



HAL
open science

Dans les pas des Maîtres fous

Baptiste Buob, Jérémy Demesmaeker

► **To cite this version:**

Baptiste Buob, Jérémy Demesmaeker. Dans les pas des Maîtres fous. Techniques & Culture , 2019, 71, pp.202-221. 10.4000/tc.11660 . hal-02288273

HAL Id: hal-02288273

<https://hal.science/hal-02288273>

Submitted on 20 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DANS LES PAS DES MAÎTRES FOUS

Baptiste Buob et Jérémy Demesmaeker

Éditions de l'EHESS | « Techniques & Culture »

2019/1 n° 71 | pages 202 à 221

ISSN 0248-6016

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-techniques-et-culture-2019-1-page-202.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de l'EHESS.

© Éditions de l'EHESS. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Dans les pas des *Maîtres fous*

In the footsteps of The Mad Masters

Baptiste Buob et Jérémy Demesmaeker

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/tc/11660>

DOI : 10.4000/tc.11660

ISSN : 1952-420X

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2019

Pagination : 202-221

ISBN : 978-2-7132-2786-8

ISSN : 0248-6016

Distribution électronique Cairn

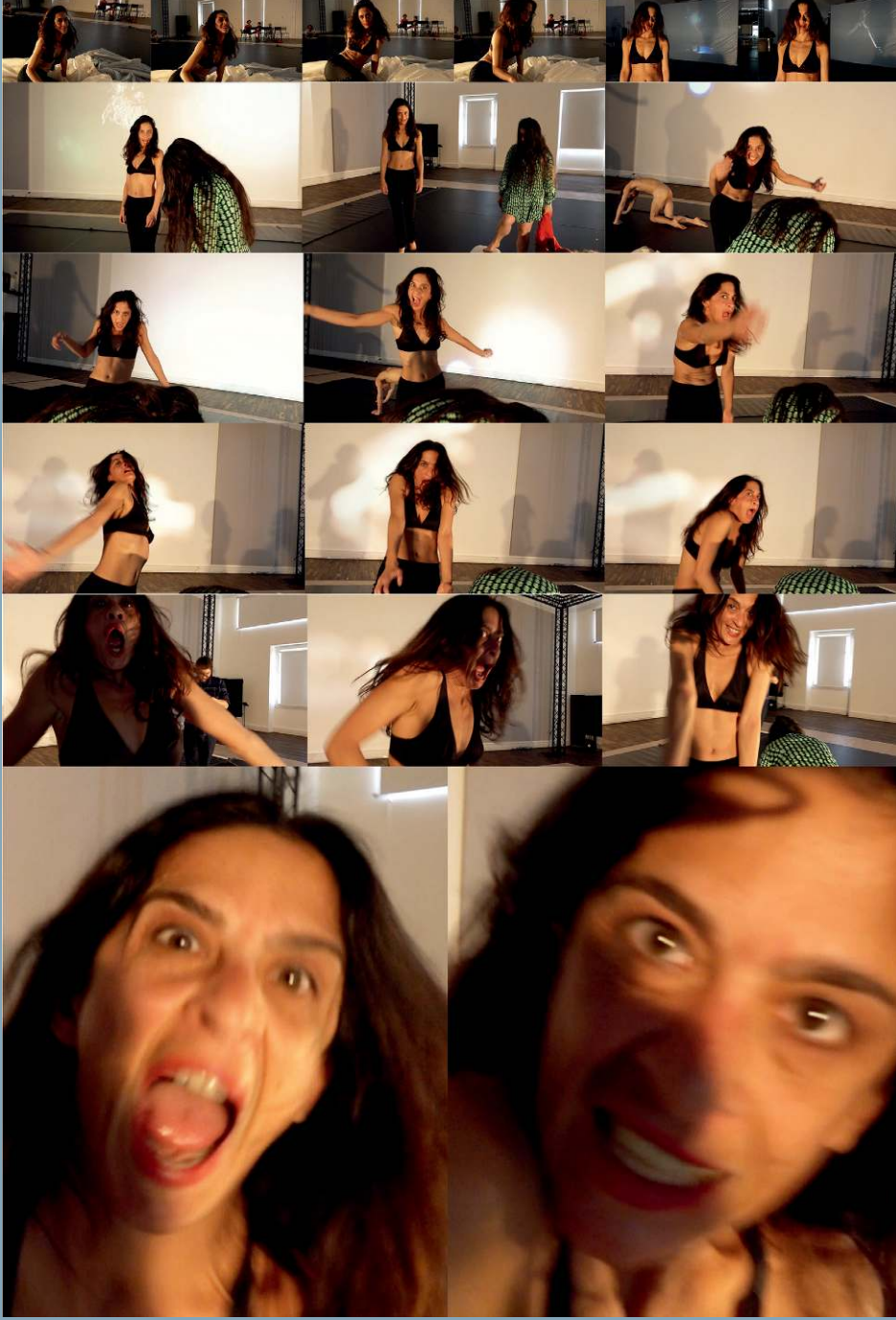


CHERCHER, REPÉRER, AVANCER.

Référence électronique

Baptiste Buob et Jérémy Demesmaeker, « Dans les pas des *Maîtres fous* », *Techniques & Culture* [En ligne], 71 | 2019, mis en ligne le 01 janvier 2022, consulté le 13 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tc/11660> ; DOI : 10.4000/tc.11660

Tous droits réservés



Dans les pas des *Maîtres fous*

La performance a souvent été considérée comme un « art non-inscriptible », c'est-à-dire un art « n'existant que grâce à la seule présence du corps de l'artiste effectuant une action dans l'ici et maintenant, pour un spectateur *in praesentia* », ce qui situait ce type d'événement hors de toute possibilité d'appréhension autre que celle de l'expérience *in situ* (Fourgeaud 2013 : 55-56). Cependant, cet « éloge de la pure présence » (*ibid.*) et cette dénégation de la possibilité de produire des traces des performances sont depuis longtemps remis en cause : les multiples documents produits au long des processus de création donnent accès aux performances en même temps qu'ils participent activement à leur élaboration (Jones 1997, Auslander 2006, Delpoux 2010). En revenant sur un processus de création singulier, au croisement de l'art vivant, du cinéma et de l'ethnographie, il s'agira ici d'interroger cette force agissante non seulement du document, mais aussi des actes d'écritures (manuscrits et filmiques) en tant que tels.

