



Splendeur et misère de la ciné-transe. Jean Rouch et les adaptations successives d'un terme "mystérieux"

Baptiste Buob

► To cite this version:

Baptiste Buob. Splendeur et misère de la ciné-transe. Jean Rouch et les adaptations successives d'un terme "mystérieux". *L'Homme - Revue française d'anthropologie*, 2017, 223-224, pp.185-220. <10.4000/lhomme.30697>. <halshs-01651328>

HAL Id: halshs-01651328

<https://shs.hal.science/halshs-01651328v1>

Submitted on 10 Oct 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.



HAL Authorization

SPLendeur ET MISÈRE DE LA CINÉ-TRANSE

Jean Rouch et les adaptations successives d'un terme "mystérieux"

Baptiste Buob

Éditions de l'EHESS | « L'Homme »

2017/3 n° 223-224 | pages 185 à 220

ISSN 0439-4216

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-l-homme-2017-3-page-185.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.

Splendeur et misère de la ciné-transe

Jean Rouch et les adaptations successives d'un terme "mystérieux"

Splendor and Misery of "ciné-transe" : Jean Rouch's Successive Adaptations of a "Mysterious" Notion

Baptiste Buob



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/30697>

DOI : 10.4000/lhomme.30697

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2017

Pagination : 185-220

ISBN : 978-2-7132-2690-8

ISSN : 0439-4216

Distribution électronique Cairn



CHERCHER, REPÉRER, AVANCER.

Référence électronique

Baptiste Buob, « Splendeur et misère de la ciné-transe », *L'Homme* [En ligne], 223-224 | 2017, mis en ligne le 01 novembre 2019, consulté le 01 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/30697> ; DOI : 10.4000/lhomme.30697

Splendeur et misère de la ciné-transe

Jean Rouch et les adaptations successives d'un terme "mystérieux"

Baptiste Buob

« En examinant le contenu de la notion de cinétranse, la méthodologie cinématographique aborde un domaine dont rendent difficilement compte les catégories de l'épistémologie du sensible. Celle-ci porte en effet la marque du rationalisme et de l'intellectualisme étroits qui ont pendant longtemps présidé à son développement; si bien que l'introduction de cette notion donne aux textes de méthode un caractère insolite et pour tout dire farfelu qui les rapproche des articles et des discours de Salvador Dali, lequel figure, comme Jean Vigo, parmi les surréalistes qui se rattachent à la tradition de l'esthétique baroque » (Xavier de France 1985 : 22).

LES ÉLÉMENTS saillants de la vie, de la pensée et de l'œuvre de Jean Rouch sont aujourd'hui rendus aisément accessibles non seulement par ses films et ses textes, mais aussi grâce à une multitude d'entretiens – retranscrits, filmés ou radiophoniques¹ –, ainsi qu'à une abondante littérature le concernant². Cependant, l'ensemble de ces propos ne suffit pas à lever le voile sur certains aspects de cet ethnologue-cinéaste au caractère éminemment « cryptique » (Fulchignoni 1981 : 6). Le « projet Rouch », fortement idiosyncrasique, repose essentiellement sur l'intuition et échappe aux catégorisations intellectuelles conventionnelles (Grimshaw 2001 : 90 et 192). Jean-Paul Colleyn souligne ainsi que c'est principalement par ses films que Rouch a mené son « combat pour la liberté des formes d'expression », soutenant que dans ses écrits, en revanche, « il n'adopta pas une démarche conquérante : il ne chercha ni à défendre une nouvelle éthique de l'enquête de terrain, ni à construire

1. Pour faciliter la lecture et alléger l'article, les renvois aux textes de Rouch ne font pas figurer son nom mais seulement la date de publication, et les renvois aux entretiens avec Rouch (qu'ils soient enregistrés ou retranscrits) sont précédés d'une astérisque – par exemple, « (*Fulchignoni 1981) » désigne un entretien donné par Rouch à Enrico Fulchignoni en 1981. Il est à noter que la frontière entre articles et entretiens est souvent difficile à tracer : plusieurs textes de Rouch sont des entretiens retranscrits et certains entretiens sont pour partie composés d'extraits de textes antérieurs – comme celui dont il est fait mention dans cette note.

2. Outre des articles isolés et indépendamment de recueils de ses textes (1997 ; Feld, ed. 2003 ; Merle des Isles, ed. 2008 ; Colleyn, ed. 2009), des numéros de revues (*Visual Anthropology*, 1989, 2 (3-4) : *The Cinema of Jean Rouch*; *CinémAction*, 1981, 17 : *Jean Rouch, un griot gaulois* et 1996, 81 : *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*), des témoignages (Sauvy 2006), des ouvrages collectifs (Eaton, ed. 1979 ; Rothman, ed. 2007 ; Ten Brink, ed. 2007), ainsi que des sommes biographiques (Stoller 1992 ; Scheinfeigl 2008 ; Henley 2009) lui ont été consacrés.

une épistémologie de l'image» (Colleyn 2009 : 13). L'idée est en effet répandue qu'il existe un important décalage entre les ambitions écrites de Rouch, méfiant quant à la théorie, et la force de ses propositions cinématographiques (Stoller 1992 ; Ruby 2000 ; Henley 2009 et 2010). Rouch donne d'ailleurs lui-même une explication convaincante de cet apparent décalage : « il est à peu près impossible d'être à la fois le praticien de techniques nouvelles et le théoricien permanent de sa propre expérimentation » (1979a : 7). Et c'est principalement pour sa riche ethnographie des populations songhay du Niger, ses films et ses propositions méthodologiques au service d'une anthropologie partagée³, que Rouch est convoqué.

La « ciné-transe », qui a tant fait fureur depuis son invention par Rouch au début des années 1970 (de Hasque 2014 : 43), possède un statut particulier. Repris par une multitude d'auteurs selon des acceptions très variées⁴, ce terme est souvent pensé comme un concept unifiant l'ensemble de la pensée de Rouch (MacDougall 1995 ; Ruby 2000 ; Niney 2002 ; Grimshaw 2002 ; Piault 2004 ; Scheinfeigl 2008). Je propose ici de me concentrer sur cette notion en partant d'une double hypothèse : d'une part, dans l'optique d'une histoire intellectuelle, l'étude des formulations successives de la ciné-transe par Rouch lui-même offre une porte d'entrée originale sur l'évolution de son parcours personnel ; d'autre part, l'étude de la ciné-transe témoigne, derrière un apparent désordre, de la force théorique des propositions de Rouch pour penser la singularité de certains actes cinématographiques.

Les références directes de Rouch à la ciné-transe sont éparées, disséminées par bribes dans différents textes et entretiens aux statuts hétéroclites⁵. Cette ciné-

3. Ayant très tôt montré ses réalisations aux personnes filmées et considérant le cinéma comme une pratique interactive par laquelle le cinéaste n'a pas à faire semblant d'être absent et au cours de laquelle « tous les protagonistes assument leur appartenance à un même temps et un même lieu » (Colleyn 2004), Rouch a joué un rôle précurseur dans le « tournant réflexif » de l'anthropologie (cf. notamment De Groof 2013 ; Hockings *et al.* 2014 ; Carta 2015). C'est presque uniquement par ce prisme que les apports de Rouch sont considérés.

4. La ciné-transe a été notamment mobilisée pour désigner : une forme ou un style cinématographique (Balikci 1985 : 19 ; Wable 1998 : 255-256), la participation du cinéaste aux situations qu'il filme (Ungar 2003 : 8), l'état de transe/possession du cinéaste filmant (Cowie 2007 ; Lallier 2008), l'intimité de la relation sociale qui s'établit lors d'un tournage (Lallier 2009 : 72), l'état singulier d'une certaine pratique de création filmique (X. de France 1985 ; Stoller 1992 ; Piault 2009 ; Ravetz 2011 ; Henley 2010), la fusion du cinéaste et de sa caméra (de Hasque 2014 : 43), une méthode (Bâ 2010 ; Grimshaw & Ravetz 2015), une rupture radicale avec les modes habituels d'engagement dans le quotidien (Grimshaw 2001 : 119), une métaphore (Henley 2009 : 276), un exercice d'anthropologie partagée (Bonino 2014 : §12), l'état singulier par lequel la personne filmée est sollicitée (Ruby 2005 ; Argod 2011 : 124), etc.

