridulation de grillons. Ils accompagnent des plans rapprochés et des gros plans de la carcasse d'un animal de bétail, en état avancé de décomposition. S'agirait-il du sort qui attend la vache des plans précédents? La musique est-elle remplacée par des sons environnants pour inscrire la mort dans le cycle de la nature?

Les prochaines images représentent quelques habitations dans un milieu aride où souffle un vent si fort qu'il soulève le sable. Ces images semblent expliquer la carcasse comme car comme le mentionne Minh-ha:

“(...) in Sénégal, those dead animals are a result of the drought. I wouldn’t want to show just the happy part of Africa” (Minh-ha cité par MacDonald 1995 : 109).

En nous présentant ces plans de sécheresse, Minh-ha illustre le rapport conflictuel entre l’être humain et la Nature puisqu’elle suggère que l’homme doit faire face à un environnement hostile. Bien que ce rapport antagonique ne traverse pas l’ensemble de *Reassemblage*, il faut dire que sa présence dans cette séquence contraste avec le refus mentionné par Minh-ha dans ses écrits de représenter la réalité comme l’opposition de ces deux entités.

Finalement, les derniers plans de cette séquence portent sur une vache fraîchement tuée. La musique recommence durant un plan rapproché du sang qui dégoûte du museau de l’animal puis elle s’arrête et est remplacée de nouveau par les mêmes bruits de la nature que précédemment. Le dernier plan est le seul depuis le début de la séquence qui montre la bête en entier. Est-ce la vache qui était montrée vivante plus tôt dans la séquence? Pourquoi la musique recommence-t-elle durant le plan du sang qui s’égoutte de l’animal? Est-ce pour associer la musique à la vie? Il est impossible pour le spectateur de répondre à ces questions avec assurance.

L’approche de Minh-ha exige donc un travail interprétatif important de la part du spectateur, qui n’aura jamais la certitude d’avoir compris les intentions de la cinéaste. Le spectateur reste en état continu de questionnement. Minh-ha s’assure ainsi que le spectateur reste un agent actif dans le déchiffrement de la représentation.

La différence entre Rouch et Minh-ha dans leur manière de diriger la production de sens illustre le rôle fondamental que joue le cinéaste dans l’encodage de la réalité. La représentation cinématographique proposée par le cinéaste est le résultat de l’ensemble de ses décisions (et celles de ses assistants)

au sujet de ce qu'il juge pertinent de garder de la réalité captée durant le tournage, à partir de l'instant où il commence à filmer jusqu'à l'étape finale du montage.

Par la prochaine comparaison de séquences, nous examinerons comment Jean Rouch et Trinh T. Minh-ha manifestent leur subjectivité dans la présentation de la végétation des régions visitées. Ceci nous permettra de mieux comprendre le rôle qu'ils cherchent à jouer dans leur film.

3.La végétation

a) Rouch

La séquence choisie dans *La chasse au lion*, de huit plans en cinquante secondes, fait partie de la section du film qui montre le voyage parcouru par Rouch en voiture à partir du fleuve Niger pour arriver chez les Gow et sert d'introduction à l'environnement dans lequel aura lieu la chasse.

C'est en faisant référence à sa propre exploration du milieu que Rouch introduit cet environnement au spectateur, par l'entremise de la narration et des images.

Voici le commentaire de Rouch :

“[plan 1] Mais si on peut dépasser la dune
 [plan 2] d'Erksan, on entre dans Gandji Kangamoru gamoru, la brousse qui est plus loin que loin, le pays de nulle part.
 [plan 3] Ce pays là, c'est un pays de sable, (un pays) de poussière, un pays de brume.
 [plan 4] Ce sont des
 [plan 5] forêts sans chemin, des montagnes dont
 [plan 6] les noms ont été oubliés et que nous appelons, nous,
 [plan 7] les montagnes de la lune et les montagnes
 [plan 8] de cristal”.

Il s'agit d'une description lyrique empreinte du vécu du cinéaste. Rouch personnalise le commentaire dans ce cas en insérant les associations imaginaires que lui et ses compagnons construisent lors de leur présence en

terre gow. Les noms de montagnes désignés dans la narration auraient été tirés, selon Rouch, des mémoires de Tarzan (Yakir 1978 : 8).

Par ce référent occidental et par la désignation de la contrée présentée comme étant "plus loin que loin", Rouch met en évidence son identité d'étranger et de novice dans l'expérience vécue lors du tournage :

"You see my filming of the hunt was my own initiation as a lion hunter, and my intention in editing the film and in the commentary was to try to give the audience a feeling of what I myself felt as I was learning the way of the lion hunt" (Rouch 1978c : 1014).

Son expérience personnelle se manifeste également dans les images de cette séquence par l'omniprésence du véhicule dans lequel il se déplace.

Les deux premiers plans filment la voiture qui descend une dune puis les six prochains plans rappellent la présence de celle-ci en l'incluant partiellement dans le cadre de l'image (visibilité du pare-brise, de l'aile et de la roue droite ou du capot) et par l'inclusion des bruits du moteur.

Le spectateur est donc toujours conscient que ces images sont intimement liées à l'aventure du cinéaste. Le fait que le moyen de transport, une Land Rover, soit mise en évidence par le cadrage rappelle la modernité et situe cette exploration dans le temps.

Rouch se présente donc clairement comme le témoin à la source du film. Convaincu de la subjectivité inhérente dans la recherche ethnologique, Rouch ne cherche pas à présenter la chasse comme une réalité extérieure à lui-même. En s'affichant comme témoin des événements filmés, Rouch fait de cette chasse une aventure «rouchienne». C'est par le biais de cette aventure que le spectateur découvre la pratique africaine ancestrale de la chasse au lion. L'ancrage de Rouch au sein de son film le rapproche de l'aventurier des reportages exotiques.

Ce genre filmique, dont les frères Auguste et Louis Lumière furent les

instigateurs en envoyant les premiers opérateurs à travers le monde pour filmer la variété des paysages et habitants trouvée, est également connu sous le terme anglais de travelogue. Burton Holmes, cinéaste-explorateur, est le premier à utiliser ce terme et il le définit ainsi:

“The gist of a journey ground fine by discrimination, leavened with information seasoned with humor, fashioned in literary form and embellished by pictures that delight the eye, while the spoken story charms the ear” (Tobing Rony 1996 : 84).

Ces films s’adressent avant tout aux étrangers du lieu exploré et reposent sur le témoignage de l’un d’eux (Leprohon 1950 : 18). Ce témoin est présent dans le film et est l’intermédiaire entre les images et le spectateur. Celui-ci s’identifie à l’explorateur et vit les péripéties présentées à travers lui.

Par sa narration Rouch joue le rôle de l’explorateur étranger permettant de faire découvrir un nouvel univers à “une multitude moins chanceuse” (Leprohon 1960 : 71). En effet, bien qu’au début comme à la fin de sa narration, Rouch adresse son discours à la jeune génération du lieu où il a chassé le lion, lorsqu’il décrit la géographie des lieux, son commentaire se tourne vers ceux qui vivent à l’extérieur de cette société africaine. Si Rouch s’était uniquement adressé à la communauté qu’il avait filmé, il ne leur aurait pas décrit le moyen de se rendre dans leur propre région et il n’aurait pas qualifié ce lieu comme infiniment loin.

Le place de Rouch varie cependant de celle de l’explorateur du travelogue par son absence physique de l’image. L’identification du spectateur au témoin principal n’est donc pas aussi solidement ancrée qu’elle ne l’est dans le travelogue, car comme le mentionne Christian Metz :

“(…) pour se couler dans le regard («subjectivement»), il faut connaître la personne («objectivement»)” (Metz 1991 : 115).

Rouch se livre donc davantage par le truchement du commentaire que par celui de l’image correspondante.

Cette hypothèse est secondée par le fait que l'enchantement suggéré dans le texte n'est pas repris visuellement. S'il n'y avait pas eu les paroles de Rouch, la séquence, composée d'images filmées en plongée à partir de la voiture en mouvement et captant principalement en plan rapproché la végétation à ras le sol, aurait été moins évocatrice.

L'exploration proposée au spectateur est donc avant tout narrative.

b) Minh-ha

Dans la séquence homologue composée de douze plans en onze secondes, Minh-ha cherche également à partager son exploration avec le spectateur. Elle manifeste cependant sa présence de manière plus indirecte que ne le fait Rouch.

Les plans de cette séquence sont extrêmement courts. La séquence débute par neuf plans d'un arbre, dont huit sont des plans rapprochés ou des gros plans du pied de l'arbre et de ses racines extérieures. Ces plans ne sont accompagnés par aucun son. Le plan d'un mur au pied duquel se trouvent des pots est intercalé parmi les plans de l'arbre. Le silence employé dans ces plans éveille le spectateur aux sons accompagnant les deux plans suivants qui montrent une forêt en feu. Sans pouvoir déterminer s'il s'agit de sons synchrones, nous pouvons identifier des bruits d'oiseaux, de coqs, d'enfants et peut-être de combustion provoquée par le feu.

Par les choix audiovisuels qu'elle fait dans cette séquence, Minh-ha semble vouloir transmettre au spectateur la richesse sensorielle vécue par elle au moment de l'exploration.

La rapidité de la succession des plans rappelle la fragmentation caractéristique de l'observation et le contenu des différents plans est peut-être un reflet de ce qui a captivé l'oeil de Minh-ha.

À la dimension auditive de son expérience correspondrait le crépitement qui accompagne les plans de la forêt en feu.

Quant au toucher, Minh-ha l'évoque par de gros plans qui mettent en valeur la texture de l'écorce d'un arbre.

Le spectateur découvre donc ce nouvel environnement par l'éveil de tous les sens. En rapprochant le spectateur de sa propre expérience sensorielle, Minh-ha propose au spectateur une expérience cinématographique originale, qu'elle qualifie de "re-structuring of experience".

Dans cette séquence, la subjectivité de Minh-ha s'exprime donc de manière indirecte puisqu'il n'y a aucune narration de sa part ni d'indice évident de sa présence dans les images. Sa présence dans cette séquence est donc beaucoup plus diffuse que ne l'est celle de Rouch dans la séquence associée tirée de *La chasse au lion à l'arc*. Il est cependant important de mentionner que dans certaines séquences de *Reassemblage*, Minh-ha fait référence à elle-même par l'entremise de la narration .

Nous pourrions illustrer le rôle distinct des deux cinéastes par une métaphore musicale. Tandis que Rouch se comporte comme un soliste, directement identifiable comme source d'où provient la musique, Minh-ha agit plutôt comme un chef d'orchestre dont la présence se révèle indirectement par le fruit de sa direction musicale.

Leur différente manière d'afficher leur présence se combine à une différence d'attitude dans leur manipulation de la caméra sur le terrain. Nous verrons ceci avec la représentation qu'ils font d'animaux sauvages.

4. Les animaux sauvages

a) Rouch

La séquence de Rouch (huit plans en trente-sept secondes) représente

bien l'esprit de la chasse car Rouch filme les animaux en les poursuivant à bord d'une voiture. Rouch rend donc sa caméra très mobile et se transforme en véritable chasseur d'image.