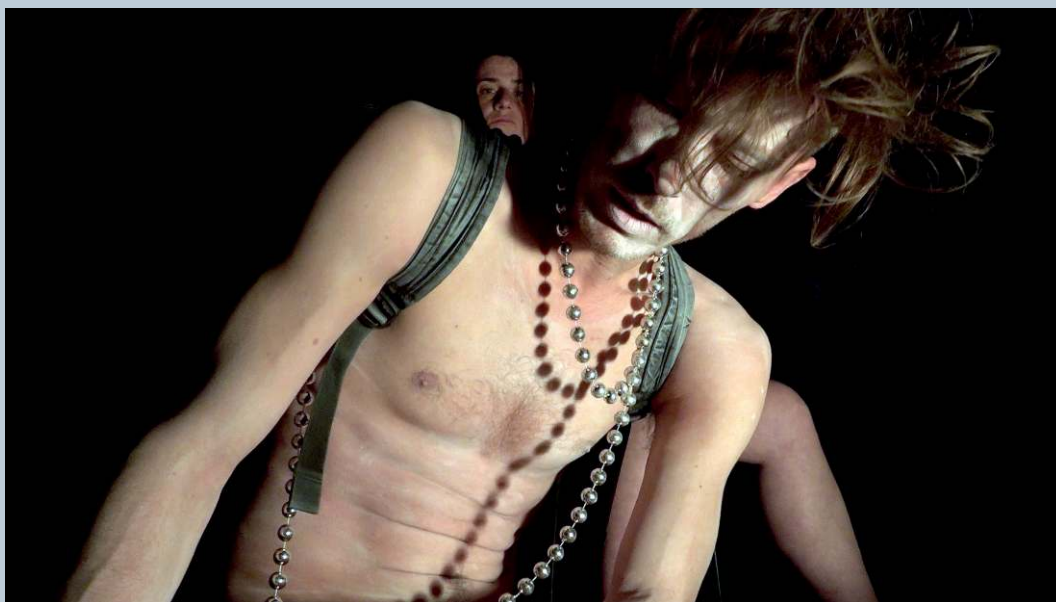
Depuis décembre 2016, nous collaborons dans le cadre de la création d'une performance intitulée *Les Maîtres fous*¹, en référence au film éponyme de l'anthropologue-cinéaste Jean Rouch (1957 [1954]). Cette performance est graduellement devenue un espace-temps où la danse et le théâtre, le corps et la parole, la chorégraphie et le cinéma se mêlent ; un « plateau » sur lequel les temporalités se confrontent tandis que le public, plongé dans une atmosphère sonore à tendance électro bruitiste, se trouve directement au contact, et nécessairement en interaction, avec des professionnels du spectacle vivant qui se laissent submerger par des figures monstrueusement contemporaines et souvent outrancières, suivis par l'objectif d'un cinéaste en mouvement. Le cameraman, comme doté d'un pouvoir catalytique et créateur, fait partie intégrante de la proposition et ses images, tournées avant et pendant la performance – lesquelles sont projetées sur trois écrans, respectivement pendant et au terme du déploiement –, viennent souligner la labilité de la création et la diversité des façons possibles de l'appréhender. Les lieux et le public changent d'une représentation à l'autre tandis que les acteurs principaux, disposant d'un script général, ont une importante marge de manœuvre.

1. Filmant chaque improvisation et représentation en plan-séquence, l'opérateur se déplace librement sur le plateau. L'utilisation d'une courte focale lui impose de coller au plus près des situations pour saisir des détails tant visuels que sonores.



Cette expérience fut pour nous l'occasion d'une singulière inversion des rôles : le premier, anthropologue, s'est transformé en performeur, réalisant des films indissociables de la proposition ; le second, artiste, a adopté une position proche par certains aspects de celle d'un ethnographe, produisant des écrits afin de mieux comprendre la logique du processus de création. En revenant sur ce partage d'expériences, nous souhaitons ici faire état de la façon dont nous avons tous deux produit des traces singulières participant de l'« inscription » (Latour 1985) de cette performance. La réflexion sur ces *graphies*, produites depuis des positions radicalement différentes, nous a petit à petit conduits à interroger la possibilité de conférer aux images filmées une vitalité analogue à celle du processus d'élaboration et de déploiement de la performance, afin de faire en sorte que ces images ne soient pas reléguées au seul statut de document mais soient, littéralement, animées.

Comment s'est élaborée cette performance au croisement de l'art et de l'anthropologie ? Quelles ont été nos places respectives et comment avons-nous documenté ces moments éphémères ? Et de quelle façon restituer cette expérience sans perdre la fécondité du double paradoxe qui l'anime, à savoir « vouloir l'involontaire et répéter l'irrépérable » (Pouillaude 2009) ?



2. Le cinéaste, opérant à vue, participe ouvertement à la création.

Ses images projetées au terme de la performance offrent aux spectateurs un point de vue singulier et contraignant sur l'événement auquel ils viennent de participer ; la différence entre observation directe et observation filmique peut-être très importante comme en témoigne la mise en regard de ces deux images synchronisées (correspondant exactement au même instant), respectivement une photographie de plateau et un photogramme extrait d'un plan-séquence.

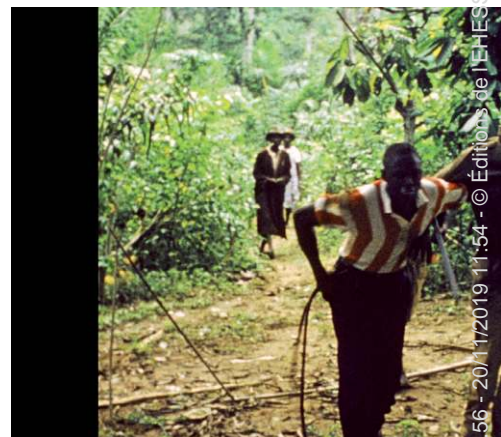
Autoportrait du regard extérieur en ethnographe (par Jérémy Demesmaeker)

Comme de nombreux autres artistes avant moi, j'ai été marqué par le film *Les Maîtres fous* de Jean Rouch. Notre compagnie s'interrogeant sur les façons d'exprimer par le mouvement des enjeux sociétaux contemporains, j'ai été saisi par les corps des Haoukas qui matérialisent un regard critique porté sur la société. Je me suis alors posé la question de savoir à quoi pourrait ressembler une cérémonie de possession contemporaine prenant appui sur la logique à l'œuvre dans le film de Jean Rouch?

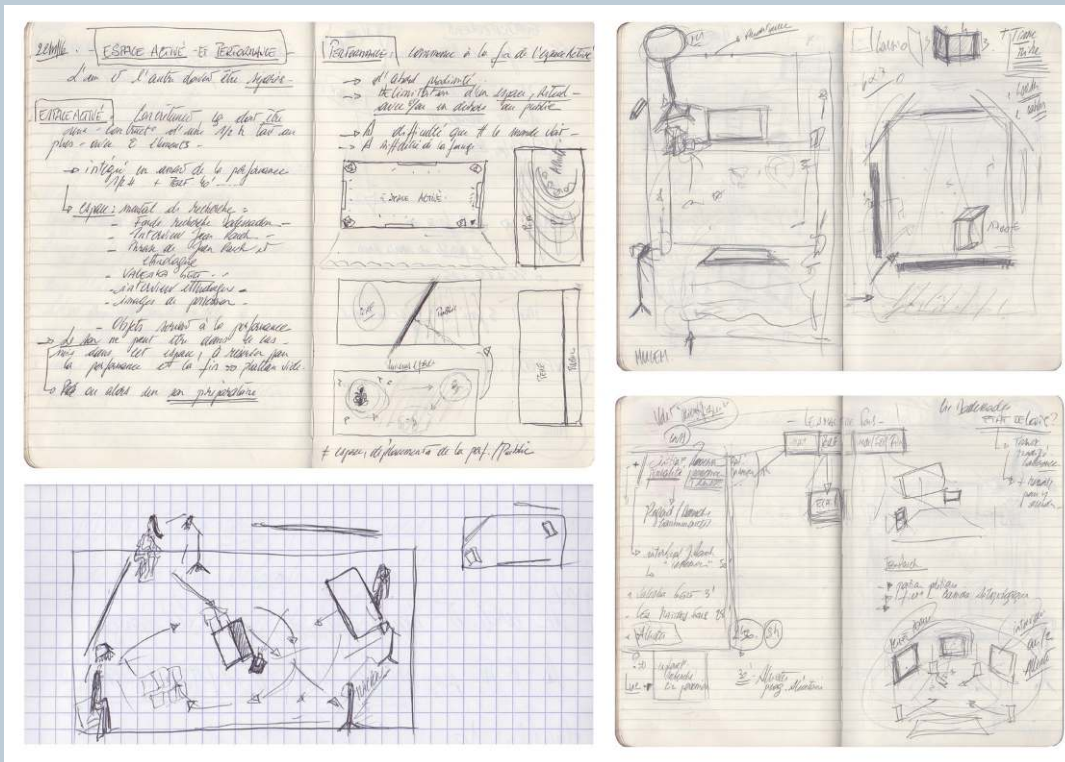
C'est en tant que « regard extérieur » que j'ai accompagné cette nouvelle création de la compagnie³, la nourrissant de diverses recherches (écrits, films, spectacles) tout en laissant une grande liberté aux interprètes afin que la création puisse s'inventer à même leurs corps singuliers. L'exploration rétrospective de mes carnets de travail éclaire pour partie les procédures internes de ce processus de création, au moins autant par ce qui y figure que par ce qui n'y figure pas.