5. En l'état actuel, j'ai recensé huit mentions du terme « ciné-transe » dans des textes de Rouch (1973 : 542 et 544 ; 1979b : 63 ; 1981 : 31 ; 1989a [1960] : 186 ; 1989b : 182-183 ; 1992 : 33 ; 1995 : 427), trois autres dans des entretiens retranscrits (*Yakir 1978 : 10 ; *Fulchignoni 1981 : 8 et 28), deux durant des entretiens filmés (*Werner 1980 ; *Boutang 1992), ainsi qu'une réponse à la définition du terme sans le mentionner (*Prédal 1981 : 102) et une définition attribuée par un tiers (Cosse 1989 : 86).

transe, qu'il n'aurait ressentie que très rarement, il en fournit des esquisses de définition qui se modifient au fil des allusions. D'une référence à l'autre, le terme prend une ampleur nouvelle, passant progressivement d'une notion contextuelle à un concept aux prétentions quasi universelles. De sorte que suivre l'évolution des propos de Rouch, souvent faits de collages, d'inspirations et de considérations énigmatiques, de contradictions et de lectures rétrospectives, sans jamais offrir de synthèse, s'apparente à une enquête cryptosémantique dans une pensée en mouvement. Rien de surprenant de la part d'un individu qui reconnaît avoir, tout au long de sa vie, cherché à être « cohérent dans l'incohérence » (*Boutang 1992). Empreint de l'influence surréaliste, Rouch avait pour désir de « mettre en circulation des objets inquiétants » (Lourdou 1995); il y est parfaitement parvenu avec cette ciné-transe, terme qu'il qualifiera lui-même de « mystérieux » (1981 : 31). À se demander même si Rouch n'a pas ici voulu prendre part à l'élaboration d'un mythe en faisant sienne une certaine conception africaine: le mythe devra être « tellement incompréhensible, tellement poétique, qu'il sera encore plus étonnant que l'explication que l'on en donnera » (*Fulchignoni 1981 : 9-10). Aussi aucune exégèse de la ciné-transe ne la rendra totalement intelligible et, plutôt que l'expression de la volonté de dévoiler les hypothétiques ressorts cachés de la ciné-transe, l'objet de la présente entreprise sera de proposer au lecteur un examen des textes et témoignages de Rouch, afin de retracer quelques-uns des délinéaments de son histoire intellectuelle et d'y débusquer certaines vertus passées pour partie inaperçues.

Une approche se donnant pour but de suivre les vicissitudes de la ciné-transe permet de montrer que l'alliance entre ethnographie, cinéma et surréalisme, qui caractérise aujourd'hui pour tout un chacun la singularité de Rouch, s'est imposée progressivement dans ses écrits: l'étude des évolutions de la ciné-transe met au jour l'affirmation graduelle d'une pensée poétique et plurielle délaissant petit à petit une conception relativement commune de l'usage du cinéma en sciences humaines comme moyen passif de captation d'un supposé réel. Car la ciné-transe, on le verra, peut être lue comme un palimpseste donnant accès à l'ensemble des préoccupations et des aspirations de Rouch, qui vont de la possession des ménades à celle des Songhay, de l'ethnographie à la poésie, de la pratique du cinéma direct à celle du cinéma vérité, du surréalisme à la danse, de la peinture au théâtre. Notion énigmatique, la ciné-transe peut être considérée comme un moyen utilisé par Rouch pour faire dialoguer des préoccupations nées des rencontres humaines, artistiques et intellectuelles qui ont jalonné un cheminement dans les mondes contrastés de l'anthropologie, du cinéma et de l'art.

En suivant les formulations successives de la ciné-transe par Rouch lui-même, il est également possible de mettre au jour un ensemble de pistes de recherches plus ou moins délaissées par les anthropologues qui, comme moi, ont pour habitude d'utiliser la caméra sur le terrain. Avec ce texte, j'espère ainsi montrer que, contrairement à ce qu'affirment certains auteurs spécialistes de Rouch, la ciné-transe est un puissant embrayeur théorique, car elle a le mérite de poser la question de savoir pourquoi et comment un cinéaste peut être accepté au cœur d'une situation. Elle incite à considérer les modifications que la présence du cinéaste occasionne chez les personnes filmées, elle introduit à l'analyse de la spécificité de l'état mental du cinéaste et à la possibilité d'une comparaison avec d'autres types d'actes créateurs, elle interroge l'inscription du dispositif filmique dans les représentations des personnes filmées et, plus généralement, la pratique de l'ethnographie. Autant de considérations qui sont toujours d'une grande pertinence pour les anthropologues d'aujourd'hui, qu'ils utilisent ou non une caméra.

Les “multiples” de Jean Rouch

Le terme « ciné-transe » apparaît pour la première fois sous la plume de Rouch dans un texte, rédigé en 1971 et paru en 1973, intitulé « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe » – que, par commodité, je désignerai ci-après l'*Essai*. Il s'agit, en même temps, du premier et du dernier texte où Rouch propose d'intégrer les connaissances qu'il a acquises par la pratique cinématographique dans une réflexion ethnologique sur le rituel.

D'un point de vue formel, ce néologisme est construit sur une double analogie avec, d'une part, le vocabulaire développé par Dziga Vertov – l'« ancêtre totémique » auquel Rouch fait couramment référence au même titre que Robert Flaherty – et, d'autre part, les phénomènes de « danses de possession » que Rouch étudie alors depuis une trentaine d'années et, plus précisément, celles qu'il observe chez les Songhay du Niger. Rouch adapte en effet le vocabulaire qu'utilise Dziga Vertov pour qualifier la capacité du cinéma à révéler une profondeur spécifique de la réalité (« ciné-vérité », « ciné-œil ») en composant avec le terme « transe ». Par ce néologisme subjectif, Rouch place d'emblée le lecteur dans un univers poétique à la croisée des deux mondes *a priori* imperméables que sont le cinéma et la transe. Il peut opérer cette alliance car il filme lui-même des phénomènes de transe, et le terme naît donc avant tout d'expériences de tournage. Cependant, comme le note Paul Henley, Rouch se contente de faire la liaison entre les conceptions de Vertov, la cosmogonie songhay et sa propre expérience : la disjonction entre ces domaines est trop importante pour y voir une sérieuse analogie et la

ciné-transe doit davantage être pensée comme une métaphore stimulante (Henley 2009 : 277).

Le terme figure à la fin de l'*Essai*, au moment où Rouch cherche à comprendre la place donnée au cinéaste lors des rituels de possession songhay. Il commence par énoncer l'idée selon laquelle « la personne du cinéaste se métamorphose sous [les] yeux [des gens filmés] au cours de la prise de vue » (1973 : 542). Dans ce passage, il est d'abord question d'un changement de façon d'agir, d'une « ciné-attitude » (*Ibid.* : 541) : lorsqu'il filme, Rouch n'est pas le même que lorsqu'il ne filme pas et les personnes présentes le perçoivent autrement :

« Ainsi, pour les Songhay-Zarma, très habitués au cinéma, ma personne s'altère sous leurs yeux comme s'altère la personne des danseurs de possession, jusqu'à la "ciné-transe" de l'un filmant la transe réelle de l'autre » (*Ibid.* : 542).

La caméra et les mouvements singuliers qui la guident induisent naturellement une apparence différente. Cependant, au-delà de cette apparence autre, le temps d'un tournage est également pensé comme une situation à part pour le cinéaste. En 1981, répondant à la question de savoir ce qu'est la ciné-transe, Rouch explique que le simple fait de manipuler du matériel audiovisuel, de regarder par l'intermédiaire d'un viseur, transforme l'individu, lequel « devient automatiquement quelqu'un d'autre » et entre dans un « véritable conditionnement, une sorte de rituel de celui qui filme face au rituel de la chose observée » (*Prédal 1981 : 102). En créant une image en même temps qu'il l'observe, le cinéaste abandonne son habituel rapport au monde : « Je ne suis plus Jean Rouch, je suis ciné-Rouch. Un personnage qui est un autre personnage, qui est Rouch en train de filmer » (*Boutang 1992).

Rouch sait désormais que la pratique filmique attribue des licences singulières qui permettent au cinéaste d'accéder à des espaces qui lui seraient autrement inaccessibles. Dans le cas des rituels de possession qu'il filme, ces licences sont telles qu'elles lui ouvrent des portes inattendues : alors qu'il n'est pas lui-même habilité à participer au rituel – bien qu'accepté par les Songhay, il n'est ni officiant ni possédé –, lorsqu'il est « Rouch-la-caméra » (Stoller 1992 : 162), il peut se déplacer au cœur d'une situation dont il fait partie intégrante. Le cinéaste peut se mouvoir dans l'espace d'une façon qui « ne se fait pas socialement, même dans un rituel » (*Boutang 1992). Dans l'*Essai*, Rouch formule l'hypothèse que l'incorporation du cinéaste dans le rituel est en corrélation avec son intégration dans le système de représentations qui le sous-tend. Le texte propose en effet de cerner la « théorie Songhay de l'esprit du cinéaste » – l'expression est de lui –, considérant que le cinéaste « mériterait également un examen critique » (1973 : 530). Suivant

une opération de renversement dont il est coutumier, Rouch pense que cette perception du cinéaste par les personnes filmées est une clé essentielle pour comprendre une situation de tournage.

Lorsqu'il filme, il est un autre, ni Rouch ni initié, et c'est cet autre qui est intégré dans le rituel. En prétendant qu'il n'est pas alors le Rouch « habituel », il affirme sa propre pluralité : il se transforme selon les situations. La personne, le cinéaste et l'ethnologue, bien que réunis dans une même enveloppe corporelle, sont des personnes distinctes qui agissent, pensent, parlent et sont perçues différemment selon les situations. En ce sens, Rouch est un sociologue pragmatique avant l'heure, considérant les individus comme des êtres pluriels qui se transforment selon les contextes, en particulier lors d'un tournage⁶.