Le résultat visuel de cette poursuite est que les animaux sont tous filmés en travelling d'accompagnement avant ou latéral* pendant leur fuite. Les trois premiers plans montrent de dos, en pleine course, des phacochères, un chameau et des autruches. Les quatre prochains plans sont composés d'une girafe de côté qui court rapidement entre les deux voitures. Puisque l'image est filmée à partir d'une des voitures, la girafe semble être poursuivie par la seconde voiture qui se trouve en arrière plan. Une musique africaine au rythme assez rapide accompagne l'ensemble de ces plans. Elle est substituée par des sons de l'environnement naturel dans le dernier plan, qui représente des girafes filmées de très loin au crépuscule.

Il n'y a pas de commentaire. L'introduction narrative fait partie du plan qui précède cette séquence. En voici le contenu :

"Et, si les hommes d'avant ont disparu du pays de nulle part, les animaux sauvages, eux, sont restés".

L'allure agressive de cette poursuite peut s'expliquer par différents éléments de l'idéologie de Rouch :

1. Le contexte de la chasse amène Rouch à en reproduire l'esprit d'attaque.
2. La technique de la caméra vivante privilégie le travelling au zooming.
3. L'approche de la caméra de contact amène Rouch à filmer au cœur de l'action. Dans ce cas, pour faire partie de l'action, Rouch la provoque.
4. La transformation de l'œil du cinéaste en ciné-œil entraîne l'adoption d'un comportement et d'une vision adaptés aux moyens particuliers de la représentation cinématographique.

b) Minh-ha

L'approche de Minh-ha dans sa représentation d'animaux sauvages est beaucoup plus réservée.

La séquence étudiée (neuf plans en vingt-neuf secondes) débute par un plan noir, suivi par deux plans de singes sautant entre de hautes branches. Les trois plans suivants filment la carcasse d'un âne. Le sixième plan s'attarde à des phacochères. Ceux-ci sont d'abord pris de face puis, lorsqu'ils s'éloignent, ils sont filmés de dos. Le dernier plan cadre de face une antilope immobile.

Nous pouvons donc remarquer que, contrairement à Rouch, Minh-ha ne se lance pas à l'assaut des animaux mais cherche plutôt à perturber les animaux le moins possible, en les filmant de loin (l'utilisation du téléobjectif est particulièrement visible dans le plan de l'antilope en raison de la courte profondeur de champ) et en restant immobile (l'ensemble de cette séquence est filmée en plans fixes). Cette approche lui permet de filmer les animaux très souvent de face ou de profil.

La distance que garde Minh-ha entre elle et les animaux filmés peut être associée à celle qu'elle établit dans son concept du respect de l'opacité des choses observées par l'observateur.

La quasi immobilité de la caméra semble également faire référence à la réflexion que propose Minh-ha sur le regard. Son analyse amène la cinéaste à limiter les possibilités techniques de la caméra pour que l'œil humain ne soit pas substitué par un œil mécanique tout puissant. Notons cependant que Minh-ha ne se prive pas du téléobjectif.

Il n'y a presque aucun son durant la représentation d'animaux vivants. Il s'agit donc d'une observation silencieuse.

Une musique caractérisée par une répétition de cris aigus, également présente dans la séquence de la carcasse, accompagne les plans inanimés. La

musique débute avec le plan noir, s'arrête dès le début du deuxième plan en coordination avec le saut d'un singe et recommence ensuite à la fin du troisième plan lors du saut d'un deuxième singe. Ce plan est suivi par les plans de la carcasse de l'âne. La musique disparaît à la fin de ces plans.

La narration n'est présente que dans le dernier plan, lorsque Minh-ha débute une phrase introduisant une nouvelle région ("The land of the Ba[fin du plan]sari").

Rouch et Minh-ha adoptent donc une attitude très différente dans l'utilisation de la caméra. Ils se rejoignent cependant dans leur utilisation parfois lyrique de cet outil. Ceci se remarque dans une séquence filmée dans chacun des films où les deux cinéastes s'appliquent à évoquer l'atmosphère du crépuscule.

5. Le crépuscule

a) Rouch

La séquence de Rouch (cinq plans en vingt-huit secondes) débute avec un plan fixe rapproché d'ânes qui avancent à contre-jour directement vers la caméra. La beauté du plan repose principalement sur le fait que les silhouettes des animaux se découpent sur la lumière orangée du ciel au crépuscule et que la musique douce et aérienne (présente dans l'ensemble de la séquence) se marie bien à l'image. Les bruits environnants sont à peine perceptibles. Rouch ajoute à ce plan, ainsi qu'au prochain, le commentaire explicatif suivant:

"[plan 1] Et, tous les soirs, dans les campements précaires des bergers Peul ou Bella, on ramène les animaux que l'on abrite
[plan 2] derrière des barrières d'épineux".

Le deuxième plan nous rappelle la place prépondérante que prend la description explicative dans *La chasse au lion à l'arc* car Rouch insère une image prise à une heure moins tardive de la journée pour montrer l'espace

dans lequel les animaux passent la nuit. La différence de lumière étonne car elle ne respecte pas l'aspect synchronique du temps lié au crépuscule.

L'atmosphère créée par le premier plan est donc momentanément suspendue. Cependant, les trois derniers plans replongent le spectateur dans l'ambiance de fin de journée établie au départ.

Le retour au village est représenté par une mère qui tient deux jeunes enfants par la main et qui marche près d'une habitation. La caméra suit son déplacement par un léger mouvement panoramique. Lorsqu'un des enfants tombe, on entend les pleurs de l'enfant.

L'aspect mystérieux de la nuit est évoqué dans les deux autres plans. L'ombre d'une personne passe derrière une case et une seconde personne, en avant plan mais à peine perceptible tant il fait sombre, utilise un balai pour ratisser le sol puis l'agite comme un hochet en pointant le ciel et en se déplaçant vers la gauche de l'image.

b) Minh-ha

À l'instar de Rouch qui se laisse momentanément détourner de la narration de la chasse, Minh-ha laisse aussi le lyrisme associé à la tombée du jour prendre le dessus sur son objectif de déconstruction.

Le premier plan de cette séquence (six plans en trente-deux secondes) est un fond noir sur lequel Minh-ha ajoute des voix parlant Sérère dont celle d'une femme savante du village de Boucoum nommée Djumalog. Cependant, ces informations sur la provenance des voix, tout comme la traduction de leur propos ne sont pas fournies dans la séquence. Pour Minh-ha, c'est une manière de présenter la parole sous une forme musicale. Si l'on écoute ces voix musicalement, elles deviennent une mélodie douce et rythmée qui nous semble chuchotée à l'oreille. En plus de ces voix, Minh-ha ajoute des chants

d'oiseaux dans les autres plans, peut-être pour enrichir la musicalité de la séquence.

Cette présentation du dialogue sans traduction permet à Minh-ha, comme c'est le cas dans la séquence de la végétation, de mettre en valeur les sons et de reproduire de plus près son expérience de terrain alors qu'elle était entourée par une langue qu'elle ne comprenait pas.

Le deuxième plan est un plan grand ensemble d'un champ verdoyant traversé par deux individus. La lumière bleutée rappelle l'aube.

Les quatre plans suivants représentent une clairière au crépuscule à des distances focales différentes. Si Minh-ha choisit d'incorporer quatre plans de ce même paysage c'est probablement parce qu'elle y trouve une certaine beauté. Cependant, elle ne se laisse pas aller à la représentation carte-postale. En effet, ces quatre plans se succèdent rapidement et le changement de distance focale rompt légèrement la sérénité des images. Tout comme Rouch qui par souci descriptif brisait légèrement l'harmonie de la séquence par l'inclusion du plan de l'enclos, Minh-ha ajoute également avec les plans de la clairière au crépuscule un soupçon de disjonction qui rappelle le style général de *Reassemblage*.

Rouch et Minh-ha ne perdent donc jamais complètement de vue leurs objectifs particuliers. Dans *La chasse au lion à l'arc*, Rouch recherche une mise en scène réaliste des événements filmés. À l'opposé, Minh-ha s'intéresse plutôt à la déconstruction de la représentation dite réaliste. Cette divergence est mise en valeur dans des séquences portant sur la danse et la musique.

6. La danse

a) Rouch

La séquence de Rouch filmé dans un lieu clos (cinq plans en trente-

quatre secondes) comprend deux plans d'Issiaka (un des chasseurs *gow*) jouant du violon, entre lesquels sont intercalés par une scène où des femmes frappent des mains ainsi que deux plans d'une danseuse.

Le commentaire, entamé dans le plan précédent, se limite à l'introduction du rôle d'Issiaka :

“Le soir, sur son violon *godye*, Issiaka appelle [plan1] les génies de la brousse”.

Dans ces plans, comme dans le reste de son œuvre cinématographique, Rouch ne prétend pas montrer la réalité telle que vécue lors du tournage, car les choix du cinéaste dans l'encodage, mènent nécessairement à une mise en scène de l'événement. Rouch ne fait, par exemple, aucune allusion dans la construction de son film au fait que la trame narrative ne respecte pas l'ordre véritable des différentes chasses.

Cette mise en scène reste cependant pertinente puisqu'elle s'appuie sur la réalité. Ainsi, Rouch tend vers une mise en scène réaliste des événements filmés.

Dans la séquence sélectionnée, le réalisme est créé principalement grâce à l'agencement de quatre éléments.

Premièrement, les filmés nous semblent presque tangibles, probablement en raison des techniques de la caméra de contact de Rouch. Ceci est particulièrement visible avec le dernier plan de la danseuse dont le visage semble presque toucher la lentille.

Deuxièmement, malgré l'utilisation d'éclairage artificiel illuminant l'objet filmé, l'obscurité du lieu est peu altérée.

Troisièmement, la provenance de la musique est identifiée dès le premier plan. Rouch respecte ici sa théorie voulant que l'ajout de la musique à la trame sonore doive être justifiée par le contexte.

Quatrièmement, les interactions entre les différents acteurs de cette scène sont présentées en insérant, entre les deux plans d'Issiaka jouant du violon, la réaction de l'auditoire à la musique jouée. La danseuse est ensuite introduite par un plan qui la cadre parmi les spectateurs avant d'être individualisée dans le dernier plan.

Malgré ces efforts d'intégration des différentes actions de la scène des contraintes techniques en limitent le réalisme puisque la synchronisation entre l'image et la musique n'est pas parfaite. Ceci se remarque surtout lorsque les femmes battent des mains. Leurs mains ne suivent pas le rythme de la musique

b) Minh-ha

Ce qui différencie la séquence de Minh-ha de celle de Rouch c'est qu'au montage Minh-ha produit une disjonction entre les éléments sonores et visuels et entre les plans eux-même alors que Rouch recherche la cohésion audiovisuelle (sans toujours y parvenir) et une certaine continuité.

Cette séquence de Minh-ha (trois plans en onze secondes) possède un contenu assez homogène. Il s'agit de trois plans d'une jeune fille qui danse entourée d'un groupe d'enfants qui la regardent et qui frappent des mains. La trame sonore recouvre les trois plans et est composée d'une musique rythmée, de voix humaines et de battement de mains. Les plans sont fixes et sont pris à partir d'un angle, d'une position et d'une distance similaires. Tout en étant assez proches de la danseuse, les filmés sont cadrés d'un peu plus loin que ne le sont ceux représentés dans la séquence de Rouch.