Tout au long de la création, j'ai produit diverses « inscriptions » qui me semblent témoigner d'une démarche comparable à celle de l'ethnographe de la danse. On y retrouve, en effet, à côté de notes de lectures, la notation de diverses « composantes » de la création, proches de celles d'un chercheur qui transcrit des dispositifs, des parcours, des mouvements, des « textes » et des « motifs » afin de déterminer un « système chorégraphique au sens large » (Beaudet 2010 : 128). Si la raison d'être de ces prises de notes est sans aucun doute différente, nous nous rejoignons par notre comparable position d'observateur extérieur de l'événement, laquelle correspond à celle du « notateur » en danse, doté d'une « extériorité fonctionnelle » au moment où il produit ses notations (Pouillaude 2014 : 218).

3. Le film *Les Maîtres fous* donne à voir une cérémonie de possession où les habituels ancêtres et figures mythiques ont cédé la place aux représentants du présent social et politique : des corps exubérants empruntent attitudes corporelles et comportements aux émissaires et aux symboles du pouvoir.





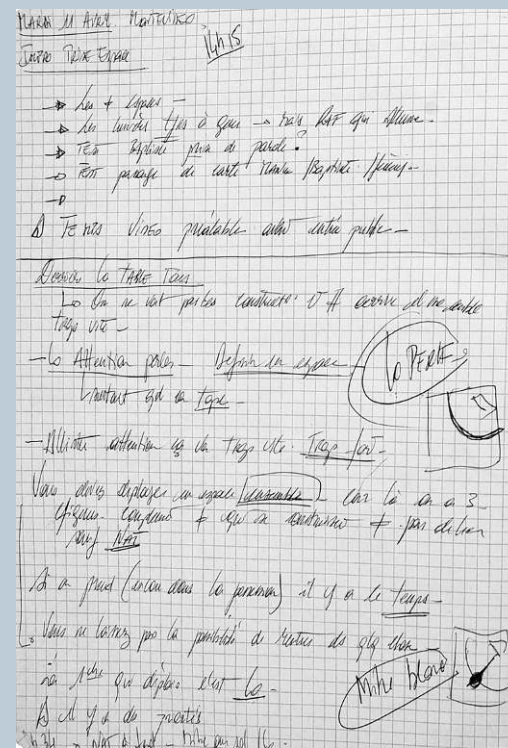


4.

4 à 6. Plusieurs configurations ont été expérimentées pour créer un espace commun aux interprètes et aux spectateurs. Lors de la dernière résidence de création, le choix a été arrêté de placer le musicien au centre du dispositif afin que les spectateurs ne puissent pas avoir une vision d'ensemble et soient contraints de varier leurs postes d'observation.

En dehors des résidences de créations, les croquis étaient des moyens d'imaginer l'apparence des « figures ». Lors des improvisations, ils permettaient de garder trace d'« images » et de « corps » particuliers. Leur place s'est peu à peu restreinte en raison de la consultation de plus en plus régulière des films.

Les notes prises sur le vif étaient notamment utiles pour mener les discussions faisant directement suite aux improvisations; chaque performeur n'ayant souvent pas un souvenir détaillé de ses actions et encore moins une vision globale incluant les autres participants.



6.

Phase Niveau 2:
 -> Phase -> les murs
 -> les d'espaces (inter) -> les murs
 -> les murs -> les murs

"L'ordre des formes"
 -> l'ordre des formes, l'usage diff.
 -> l'usage de pied
 -> les murs de base -> l'usage de pied
 -> les murs de base -> l'usage de pied

Travaux -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Calendrier
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Le mur de base
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Phase Niveau 2:
 -> Phase -> les murs
 -> les d'espaces (inter) -> les murs
 -> les murs -> les murs

"L'ordre des formes"
 -> l'ordre des formes, l'usage diff.
 -> l'usage de pied
 -> les murs de base -> l'usage de pied
 -> les murs de base -> l'usage de pied

Travaux -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Calendrier
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Le mur de base
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

BALANCEMENT DE TETE SI TOTE
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Le mur de base
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Phase Niveau 2:
 -> Phase -> les murs
 -> les d'espaces (inter) -> les murs
 -> les murs -> les murs

"L'ordre des formes"
 -> l'ordre des formes, l'usage diff.
 -> l'usage de pied
 -> les murs de base -> l'usage de pied
 -> les murs de base -> l'usage de pied

Travaux -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Calendrier
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Le mur de base
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

5.

Explication !!
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Phase Niveau 2:
 -> Phase -> les murs
 -> les d'espaces (inter) -> les murs
 -> les murs -> les murs

"L'ordre des formes"
 -> l'ordre des formes, l'usage diff.
 -> l'usage de pied
 -> les murs de base -> l'usage de pied
 -> les murs de base -> l'usage de pied

Travaux -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Calendrier
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Le mur de base
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

BALANCEMENT DE TETE SI TOTE
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Le mur de base
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Phase Niveau 2:
 -> Phase -> les murs
 -> les d'espaces (inter) -> les murs
 -> les murs -> les murs

"L'ordre des formes"
 -> l'ordre des formes, l'usage diff.
 -> l'usage de pied
 -> les murs de base -> l'usage de pied
 -> les murs de base -> l'usage de pied

Travaux -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Calendrier
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Le mur de base
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

MERCREDI 12 AVRIL

20h02 Le point de vue
 RAS TRAPAZES! l'usage de pied.

20h05 Allotier le mur trapazé
 20h07 -> Phase NAT
 le tu dois te faire une place

20h10 l'usage de pied
 20h15 NAT ->
 l'usage de pied 2 usages

20h17 Fin NAT
 Allotier trapazé

20h18 de l'usage de pied

20h20 l'usage de pied + trap

Phase Niveau 2:
 -> Phase -> les murs
 -> les d'espaces (inter) -> les murs
 -> les murs -> les murs

"L'ordre des formes"
 -> l'ordre des formes, l'usage diff.
 -> l'usage de pied
 -> les murs de base -> l'usage de pied
 -> les murs de base -> l'usage de pied

Travaux -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Calendrier
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Le mur de base
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

BALANCEMENT DE TETE SI TOTE
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Le mur de base
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

Phase Niveau 2:
 -> Phase -> les murs
 -> les d'espaces (inter) -> les murs
 -> les murs -> les murs