Rouch continuera cependant au fil des ans à développer cette idée, estimant que cette pluralité ne se manifeste pas uniquement dans la succession, mais peut être vécue dans la simultanéité. Lorsqu'il filme, cet autre Rouch serait en fait un hybride car une forme de schisme s'opérerait. En filmant, le cinéaste ne regarderait pas uniquement « par l'intermédiaire d'un appendice étrange », comme il le proposait dans l'*Essai*, mais serait en fait « divisé en deux » : le cinéaste « est le premier spectateur de l'œil droit, et de l'œil gauche, il est le metteur en scène du spectacle qu'il est en train de voir » (1988 : 60). Il serait de son œil droit le témoin d'un geste cinématographique qu'il improviserait à partir de ce qu'il observe de son œil gauche. Cette expérience singulière de dissociation est un aspect crucial de la ciné-transe sur lequel il conviendra de revenir : Rouch considère que la « dislocation visuelle » propre à l'acte filmique créateur est une voie d'accès à l'« imaginaire » (1989b : 182). Les possédés songhay et le cinéaste auraient en commun de traverser la frontière qui les sépare d'un monde imaginaire : tandis que les phénomènes de possession sont l'occasion d'une rencontre avec le « double » des possédés (1973), le cinéma, « art du double », serait l'occasion d'un « passage du monde du réel au monde de l'imaginaire » (1981 : 31).

La ciné-transe n'est donc pas une transe, une « transe réelle » (1973 : 542). Rouch assure d'ailleurs avoir « échappé à cette tentation » qui l'aurait conduit à « passer de l'autre côté » : « Je n'ai jamais été possédé », affirme-t-il définitivement (1992 : 23). Tout au plus, selon ses dires, était-il perçu comme un « berger » pouvant suivre les génies sans avoir à entrer dans leur univers (*Adler 1997). Il formule d'ailleurs deux hypothèses pour expliquer le fait qu'il n'ait jamais été possédé et ne soit même jamais entré en transe. Dans la première, indépendante de l'acte filmique, il considère, en faisant

6. Cette idée selon laquelle les modes de perception de l'ethnologue varient en fonction des situations et qu'il co-construit, au contact des personnes qu'il côtoie, une interprétation unique de la culture, participa directement du tournant réflexif en anthropologie (Myerhoff & Ruby 1992 [1982] : 324).

référence à Marcel Mauss, que sa culture occidentale interdit toute transe : « les “techniques de mon corps” », écrit-il, seraient « rebelles à cette transformation mystérieuse qui fait que quelqu’un écoutant une musique en dansant se métamorphose publiquement » (1986 : 4). Sa seconde hypothèse laisse entendre que le fait de filmer est absolument incompatible avec un tel état : « Peut-être est-ce la technique cinématographique (je suis mon propre caméraman et je dois rester très vigilant sur la mise au point, le diaphragme, le chargement des appareils) qui m’a empêché de passer de l’autre côté » (1992 : 23 ; *Boutang 1992 ; *Adler 1997). Cependant, comme on le verra plus loin, si la ciné-transe n’est pas une transe, elle est bien selon lui une « sorte de transe » (*Fulchignoni 1981 : 28). Les choses seraient sinon trop simples.

La plupart des commentateurs de l’*Essai* et de la ciné-transe affirment que cette dernière est indissociable du film *Les Tambours d’avant. Tourou et Bitti* (1971). Car, j’y reviendrai, Rouch mentionne ce film dans une « annexe » qui fait suite à l’*Essai* et écrira plus tard, dans la seconde édition de *La Religion et la magie Songhay*, que c’est en réalisant la partie essentielle de ce film, tournée en un seul plan-séquence, qu’il a « découvert » la notion de ciné-transe (1989a [1960] : 185-186). Mais la ciné-transe acquiert rapidement une signification plus générale et ne doit être restreinte ni à *Tourou et Bitti* – Rouch ayant d’ailleurs probablement forcé le lien en laissant penser que la notion de ciné-transe est directement contemporaine du tournage de ce film⁷ –, ni au contexte des rituels de possession. Un an seulement après la parution du texte où figure pour la première fois le terme « ciné-transe », Rouch l’emploie de nouveau dans l’article « La caméra et les hommes » (1979b [1974]) et lui attribue une portée élargie en l’appliquant à des situations de tournage diversifiées, non réductibles aux seuls contextes rituels : si le terme « ciné-transe » a été formé « par analogie avec les phénomènes de possession », il sert alors à désigner « cet état bizarre de transformation de la personne du cinéaste » au sens large, lequel peut avoir cours lorsque « le caméraman réalisateur pénètre réellement dans son sujet, suit le danseur, le prêtre ou l’artisan » (*Ibid.* : 63).

Pour bien comprendre cette singulière transformation, il faut la concevoir comme indissociable d’une façon de filmer qui permet au cinéaste de « “coller” au rituel » (1973 : 542) : une pratique par laquelle le cinéaste a la possibilité d’épouser les rythmes de l’action et des corps. Ce genre de pratique relève du cinéma dit « direct », dont Rouch fut l’un des principaux acteurs

7. Contrairement à la date qu’il annonce dans son commentaire (15 mars 1971), il affirme à plusieurs reprises que *Tourou et Bitti* a été tourné en 1967 (*Marshall & Adams 1978 : 1016 ; *Prédal 1996 : 34), date reprise par plusieurs chercheurs (Eaton 1979 : 23 ; Ruby 1989 : 355 ; Stoller 1992 : 231) et confirmée par les annuaires de la 5^e section de l’EPHE, où il dirige alors, avec Gilbert Rouget, le « Département audio-visuel » (Rouch & Rouget 1966 : 263 et 1971 : 167).

et promoteurs: « Pour un observateur extérieur, un cinéaste de “cinéma direct” en action est un fou, virevoltant, transpirant [...]. Encore faut-il qu’il soit un fou inspiré... » (1969: 19). En 1971, date de rédaction de l’*Essai*, la maîtrise technique acquise au terme d’une longue expérience de tournages, l’allègement des caméras, la plus grande autonomie des batteries et l’allongement de la durée des bobines, ainsi que la prise de sons synchrone rendent possible la « libération de l’activité motrice du cinéaste » (Guéronnet 1987: 141) et lui offrent l’opportunité de se rapprocher au plus près du fantasme vertovien de la « libre itinérance » (Vertov 1972 [1923]: 30).

Cette forme singulière de cinéma permet de relier deux méthodes de prise de vues: l’improvisation dynamique d’une mise en scène *in situ* par le montage à la prise de vues (1979b: 64) – méthode mise au point en utilisant une caméra Bell & Howell qui imposait de ne tourner que des plans de quelques secondes et devait être remontée manuellement – et la « pédovision » – méthode qui consiste à filmer « dans la rue, dans la nature, avec une prise de son synchrone », élaborée par Rouch lors du tournage du film *Chronique d’un été* (Morin 1962: 16).

Selon Rouch, le cinéaste doit également se départir d’un mode de pensée trop conventionnel et contraignant en s’engageant dans la « barbarie de l’invention » qui, associée à une « chorégraphie étrange », conduirait les participants au rituel (« spectateurs » y compris) à considérer le cinéaste comme acteur à part entière de la scène (1973: 542). La « barbarie de l’invention » peut alors être mise en opposition avec les modes de perceptions « civilisés » contre lesquels s’érige la pensée surréaliste (Young 1995: 191). En 1978, il affirmera d’ailleurs que, lorsqu’il filme, il se trouve dans un « état étrange », un état différent de celui de sa « personne habituelle » et durant lequel il serait guidé par son inconscient (*Yakir 1978: 7). Cependant, ici, s’il s’agit d’une allusion au surréalisme, celle-ci demeure très discrète et le texte de Rouch ne laisse que des signes indicatifs de la défense d’un mode de pensée et d’agir qui s’en inspire. Par la suite, Rouch ira plus loin, et même beaucoup plus loin.

Dès ses premières occurrences, la ciné-transe apparaît comme une notion complexe, instable, qui réunit plusieurs préoccupations: le cinéaste, en se métamorphosant, participe de la situation qu’il filme à condition d’engager son corps dans l’action avec la volonté de se libérer des théories anthropologiques et cinématographiques, et d’être intégré dans les représentations locales des personnes filmées. Tels sont les ingrédients premiers de la ciné-transe. Dans l’annexe de l’*Essai* consacrée au film *Tourou et Bitti*, Rouch en ajoute un nouveau qui sera largement commenté: il formule l’hypothèse que le tournage de ce film a peut-être « déclenché et accéléré la possession », sa caméra ayant pu jouer « le rôle de catalyseur essentiel » (1973: 544).