L'objectif de Minh-ha dans cette séquence est d'éviter le cinéma du naturel, c'est-à-dire une représentation qui efface les signes de sa construction. Elle opte plutôt pour une représentation qui rende apparent l'intervalle

réflexif, c'est-à-dire l'écart qui sépare le processus de la représentation de son produit. Elle réussit à mettre en valeur l'irréalité de la représentation cinématographique par trois manipulations qui singularisent les différents signes cinématographiques et mettent en valeur les stratégies de montage.

Tout d'abord, la trame sonore est dissociée des images. Comme dans la séquence de Rouch, la musique et le battement des mains ne sont pas synchronisés. Cependant, dans ce cas la non-concordance est si marquée qu'elle semble intentionnelle.

La réalité de l'association son-image est également mise en doute par le fait qu'aucune allusion visuelle n'est faite sur la provenance de la musique et que l'accélération du rythme de la danseuse ne suit pas celle de la musique. Cette dernière constatation nous amène à penser qu'il s'agit peut-être non seulement d'une mauvaise synchronisation mais également d'une musique distincte de celle entendue au moment du tournage. Minh-ha renverse donc le rôle authenticateur de la musique en la rendant plutôt révélatrice de la nature construite du film.

Deuxièmement, les raccords provoquent des sauts de montage. Ceux-ci sont causés par le fait que comme les trois plans sont filmés de positions très similaires, l'angle de prise de vues varie de moins de trente degrés et le bris dans la linéarité de l'action devient donc visible. Le résultat est que le mouvement et la position de la danseuse changent abruptement à chaque raccord.

Finalement, le regard d'un garçon tourné directement vers la caméra dans le deuxième plan rappelle la présence de la caméra et son rôle de médiation entre la réalité et la projection des images filmées.

Dans les prochaines séquences sur les enfants, nous verrons que les humains filmés peuvent être comparés à des pantins contrôlés par le

marionnettiste qu'est le cinéaste.

7. Les enfants

a) Rouch

La séquence de Rouch comprend trois plans en vingt-huit secondes. Elle se déroule au début de la deuxième chasse, lorsque les chasseurs rencontrent les bergers Peul, avant de se lancer de nouveau à la poursuite des lions. Lors de cette réunion, Rouch tourne momentanément sa caméra vers de jeunes garçons peul et les introduit d'une manière qui dramatise le rapport entre les êtres humains et les lions.

Voici la narration de Rouch durant cette séquence :

"[plan 1] Les chasseurs sont là, assis à côté des Peul. Ils ne parlent pas.
[plan 3] Et les jeunes bergers qui se battent déjà avec des lions, à coup de bâton ou à coup de pierre savent très bien pourquoi les chasseurs sont venus. Ils savent très bien qu'il s'agit de lions, de lions dont on ne parlera que lorsque le chef des Peul sera là".

Rouch attribue donc un passé et des pensées à ces enfants par sa narration sans que ces bergers s'expriment de vive voix. En effet, tout au long de la séquence ces enfants sont silencieux.

Sauf dans le deuxième plan, les sons ajoutés à la voix de Rouch sont une musique très douce de flûte et d'instruments à cordes ainsi que des sons ambiants, surtout des voix d'hommes et des bruits d'animaux. Rouch appuie ses propos au sujet de la valeur de ces jeunes combattants et de leur conscience de la gravité de la situation par le cadrage et l'angle de prise de vues.

Le premier plan, composé de deux chasseurs assis sur le sol, introduit la rencontre des chasseurs et des Peul.

Le premier jeune berger apparaît au deuxième plan. Il s'agit d'un gros plan du visage d'un jeune garçon qui regarde vers la droite et dont la tête est

appuyée contre son bras droit. En guise d'introduction aux garçons, Rouch opte donc pour un plan qui isole le visage d'un berger au lieu d'en montrer quelques uns dans un plan d'ensemble ou de cadrer un de ces enfants avec un berger adulte. L'effet produit par ce gros plan s'harmonise cependant avec la nature du commentaire de Rouch dans le plan suivant car, en mettant en valeur l'expression réfléchie du garçon et en le présentant seul, il permet un regard introspectif et il lui donne de l'importance.

C'est cependant le troisième plan qui constitue le cœur de la séquence. Il s'agit également du plan le plus long puisqu'il dure vingt-deux secondes. Dans ce dernier plan, Rouch filme successivement cinq garçons en effectuant un mouvement panoramique vers la gauche. Rouch arrête sa caméra sur chacun d'entre eux. Il n'y a aucun plan d'ensemble des enfants. Ils sont tous filmés individuellement et le cadrage choisi est un gros plan de leur visage. Pendant que le quatrième garçon est filmé la caméra effectue un léger zoom d'accompagnement arrière jusqu'à ce que le garçon soit montré en plan rapproché. Le cinquième garçon rentre dans le cadre de l'image par la gauche puis la caméra revient à un gros plan de son visage avec un zoom d'accompagnement avant.

Tout comme dans le plan précédent, ces gros plans de visage qui regardent pour la plupart la caméra de face, canalisent l'attention sur l'air réfléchi de ces bergers, et le sérieux de leurs expressions faciales s'accorde au sérieux de la situation. Le fait que Rouch ait choisi de présenter ces bergers individuellement donne à chacun du poids et de la stature. Également, l'angle choisi pour filmer ces enfants est un angle normal, parfois une légère contre-plongée ce qui leur donne un air de puissance au lieu de les écraser comme l'aurait fait un angle en plongée.

Rouch construit donc de ces bergers un portrait qui illustre le conflit

entre les êtres humains et la Nature et qui permet à Rouch de rapprocher la description de la chasse au lion à l'arc d'un récit épique. Le rôle attribué aux filmés semble imposé de si près par Rouch que les jeunes bergers sont réduits à un rôle de figuration servant les objectifs de Rouch.

Selon Rouch, le commentaire est l'outil de transmission de la parole le mieux adapté à un film dont la structure est narrative car il permet l'explication des phénomènes observés ainsi que la traduction des propos des filmés. Cependant, à la lumière de cette séquence où la voix accordée aux enfants est inexistante, le commentaire apparaît comme un choix contestable. Les notions d'ouverture à la voix de l'Autre et d'anthropologie participante, auxquelles Rouch dit adhérer, ne trouvent pas ici d'écho.

b) Minh-ha

Dans la séquence de trente-et-un plans en trente-deux secondes choisie dans *Reassemblage* pour représenter les enfants, les filmés jouent également le rôle de marionnettes se mouvant aux volontés de la cinéaste.

Cette séquence ne dure que quatre secondes de plus que celle de Rouch et pourtant elle contient environ dix fois plus de plans. Cette indication donne une idée de l'explosion visuelle offerte aux spectateurs. Les trente-et-un plans représentent les enfants dans plusieurs activités différentes. À travers ces plans, Minh-ha évoque "la délicatesse" de la réalité (telle que mentionnée dans la narration) par la mise en valeur de l'instant présent.

Les six premiers plans montrent un jeu de poursuite entre enfants assis en cercle. Une jeune femme est également présente. La caméra cadre le groupe entier et change très peu de position. Les raccords entre les plans ne montrent pas les courses des enfants autour du cercle dans leur totalité. Au contraire, le montage de ces plans est elliptique et joue sur la répétition, les sauts de

montage et la discontinuité des activités dans le temps. La non-linéarité du montage fragmente le temps en instants. Minh-ha réussit également à isoler le moment qui passe en saisissant la spontanéité des émotions enfantines.

Le septième plan montre trois petits garçons aux visages très expressifs : celui du centre est au bord des larmes tandis que les deux autres sont très souriants. Ce plan est suivi par huit plans d'enfants assis sur un tronc d'arbre au sol. Après un premier plan montrant des pieds d'enfants ballottants, les plans suivant représentent des enfants qui interagissent. On voit d'abord un garçon et une fillette de profil, cadrés d'assez loin, puis plusieurs fillettes en plan rapproché de face. Ces derniers plans sont produits grâce à un téléobjectif. La caméra passe d'un visage à l'autre par les raccords de plans fixes mais également avec un mouvement panoramique vers la droite. Minh-ha s'intéresse particulièrement aux diverses réactions d'une des petites filles, qui s'esclaffe de rire avec un air coquin. Par la succession de visages d'enfants, ce plan est similaire au troisième plan de Rouch pour la séquence correspondante. En fixant l'attention sur les expressions faciales des enfants, les deux cinéastes cherchent à transmettre un message particulier : à travers les visages sérieux des jeunes bergers Rouch veut insister sur la gravité de la chasse tandis que par l'entremise des rires des fillettes Minh-ha met en valeur l'instant présent.

La section suivante contient sept plans de garçons creusant dans le sable pour attraper des crustacés. À l'aide du téléobjectif, Minh-ha cadre le corps des enfants de très près. Elle montre, par exemple, en gros plan un bras qui s'enfonce dans le sable. Puis elle porte momentanément attention au but de la cueillette. Un des plans cadre un garçon poursuivant un crabe puis dans les deux plans suivants deux garçons montrent fièrement à la caméra les crustacés qu'ils ont attrapés. Minh-ha nous montre encore une fois un instantané en représentant une activité fondée sur un laps de temps très court.

La narration de Minh-ha commence au quatrième plan de cette section (le dix-neuvième de cette séquence) et ne fournit aucune explication sur l'activité des garçons. Il s'agit plutôt d'une réflexion sur le rapport entre la réalité et sa représentation dans les documentaires. Voici l'ensemble des propos de Minh-ha pour cette séquence :

“[plan 19] Reality
 [plan 20] is delicate
 [plan 21] My irreality
 [plan 22] and imagination
 [plan 23] are otherwise dull. The habit
 [plan 24] of imposing a meaning to every single sign”.

La narration s'étend à la fois sur les plans de la cueillette des crustacés et sur les deux premiers plans du saut à la corde.

Cette section débute par un plan d'ensemble composé en avant plan d'un enfant debout à la droite du cadre et qui fait face à la caméra alors que dans le fond de l'image, des filles sautent à la corde. Le deuxième plan est plus proche de ces dernières. La caméra effectue ensuite un mouvement panoramique vers la droite. Dès que la narration se termine, la même musique qu'au début de la séquence recommence. Elle suit la cadence des sauts des filles. La caméra se rapproche ensuite davantage de ces filles et représente séparément en plan demi-rapproché* le mouvement du bas et du haut de leurs corps. L'association entre le mouvement du corps et la musique est le centre d'intérêt de ces plans ainsi que celui des trois derniers plans, bien que le rythme suivi dans ceux-ci soit plus saccadé que celui des plans précédents. Le temps paraît suspendu tandis que le regard est hypnotisé par les transformations répétées du corps imposées par le saut à la corde dont le retour périodique est accentué par le rythme de la musique.

Les images des enfants semblent donc être utilisées comme prétexte pour Minh-ha pour définir la fragilité et la spontanéité de la réalité. Elle ne cherche

cependant pas à camper les filmés dans un certain rôle, car contrairement à Rouch, Minh-ha ne leur fait pas allusion dans sa narration. Elle évite ainsi le «speak about» qu'elle reproche aux ethnologues dans leur représentation de l'Autre. Il reste néanmoins qu'une telle séquence met en valeur une certaine objectivation des filmés, car sans les impliquer directement, la cinéaste les utilise pour construire son discours.