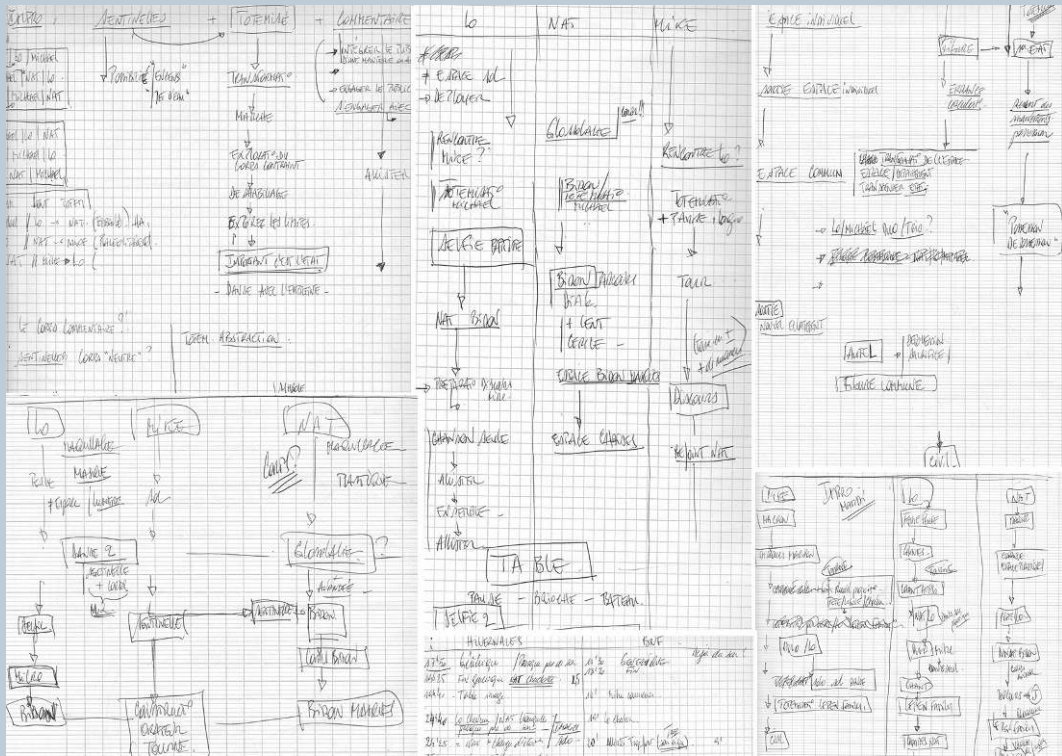
"L'ordre des formes"
 -> l'ordre des formes, l'usage diff.
 -> l'usage de pied
 -> les murs de base -> l'usage de pied
 -> les murs de base -> l'usage de pied

Travaux -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

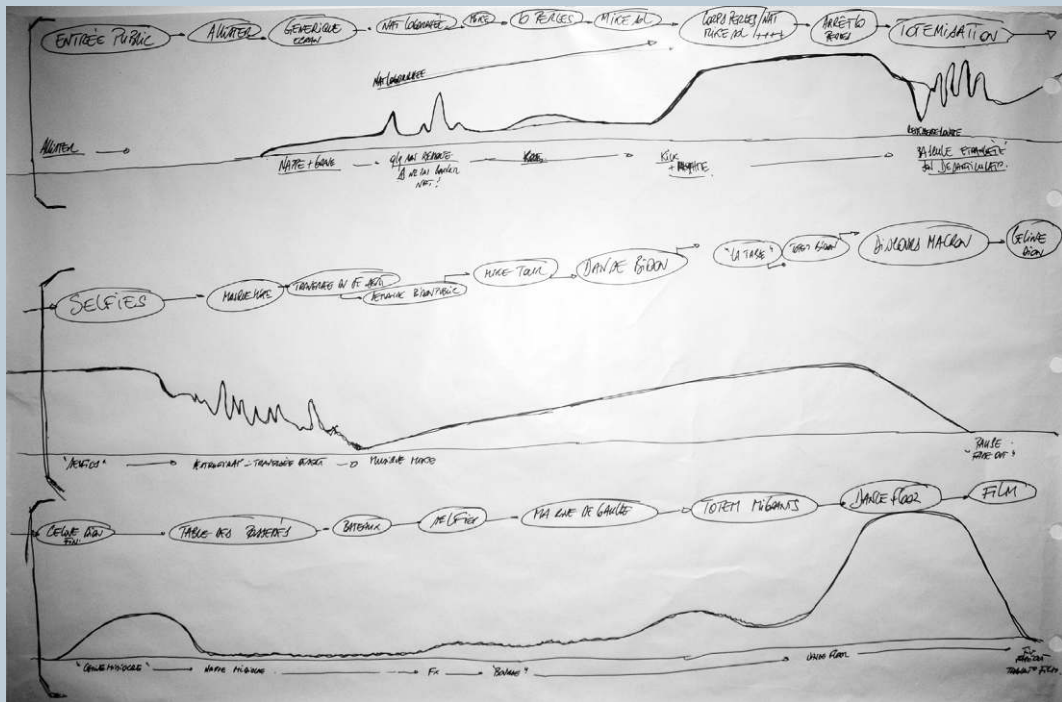
Calendrier
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

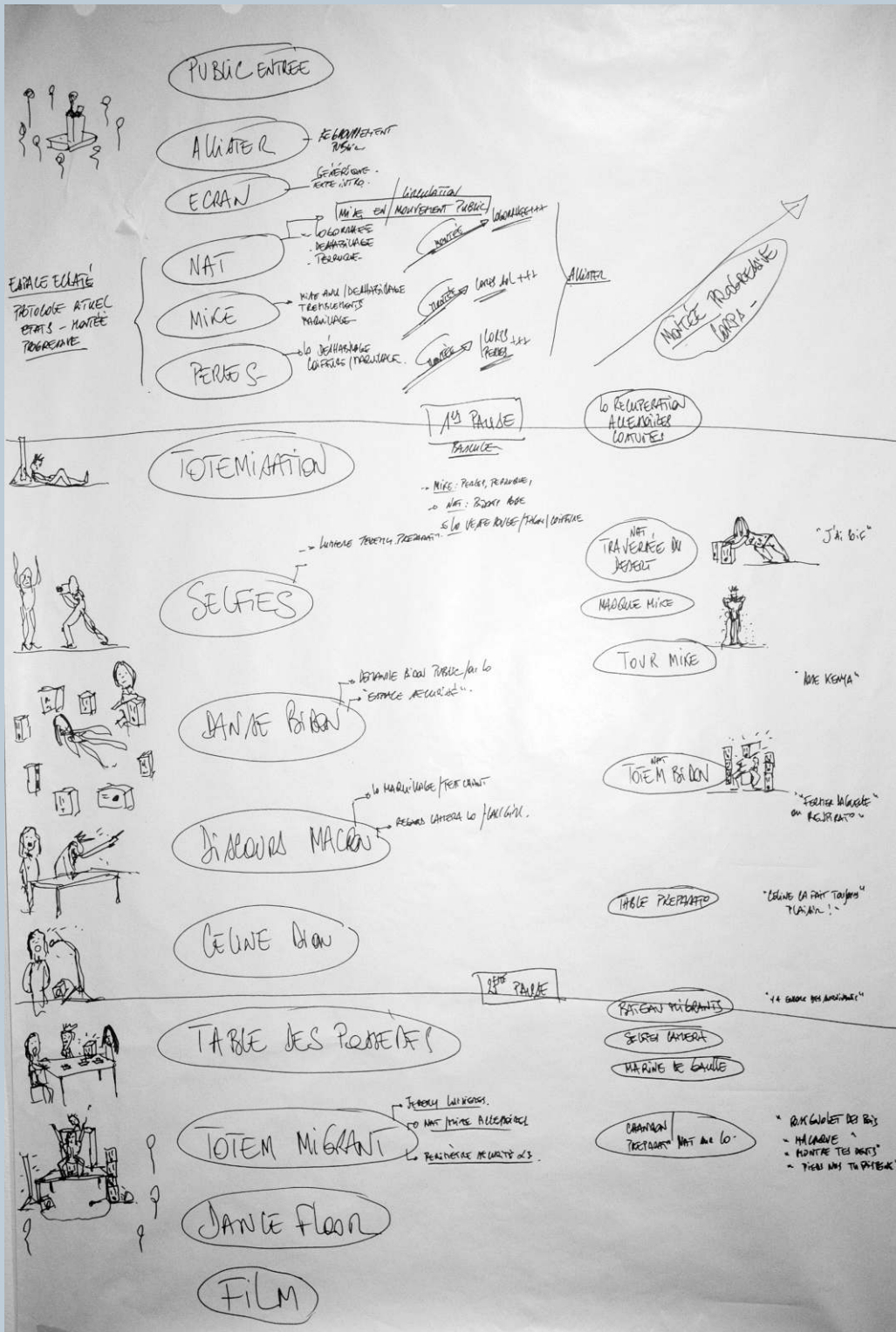
Le mur de base
 -> l'usage de pied
 -> l'usage de pied