Dans l'*Essai*, Rouch s'est donné comme objectif de montrer comment le cinéaste est intégré dans la « représentation mythique » des Songhay lors des rites de possession et comment, en filmant ces phénomènes, il « les modifie à son insu et se modifie à leur contact » (*Ibid.* : 530), arguant, en miroir de ce que nous avons vu à propos du cinéaste, que « ceux qu'il a en face de lui se modifient pareillement dès qu'ils ont donné leur confiance à cet étrange visiteur habituel » (*Ibid.* : 543). Car, comme l'écrit Jean-Paul Colleyn, « l'enquête l'affecte et il affecte l'enquête » (Colleyn 2004 : 538). Cependant, avant l'annexe consacrée au film *Tourou et Bitti*, Rouch veut surtout démontrer que le statut qui lui est accordé lui permet de se fondre parfaitement dans les situations rituelles, de prendre place en leur cœur et de les filmer sans que sa présence n'entrave leur bon déroulement. Désormais, Rouch laisse entendre que sa présence peut avoir un effet essentiel sur la situation, au point de pouvoir déclencher la possession :

« En revoyant ce film [*Tourou et Bitti*], il m'est apparu que le tournage même du film avait déclenché et accéléré la possession. Et je ne serais pas surpris d'apprendre des prêtres de Simiri, quand je leur projeterai prochainement ce film, que c'est ma "ciné-transe" qui a joué, ce soir-là, le rôle de catalyseur essentiel » (1973 : 544).

Ce nouvel aspect que Rouch associe à la ciné-transe lui permettra de revenir plus tard avec davantage de modestie sur la « théorie Songhay de l'esprit du cinéaste » (1973 : 530). En effet, en 1981, Rouch ne croit plus qu'il est perçu comme un sorcier, mais que les Songhay attribuent une efficacité particulière à sa caméra, laquelle, considérée comme un « objet rituel », « peut déclencher ou accélérer les phénomènes de possession » et participe donc d'une forme de « créativité cinématographique » (*Fulchignoni 1981 : 28). Rouch précisera encore dix ans plus tard que l'effet de la caméra pourrait être comparé à celui d'un « tambour » qui permet l'entrée en possession – voire qu'elle serait « un appareil détecteur de l'invisible » (*Colleyn 1992 : 42). La même année 1992, Rouch explique que, dans le village de Simiri où ce film a été tourné, les gens pensaient qu'il était capable de voir, par l'intermédiaire de sa caméra, les génies prêts à posséder les danseurs, autrement dit qu'il était progressivement devenu un « voyant »⁸ (1992 : 33). Cependant, on peut se demander ce que la ciné-transe telle qu'elle a été définie a vraiment à voir avec ce pouvoir de création. Dans un entretien avec John Marshall et John W. Adams, Rouch affirme d'ailleurs, à propos de *Tourou et Bitti*,

8. Connaissant les affinités intellectuelles de Rouch, cette allusion au « voyant » transcende le seul contexte de la ciné-transe et du tournage de *Tourou et Bitti*, et fait très probablement référence à Arthur Rimbaud (Grimshaw 2001 : 90-120).

que le fait de filmer a alors « provoqué l'événement » sans avoir à mentionner la ciné-transe (*Marshall & Adams 1978: 1016).

L'idée de la « créativité cinématographique » et celle de la nature « provoquante » de la caméra ne sont pas nouvelles. La conception de la caméra comme dotée d'un effet « catalytique » (Barnouw 1993 [1974]: 253-262), celle d'une « caméra créatrice », n'a attendu ni ce texte ni même la ciné-transe pour être élaborée. Elle avait été exprimée de façon tout à fait explicite dès 1968 par Rouch : la caméra est un « catalyseur », elle « stimule », elle est un « provocateur de mémoire » (*Desanti & Decock 1968: 77). Mais son origine est plus ancienne encore : les considérations sur les effets créateurs de la caméra épousent parfaitement l'idée du « cinéma-vérité » formulée par Rouch et Edgar Morin à propos du film *Chronique d'un été*, tourné en 1961. Expression qui, dans les pas de Dziga Vertov, ne signifie pas que le cinéma saisit la vérité, mais qu'il provoque une vérité qui lui est propre, une « nouvelle réalité » (*Cameron & Shivas 1963, cité par Eaton, ed. 1979: 52), un « mensonge plus réel que la vérité », dira-t-il près de dix ans plus tard : « une espèce 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 » (*Esnault 1970a). Les sciences humaines deviennent des « sciences poétiques » faites dans le même moule que le cinéma, devenu lui-même « art du mensonge » :

« And I look on the human sciences as poetic sciences in which there is no objectivity, and I see film as being not objective, and *cinéma-vérité* as a cinema of lies that depends on the art of telling yourself lies. If you're a good storyteller, then the lie is more true than the reality, and if you're a bad storyteller, the truth is worse than the half lie » (*Levin 1971: 135).

La nouveauté dans l'*Essai* est que cet effet de catalyseur de la caméra serait opérant non seulement dans ses expérimentations de « fiction révélatrice » (*Esnault 1970a), mais aussi lors de ses films « ethnographiques ». En filmant caméra au poing, l'anthropologue incarne parfaitement l'oxymore de l'observateur-participant, car il découvre dans le viseur de sa caméra « ce spectacle fantastique et fragile dont il est tout à la fois le spectateur, le metteur en scène et l'acteur » (1979a: 9). Cette idée selon laquelle il n'existerait pas d'observation sans participation, Rouch ne la réserve d'ailleurs pas au film. C'est une posture plus générale qu'il applique à la pratique de l'ethnographie, avec ou sans caméra : « les sciences humaines sont quelque chose de très particulier puisque, comme le disait Marcel Mauss, l'observateur a, par définition, un rôle "perturbateur" » (*Hennebelle, Traoré & Bassori 1970: 28). En 1978, Rouch considère même le fait qu'il n'y ait pas de neutralité possible, que ce soit avec ou sans caméra, comme un problème

fondamental pour toutes les sciences sociales – la « perturbation » est présente que la caméra soit proche ou éloignée, et même sans celle-ci (*Esnault 1970b; *Georgakas, Gupta & Janda 2003 [1978]: 219-220; *Naficy 1979: 357) – et affirme que la « distorsion » provoquée par la caméra peut être négative comme positive (*Yakir 1978: 7-8). Dans un entretien filmé à l'époque du tournage de *Chronique d'un été*, Rouch suggérait pourtant qu'au cours de ce « dialogue bizarre » induit par le dispositif filmique, la caméra fait apparaître « une espèce de double personnage » : « le personnage du film et le personnage hors du film » (*Guillon 1961). On retrouve ici une idée comparable à celle de l'hybridité qu'il applique, nous l'avons vu, au cinéaste filmant et sur laquelle il conviendra également de revenir.

Bifurcation d'un voyageur intersidéral

En définissant le cinéma vérité comme un « art du mensonge » (*Levin 1971: 135), Rouch tourne le dos à la conception objectiviste des sciences humaines qu'il exprimait jusqu'à présent dans ses textes sur le cinéma ethnographique. Avant le recours à la notion de ciné-transe, Rouch aimait que lui soit associée l'image du « cinéaste-scaphandrier », arguant que « le cinéaste avec son équipement ressemble effectivement à un scaphandrier ou à un voyageur intersidéral, mais naviguant dans un monde qui n'est pas "du silence" » (1962a: 42). Bien que prêtant à sourire, cette image d'un Rouch revêtant un encombrant scaphandre ou une pesante combinaison spatiale ne correspond pas du tout à celle que l'on se fait de lui aujourd'hui. On l'imagine davantage virevoltant au cœur d'un rituel avec une caméra tellement intégrée à sa pratique qu'on ne pourrait presque pas la désolidariser de son corps. Le sous-entendu théorique associé au scaphandrier et au cosmonaute peut surprendre : tous deux pénètrent des mondes sans partager l'atmosphère du lieu où ils se trouvent ; ces combinaisons permettent d'observer sans risque dans un milieu hostile à l'humain en interdisant tout contact physique.

Les premiers textes académiques de Rouch concernant la pratique filmique destinés à ses pairs ethnographes datent du début des années 1950 et resteront, pendant près de deux décennies, marqués par une incitation positiviste à la rigueur théorique et à l'objectivité mécanique qui paraît étonnante de la part de celui qui affirmera plus tard que la réalisation d'un film se fait davantage avec le cœur qu'avec le cerveau (*Yakir 1978). Ainsi, dans l'avant-propos de la première édition de l'ouvrage *La Religion et la magie Songhay*, parue en 1960, Rouch traite en un court paragraphe de l'utilité de la photographie et du film « pour pallier [les] fautes inévitables

de la mémoire» et «permettre une analyse ultérieure, répétée aussi souvent que cela est nécessaire»; il défend ensuite l'idée qu'il est possible de contourner la partialité inhérente au processus de prise de vues – «le reproche habituel que l'on fait à la caméra de limiter très étroitement le champ d'observation» – par une parfaite connaissance préalable du schéma des événements filmés (1960: 5)⁹.