Les deux prochaines comparaisons se distinguent des précédentes, car le but n'y est plus de montrer le reflet dans la représentation cinématographique des conceptions que se font Jean Rouch et Trinh T. Minh-ha au sujet du film ethnologique. Il s'agit plutôt de montrer que les choix de représentation semblent également être tributaires de l'identité ethnique et sexuelle des cinéastes. Nous tenterons de montrer ceci à l'aide de séquences de Rouch et Minh-ha consacrées à la représentation de femmes et d'hommes.

8. Les femmes

a) Rouch

La chasse au lion étant une pratique exclusivement masculine, il est compréhensible que les femmes soient très peu présentes dans le film de Rouch. Cependant, comme le montre la séquence suivante, Rouch renforce cette exclusion de la femme par le peu d'envergure qu'il lui attribue lorsqu'il la représente.

La séquence étudiée est composée de cinq plans et dure trente-deux secondes, dont quatre sont accompagnés par la narration de Rouch :

“[plan 1] On s'interrompt à midi, les femmes de Tahirou Koro, le chef des chasseurs, apportent la nourriture.
 [plan 2] Une bouillie de mil mélangée à des feuilles de *gansi*, d'oseille
 [plan 3] sauvage.
 [plan 5] L'après-midi, le travail
 [fin de la séquence] recommence”.

L'apparition des femmes coïncide avec la pause du midi. Le premier plan montre, à partir du groupe d'hommes, l'arrivée de trois femmes. Celles-ci marchent en file indienne et portent chacune sur leur tête un récipient. La caméra effectue un mouvement panoramique vers la droite et vers le bas, ce qui nous révèle premièrement l'emplacement des hommes et deuxièmement la présence d'une quatrième femme, à l'extrémité droite du cadre, qui dépose sur le sol la charge portée sur sa tête. Les femmes sont cadrées en plan moyen*. Le commentaire identifie ces quatre femmes comme étant les épouses du chef des chasseurs, Tahirou Koro. En plus de la narration, la trame sonore comprend des voix d'hommes et des stridulation de grillons, bruits ambiants présents tout au long de ces cinq plans. Il n'y a pas de musique dans cette séquence.

Le deuxième plan représente une des femmes de face en train de transvider la bouillie. Cette femme est cadrée dans un plan demi-rapproché. Comme elle est penchée vers l'avant, son visage n'est pas visible. Le commentaire ne lui fait pas allusion. Il précise plutôt le type de nourriture préparé.

Le troisième plan commence par un gros plan sur les flèches fraîchement goudronnées. Par un plan diagonal vers le haut et vers la gauche, la caméra cadre en plongée le groupe d'hommes assis en cercle.

Durant ce quatrième plan, la caméra filme d'abord le bol de bouillie dans lequel les doigts des hommes se posent pour y prendre le mil puis un plan diagonal vers le haut et vers la gauche cadre ces hommes qui mangent en un plan demi-rapproché.

Les femmes réapparaissent dans le dernier plan lors de leur départ. Elles quittent les hommes en marchant encore une fois l'une derrière l'autre. La caméra suit leur déplacement par un plan vers la gauche. Les femmes, cadrées

en plan moyen, font dos à l'objectif. Le commentaire explique leur départ par le fait que la pause du midi est terminée.

Le rôle des femmes dans cette séquence est donc purement utilitaire : elles sont les pourvoyeuses du repas. Rouch ne les montre que lorsqu'elles arrivent avec la nourriture, lorsqu'elles servent celle-ci aux hommes puis lorsqu'elles repartent. La seule phrase où Rouch leur fait référence traite de leur lien aux hommes : elle sont les épouses du chef. Pour le spectateur elles ne sont qu'une image muette puisque leur voix ne fait pas partie des sons ambiants. Nous pouvons nous demander quel était le but de cette séquence. Ce repas fait-il partie du rituel de la préparation des flèches? Rouch ne le dit pas dans le commentaire. Cette séquence semble surtout agir comme intermède dans la description des préparatifs pour la chasse. Le temps alloué à ce moment de détente est déterminé par l'arrivée et le départ des femmes. Une fois qu'elles sont reparties, l'action recommence.

Devant une telle constatation, nous ne pouvons nous empêcher de rapprocher le rôle de la femme dans cette séquence de *La chasse au lion à l'arc* à celui qui lui est attribué dans le film narratif typique. Comme l'indique Laura Mulvey, chef de file de la théorie féministe du cinéma :

"La présence de la femme est un élément de spectacle indispensable aux films narratifs standards. Pourtant sa présence visuelle tend à empêcher le développement de l'intrigue, à suspendre le cours de l'action en des instants de contemplation érotique" (Mulvey 1993 : 18).

Nous ne pouvons pas affirmer que la représentation des femmes proposée par Rouch accentue la sexualité de celles-ci, car Rouch les filme de manière réservée : dans les trois plans, les femmes sont cadrées en plan moyen à demi-rapproché et il n'y a aucune mise en valeur de leur morphologie. Les femmes jouent cependant dans cette séquence un rôle d'instigatrices de l'intermède et leur apparition ainsi que leur départ filmé en mouvement

panoramique constitue un bref spectacle. Selon Mulvey, tandis que la femme est associée au spectacle, l'homme est le protagoniste de l'action, c'est lui "qui fait progresser l'histoire, qui agit" (*ibid.* : 19), ce n'est qu'une fois que les femmes sont parties que l'atelier peut recommencer.

En donnant si peu d'envergure aux femmes représentées, Rouch a-t-il cherché à respecter les rapports hommes-femmes observés sur le terrain? Cela est possible. Cependant, peut-on imaginer Minh-ha tourner une telle séquence? Il est difficile de répondre avec certitude à cette question mais il est permis d'en douter. Loin de nous l'idée de traiter Rouch de machiste mais le fait que Rouch soit un homme issu d'une époque et d'une société où était solidement instauré le modèle patriarcal ont pu influencer sa représentation des femmes dans la séquence analysée.

b) Minh-ha

Dans la séquence choisie (trente-deux plans en soixante-dix secondes) dans le film de Minh-ha, la corrélation entre l'identité de Minh-ha et la représentation qu'elle propose des femmes est plus facile à construire car Minh-ha mentionne dans ses écrits son engagement politique pour la cause de la femme ethnique.

Cette séquence est un enchaînement de diverses activités pratiquées par les femmes auquel Minh-ha ajoute un commentaire qui recouvre vingt-et-un des trente-deux plans :

"[plan 4] In numerous tales
 [plan 7] Diversifications at all costs
 [plan 8] Oral traditions
 [plan 9] thus gain
 [plan 10] the rank of written heritage
 [plan 14] Fire place and woman's face
 [plan 15] The pot
 [plan 16] is known as
 [plan 17] a universal symbol

[plan 18] for the Mother,
 [plan 19] the Grand
 [plan 20] Mother
 [plan 21] the Goddess
 [plan 23] Nudity does
 [plan 24] not reveal
 [plan 25] The hidden
 [plan 26] It is its absence
 [plan 29] A man attending a slide show on Africa turns to his
 [plan 30] wife and says with guilt in his voice :
 [plan31] "I have seen some pornography tonight".

Comme dans l'ensemble de *Reassemblage*, le commentaire ne sert jamais à décrire ou à expliquer les actions des filmés. Dans cette séquence, sa fonction est d'analyser le rôle de la femme africaine et la perception qu'en a l'étranger. La séquence comporte trois parties.

La première section regroupe les treize premiers plans. La narration y aborde le modèle de développement économique proposé par l'Occident ainsi que le statut de la tradition orale. Les images illustrent ces propos par le travail d'équipe des femmes dans la production des denrées alimentaires.

Les quatre premiers plans, des plans d'ensemble à demi-rapprochés, montrent trois femmes labourant la terre avec des bêches. Ces plans sont tous pris à des distances focales différentes mais aucun plan ne permet de bien voir le visage de ces femmes. Le centre d'intérêt est plutôt le travail de celles-ci. Par exemple, le plan le plus proche est un plan demi-rapproché cadré de la taille au pied de deux des femmes et qui montre le mouvement synchronisé des bêches.

Les sept plans suivants représentent les différentes étapes de la transformation de la cacahuète qu'accomplissent les femmes, soient le regroupement, le décorticage et le broyage des cacahuètes. Comme dans les plans précédents, la caméra s'attarde surtout aux mouvements du corps des femmes (par exemple, un gros plan des mains qui brise la coquille d'une cacahuète). L'exploration visuelle des corps féminins peut être perçue comme

une adaptation cinématographique de l'écriture corporelle suggérée par Minha comme moyen de promouvoir la cause féministe.

La caméra filme aussi quelques plans d'ensemble qui mettent en valeur le groupe de femmes ou leur environnement (comme c'est le cas pour le dernier plan du broyage de la cacahuète qui met en valeur le milieu dans lequel la femme travaille).

La narration de la deuxième section aborde le lien entre la femme, le chaudron, et le feu. Cette association renvoie d'abord au rôle traditionnel de la femme dans la cuisson des aliments. Ce lien peut cependant également être interprété au niveau symbolique. Site du mélange et de la fusion des différents ingrédients, le chaudron peut être perçu comme métaphore de la culture. En tant que cuisinière, la femme joue un rôle essentiel : celui de préserver et de transmettre l'héritage culturel.

La caméra filme principalement en plan rapproché ou en gros plan des chaudrons et des bols dont le contenu est remué avec une tige ou une cuillère par des personnes hors-cadre. Les trois derniers plans de cette section font allusion à la trinité féminine mentionnée dans le commentaire en montrant trois sièges de bois dont un est renversé.

Dans la dernière section, la caméra montre la femme de manière complètement différente. Tandis que jusqu'à présent le corps de la femme était représenté comme instrument de travail, dans cette section la caméra explore la sexualité et le transforme en objet érotique. Ce changement de perspective concorde avec la narration dont le sujet est la connotation sexuelle associée à la femme africaine.

Deux femmes sont représentées dans cette section. De toutes celles filmées dans cette séquence elles sont les deux seules dont la poitrine est nue.

La première est une jeune femme qui utilise ses pieds et ses mains pour

mélanger le contenu de deux récipients. Après avoir représenté cette femme en plan moyen, la caméra cadre son visage et sa poitrine d'abord en plan rapproché puis chacun de ceux-ci en gros plan.

La deuxième femme tient un bébé dans ses bras et regarde droit dans l'objectif de la caméra. Elle est représentée au départ par deux plans rapprochés de son visage. La fierté de son regard est accentuée par un angle de contre-plongée. Le troisième plan cadre le corps et exclut la tête de cette femme qui tire à présent sur une corde au dessus d'un puits. Le quatrième plan filme le même mouvement mais dans un plan un peu plus distant.

Les deux derniers plans reviennent à la jeune femme du début de la section. Après un plan rapproché, la caméra cadre une fois de plus en gros plan la poitrine de la jeune fille, que celle-ci effleure avec un fichu qu'elle porte au cou.