7. La performance s'est construite autour de « balises » constituant autant de « points de passage » supposés. Grâce à cette écriture ouverte, il était possible de faire surgir de nouvelles formes et d'éviter de figer une structure qui aurait été de toute façon mise à mal par la contingence liée à la présence du public.



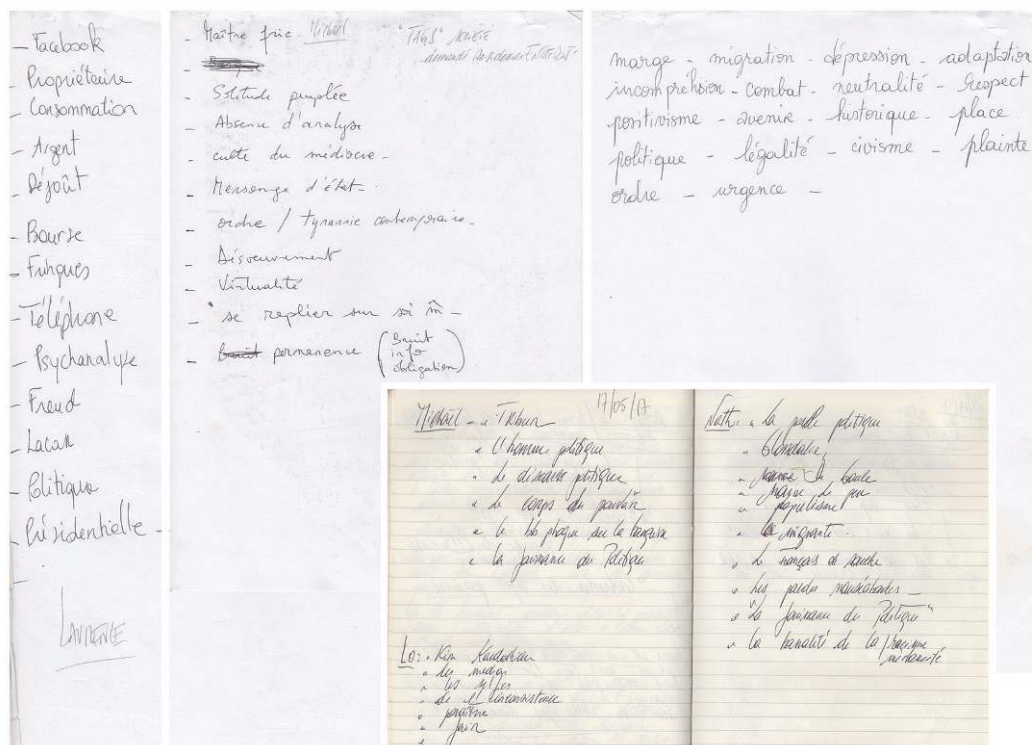
8. Ce schéma est une « conduite » destinée au musicien qui officie durant la performance. Créée en temps réel (avec le logiciel Pure Data), la musique n'est pas constituée de partitions préenregistrées mais de propositions préprogrammées qui évoluent selon l'intention du musicien et divers paramètres préétablis (part d'aléatoire et marge d'erreurs...).





9. Si des schémas font état d'un canevas général – où se succèdent les principales « scènes » composant la performance –, il n'a jamais été question d'établir un script trop contraignant interdisant le surgissement de nouvelles actions.

10. Lors de la première résidence de création, les performeurs ont établi une liste de mots-clés caractérisant selon eux la société d'aujourd'hui dont se sont nourries les « figures » qui ont graduellement pris forme sur le plateau.



Cette extériorité a d'ailleurs été assumée au point d'acquérir une place sur le plateau, bien que discrète, puisque je me suis finalement transformé en « homme tranquille » : durant les performances, à la façon des « assistants » accompagnant les Haoukas ou les futurs initiés qui apparaissent dans certains rituels filmés par Jean Rouch, je me déplaçais pour assurer la sécurité et le confort des personnes en manipulant des câbles, orientant des lumières, etc. Cette place, je ne l'ai trouvée que peu à peu, comme ce n'est que progressivement que la création s'est stabilisée. Car un enjeu central était de créer un environnement de travail propice au surgissement de l'« accident » (Bacon 1976 : 41), un processus de recherche artistique ouvert, s'apparentant à celui que décrit Richard Schechner lorsqu'il insiste sur l'importance de laisser les interprètes partir en « chasse » afin de pouvoir « découvrir de nouvelles actions » (2004 [1975] : 111).

La performance est donc née par « adaptations successives » – pour employer une expression que chérissait Jean Rouch. Les figures incarnées par les trois interprètes se sont affirmées par étapes, tandis que la cohérence et la structure du « script » se sont affinées au fil des séances de travail. Car l'élaboration de ce script n'était pas un préalable ; à l'instar des rituels, il ne s'agit pas ici de raconter des histoires mais d'établir « des réalités particulières » qui mettent en relation des « éléments disparates » (Houseman 2002 : § 2). C'est au fil du temps qu'une trame

commune s'est dégagée, comme en attestent certains schémas que j'ai produits afin de clarifier une structure d'ensemble qui échappait à une intelligibilité immédiate. Mais il ne fallait pas que cette forme se fige trop, au risque de perdre l'essence de ce type de création qui doit pouvoir en permanence s'adapter et se transformer ; s'il y a bien « un plan d'action global », la performance, comme le rituel, « n'est pas imperméable à l'improvisation » (*ibid.*).

Cette volonté explique en partie pourquoi on ne trouve presque aucune tentative de description du geste dansé alors qu'il s'agit pourtant d'une pratique centrale et courante aussi bien pour les chorégraphes que pour les ethno(choréo)logues. Chaque interprète n'avait pas à suivre une forme chorégraphique stricte mais devait plutôt se conformer à un motif général qu'il avait lui-même laissé sourdre en se confrontant à sa culture visuelle personnelle, ses préoccupations du moment et à certaines images de possessions, parmi lesquelles celles des Haoukas filmés par Jean Rouch.

Mes cahiers contiennent d'ailleurs des listes de mots et des écritures automatiques rédigées par les interprètes qui font état de leurs préoccupations et des attributs qu'ils se sont appropriés pas à pas, autant d'indices concernant le caractère des figures qui se sont affirmées sur le plateau. C'est selon un processus comparable que j'ai vu apparaître, d'improvisation en improvisation, un avatar de Jean Rouch et du système médiatique, incarné par Baptiste Buob, initialement convié à participer à la création en tant qu'ethnologue invité.