En 1962, après avoir réalisé *Chronique d'un été*, il conçoit deux façons différentes de pratiquer le cinéma: «meneur» d'un jeu dont il ne faut pas fixer d'autres règles que celle de l'envie partagée dans le cadre des films d'ethnofiction, il est, en revanche, «observateur entomologiste» et ami dans le cadre de ses films ethnographiques (1962b: 45). D'un côté, la science ethnographique, de l'autre, l'art et le plaisir du partage cinématographique. Si, tel que le propose Reda Bensmaïa, Rouch était moins intéressé par le «cinéma comme technique» – c'est-à-dire «comme instrument passif d'enregistrement du fait "brut"» – que par le cinéma en tant que «moyen de découverte et de provocation» (Bensmaïa 1981: 51-52), il n'en demeure pas moins que, dans ses premiers écrits d'ethnologue, c'est de la première approche qu'il se fait le promoteur. Rouch ne laisse en effet alors pas beaucoup de place au «jeu», au plaisir et à l'improvisation dans ses écrits académiques traitant de la pratique filmée en ethnographie. Malgré le désir de faire advenir le «cinéma de l'avenir», un cinéma «qui est avant tout art et recherche» (1962b: 52), Rouch va continuer à donner à lire une pensée binaire. La monade de la «ciné-anthropologie partagée» (1979b: 71) et l'affirmation d'une fusion de la science et de la poésie (Queiroz 2012) sont encore à venir. Ainsi, en 1968, paraît un article dans l'ouvrage collectif *Ethnologie générale* où, après avoir fait une brève histoire de la relation entre cinéma et ethnographie, et présenté les approches singulières des deux «précurseurs géniaux» que sont Robert Flaherty et Dziga Vertov, Rouch expose une conception qui ne laisse pas encore présager du tournant qu'il prendra trois ans plus tard, lorsqu'il mentionnera pour la première fois la ciné-transe: l'ethnologue se doit de connaître le «déroulement du scénario» d'un rituel avant de le filmer et «le film ethnographique, à de très rares exceptions près, ne doit pas être un film de découverte» (1968: 462-463)¹⁰.

Rouch affirme alors que seules une parfaite connaissance préalable des phénomènes étudiés et une pleine maîtrise de la caméra permettent au cinéaste de faire ses choix au moment de la prise de vues et de se décider à partir de «véritables "réflexes de Pavlov"» (1969: 19); aucune mention

9. Ces considérations seront retirées de la seconde édition de l'ouvrage (1989a [1960]).

10. Paul Henley a également relevé l'incongruité de cette assertion une fois mise en regard des propos ultérieurs de Rouch (Henley 2009: 258).

n'est faite de l'improvisation ni de l'inspiration qui guident pourtant d'ores et déjà sa pratique – Rouch récuse même alors la pertinence de l'usage du terme « inspiration » (*Fieschi & Téchiné 1967 : 19). Par ces propositions, loin d'être incongrues, Rouch considère que le film relève de ces « nouvelles méthodes pour enregistrer le réel » (1968 : 466) et il reste attaché à une forme de classicisme et de dogmatisme méthodologique – voire même continue-t-il à se faire le relais d'une conception positiviste à laquelle il ne croit plus complètement, mais à laquelle il s'est conformé pour faire ses preuves vis-à-vis d'une institution qui le contraint. Car il s'agit là du dernier texte faisant de l'objectivité de la caméra le poumon de la pratique filmique.

69, année théorique

Entre 1968 et 1969, Rouch quitte les scaphandre et combinaison spatiale qui l'ont longtemps encombré et décide d'évoquer, pour la première fois, sa propre expérience filmique hors du milieu du cinéma, exercice auquel il se refusait jusqu'alors (1962b : 45 et 52). Dans un entretien accordé à la revue *African Art*, il exprime son désir d'assumer pleinement son statut de cinéaste afin, espère-t-il, de libérer l'ethnologie – cette « fille aînée du colonialisme », dira-t-il trois ans plus tard, selon une formule restée célèbre mais sortie de son contexte (1971)¹¹ – de son carcan : « Je crois que l'ethnologie est dans l'impasse de sa tour d'ivoire et que le cinéma va l'en sortir » (*Desanti & Decock 1968 : 37). Tout comme le matériel de prise de sons et de vues s'est allégé, le corps du cinéaste n'entre plus dans le costume trop engoncé de l'ethnologie d'alors, et Rouch contredit ses propos publiés la même année dans l'article d'*Ethnologie générale* : le « film de découverte », qui ne devait être qu'une exception, devient la seule façon de faire qui vaille, tandis que l'« inspiration » devient le cœur de la pratique (*Desanti & Decock 1968 : 77). Dans un autre texte élaboré en 1969, après avoir colligé certaines réflexions antérieures sur l'histoire du cinéma et le film ethnographique, Rouch clôt son argumentation par un paragraphe original, intitulé « Une méthode empirique » :

« Lorsque je tourne un film, après quelques minutes de “mise en train”, je vois le film se faire dans le viseur de ma caméra et je sais à chaque instant si ce que je tourne est valable ou ne l'est pas. Cette tension permanente est épuisante, mais elle est la fièvre indispensable au succès de cette chasse aléatoire aux images et aux sons les plus efficaces,

11. Reprise dans un journal quotidien, cette formule ne doit pas conduire à une interprétation trop hâtive. Rouch a une réflexion bien plus nuancée, soulignant notamment la nécessité de l'ethnographie – y voyant même la seule science d'avenir capable d'ouvrir les yeux sur des systèmes culturels – et celle de rompre avec le « monologue » ethnologique pour le transformer en véritable dialogue (*Desanti & Decock 1968 ; *Esnault 1970b).

et ceci sans que l'on soit certain du résultat avant le tournage des dernières séquences... (combien ai-je tourné de films inachevés parce qu'il ne se passait rien – danse de possession sans possession – ; parce que la nuit tombait – cérémonie nocturne dont la partie diurne n'est qu'un prologue – ; parce que je n'avais plus de pellicule – mauvaise prévision de la fin réelle!). Mais c'est sans doute ce risque qui fait de la réalisation de ces films une aventure irremplaçable. C'est dire qu'il n'y a qu'une manière d'apprendre à faire des films de cinéma direct, c'est d'en réaliser» (1970 : 48).

Ces propos sont ceux d'un cinéaste en passe de libérer son expression écrite des pesanteurs académiques et théoriques, ceux d'un chercheur-praticien qui souhaite se resituer à hauteur d'homme en faisant de son expérience un élément moteur de réflexion. Sa propre pratique filmique acquiert une place nouvelle dans ses écrits d'ethnographie : la « tension permanente », la « fièvre indispensable », la « chasse aléatoire » qui accompagnent le cinéaste filmant sont désormais assumées comme des éléments centraux de cette « aventure irremplaçable » qu'est le tournage d'un film ethnographique, dont l'on ne peut jamais être « certain du résultat ». Rouch affirme dès lors par écrit, et non plus uniquement par ses films et ses paroles, l'empirisme de sa démarche. L'ethnographie-cinéaste fait partie intégrante de la scène ethnographique, la ciné-transe est prête à sourdre.

Libéré de l'obligation de faire ses preuves académiques¹², stimulé par les critiques émanant du public africain¹³, par l'expérience de Mai 68 et par la fréquentation des étudiants qu'il encadre désormais à l'Université de Nanterre¹⁴, et inspiré par les réflexions menées à l'occasion de la préparation d'un vaste « Colloque sur les phénomènes et les cultes de possession en Afrique noire »¹⁵, Rouch pose alors les jalons d'un changement de perspective dont il ne se départira plus.

12. Devenu directeur de recherche au Centre national de la recherche scientifique en 1964, Rouch est alors moins assujéti à un enseignement trop contraignant et dispose de fonds qui lui permettront de réaliser des films « tout le reste de sa vie » (Henley 2009 : 36).

13. En 1965, Ousmane Sembène reproche aux ethnologues, et à Rouch en particulier, de considérer les Africains à la façon des entomologistes avec les insectes (*Sembène & Cervoni 1981 [1965] : 78) ; trois ans avant cet entretien, nous l'avons vu, Rouch faisait déjà ce parallèle entre entomologie et ethnographie. Malgré ses réponses argumentées (*Esnault 1970b), les critiques ne se tariront jamais complètement (*Hennebelle, Traoré & Bassori 1970 ; Haffner 1981). D'ailleurs, des années plus tard, invité à réagir face à une caméra à ce reproche selon lequel il regarderait les Africains comme des insectes, il répond avec humour et sincérité : « C'est vrai, mais ce sont des merveilleux insectes et qui m'ont appris beaucoup de choses. Ah, si je pouvais avoir leurs élytres ! » (*Boutang 1992).

14. Rouch relate avec beaucoup d'enthousiasme le « pouvoir d'invention » des étudiants de Nanterre qu'il « colle face à une caméra » et la métamorphose que cette rencontre peut engendrer : « Je ne sais pas si ce sera Arthur Rimbaud, mais ça pourrait être Arthur Rimbaud qui à ce moment là prendrait la parole » (*Esnault 1970a).

15. À la différence de la plupart de ses confrères ethnologues, Rouch ne s'essaie pas à une élaboration théorique de la transe et de la possession. Il aurait même tendance à les mettre sur un pied de quasi-égalité, employant sans trop de précautions un terme ou l'autre. Le film intitulé *La Possession*, réalisé par Charles Chaboud en 1969, en collaboration avec Rouch, est à ce titre très explicite. .../...