Dans cette séquence, Minh-ha représente donc les femmes comme actives et indispensables au fonctionnement de leur société. Elle se sert de la représentation de leur corporalité pour illustrer leur vitalité puis pour connoter le sexisme dont elle font l'objet.

Cette séquence illustre l'engagement politique de Minh-ha pour la défense de la femme ethnique, statut auquel elle s'identifie par ailleurs.

Le rapport établi entre l'identité des cinéastes et leur représentation des femmes trouve un parallèle dans la représentation qu'ils font des hommes. En effet, dans cette deuxième comparaison, la situation s'inverse. Rouch donne une grande prestance aux hommes tandis que Minh-ha réduit ceux-ci à leur statut de maris polygames.

9. Les hommes

a) Rouch

Lorsque la deuxième chasse est terminée, les chasseurs victorieux traversent le village de Yatakala, en Land Rover. Tout comme dans la séquence des femmes de *La chasse au lion à l'arc*, cette séquence des hommes (de treize plans en soixante-cinq secondes) débute par un plan qui filme l'arrivée des protagonistes à partir d'un point de vue fixe les devançant dans l'espace et se termine par un plan qui montre leur éloignement de l'endroit où se trouve la caméra. Cependant, contrairement à la séquence des femmes, les hommes sont le centre d'intérêt de l'ensemble de cette séquence qui glorifie les chasseurs.

Les deux premiers plans montrent l'arrivée de la Land Rover à l'arrière de laquelle se trouvent les chasseurs debouts, tenant à la main un arc et portant à l'épaule un carquois de flèches. La caméra filme ces plans à partir d'un point fixe sur le sol et effectue un mouvement panoramique vers la gauche pour suivre la trajectoire du véhicule. La narration commence dès le premier plan et s'étend sur les douze plans suivants. Voici le contenu du commentaire de l'ensemble de la séquence:

- “[plan 1] Alors la chasse s'arrête parce qu'il y a eu un accident d'homme.
- [plan 2] Et les chasseurs rentrent au village de Yatakala.
- [plan 3] Le cadavre de la lionne de Fiteli a été placé dans la Land Rover et tout le long de la route Wangari chante: “Je chante pour les vrais chasseurs et non pas pour les chasseurs d'animaux morts.
- [plan 4] Notre chef s'appelle
- [plan 5] Tahirou, le mari de Kombi, le père d'Illiassou.
- [plan 6] Je te dis bonjour, je te salue brave des
- [plan 7] braves, le chasseur du matin, le chasseur
- [plan 8] du soir, le chasseur de tous les temps. Oh! les chasseurs, lequel va mourir, lequel va vivre
- [plan 9] jusqu'à demain. Oh! le lion. J'ai vu le poil de tes
- [plan 10] pattes, j'ai vu le poil de ton front, la taille de ce lion je ne l'avais jamais vu. Oh! mes frères garçons, prenez votre place de garçon,
- [plan 11] que ceux qui n'ont pas de courage retournent au village avec les femmes,
- [plan 12] nous les garçons nous savons comment nous allons faire pour tuer

ce lion. Nous somme fatigués et tranquilles.

[plan 13] Nous sommes les chasseurs gow. Les tueurs de lion de Yatakala, notre nom est connu du lever du soleil au coucher du soleil”.

La narration de Rouch met en contexte d’abord l’arrivée des chasseurs puis dès le troisième plan elle traduit l’ode triomphale que déclame Wangari sur la valeur et les prouesses des chasseurs. Wangari est cadré en plan rapproché et parle en faisant face à la caméra qui ne se trouve plus au niveau du sol, mais sur le véhicule. Sa voix est cependant noyée par celle de Rouch et par les bruits du moteur. Bien que l’on continue à entendre la voix de ce chasseur en bruit de fond tout au long de la séquence, Wangari est absent des six prochains plans. Ceux-ci illustrent à partir du véhicule et du sol, l’accueil enthousiaste que les villageois réservent à ces hommes.

En effet, après un plan rapproché d’un autre chasseur dans le véhicule, la caméra filme les réactions des individus qui se trouvent sur le passage des chasseurs : des enfants à l’entrée du village qui sautillent d’excitation, une femme qui court devant le véhicule et se fait klaxonner, un vieil homme qui fait un geste de salutation. La hauteur du véhicule fait en sorte que ces plans sont filmés en contre-plongée. Lorsque la caméra change de point de vue au huitième plan et filme à partir du sol, les chasseurs sont alors représentés en contre-plongée. De nouveau à partir du véhicule, la caméra filme au neuvième plan le travelling latéral* d’accompagnement des hommes et enfants qui courent vers les chasseurs. Ce changement de point de vue de la caméra met en valeur l’élévation des chasseurs par rapport aux villageois. Cette distance horizontale magnifie les chasseurs qui, grâce à la hauteur de camionnette, se trouvent sur un piédestal. L’image renforce donc les paroles de Wangari à la louange des chasseurs. Par exemple, le dixième plan, où Wangari, cadré en plan rapproché de face, fait l’apologie des chasseurs, montre dans l’arrière plan et au bas du cadre les villageois courant sur la route pour suivre la Land Rover filant

à travers le village.

Les plans finaux montrent le véhicule des chasseurs franchir les limites du village, toujours poursuivi par d'allègres villageois, surtout des garçons. Tout comme pour le premier plan, la caméra filme le dernier plan à partir d'un point fixe au sol. Elle suit la Land Rover qui s'éloigne avec un mouvement panoramique vers la droite.

Il est évident que l'on peut justifier en grande partie cette représentation des hommes en fonction du thème du film ainsi que par sa structure narrative basée sur l'identification et sur l'évolution des héros de l'histoire. Cependant, les choix cinématographiques renforcent tant la puissance et la dominance de ces chasseurs qu'il est difficile de ne pas croire à une très grande admiration de Rouch envers ces hommes.

b) Minh-ha

Tout comme Rouch, Minh-ha représente presque exclusivement un des sexes dans son film, cependant il s'agit toutefois des femmes et non des hommes. Ainsi, les séquences où ces derniers sont filmés dans *Reassemblage* sont très rares.

La séquence choisie pour la comparaison est la seule dans le film qui fasse allusion aux hommes à la fois dans les images et dans le commentaire. Le contexte dans lequel ces hommes sont représentés est celui du mariage polygamique.

Voici la narration de Minh-ha pour cette séquence:

"[plan 1] Just speak
 [plan 2] near by
 [plan 9] A woman
 [plan 10] comments
 [plan 11] on polygamy ;
 [plan 12] "It's good for men...
 [plan 13] not for us.

[plan 14] We accept it
 [plan 15] owing to the force
 [plan 16] of circumstances. What about you? Do you
 [plan 17] have a husband all for yourself?"

La séquence compte trente-deux plans et dure quarante-cinq secondes. Les hommes apparaissent dans seulement neuf plans, tous compris avant le quinzième plan. Le reste des plans contient uniquement des images de femmes. Dans cette séquence, tous les individus sont filmés seuls et sont cadrés dans des plans allant du demi-rapproché au gros plan. Comme il s'agit d'analyser la représentation des hommes, nous nous attarderons aux quinze premiers plans de cette séquence. Minh-ha y représente trois hommes, une femme et un ou deux jeunes enfants. Il n'y a aucun son dans cette séquence à part la voix de Minh-ha.

Le premier homme filmé est introduit par des fragments de son corps. D'abord, un plan rapproché cadre ses mains et une partie de son corps couverte par un tissu bleu pâle. Le deuxième plan cadre en plan rapproché le côté gauche d'un visage masculin. Ce n'est qu'avec le troisième plan où un homme souriant assis face à la caméra est cadré en plan demi-rapproché que le spectateur peut se rendre compte que ces trois plans représentent le même homme.

Le prochain plan filme un gros plan du visage d'un très jeune enfant, la tête tournée vers la droite. Un deuxième homme dont le visage est également cadré en gros plan regarde pour sa part vers le bas et à gauche. La direction et l'expression attendrie de son regard suggèrent que l'homme et l'enfant du plan précédent se voient. Cependant, comme l'homme et l'enfant ne sont pas représentés dans un même plan la proximité physique de ces deux individus ne peut être que supposée. Cette distance contraste avec le contact femme-enfant du sixième plan. Celui-ci montre en effet en gros plan d'abord le visage

d'une femme puis après qu'elle se soit penchée vers l'avant et redressée, le visage d'un jeune enfant, peut-être le même qu'au quatrième plan. Le septième plan nous montre une fois de plus le deuxième homme. La caméra cadre d'abord seulement son visage partiellement puis après un plan vers la gauche son visage apparaît en entier de face. L'homme sourit et regarde encore vers le bas. Le plan représente de nouveau la femme du plan six. Il s'agit d'un gros plan de son visage de profil cadré obliquement vers le bas à gauche.

Un troisième homme est représenté en plan rapproché dans le neuvième plan. Il est cadré à la droite de l'image. Dans la gauche de l'image, le dixième plan cadre la moitié du visage du premier homme filmé dans cette séquence. Le plan suivant cadre à gauche le visage entier du troisième homme. Le douzième et le treizième plans montrent de nouveau la femme filmée précédemment avec un gros plan de son visage de profil. Elle sourit. Le dernier plan d'un homme est le quatorzième plan. Il s'agit du deuxième homme. Cadré en plan rapproché, l'homme regarde d'abord vers le haut à droite puis il tourne sa tête vers l'objectif de la caméra et fixe celui-ci des yeux. Les dix-huit derniers plans comprennent seize gros plans et deux plans rapprochés de trois femmes différentes. Le visage est rarement montré en entier. Minh-ha en isole différentes parties, telles les oreilles, les lèvres et les yeux.

Si l'on compare la représentation des femmes et des hommes dans cette séquence nous remarquons premièrement que Minh-ha ne n'accorde pas autant de plans à la morphologie des visages masculins qu'à celle des visages féminins et que deuxièmement elle associe à la paternité un rapport à l'enfant plus distant que celui présent dans la maternité. Minh-ha ne dresse cependant pas un portrait entièrement négatif des hommes.

En effet, bien que Minh-ha juxtapose les images des hommes à un commentaire sur la contrainte des femmes à accepter la polygamie, elle ne fait

pas de ces hommes le symbole du mal incarné. Au contraire, la représentation que fait Minh-ha de ces maris polygames est celle d'hommes souriants, doux et sympathiques.

Étant représentés dans le cadre d'une problématique traitée à partir du regard féminin, l'avis des hommes sur la polygamie n'est pas abordé, ce qui campe ces hommes dans un rôle secondaire. Minh-ha s'intéresse avant tout à ces hommes pour leur rapport aux femmes. Dans cette séquence sur les hommes, comme dans sa représentation des femmes, Minh-ha promulgue la libération de la femme ethnique, une cause justifiée par sa propre origine et qui lui tient très à cœur.

L'écart entre la représentations des filmés selon leur sexe est donc énorme entre le film de Rouch et celui de Minh-ha : chacun des cinéastes attribue des qualités héroïques aux individus de son sexe et réduit le sexe opposé à une présence minimale et passive.