Autoportrait de l'ethnologue en performeur (par Baptiste Buob)

Ni familier des arts vivants, ni spécialiste du rituel et encore moins des populations filmées dans *Les Maîtres fous*, j'ai rencontré la compagnie Dodescaden car je m'intéressais depuis peu à l'œuvre de Jean Rouch (Buob 2017) et que j'étais coutumier de l'utilisation de la caméra en ethnographie. Cette spécialisation m'a conduit à effectuer une ethnographie plus performative qu'informatrice, sans pour autant me transformer en un « ethnodramaturge » agissant comme un « metteur en scène de performances culturelles » (Fabian 2017 : 174).

Avec une caméra de poing, je suis rapidement entré sur le plateau, m'engageant dans une expérience partagée qui m'offrait non seulement l'occasion de vivre une expérimentation filmique singulière, proche de celle des interprètes, mais aussi de faire de ma participation le véhicule d'un propos sur l'observation ethnographique et plus généralement sur l'acte filmique.

Les Maîtres fous de Jean Rouch a été filmé avec une caméra qui ne permettait de réaliser que des plans très courts. Ces contraintes l'ont poussé à développer une méthode de montage dite « à la prise de vues » (Rouch 1979 : 64), une mise en scène dynamique improvisée *in situ* et fragmentée par des coupures régulières. C'est cette façon de faire, progressivement incorporée lors de mes expériences précédentes que, sans réfléchir, j'ai commencé à utiliser avec la compagnie. Mais j'ai immédiatement senti que cette méthode, si elle ne m'empêchait pas de saisir quelque chose de l'acte de création, me maintenait à distance en plus de briser le flux de l'action filmée. Aussi ai-je décidé de filmer en

plan-séquences (en une seule prise) et en courte focale (en grand-angle) afin de mieux adhérer au rythme du plateau. J'ai dès lors systématiquement filmé en continu chacune des séances de travail en m'imposant la même temporalité d'engagement que celle des interprètes. Cette façon de procéder, comparable à celle que Rouch a employée lors de la réalisation du film *Tourou et Bitti, les tambours d'avant* (Rouch 1971) a ici été poussée à l'extrême : j'ai réalisé une cinquantaine de plan-séquences dont la durée varie entre quarante minutes et deux heures et demie. Ce faisant, je me positionnais d'égal à égal avec les autres personnes présentes sur le plateau : contraint d'improviser, ne pouvant totalement contrôler ni lâcher-prise, je tentais de me mettre au diapason de la logique de l'action.

Si Jean Rouch a pu filmer les rituels, c'est parce qu'il en est venu à faire partie de leur « système de représentation » (Rouch 1973). Il me fallait passer par un processus comparable. Qu'est-ce qui pouvait justifier ma présence au côté des « possédés » ? Je ne pouvais pas me contenter d'être un « preneur de vues ». Comme les autres protagonistes, je devais en quelque sorte me « transformer » et devenir moi-même une figure. En quoi ma présence était-elle nécessaire et comment pouvait-elle devenir signifiante ?

Jean Rouch relate que sa caméra était considérée comme l'attribut d'un voyant lui permettant de voir les esprits arriver ou comme un tambour susceptible de provoquer certains états (Rouch in Colleyn 1992 : 42). Avec la performeuse Laurence Maillot – dont la figure est une hybridation de la superficialité d'une Kim Kardashian et de la détresse d'une migrante –, nous avons imaginé que ma caméra pourrait opérer à la façon d'un miroir lui renvoyant son propre reflet. Cet argument a joué pour moi, mais aussi pour elle, un rôle essentiel. De simple cameraman « captant » un événement, je devenais explicitement partie intégrante de la proposition jouant à cet instant un rôle de catalyseur (Rouch 1973 : 544) et participant de la transformation de la situation ; bien que le contexte soit très différent, ce moment me rappelle celui au cours duquel Dongo, dieu de l'orage, fait entrer Jean Rouch dans le rituel en venant le saluer (Rouch 1968).

Très éprouvant, comme peut l'être le « saut dans le vide » des clowns (Hert 2014 : 37), ce moment par lequel je passais d'un statut de « chasseur d'image » distant à celui de participant a opéré comme une bascule, instituant mon entrée dans le cercle. Pour la figure de Nathalie Masségli (symbolisant notamment la dépendance aux fils d'actualité et la sensibilité aux positions xénophobes), je suis petit à petit devenu une forme de confident ambivalent, une sorte de webcam qui lui permettait de confier, paradoxalement, son intimité à une infinité de spectateurs. Mes interactions avec la figure de Michaël Allibert (qui en vient à incarner de façon progressive l'ivresse du pouvoir) étaient quant à elle très ambiguës : à l'instar de l'homme politique pour qui la présence de la caméra doit apparaître accessoire alors qu'elle lui est nécessaire. En définitive, à l'image de celles des autres participants, j'en suis venu à incarner une figure trouble condensant des contraires : *en même temps* dedans et dehors, cinéaste et paparazzi, créateur et observateur, confident et voyeur.

La difficulté pour moi est également liée à la peur de rater le tournage car, au terme de chaque performance, une partie du plan-séquence que je viens de réaliser est projetée au public, offrant la possibilité aux personnes présentes de reconsidérer à travers un regard singulier ce qui vient de se dérouler. Si le spectateur est « pris », cette mise à distance par le visionnage l'amène à



11. La séquence au cours de laquelle Dongo vient saluer Jean Rouch dans le film *Yenendi de Ganhel* (1968) témoigne de façon particulièrement explicite du fait qu'un cameraman est toujours, à un degré ou à un autre, lui-même un acteur de la scène qu'il filme.



12.

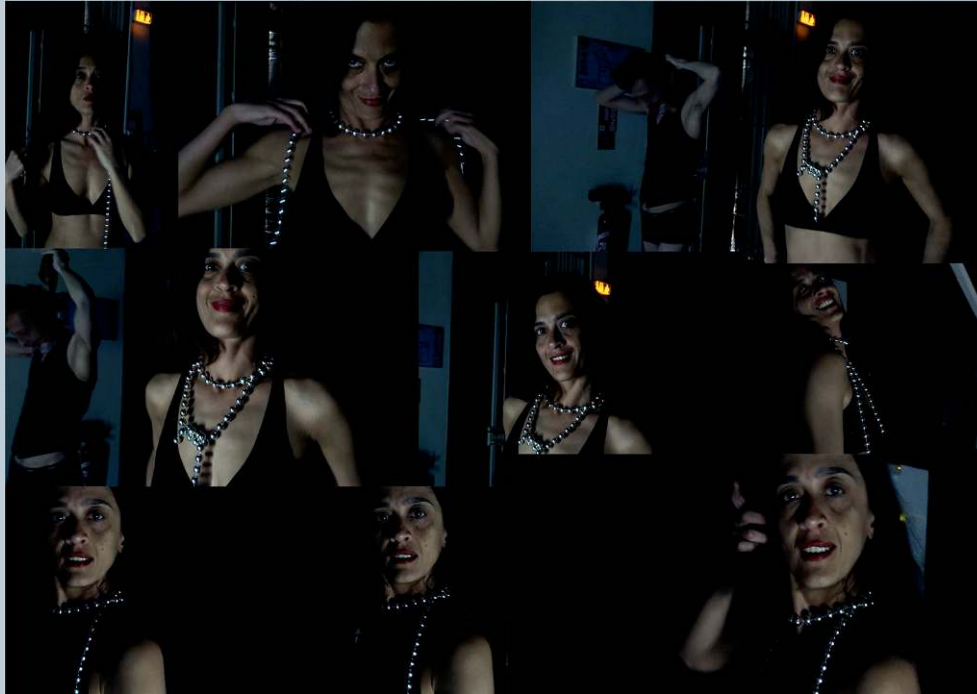
Nourrie des chaînes d'information continues et des fils d'actualité des réseaux sociaux, la figure qui « possède » Nathalie Masségla déverse un flot de paroles témoignant du dilemme cornélien qui la taraude: privilégier son bien-être personnel ou celui de l'humanité?