La ciné-transe dans sa première formulation aura donc permis l'incorporation du cinéaste dans l'ethnologue. Cependant, ce « processus d'intégration et de renouvellement de soi », selon l'expression d'Ingrid Esien (Esien 1995 : 357), ne s'est pas clos avec cette première définition et va connaître par la suite de nouveaux développements dont les prémices se sont déjà faites sentir. À partir des années 1980, la ciné-transe permet à Rouch de finir de se défaire du costume de l'homme de science de ses débuts pour revêtir définitivement celui du poète¹⁶. D'inspiration essentiellement behavioriste au départ – considérant les changements de comportements du cinéaste –, la conception mouvante de la ciné-transe reflète le tournant mentaliste opéré par Rouch. En 1980, dans un entretien télévisé qu'il donne à Pascale Werner, Rouch répond à la question de savoir ce qu'il entend par la ciné-transe en la reliant au film *Tourou et Bitti* et en reprenant les ingrédients habituels – la transformation du cinéaste et la possibilité de se déplacer au cœur d'une situation qui s'en trouve modifiée –, avant d'ajouter que, pour réussir un tournage, il est nécessaire que le cinéaste soit dans une sorte de transe afin de « sentir » les choses (*Werner 1980). Un an plus tard, il développe cette idée de façon plus poussée au cours d'un entretien qu'il donne à Enrico Fulchignoni :

« Je considère que dans le cinéma que nous faisons, qu'on a appelé "cinéma-vérité" en hommage à Dziga Vertov, que l'on a appelé le "cinéma direct", le "cinéma-vivant", ce que l'on voudra, la "caméra de contact", que dans ce cinéma-là, il y a tout d'un coup ces moments privilégiés que tu sens toi dans ton viseur. Et pour moi, le deuxième moment, qui est le moment de vérité, c'est quand je suis à la table de montage et que, sans l'avoir prévenue, la monteuse devant le petit écran s'arrête, revient en arrière et re-regarde. Je sais que la monteuse se pose la même question que je me suis posée dans le viseur de ma caméra, je sais que ça marche et qu'on peut aller de l'avant. Par contre, s'il n'y a aucune réaction, c'est raté ; la grâce n'était pas là ; la ciné-transe était une fausse ciné-transe et Dionysos était allé promener ses gambades ailleurs » (*Fulchignoni 1981 : 10).

[Suite de la note 15] En effet, Rouch n'inscrira pas tant ses réflexions dans la continuité de celles des nombreux ethnologues filmés (Roger Bastide, Nicole Echard, Luc De Heusch, Guy Le Moal, Pierre Verger, etc.), mais plutôt dans le prolongement des propos du philosophe Maurice de Gandillac qui, réagissant aux événements de Mai 68, défend une conception de la possession comme « dépossession » de soi, laquelle, sous l'apparence du jeu, est avant tout une critique sociale. L'enthousiasme, le délire, le génie, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, Friedrich Nietzsche, évoqués par Maurice de Gandillac, seront ultérieurement mobilisés par Rouch lorsqu'il s'agira de convoquer la ciné-transe ; nous verrons que cette position rappelle par ailleurs celle de Jean Duvignaud.

16. Pour Rouch, l'« approche poétique », antithèse d'une position « scientiste » selon laquelle « les faits humains sont des choses », est « un essai de communication directe avec la réalité qui est en face de soi » (1975 : 15).

La « grâce » devient subitement une composante nécessaire de la ciné-transe. Il s'agit d'un état rare, d'un « moment privilégié », qui fait que « ça marche », que la prise de vues est réussie¹⁷. Jusqu'à présent, outre l'analogie avec la possession, Rouch a comparé la singularité de sa pratique filmique à deux situations : le ballet et, surtout, la tauromachie (1979b : 63 ; 1992 : 27). Désormais, il est question d'« acte de création » (*Fulchignoni 1981 : 28) et le spectre des analogies s'élargit grandement en s'ouvrant sur l'imaginaire. Dans le même entretien avec Enrico Fulchignoni, il considère que l'état de « grâce » de la ciné-transe réussie est proche de celui de Friedrich Nietzsche trouvant l'inspiration en se promenant dans les rues de Turin, un état de grâce d'inspiration dionysiaque qui serait la rencontre du cinéaste devenu poète avec une « perspective particulière » (*Ibid.* : 10). En faisant de la ciné-transe un « état qui se confond avec celui d'imagination créatrice à l'œuvre », selon les termes proposés par Marc-Henri Piault (2009 [1997] : 158), Rouch se reconnecte avec ses passions de jeunesse.

Dans les années 1930, Rouch avait connu un « coup de foudre » en découvrant deux grandes pages de la revue surréaliste *Minotaure* exposées dans une vitrine : l'une, extraite du deuxième numéro de 1933 consacré à la mission Dakar-Djibouti, dévoilait une photographie d'un masque Kanaga dogon, l'autre, était une peinture de Giorgio de Chirico figurant dans le numéro de 1934 (1995 : 410 ; Debouzek 1989 : 303 ; *Taylor 1991 : 93-94 ; Wanono 2007 : 76-78 ; Henley 2009 : 19-21). Parfois guidé par son cousin André Gain, il avait croisé à la même époque, sans trop les approcher, nombre des artistes et écrivains « extravagants » (André Breton, Paul Éluard, Salvador Dalí, Jean-Louis Barrault, etc.) fréquentant alors les lieux avant-gardistes de Paris (Merle des Isles 2005 : 25 et 2008 : 263). Quarante ans plus tard, Rouch relie ouvertement la singulière « double vision » de la prise de vues déjà évoquée – l'œil droit dans le viseur, l'œil gauche observant le hors-champ – et la grâce de la ciné-transe aux pratiques de création artistiques des surréalistes :

« Eh bien, cette double vision d'un film en train de se faire et de son environnement (comme sur les multiples écrans d'Abel Gance) n'est pas très normale, mais, mieux que n'importe quel hallucinogène, elle me cause une dislocation visuelle qui permet, sans doute, de franchir le seuil de l'imaginaire... C'est cela que recherchaient Breton et Éluard, quand ils tentaient par le seul langage, par la seule écriture, de provoquer chez eux "la possession". En fait, c'est toujours la même dialectique du vrai et du faux : le vrai c'est l'environnement de l'œil gauche, le faux, c'est la métamorphose, cernée par l'œil droit. Pour moi c'est la "ciné-transe", je suis pendant quelques instants un "ciné-Rouch" qui "ciné-marche" d'une manière toute particulière, afin de mieux "ciné-matographier"... » (1989b : 182-183).

17. Près de dix ans auparavant, Rouch évoque quelque chose de comparable lorsqu'il dit avoir raté certains films « parce qu'il n'y avait pas l'aura favorable » (*Esnault 1970a).

Se reconnectant avec ce passé contemporain de ses premières amours ethnographiques et cinématographiques, Rouch insuffle ces influences dans la ciné-transe qui, devenue proche de l'écriture automatique (*Ibid.* : 183), acquiert alors une dimension quasi mystique, relevant de l'ineffable d'une forme de génie créateur. Et la « découverte » de la ciné-transe lors du tournage du film *Tourou et Bitti* se trouve désormais connectée à ces passions et englobée dans une notion intraduisible et encore plus mystérieuse que la ciné-transe : la *Stimmung*.

« C'est en faisant ce film, que je découvris l'expression "ciné-transe" comme s'approchant au plus près de l'enthousiasme indéfinissable mais indispensable à la création poétique et que Hölderlin, Nietzsche ou de Chirico appelaient *Stimmung*, sans équivalent en français » (1989a [1960] : 185-186).

Notion indescriptible et plastique, la *Stimmung* désigne pour Rouch un rituel que personne ne peut comprendre, une porte d'accès vers l'imaginaire (Debouzek 1989 : 303 ; Henley 2009 : 274-275), une « émotion » ou, pour ne pas simplifier les choses, « une motion tout simplement » (*Brenez, Carasco & Didio 1999). Ce serait cette même *Stimmung* qui serait à l'œuvre lors des possessions dionysiaques et dans le ménadisme, religions de la Grèce ancienne auxquelles Rouch s'est initié, en 1945, en suivant les conférences d'Henri Jeanmaire à l'École pratique des hautes études (1992 : 21 ; 1989a [1960] : 10 ; Jeanmaire 1944). La ciné-transe devient comparable aux fulgurantes « rencontres » relatées par André Breton¹⁸ ou à des moments de connivence exceptionnels, comme lors d'une *jam session* magistrale entre Duke Ellington et Louis Armstrong : *Tourou et Bitti* est devenu le « chef-d'œuvre » de Rouch, une réussite qu'il ne peut expliquer que par une forme de synchronicité par laquelle l'inspiration du cinéaste et l'inspiration collective se mêlent « à l'unisson » (1981 : 31).