Tableau III : Stratégies des représentations cinématographiques choisies par Jean Rouch et Trinh T. Minh-ha dans les séquences étudiées de *La chasse au lion à l'arc* et de *Reassemblage*

Séquences étudiées	Jean Rouch	Trint T. Minh-ha
Le forgeron	Approche descriptive	Approche réflexive
La carcasse	Production d'un sens précis	Production d'un sens ambigu
La végétation	Identification directe de la subjectivité du cinéaste	Identification indirecte de la subjectivité du cinéaste
Les animaux sauvages	Caméra mobile et au cœur de l'action	Caméra immobile et distante
Le crépuscule	Évocation lyrique d'une atmosphère	Évocation lyrique d'une atmosphère
La danse	Cohésion des signes cinématographiques : représentation naturaliste	Disjonction des signes cinématographiques : représentation non-naturaliste
Les enfants	Imposition de la voix du cinéaste au détriment de celle des filmés	Imposition de la voix du cinéaste au détriment de celle des filmés
Les femmes	Rôles minimaux	Protagonistes
Les hommes	Protagonistes	Rôles minimaux

Chapitre V : Discussion

Récapitulons, tout d'abord, ce que la comparaison des séquences tirées des films *La chasse au lion à l'arc* de Jean Rouch et *Reassemblage* de Trinh T. Minh-ha nous a permis de constater.

Jean Rouch

C'est en tant qu'ethnologue préoccupé par la préservation de techniques ancestrales que Rouch décrit la fabrication de la flèche (séquence du forgeron). Rouch intègre cependant ces données ethnographiques dans une structure narrative fondée sur le rapport entre l'être humain et la Nature (séquence de la carcasse). À travers l'histoire qu'il construit, Rouch dirige l'interprétation du sens des images, notamment grâce à un commentaire en voix-off. Le cinéaste s'inclut aussi comme témoin du récit narré (séquence de la végétation). Non seulement Rouch fait-il dès lors partie de l'action filmée mais il la provoque également avec son approche de la caméra vivante et de contact (séquence des animaux sauvages). Rouch tourne également des scènes plus sereines qui laissent paraître le lyrisme du cinéaste et ne manquent pas de frapper l'imaginaire (séquence du crépuscule). Malgré ses élans poétiques, Rouch propose une représentation cinématographique naturaliste (séquence de la danse). Construit à partir d'une réalité donnée, le film ethnographique de Rouch n'en est pas moins une mise en scène orchestrée par le cinéaste. Ce sont donc en grande partie les choix de Rouch qui déterminent le rôle du filmé; à ce point que dans *La chasse au lion*, le récit narré par Rouch transforme par moment les filmés en figurants (séquence des enfants). Finalement, pour ce qui est de la représentation parcellaire des femmes «servantes» (séquence des femmes) et du rôle héroïque attribué aux hommes (séquence des hommes) nous ne pouvons ignorer qu'il soient en accord avec le modèle promulgué par

la société et l'époque dont Jean Rouch est issu.

Trinh T. Minh-ha

L'opposition de Minh-ha à la transparence du processus cinématographique, caractéristique d'après elle du film ethnologique, est manifeste dès la première comparaison (séquence du forgeron). Le résultat est une représentation qui met en valeur non pas la fabrication de la flèche mais la fabrication de l'image. La mise en lumière de la construction de la représentation cinématographique amène Minh-ha à montrer le caractère arbitraire de la signification produite par le langage filmique. Elle désamorce par conséquent toute interprétation potentiellement unique (séquence de la carcasse). La mise en relief du processus de représentation dans la représentation elle-même, soit l'approche réflexive, conduit Minh-ha à s'inclure dans son film. Minh-ha attire l'attention sur sa subjectivité en employant des techniques audiovisuelles qui accentuent les discontinuités du médium cinématographique et en rappellent la nature construite (la séquence de la végétation). Dans son rapport à l'objet filmé, Minh-ha cherche à limiter le pouvoir intrusif de l'œil mécanique de la caméra (séquence des animaux sauvages). Malgré les limites cinématographiques qu'elle s'impose, Minh-ha laisse, l'instant d'un crépuscule, le plaisir visuel et sonore prendre le dessus sur son approche réflexive (séquence du crépuscule). Les moments où Minh-ha ne rappelle pas au spectateur l'artificialité de la représentation sont cependant très rares. En effet, Minh-ha utilise des stratégies de montage qui évitent d'authentifier la représentation de l'événement filmé. Ainsi le spectateur reste conscient du décalage entre la réalité et sa représentation (séquence de la danse). Sujets des images utilisées par Minh-ha pour illustrer le concept d'une réalité fondée dans l'instant présent, les filmés sont transformés, par moment, en

pantins (séquence des enfants). Finalement, la représentation que fait Minh-ha des hommes et des femmes semble également au moins partiellement influencée par ses convictions personnelles. C'est la défense de la femme ethnique, statut auquel s'identifie Minh-ha, qui semble orienter le propos de son film. La place prépondérante qu'accorde Minh-ha aux femmes contraste avec la quasi absence des hommes dans le film. Si Minh-ha s'intéresse au rôle des femmes dans leur société (séquences des femmes), elle ne fait en revanche allusion aux hommes qu'en rapport à leur pratique de la polygamie (séquence des hommes).

Le regard posé sur l'Afrique par Jean Rouch, homme français, dans les années 1960, est bien différent de celui de Trinh T. Minh-ha, femme vietnamienne, dans les années 1980.

Il ressort en effet de la comparaison des neuf séquences que les représentations cinématographiques réalisées par ces deux cinéastes sont marquées par leur démarche théorique respective.

Ainsi, l'examen des intentions du cinéaste, de ses influences et du paradigme qui fonde sa réflexion permet d'expliquer en grande partie ses choix de représentation.

Un tel examen nous indique cependant qu'il existe parfois des écarts entre les théories du cinéaste et l'application qu'il en fait. C'est du moins ce que nous porte à croire les séquences étudiées des cinéastes Jean Rouch et Trinh T. Minh-ha.

En effet, dans celles-ci, l'emploi de la musique, de la caméra ainsi que la représentation de l'Autre ne concordent pas toujours avec les approches théoriques mises de l'avant par ces cinéastes. Comment expliquer ces décalages entre la théorie et la pratique?

Il s'agit, selon nous, d'écarts mineurs qui révèlent moins de profondes incohérences qu'ils n'illustrent le fait que la création échappe toujours en partie aux volontés de son artisan. Car en effet, qui du créateur ou du matériau en création est le véritable tyran?

En fin de compte, le film ethnologique s'avère donc doublement instructif puisqu'il permet de s'ouvrir non seulement au sujet développé mais également à l'idéologie de l'auteur voire de son époque (Oppitz 1991 : 741).

Ainsi, les deux films présentés dans ce travail apparaissent comme une source d'information à la fois quant à leurs propos sur l'Afrique, dans le cas de Rouch, sur la chasse au lion à l'arc et dans celui de Minh-ha sur la vie quotidienne de villageois sénégalais, et comme documents appartenant à l'histoire de la pensée et du film ethnologiques, en l'occurrence, l'approche réflexive.

Il convient maintenant de mesurer la valeur de l'approche réflexive pour le film ethnologique. En nous basant sur l'analyse des séquences étudiées nous croyons que l'emploi de stratégies réflexives doit rester limité. Ceci pour trois raisons.

Tout d'abord, il existe un paradoxe entre la volonté réflexive des cinéastes et le fait que les ressorts fondamentaux de leur subjectivité restent cachés. En adoptant des stratégies réflexives, un cinéaste comme Minh-ha tente d'échapper à l'apparence de transparence du cinéma ethnologique traditionnel alors qu'en fait elle s'enfonce encore plus loin dans cette voie. Les techniques réflexives de Minh-ha suggèrent une proximité de la vérité encore plus grande que celle qu'atteint le cinéma traditionnel, tandis que son film, lui, ne met en relief qu'une partie de son processus de production au sens large puisque l'idéologie du cinéaste n'est jamais explicitée.

Deuxièmement, en mettant l'accent sur la distanciation à travers des

techniques réflexives qui heurtent les règles du cinéma traditionnel, le cinéaste n'atteint-il pas un objectif que le temps, seul, aurait de toute manière fait atteindre à son film?

Le fait que l'encodage suit les courants idéologiques et que ceux-ci sont en perpétuelle transformation nous laisse supposer que la subjectivité implicite d'aujourd'hui deviendra explicite demain car l'encodage ne correspondra plus aux conventions établies pour représenter la réalité. Le langage cinématographique utilisé deviendra apparent pour le spectateur lorsqu'il ne concordera plus avec le code cinématographique contemporain. La représentation cinématographique devient donc réflexive avec le temps⁸.

Ainsi, bien qu'il soit valable pour l'ethnologue de faire mention de sa présence dans la représentation qu'il produit, il doit se rappeler qu'à long terme les traces de son implication dans la construction de la représentation s'accroîtront avec ou sans son aide.

Troisièmement, en analysant, dans *La chasse au lion à l'arc* et dans *Reassemblage*, l'impact d'une approche réflexive sur la représentation des filmés, nous avons remarqué qu'elle tend dans les deux cas à les reléguer à un rôle de deuxième plan, à les écraser soit par le récit narré, dans le cas de Rouch, où par les constantes références à la construction de l'image, dans le cas de Minh-ha. Chez cette dernière, l'approche réflexive étant plus développée que dans le cas de Rouch, la place laissée aux filmés est encore plus secondaire que

⁸ En voici deux exemples provenant du cinéma de fiction :

"Ainsi, au début du cinéma, le fameux regard à la caméra, qui était alors couramment en usage, ne devait-il pas être spécialement remarqué par le spectateur dans la mesure où le film reproduisait souvent les conditions de l'attraction de music-hall, qui présupposait la présence d'un artiste sur scène face à son public. Ce n'est qu'à partir du moment où le film a commencé à développer majoritairement des histoires continues, dont une des conditions de fonctionnement exigeait la création d'un monde diégétique autonome, que le regard à la caméra a été banni de façon systématique (cf. Woods, 1991, cité dans Gunning, 1984 : 130). De même, le montage alterné a pu choquer quant il a été introduit dans la première décennie du siècle, alors qu'aujourd'hui, il est une figure de montage tellement usuelle que, à condition que l'on ait respecté certains principes de raccord et de montage, il peut ne plus être remarqué" (Gaudreault et Jost 1990 : 44-45).

chez celui-ci.

Ce constat remet en question la fonction même du film ethnologique. Son but premier doit-il être la représentation des ethnologues et de leurs techniques de travail ou bien celui de présenter le résultat de leurs recherches? Le film le plus riche est certainement celui qui réussit à inclure ces deux objectifs, car les recherches ethnologiques sont caractérisées par l'interaction entre l'ethnologue et l'Autre. Dans la représentation ethnologique, la part accordée à la démarche de l'ethnologue ne doit donc pas éclipser celle laissée à son informateur. L'ethnologue vise tout sauf le solipsisme.

Pour que le film soit compris par le spectateur, le cinéaste doit construire un discours sur l'Autre qui soit cohérent, mais il doit aussi limiter sa propre analyse de l'Autre afin que la présence et le discours de celui-ci transcende l'analyse ethnologique forcément réductrice.