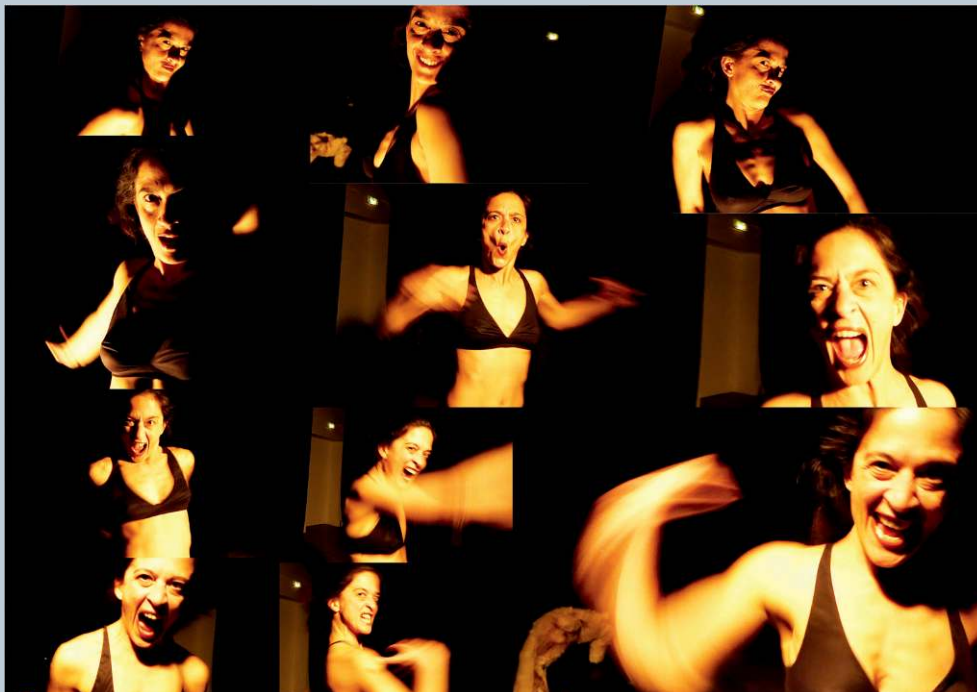
13.

Fortement influencée par le contexte des élections américaines et françaises, la figure de Michaël Allibert se dote des attitudes et des attributs du tribun pour progressivement céder, non sans violence, à l'ivresse du pouvoir politique.





14.
Le non événement du vol des bijoux de Kim Kardashian a nourri pour partie la figure qui s'incarne en Laurence Maillot, laquelle se compose d'une certaine idée de la féminité, fantasmée, narcissique, surréelle, superficielle et en quête permanente de jouissance.



15.
Chaque passage sur le plateau est l'occasion de déploiements qui se nourrissent des précédents et alimenteront les suivants. Les formes qui se créent ne se répètent qu'en apparence. La génération d'assemblages filmiques pour partie aléatoire se donne notamment comme objectif de rendre compte, conjointement, de ces filiations et de cette liberté.

reconsidérer son engagement dans l'expérience vécue, à prendre conscience de l'impossibilité d'un regard totalisant et du caractère ambigu du film qui, tout en révélant des aspects inaperçus de l'événement, impose aux regards un cheminement unique dans la performance.

Pistes pour un montage de second degré

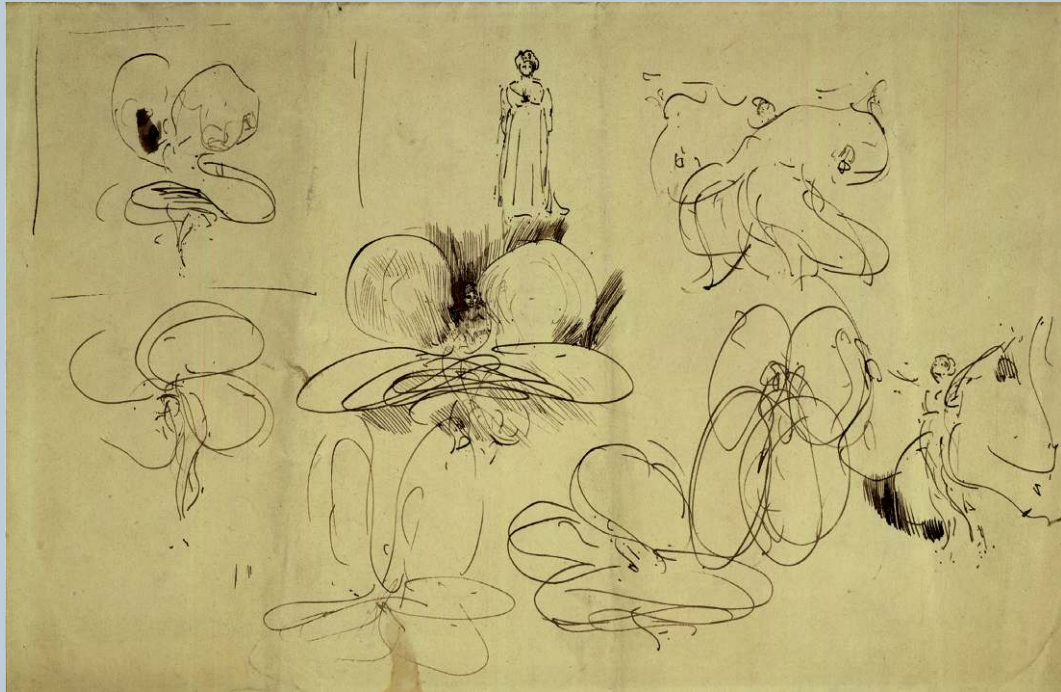
Qu'elles soient manuscrites ou filmiques, qu'elles aient été produites en amont, pendant ou en aval de la performance, les diverses inscriptions dont il a été ici question constituent autant de pièces « documentaires » rendant compte d'états ponctuels de la création. Cependant, ces traces ne sont pas réductibles à une simple fonction de témoin ; elles sont également performatives : l'enregistrement au moyen d'un stylo ou d'une caméra a directement participé à l'écriture de l'événement. Comme les images en général, lesquelles « représentent » aussi bien qu'elles « agissent et font agir » (Dierkens, Bartholeyns & Golsenne 2009), les actes d'écritures ont produit, durant *Les Maîtres fous*, des traces de la création qui ont participé parallèlement à sa transformation.

Cependant, parmi cet ensemble, les films ont un statut singulier : ils ont été produits « de l'intérieur » et constituent ainsi des « documents consubstantiels à l'émergence des pratiques » (Kihm 2011). Car la performance a associé, dans un même mouvement, l'« art (du geste) de la trace » – en l'occurrence le cinéma – et l'« art du geste (sans trace) » – la performance – dont l'habituelle disjonction, explique Frédéric Pouillaude, est à l'origine de l'impossible conservation de l'œuvre chorégraphique (2014 : 380-382).

À partir de l'ensemble des plans-séquences, nous envisageons de créer une installation audiovisuelle qui, à la façon d'une « œuvre ouverte » (Eco 1965 [1962]), ne réduirait pas ces films au rang d'archives ou dans une intrigue, mais les inscrirait dans un écosystème organique, un dispositif les réanimant perpétuellement dans un acte de création toujours renouvelé prolongeant ainsi l'essence de la performance. En proposant de rompre avec la séquentialité habituelle du montage filmique, cette nouvelle déclinaison du projet vise à trouver une façon originale d'« enchâsser » ces films, proche de certains dessins faits sur le vif.