En 1960, Rouch voulait « disséquer plus profondément les démarches de l'homme » en confrontant les phénomènes de possession des Songhay avec des considérations psychiatriques et d'autres situations ethnographiques, dans l'intention d'effectuer une étude comparée du « Chamanisme mondial » (1960 : 300-301). Trente ans après, il a totalement balayé ce projet. Ayant préféré faire le choix de l'« irrationnel », Rouch a abandonné toute velléité explicative et propose de tracer dans un même mouvement une conception qui relie Vertov et les surréalistes, la *Stimmung* et la possession, les Songhay et le cinéaste (1990 : 16-18). La ciné-transe prend désormais place dans le continuum des créations mues par la « transe inspiratrice », cette « mania » – manifeste aussi bien chez les ménades et certains hommes de théâtre

18. Sur André Breton et sa conception de la rencontre, cf. Dominique Berthet (2008).

que chez Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Lewis Carroll ou Friedrich Nietzsche – par laquelle s'exprime l'esprit dionysiaque au centre du film *Dionysos* qu'il tourne en 1984 (1999 : 121). Dès lors, la ciné-transe peut librement quitter le contexte des films ethnographiques et même s'émanciper de ce qui se passe derrière le viseur de la caméra.

Et Jean Rouch se mit à parler “en langue”

Suivant la piste déjà empruntée de la caméra catalytique, plusieurs auteurs considèrent que la ciné-transe ne concerne pas tant le cinéaste que ceux qui lui font face : elle serait une façon de solliciter « l'univers fictionnel des sujets filmés » (Argod 2011 : 124). Jay Ruby, par exemple, défend cette interprétation selon laquelle les personnes filmées pourraient être en ciné-transe, un état singulier de conscience à même de révéler des dimensions de leur être autrement inaccessibles, et affirme même (sans donner pour autant de références) que la ciné-transe trouve sa source dans le tournage du film *Chronique d'un été* (Ruby 2005). D'autres chercheurs estiment également que, dans ce même film, lors de la séquence dite « de la place de la Concorde », Marceline Loridan était dans un état que l'on pourrait apparenter à de la ciné-transe (Rothberg 2006 : 73 ; Rothman 1997 : 92). Marc-Henri Piault, pensant rendre justice aux témoignages de l'époque, met à mal cette idée, arguant pour sa part que « la séquence aurait été un jeu contrôlé destiné à réussir une performance cinématographique » (Piault 2004 : §24 ; voir Rouch & Morin 1962 : 165). Cependant, cette idée n'est pas si saugrenue. Et l'argument voulant que Marceline Loridan connaisse le texte n'est pas convaincant. En effet, cette idée rejoint celle de Rouch lorsqu'il convoque de nouveau le terme « ciné-transe » vingt ans après sa première formulation dans une acception nouvelle, à l'occasion d'une description de la façon dont il a enregistré le commentaire du film *Les Maîtres fous* (1955). Alors que Rouch avait déjà révélé le caractère pour partie improvisé de ce commentaire (*Marshall & Adams 1978 : 1015), et qu'il l'évoquera plus tard comme une forme de glossolalie (1996 : 84), il écrit en 1992¹⁹ :

« Le commentaire des *Maîtres fous*, c'est cette interprétation “directe” d'un parler “en langue”, et que j'ai dit moi-même à la projection, sans autres notes que celles de ma mémoire, et sans autre rythme que celui des images... et qu'importent les fautes de français, de l'incertitude de la conclusion, il y a là tout l'impromptu de la “ciné-transe” » (1992 : 33).

Trois ans plus tard, Rouch reviendra sur cette « première épreuve » de ciné-transe : après avoir comparé sa voix singulière à celles de Paul Éluard

19. Quelques années plus tôt, Rouch avait tenu des propos comparables à Jeanette Debouzek (1989 : 308).

et Jean-Louis Barrault entendues dans sa jeunesse, il précise que cette expérience liminaire est liée à une autre, théâtrale, qui fut pour lui comme « un modèle réduit et profane de la mystérieuse machine à métamorphoser, à traverser de l'autre côté du miroir d'Alice pour pénétrer aux pays des merveilles » (1995 : 408). Rouch raconte en effet avoir expérimenté, une fois dans sa vie, un état comparable à la transe des adeptes des cultes de possession qu'il a longuement côtoyés. Et ce n'était pas avec l'œil rivé au viseur d'une caméra. Ce fut avant 1950, alors qu'il fréquentait la Maison des Lettres, rue Férou à Paris, quand Yves Le Gall lui proposa d'interpréter, avec Camille Bryen et Pierre Dumayet, deux saynètes de Bertolt Brecht et d'André Frédérique en appliquant au plus près les leçons d'Antonin Artaud sur le théâtre de la cruauté :

« On se regardait désespérés et on répétait, répétait encore. Mais un soir, en m'entendant parler avec "la voix de l'autre", ce fut une sorte de révélation du "passage à la transe" que j'avais observé sans bien le comprendre chez les danseurs s'initiant à la danse de possession en répétant sans fin les mêmes pas, en suivant mille fois de suite le rythme des calebasses, en écoutant sans fin les mélodies du violon ou les devises des génies clamées par les prêtres » (1995 : 407-408).

Dans l'*Essai*, où il mentionne pour la première fois la ciné-transe, Rouch rappelait que les phénomènes de transe ethnographiés dans divers lieux du globe ont suscité l'intérêt d'hommes de théâtre (Julian Beck et le *Living Theatre*, Peter Brook, Roger Blin, Jerzy Grotowski), qui exploitent les données filmées par des ethnologues pour former et entraîner les acteurs (1973 : 530) – ainsi Peter Brook utilisa-t-il le film *Les Maîtres fous* pour préparer ses comédiens en vue de l'adaptation cinématographique de la pièce *Marat-Sade* de Peter Weiss (*Marshall & Adams 1978 : 1009). D'ailleurs, en 1970, un an avant la rédaction de l'*Essai*, Enrico Fulchignoni – qui cherche alors à relier ethnographie, possession, théâtre et dionysisme (Fulchignoni 1975 : 60-73) – organise sous l'égide de l'Unesco, durant le festival des arts de Shiraz-Persépolis en Iran, une rencontre scientifique afin d'étudier les rapports entre théâtre et possession. Rouch y est invité aux côtés, justement, de Peter Brook et Jerzy Grotowski, et une projection du film *Les Maîtres fous* y est suivie d'une discussion sur le degré de conscience des possédés durant le phénomène filmé (Desanti 1971 ; Verdeil 1998 : 13).

Jean Duvignaud, chercheur spécialiste aussi bien du théâtre que des phénomènes de possession et très proche de Rouch, était probablement de cette escapade (Desanti 1971 : 118). Or, dès la fin des années 1950, il établissait déjà une correspondance entre les rites de possession – « théâtre spontané » – et les états de méditation et de création artistique, évoquant même Friedrich Nietzsche et Friedrich Hölderlin que Rouch mobilisera

plus tard (Duvignaud 1977 : 55-56). Pour Jean Duvignaud, la transe est l'occasion d'un singulier « entre-deux », l'incursion dans une zone à la fois « sombre » et « grise », qui fait écho à l'expérience du comédien (*Ibid.* : 13-77). La proximité des positions de Rouch et Jean Duvignaud est manifeste, au point de suggérer que les réflexions sur les théories du jeu de l'acteur ont pu contribuer à la formulation de la ciné-transe.

L'interprétation du commentaire du film *Les Maîtres fous* entre dorénavant dans la vaste catégorie de la ciné-transe qui n'est plus alors applicable au seul cinéaste, mais également aux personnes qui se trouvent sur scène et/ou font face à un appareil d'enregistrement, quel qu'il soit. Cette dernière référence à la ciné-transe vient lui donner une perspective holiste : elle ne désigne plus tant l'acte filmique, qu'un ensemble de transformations engendrées par l'univers cinématographique, susceptibles de concerner tout autant filmant que filmés, de se produire pendant le tournage ou hors du tournage. Nous sommes désormais bien éloignés de la seule métamorphose de la personne du cinéaste sous le regard des personnes filmées.

Nourri de rencontres et de la pensée de ses enseignants, pairs et amis, tant ingénieurs, ethnologues que surréalistes, hommes de théâtre que cinéastes, historiens que philosophes, peintres que musiciens, prêtres songhay que jeunes étudiants parisiens, Rouch semble avoir fait sienne la théorie de la « résistance des efforts alternés »²⁰ : en ne livrant pas la ciné-transe d'un seul bloc, en la lestant progressivement de toutes les influences qui l'ont marqué durant sa jeunesse, Rouch a pu traverser le pont qui relie la science et les arts sans le faire vaciller, contribuant au contraire à lui donner une assise stable. D'autres, comme son collègue et ami Luc De Heusch – qui a séparé le cinéma et l'ethnographie, l'ethnologie et le surréalisme (Mottier 2014) –, ont préféré en construire plusieurs. Rouch, quant à lui, a pris le parti de la fusion. Et la ciné-transe, notion éminemment plastique, peut être analysée comme un palimpseste qui témoigne du long parcours d'un homme ayant trouvé avec le cinéma le moyen de réunir patiemment, dans une même notion, toutes ses obsessions et de les mener à bon port.