David MacDougall suggère deux manières de maximiser le rôle de l'Autre. La première est de ne pas imposer au film une structure qui soit extérieure aux événements filmés (MacDougall 1994 : 29). La deuxième est l'inclusion des propos du filmé pour lui donner la chance de s'exprimer car bien qu'il soit certain que toutes les voix sont ultimement subordonnées à celle du cinéaste, l'encodage des paroles du filmé laisse la porte ouverte à la réinterprétation (*ibid.* : 31).

Le cinéaste doit donc adopter une position d'humilité devant le filmé et il doit se laisser guider par lui. Comme le dit le cinéaste québécois Pierre Perrault :

“(...) les personnages ne sont pas là comme les pions d'un jeu d'échec, les protagonistes d'une histoire suspendue sur nos têtes et qui nous menace, mais ils sont là pour eux-mêmes. Ils ne procurent pas une victoire. Ils permettent de prendre connaissance. De réaliser! De se rendre compte d'une réalité” (Perreault 1996 : 94).

Conclusion

La comparaison de séquences tirées des films *La chasse au lion à l'arc* de Jean Rouch et *Reassemblage* de Trinh T. Minh-ha indique que la représentation cinématographique en ethnologie est liée à un contexte de production au centre duquel se trouve le cinéaste-ethnologue.

Pour faire une lecture avertie d'un film ethnologique, il nous semble donc essentiel d'identifier les éléments clés de la subjectivité du cinéaste.

Or, la mise en relief des choix formels qui révèlent cette subjectivité passe par une étude extérieure au film qui se concentre sur la démarche théorique du cinéaste.

Cette mise en contexte enrichit l'analyse du film ethnologique et aiguise le regard critique qu'on porte sur lui. Et c'est justement une telle étude des films de Jean Rouch et de Trinh T. Minh-ha qui nous amène à interroger la pertinence et les conséquences des techniques réflexives employées par ces deux cinéastes.

Selon nous, les techniques réflexives doivent être utilisées avec prudence. En voulant empêcher qu'une représentation soit prise pour la vérité des filmés, ou en cherchant à dévoiler la part de subjectivité du cinéaste, on risque d'accentuer l'illusion de transparence tout en excluant du film son sujet, c'est-à-dire l'Autre.

Ce travail sur la subjectivité de la représentation dans le cinéma ethnologique nous amène donc à mieux saisir l'importance du rôle de l'ethnologue comme transmetteur de la réalité vécue.

En tant que producteur de la représentation, c'est en effet à l'ethnologue de choisir puis de tisser entre eux les éléments qu'il souhaite conserver du réel.

Le produit de cette construction peut épouser une structure linéaire, comme dans *La chasse au lion à l'arc* de Jean Rouch ou bien une construction

plus éclatée du type "work in progress" tel le *Reassemblage* de Trinh T. Minh-ha.

Et de la même façon que pour le structuraliste Claude Lévi-Strauss la compréhension des mythes dépend de la superposition de plusieurs grilles analytiques, la mise en parallèle de représentations ethnologiques distinctes est très instructive car elle multiplie les points de vue sur un même sujet.

C'est le choc que provoque la rencontre de celles-ci qui permet à l'ethnologie d'avancer.

Dans le cas de notre travail, c'est justement par la mise en opposition de deux visions distinctes que nous avons pu remarquer qu'une réflexion s'imposait sur la place laissée à l'Autre dans la représentation ethnologique.

Si la source des connaissances ethnologiques se situe dans l'interaction entre l'ethnologue et son informateur, toute représentation qui transformerait cet échange en un monologue de la part de l'ethnologue, risque d'évincer l'Autre d'un discours pourtant à son sujet.

Bien sûr, il serait aussi infructueux de pécher en sens inverse et de limiter la représentation ethnologique au témoignage journalistique, genre centré sur l'analyse du cas individuel.

En fin de compte, c'est un défi de taille pour l'ethnologue d'induire des notions universelles du cas particulier qu'il étudie, sans pour autant réduire le rapport qu'il entretient avec l'Autre à un simple *moyen*.

Ce défi est d'autant plus ardu pour le cinéaste-ethnologue que la proximité est grande, au cinéma, entre la réalité filmée et les signes audiovisuels. En effet, les illusions du tridimensionnel et de mouvement continu dans l'espace rendent l'Autre si vrai que toute tentative par l'ethnologue de découpage du matériau filmé est ressentie par le spectateur comme réductrice d'une réalité qui semble spontanée et authentique.

Et pourtant, tel le prophète ivoirien qui guérit ses patients en donnant un ordre logique et un sens à des histoires individuelles et familiales problématiques au départ (Augé 1989 : 41), le cinéaste-ethnologue doit aller au-delà de l'accumulation de données enregistrées et mettre en forme la réalité, s'il veut permettre à un tiers d'apprendre et de réfléchir.

Bibliographie

ADLER, Alfred, 1991 : "GRIAULE, Marcel", in Pierre Bonte et Michel Izard (dir.) *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* : 309-310. Presses universitaires de France, Paris.

AUGÉ, Marc, 1989 : "L'ordre du récit et le pouvoir des mots", in CNRS (dir.) *Graines de parole, puissance du verbe et traditions orales : textes offerts à Geneviève Calame-Griaule* : 39-43. CNRS, Paris.

AWOUMA, Joseph-Marie, 1979 : *Contes et fables : étude et compréhension*. CLE, Yaoundé (Cameroun).

BANKS, Marcus, 1990 : "The Seductive Veracity of Ethnographic Film". *Society for Visual Anthropology Review* 6 (1) : 16-21.

BESSY, Maurice, et Jean-Louis CHARDANS, 1966 : *Dictionnaire du cinéma et de la télévision* (tome II). Jean-Jacques Pauvert éditeur, Paris.

BORDWELL, David, et Kristin THOMPSON, 1997 : *Film Art : An Introduction* (5e éd.). McGraw-Hill, Université du Wisconsin.

BRICOUT, Bernadette, 1985 : "Conte", in *Encyclopædia Universalis* (corpus 5) : 409-414. Encyclopædia Universalis, Paris.

BURGOYNE, Robert, Sandy FLITTERMAN-LEWIS, et Robert STAM, 1992 : *New Vocabularies in Film Semiotics : Structuralism, post-structuralism and beyond*. Routledge, Londres et New York.

CAUVIN, Jean, 1980 : *Les contes*. Saint-Paul, Issy les Moulineaux.

CERVONI, Albert, 1996 : "Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane : «Tu nous regardes comme des insectes»". *CinéamAction*(81) : 104-106.

CLIFFORD, James, et George E. Marcus, 1986 : *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles et Londres.

CLIFFORD, James, 1988 : *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.) et Londres.

COHEN, Alexander J., 1997 : "Trinh T. Minh-ha". [http : //cinemaspace.berkeley.edu/Film_Studies/minh-ha.html](http://cinemaspace.berkeley.edu/Film_Studies/minh-ha.html).

- COLLEYN, Jean-Paul, 1993 : *Le regard documentaire*. Centre Georges Pompidou, Paris.
- CRAWFORD, Peter Ian, et David TURTON (dir.), 1992 : *Film as Ethnography*. Manchester University Press, Manchester et New York.
- CRÉPEAU, Robert, 1996 : "Une écologie de la connaissance est-elle possible?". *Anthropologie et Sociétés* 20 (3) : 15-32.
- DELAHAYE, Michel, 1961 : "La règle du Rouch". *Cahiers du Cinéma* (120) : 1-11.
- EATON, Mick (dir.), 1979 : *Anthropology-Reality-Cinema : The Films of Jean Rouch*. British Film Institute, Londres.
- ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS, 1985 : "Griaule, Marcel (1898-1956)", in *Encyclopædia Universalis, Thesaurus index*** : 1282. Encyclopædia Universalis, Paris.
- ESNAULT, Philippe, 1971 : "L'ethnographie". *Image et Son* (249) : 55-83.
- ESCARPIT, Robert, 1976 : *Théorie générale de l'information et de la communication*. Hachette, Paris.
- FABIAN, Johannes, 1991 : *Time and the Work of Anthropology : Critical Essays 1971-1991*. Harwood, Chur.
- FISCHER, Michael M. J., et George E. MARCUS, 1986 : *Anthropology as Cultural Critique : An experimental Moment in the Human Sciences*. University of Chicago Press, Chicago et Londres.
- FISCHER, Michael M. J., 1997 : "Raising Questions about Rouch". *American Anthropologist* 99 (1) : 140-143.
- GAUDREAULT, André, et JOST, François, 1990 : *Le récit cinématographique*. Nathan, Paris.
- GAUTHIER, Guy, 1995 : *Le documentaire : un autre cinéma*. Nathan, Paris.
- GEERTZ, Clifford, 1988 : *Works and Lives : The Anthropologist as Author*. Stanford University Press, Stanford.
- GRIAULE, Marcel, 1948 : *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemmel*. Chêne, Paris.
- HEIDER, Karl G., 1976 : *Ethnographic Film*. University of Texas Press, Austin et Londres.

- HEIDER, Karl G., 1997 : *Seeing Anthropology : Cultural Anthropology Through Film*. Allyn and Bacon, Université de la Caroline du Sud.
- HENNEBELLE, Guy, 1996 : "L'éthique du cinéma ethnographique - Table ronde". *CinéamAction*(81) : 76-79.
- HUMBERT, Michel, 1972 : "La chasse au lion à l'arc". *Image et Son* (259) : 37-40.
- KATZ, Ephraim, 1994 : "Travelogue", in *The film encyclopedia* : 1360. Harper, New York.
- LEIRIS, Michel, 1996 : *Miroir de l'Afrique*. Gallimard, Paris.
- LEPROHON, Pierre, 1960 : *Chasseurs d'images*. André Bonne, Paris.
- LEVIN, Roy G., 1971 : *Documentary Explorations: Fifteen Interviews with Filmmakers* : Doubleday, Garden City et New York.
- LIOTARD, André F., et Samivel Jean Thévenot, 1950 : *Cinéma d'exploration : cinéma au long cours*. Chavane, Paris.
- LOIZOS, Peter, 1992 : "Admissible evidence? Film in anthropology", in Peter Ian Crawford et David Turton (dir.), *Film as Ethnography* : 50-66. Manchester University Press, Manchester et New York.
- LOIZOS, Peter, 1993 : *Innovation on Ethnographic Film : From Innocence to self-consciousness 1955-1985*. University of Chicago Press, Chicago.
- LOMBARD, Jacques, 1994 : *Introduction à l'ethnologie*. Armand Colin, Paris.
- LOURDOU, Philippe, 1993 : "The Dawning Commentary in Ethnographic Films : Marcel Griaule's Cinematographic Work". *Visual Anthropology* 6 : 65-84.
- MACDONALD, Scott, 1995 : "Quote/Unquote". *Wide Angle* 17 : 105-164.
- MACDOUGALL, David, 1976a : "Prospects of the Ethnographic Film", in Bill Nichols (dir.), *Movies and Methods* 1 : 134-150. University of California Press, Berkeley et Los Angeles.
- MACDOUGALL, David, 1976b : "Beyond observational cinema", in Bill Nichols (dir.), *Movies and Methods* 2 : 274-285. University of California Press, Berkeley et Los Angeles.
- MACDOUGALL, David, 1993 : "The subjective Voice in Ethnographic Film", in L. Deveraux et R. Hillman (dir.), *Film and Representation of Culture* : 217-255. University of California Press, Berkeley.