Nous collaborons désormais avec un artiste codeur afin d'établir un algorithme qui permettrait de proposer un montage de « second degré » – au sens de Gérard Genette (1982) – afin de restituer à la performance toute son épaisseur temporelle et prolonger l'association du structuré et de l'improvisé propre à cette technique que Frédéric Pouillaude (2014) désigne comme étant « sans objet ».





16. La consultation successive des nombreux incunables filmiques de la danse serpentine témoigne de la diversité des formes épousées par cette célèbre chorégraphie. Mais ces films pris isolément écrasent cette labilité et sont loin de la trace mnésique qu'en conservera le spectateur. Les croquis de Loïe Fuller pris sur le vif par James McNeill Whistler en 1892 ne témoignent-ils pas mieux de cette plasticité? Comment faire se rencontrer ces différents types de traces?

Notes

1. En plus des deux membres fondateurs de la compagnie Dodescaden initiateurs du projet – un artiste aux multiples casquettes et une danseuse –, ont été réunis pour l'occasion un danseur, une clown, un artiste sonore, un régisseur lumière-vidéo et un anthropologue-cinéaste : respectivement Jérémy Demesmaeker, Laurence Maillot, Michaël Allibert, Nathalie Masségli, Allister Sinclair, Manu Buttner et Baptiste Buob.
2. Dans le domaine de l'art vivant, le « regard extérieur » est la personne qui, de façon continue ou ponctuelle, et comme son nom l'indique, porte un jugement distancié sur la création afin de conseiller et, ce faisant, éventuellement orienter la création. Je tenais ce rôle au sein de la performance, même si mon implication a sans aucun doute été bien plus importante puisque j'ai guidé l'ensemble d'un processus dont j'étais l'initiateur.

Les auteurs

Formé à la fois au cinéma et à l'anthropologie, **Baptiste Buob** mène ses recherches caméra au poing. Ses travaux concernent des sujets variés, notamment l'artisanat, la vie monastique et, plus récemment, les processus de création dans le domaine des arts vivants. Il s'est notamment focalisé sur la notion de ciné-transe chère à Jean Rouch et continue à s'intéresser à la figure multiple de son « découvreur » ainsi qu'aux bénéfices que les anthropologues-cinéastes peuvent en tirer dans le cadre de leurs recherches actuelles.

Formé au théâtre et musicien professionnel, mû par le désir de créer un espace de transversalité artistique, **Jérémy Demesmaeker** fonde la compagnie Dodescaden en 2004. La compagnie devient progressivement un espace propice à la porosité des médiums et à l'expérimentation. En 2009, il s'associe avec Laurence Maillot. Après l'obtention du prix de la recherche 2013 du Centre de Développement Chorégraphique National les Hivernales, ils mettent en place un dispositif qui convie des chercheurs à venir nourrir et questionner leurs travaux au sein de la compagnie (*Rues Intérieures* 2014, *Karoshi–Animal Laborans* 2016, *Les Maîtres fous* 2017).

Iconographie

Image d'ouverture et suivantes. Photomontage composé de photogrammes extraits d'un plan-séquence réalisé lors d'une improvisation de création chez N+N Corsino (Marseille). © Mali Kadi, 2019, sauf :

3. *Les Maîtres fous*, Jean Rouch © Les Films de la Pléiade 1955.
- 4 à 10. « Inscriptions », Jérémy Demesmaeker.
11. © CNRS Images, CFE.
16. © The Hunterian, University of Glasgow 2019.

Références

- Auslander, P. 2006 « The performativity of performance documentation », *PAJ. A Journal of Performance and Art* 84 (28-3) : 1-10. doi : 10.1162/pajj.2006.28.3.1.
- Bacon, F. 1976 *L'Art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester*, tome 1, trad. de l'anglais par M. Leiris & M. Peppiatt. Genève : Éditions Albert Skira.
- Beaudet, J.-M. 2010 *Nous danserons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie*. Paris : Éditions du CTHS (« Le regard de l'ethnologue » 23).
- Buob, B. 2017 « Splendeur et misère de la ciné-transe. Jean Rouch et les adaptations successives d'un terme "mystérieux" », *L'Homme* 223-224 : 185-220. doi : 10.4000/lhomme.30697.
- Colleyn, J.-P. 1992 « Jean Rouch, 54 ans sans trépied », *CinémAction* 64 : 40-50.
- Delpoux, S. 2010 *Le corps-caméra : le performer et son image*. Paris : Textuel (« L'écriture photographique »).
- Dierkens, A., Bartholeyns, G. & T. Golsenne 2009 *La Performance des images*. Bruxelles : Éditions de l'université de Bruxelles (« Problèmes d'histoire des religions »).
- Eco, U. 1965 [1962] *L'Œuvre ouverte*, trad. de l'italien par Ch. Roux de Bézieux. Paris : Éditions du Seuil.
- Fabian, J. 2017 « La performance : promesse ou prouesse ? » in B. Müller, C. Pasqualino & A. Schneider dir. *Le terrain comme mise en scène*. Lyon : Presses universitaires de Lyon : 167-177.

- Fourgeaud, N. 2013 « De Marina Abramovic à Philip Auslander: impasses de la répétition dans deux théories contemporaines de la performance », *Marges* 17. doi: 10.4000/marges.152.
- Genette, G. 1982 *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil (« Poétique »).
- Hert, P. 2014 « Apprendre à faire le clown » in G. Bartheleyns & F. Jouliau « Le corps instrument » *Techniques&Culture* 62: 30-47.
- Houseman, M. 2002 « Qu'est-ce qu'un rituel? », *L'Autre* 3(3): 533-538.
- Jones, A. 1997 « "Presence" in *absentia*. Experiencing performance as documentation », *Art Journal* 56 (4): 11-18. doi: 10.2307/777715.
- Kihm, C. 2011 « Ce que permet le document », *Critique d'art* 37. doi: 10.4000/critiquedart.1252.
- Latour, B. 1985 « Les "Vues" de l'esprit : une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques », *Culture Technique* 14: 5-29. uri: hdl.handle.net/2042/31688.
- Pouillaude, F. 2009 *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris: Vrin.
- Rouch, J. 1957 [1954] *Les Maîtres fous*. 16 mm et 35 mm. Les films de la Pléiade: 29 minutes.
- 1968 *Yenendi de Ganghel. Le village foudroyé*. 16 mm. CFE & Serddav: 37 minutes.
- 1971 *Tourou et Bitti, les tambours d'avant*. 16 mm gonflés en 35 mm. CNRS, CFE & Les films du jeudi: 12 minutes.
- 1973 « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnologue » in R. Bastide & G. Dieterlen dir. *La Notion de personne en Afrique noire*. Paris: Éditions du CNRS: 529-544.
- 1979 [1974] « La caméra et les hommes » in Cl. de France dir. *Pour une anthropologie visuelle*. Paris: Mouton: 53-72 [1^{re} éd. en anglais: « The Camera and Man », *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 1 (1): 37-44].
- Schechner, R. 2004 [1975] « Vers une poétique de la performance » in R. Schechner *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Montreuil: Éditions théâtrales: 73-112 [1^{re} éd. en anglais: « Towards a poetic of performance » in R. Schechner *Performance Theory*. Londres et New York: Routledge].

Pour citer l'article

Buob, B. & J. Demesmaeker 2019 « Dans les pas des Maîtres fous », *Techniques&Culture* 71 « Technographies », p. 202-221.