- MACDOUGALL, David, 1994 : "Whose Story Is It?", in Lucien Taylor (dir.), *Visualizing Theory : Selected Essays Fome V. A. R. 1990-1994* : 27-36. Routledge, Londres et New York.
- MARSOLAIS, Gilles, 1973 : *Jean Rouch. La cinémathèque québécoise - Musée du cinéma*, Montréal.
- MARSOLAIS, Gilles, 1997 : *L'aventure du cinéma direct revisitée. Les 400 coups*, Laval.
- MARTIN, Marcel, 1996 : "Une œuvre capitale pour la mémoire africaine". *CinémAction* (81) : 107-111.
- METZ, Christian, 1991 : *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Méridiens Kluicksieck, Paris.
- MINH-HA, Trinh T., 1989 : *Woman Native Other : Writing Postcoloniality and Feminism*. Indiana University Press, Bloomington et Indianapolis.
- MINH-HA, Trinh T., 1991 : *When The Moon Waxes Red : Representation, Gender and Cultural Politics*. Routledge, Londres et New York.
- MINH-HA, Trinh T., 1992 : *Framer Framed*. Routledge, Londres et New York.
- MINH-HA, Trinh T., et Nancy N. CHEN, 1994 : "Speaking Nearby", in Lucien Taylor (dir.), *Visualizing Theory : Selected Essays Fome V. A. R. 1990-1994* : 433-451. Routledge, Londres et New York.
- MONACO, James, 1977 : *How to Read a Film : The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*. Oxford University Press, New York et Oxford.
- MOORE, Alexander, 1990 : "Performance Battles : Progress and Mis-steps of a Woman Warrior". *Society for Visual Anthropology Review* 6 : 73-79.
- MOORE, Henrietta L., 1990 : "Anthropology and Others". *Society for Visual Anthropology Review* 6 : 66-72.
- MORRIS, Rosalind C., 1994 : *New Worlds from Fragments : Film, Ethnography, and the Representation of Northwest Coast Cultures*. Westview Press, Boulder, San Francisco et Oxford.
- MULLER, Jean-Claude, 1971 : "Review of *Les maîtres fous*". *American Anthropologist* 73 : 1471-1473.
- MULVEY, Laura, 1993 : "Plaisir visuel et cinéma narratif", *CinémAction* (67) :

17-23. Corlet-Télérama, Paris.

OPPITZ, M., 1991 : "Visuelle (anthropologie)", in Pierre Bonte et Michel Izard (dir.) *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* : 741-742. Presses universitaires de France, Paris.

PERRAULT, Pierre, 1996 : *Cinéaste de la parole : Entretiens avec Paul Warren*. l'Hexagone, Montréal.

PIAULT, Colette, 1996 : "«Parole interdite», parole sous contrôle...". *CinémAction*, (81) : 42-45.

PIAULT, Marc-Henri, 1991 : "Cinéma ethnographique" in Pierre Bonte et Michel Izard (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* : 148-151. Presses universitaires de France, Paris.

PIERRE, Sylvie, 1967 : "Le regard brûlant du conteur". *Cahiers du Cinéma* (192) : 65-66.

POISSANT, Louise, 1997 : *Dictionnaire des arts médiatiques*. Presses de l'Université du Québec, Sainte-Foy (Québec).

POTEL, Isabelle, 1998 : "L'aventure en pays dogon 1931-2027". *Libération*, mardi 17 février : 41.

PRÉDAL, René, 1996 : "Jean Rouch et l'évolution des techniques de prise de vues". *CinémAction*, (81) : 161-164

RAPAPORT, Herman, 1995 : "Deconstruction's other : Trinh T. Minh-ha and Jacques Derrida". *Diacritics* 25 (2) : 98-113.

RORTY, Richard, 1995 : "Deconstruction", in Raman Selden (dir.), *The Cambridge History of Literary Criticism : From Formalism to Poststructuralism* 8 : 166-196. Cambridge University Press, Cambridge.

ROUCH, Jean, 1967 : "Préface" et "Appendice : Situation et tendances du cinéma en Afrique" in Comité international du film ethnographique et sociologique (dir.), *Premier catalogue sélectif international de films ethnographiques en Afrique noire* : 20-29; 374-408. Unesco, Paris

ROUCH, Jean, 1970 : "La chasse au lion". *L'Avant-Scène* (107) : 45-66.

ROUCH, Jean, 1974 : "The camera and the man". *Studies in the Anthropology of Visual Communications* 1 (1) : 37-44.

ROUCH, Jean, 1978a : "Le renard fou et le maître pâle", in Germaine Dieterlen (dir.), *Systèmes des signes : Textes réunis en hommage à Germaine Dieterlen* :

3-24. Hermann, Paris.

ROUCH, Jean, 1978b : "On the vicissitudes of the self : The possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, and the ethnographer". *Studies in the Anthropology of Visual Communications* 5 (1) : 2-8.

ROUCH, Jean, 1978c : "Jean Rouch talks about his films to John Marshall and John W. Adams". *American Anthropologist* 80 (4) : 1005-1020.

ROUCH, Jean, 1981 : *Jean Rouch : une rétrospective*. France, Ministère des relations extérieures, Service d'étude, de réalisation et de diffusion de documents audio-visuels du CNRS, Cellule d'animation culturelle, Paris.

ROUCH, Jean, 1985 : "The Cinema of the Future?". *Studies in Visual Communication* 11 (1) : 30-37.

ROUCH, Jean, 1989 : *La religion et la magie Songhay* (2 éd.). Université de Bruxelles, Bruxelles.

ROUCH, Jean, 1992 : "Jean Rouch, 54 ans sans trépied". *CinémAction* (64) : 40-50.

ROUCH, Jean, 1996a : "La caméra et les hommes". *CinémAction* (81) : 42-45.

ROUCH, Jean, 1996b : "Parole dominée, parole dominante : entretien par Colette Piault". *CinémAction* (81) : 148-160.

ROUCH, Jean, 1996c : "Jean Rouch parle des «Maîtres fous»". *CinémAction* (81) : 83-84.

RUBY, Jay, 1975 : "Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?". *Studies in Visual Communications* 2 : 104-111.

RUBY, Jay (dir.), 1989 : "The Cinema of Jean Rouch". *Visual Anthropology* 2 (2-3) : 223-370.

RUBY, Jay, 1991 : "Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside : An Anthropological and Documentary Dilemma". *Visual Anthropology Review* 7 (2) : 50-67.

SADOUL, Georges, 1975 : *Histoire générale du cinéma : Hollywood - La fin du muet* 2. Denoël, Gentilly.

SADOUL, Georges, 1990 : *Dictionnaire des cinéastes* (nouv. éd.). Seuil, Paris.

STOLLER, Paul, 1992 : *The Cinematic Griot : The Ethnography of Jean Rouch*. University of Chicago Press, Chicago et Londres.

STOLLER, Paul, 1994 : "Artaud, Rouch, and the Cinema of Cruelty" in Lucien Taylor (dir.), *Visualizing Theory : Selected Essays From V. A. R. 1990-1994* : 84-95. Routledge, Londres et New York.

THOMPSON, Christopher W, 1996 : "Aventure, ethnologie et hasard". *CinémAction* (81) : 69-73.

TOBING RONY, Fatimah, 1996 : *The Third Eye : Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Duke University, Durham et Londres.

TOMASELLI, Keyan G., 1996 : *Appropriating Images : The Semiotics of Visual Representation*. Intervention Press, Højbjerg (Danemark)

VIRBEL, Jacques, 1985 : "Linguistique quantitative", in *Encyclopædia Universalis* (Corpus II) : 81-82. Encyclopædia Universalis, Paris.

WILLIAMS, Sarah, 1991 : "Suspending Anthropology's Inscription : Observing Trinh Minh-ha Observed". *Visual Anthropology Review* 7 (1) : 7-14.

WHITAKER, Mark P., 1996 : "Reflexivity" in Alan Barnard and Jonathan Spencer (dir.), *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology* : 470-473. Routledge, Londres et New York.

YAKIR, Dan, 1978 : "Ciné-transe : The Vision of Jean Rouch - An Interview". *Film Quartely* 31 (3) : 2-11.

Films

DIAWARA, Manthia, 1995 : *Rouch in Reverse*. Enregistrement vidéo, 1 cassette : 51 min., son, coul., VHS. Parminder Vir, San Francisco.

MINH-HA, Trinh T., 1982 : *Reassemblage*. Film cinématographique, 40 min., coul., 16 mm., Woman Make Movies, New York.

ROUCH, Jean, 1965 : *La chasse au lion à l'arc*. Film cinématographique, 90 min., coul., 16 mm., Films de la Pléiade, Paris.

SCHOEDSACK, Ernest B., 1932 : *The Most Dangerous Game*. Film cinématographique, 62 min., son, n. et b., Radio Picture.

Annexe : Lexique des termes cinématographiques¹

Angle de prise de vues : Vue cadrée par une caméra. L'angle de la prise de vues est déterminé à partir de l'endroit où est placé l'appareil.

Gros plan : Plan cadrant un détail d'une scène ou une partie seulement du visage ou du corps d'un personnage.

Panoramique (ou pan) : Déplacement de la caméra autour de l'axe constitué par son pied.

Plan : (1) Image ou succession d'images définie par l'éloignement de l'objectif et de la scène à filmer, compte tenu de la dimension des éléments qui en font partie. (2) Images filmées en une fois, sans discontinuité de prises de vues.

Plan américain : Plan cadrant un personnage à mi-cuisse.

Plan demi-rapproché : Plan cadrant un personnage à partir de la taille.

Plan d'ensemble : Plan cadrant l'ensemble d'une scène d'un point de vue éloigné.

Plan italien : Plan cadrant un personnage à mi-jambe.

Plan moyen : Plan cadrant un personnage en pied.

Plan rapproché : Plan cadrant un personnage sous les épaules.

Séquence : Succession de plans ou de scènes sur un même sujet.

Travelling : Prise de vues où la caméra est fixée à un objet qui se déplace ou est porté par un opérateur qui marche en la tenant à l'épaule.

Travelling d'accompagnement : Prise de vues où la caméra se déplace pour suivre les mouvements d'un personnage ou d'un objet en marche (voiture, train, etc.).

Travelling arrière : Prise de vues où la caméra s'éloigne du personnage ou de l'objet placé au premier plan.

Travelling avant : Prise de vues où la caméra se rapproche peu à peu de l'objet

¹ Les définitions proviennent du *Dictionnaire des arts médiatiques* (Poissant 1997).

ou du personnage filmé.

Travelling latéral : Prise de vues où la caméra est installée sur un véhicule rapide tandis que les personnages ou les objets filmés sont immobiles.

Voix off : Commentaire du narrateur d'un reportage ou d'un documentaire qui n'est pas visible sur l'écran.

Zoom d'accompagnement avant : Mouvement d'objectif de la caméra ayant pour effet de rapprocher le sujet.

Zooming : Action de faire varier la longueur focale du zoom pendant les prises de vues.