Cependant, au long de ce parcours qui l'a fait passer de la science à la poésie, Rouch aura été traversé par diverses intuitions et aura proposé des pistes de recherche qui méritent encore d'être arpentées. Parmi la diversité de ces voies, celle de l'effet transformateur de la caméra, aussi bien pour le preneur que pour le donneur de vues, est toujours trop peu

20. Rouch relate à différentes reprises comment Albert Caquot, son enseignant à l'École nationale des ponts et chaussées, expliquait avoir conçu la « théorie de la résistance aux efforts alternés », en découvrant qu'un pont peut résister à des charges supérieures à celles qu'il était supposé supporter au moment de sa fabrication, par la circulation progressive de véhicules de plus en plus lourds (*Fulchignoni 1981 : 7-8 ; *Boutang 1992).

fréquentée. Effectivement, avec la ciné-transe, Rouch a impulsé des considérations qui sont d'un grand intérêt pour les anthropologues ayant pris pour habitude de filmer et qui sont susceptibles de contribuer à une meilleure compréhension de ce qui se passe des deux côtés de la caméra lors d'un tournage.

La caméra "réflexe" d'un art du double

Le premier à avoir fait de la ciné-transe un sujet de réflexion à part entière est Xavier de France, ami et collègue de Rouch, dans un essai sur le cinéma direct : pour lui, la ciné-transe ouvre la voie à une conception « baroque » de l'anthropologie fondée sur une « forme particulière d'appréhension du sensible » car, par la pratique du cinéma direct, « l'improvisation libre » prend le pas sur « la création contrôlée » (X. de France 1985 : 29). Comme l'écrit par ailleurs Claudine de France, une expérience de tournage s'inspirant du cinéma direct est « une action à demi réfléchie, où s'entremêlent étroitement ce qui relève de l'inspiration pure et simple, et ce qui s'apparente, de près ou de loin, à l'application d'une stratégie quelconque » (Cl. de France 1982 : 365). La ciné-transe dès lors n'exprimerait pas une conception de l'activité créatrice comme résultant de l'inspiration des muses, des démons ou des génies, mais une « disposition d'esprit », facilitée par la concentration permanente que nécessite l'exercice de prise de vues, faisant prendre conscience « de l'extériorité de la pensée humaine » (X. de France 1985 : 29). Cette mise à distance lors du tournage rend possible une forme de réflexivité par laquelle le chercheur se trouve confronté à un regard qui, bien que procédant de son corps, lui apparaît pourtant comme extérieur. On retrouve ici une caractéristique de l'état de « création artistique dionysiaque », tel que l'a justement défini Friedrich Nietzsche :

« Cet état ne peut être compris que par analogie, si on ne l'a pas soi-même éprouvé : c'est quelque chose comme lorsque l'on rêve et qu'en même temps on sent que le rêve est rêve. Le serviteur de Dionysos doit être en état d'ivresse et en même temps rester posté derrière soi-même comme un guetteur. Ce n'est pas dans l'alternance entre lucidité et ivresse, mais dans leur simultanéité, que se fait voir l'état esthétique dionysiaque » (Nietzsche 1977 [1870] : 291).

Ces mots d'un auteur phare pour Rouch, en adéquation avec ses passions dionysiaques et ses réflexions antérieures sur la division de son être filmant, permettent de proposer une nouvelle conception de son expression « Je suis mon premier spectateur » (1971). Jean-François Billeter a bien décrit ce processus de « dédoublement » dans un contexte différent de celui du cinéma : une pleine maîtrise technique occasionne une « sortie du langage »,

par exemple, lorsqu'un violoniste a parfaitement « intégré » les gestes à sa pratique et qu'il peut se « laisser agir par le corps », il devient le spectateur de sa propre activité (Billeter 2012). Cette forme de dissociation qu'il observe également dans les activités les plus quotidiennes a pour particularité, dans le cadre de la pratique filmique, d'être en partie directement perceptible sur le film : si toute représentation matérialisée donne à voir une part de l'acte à l'origine de sa création, le cinéma a « pour caractéristique spécifique de se présenter dans le présent de son avènement » (Chateau 2004 : 47). La possibilité de se voir pour partie exercer une activité au moment de son effectuation – caractéristique de nombreuses activités humaines – peut ici se prolonger, hors du tournage, par le visionnage du film.

Il est dès lors envisageable de mettre la pratique filmique au service d'une méthode inductive et empirique, par laquelle le cinéaste est amené à découvrir non seulement la situation filmée, mais aussi sa propre inscription dans la situation considérée. Elle offre l'opportunité au cinéaste d'apprécier dans quelle mesure ses choix de mise en scène épousent ou non la « rythmique » des actions filmées, si ses choix sont au diapason, en synchronie avec l'action filmée, si la tentative d'« empathie événementielle » est réussie. Il s'agit alors pour lui de tendre vers la « coordination » de l'action filmante avec l'action filmée (Cl. de France 2010 ; Sautchuk 2012). De ce point de vue, la notion de ciné-transe serait venue à Rouch non pas uniquement pour qualifier l'état singulier dans lequel il se serait occasionnellement trouvé, mais parce que sa façon de faire était parfaitement « coordonnée » avec celle des acteurs du rituel. Cet « état de félicité » – que Rouch qualifie de moment de grâce – est la conséquence possible de ces instants où filmant et filmés sont en synchronie, lorsque le cinéaste « se ressent physiquement en accord avec le lieu de l'action » (Lallier 2009 : §18). Il s'agit d'une forme de « jouissance esthétique » qui dépend non seulement d'une maîtrise technique, comme le propose Jean-François Billeter (2012 : 16), mais aussi de son accord avec la situation filmée.

Il est notable que l'état propre à la pratique de la prise de vues n'a fait que rarement l'objet de recherches spécifiques et que c'est principalement par l'analogie qu'elle est abordée. Rouch lui-même l'a comparée à la transe, au ballet, à la tauromachie et à certaines situations d'improvisation théâtrales et musicales. Aujourd'hui encore, le détour par la comparaison semble inévitable pour penser le « cinéma d'improvisation » : le jazz (Mouëllic 2011), la danse (Lallier 2009 ; de Hasque 2014), le dessin (Ravetz 2011), la pêche au harpon (Sautchuk 2012), l'extase et l'orgasme (successivement, John Marshall et Robert Gardner, cités in MacDougall 2006 : 27). Si la pratique filmique est si propice à la comparaison, c'est qu'elle relève de ces pratiques « transformatrices » qui, elles-mêmes, procèdent d'une « pensée par l'agir »

(Grimshaw & Ravetz 2015). Pourtant, aucune de ces comparaisons n'est vraiment satisfaisante : le cinéaste, à la différence du sculpteur, du peintre ou de l'artisan – à l'instar en revanche du comédien, du danseur ou du possédé –, ne « fabrique » rien lorsqu'il filme (MacDougall 2006 : 27) ; le cinéaste, à la différence du comédien, du danseur ou du possédé – à l'instar en revanche du sculpteur, du peintre ou de l'artisan –, emploie une technique outillée (Verdeil 1998 : 14). Il y a bien une forme de coordination du cinéaste avec les personnes filmées, mais celle-ci est fort éloignée de celles qui lient le torero au taureau, deux amants ou deux musiciens. S'il faut admettre que l'ethnographe-cinéaste participe bien de la création de quelque chose de nouveau, telle n'est pas son intention première lorsqu'il s'engage dans une expérience de cinéma direct, puisqu'il se donne pour objectif de laisser les choses se faire.

Les accents mis sur la transformation de la situation, sur le ressenti du cinéaste et ses plaisirs fugaces, ainsi que sur l'anthropologie partagée et la comparaison ont étouffé la réflexion sur la singularité de l'acte filmique, « cette jubilation qu'on éprouve à découvrir le monde par l'œilleton »²¹. Il faudrait peut-être alors sortir du champ confidentiel des ethnographes filmant pour faire de l'acte filmique un sujet de recherche à part entière. Il conviendrait de s'intéresser à ce singulier état de disjonction où la réception empathique d'un individu actif et silencieux est associée à la nécessité de bien faire et donc avec la peur de rater ; autrement dit, il s'agirait d'entamer une sérieuse ethnographie de ces individus qui « prennent des vues ». Si la ciné-transe de Rouch est comparable à des états particuliers, c'est d'abord à ceux que ressentent ces chefs opérateurs, qu'ils tournent pour le documentaire ou la fiction, qui, dans un exercice fondamentalement « acquisitif », incorporent un temps le corps des autres (MacDougall 2006 : 37).

Au-delà de la métamorphose du cinéaste et de la singularité de son état, la ciné-transe, nous l'avons vu, a également servi à qualifier la situation particulière dans laquelle se trouve la personne filmée : le dispositif filmique est moteur d'une forme de transformation de celui qui fait face à la caméra. Les réflexions héritées de la caméra « créatrice » et de ses effets catalytiques ont ainsi conduit à considérer les modifications dues à la présence du dispositif filmique, ce que l'on qualifie aujourd'hui couramment comme relevant du « profilmique » (Cl. de France 1982). Cependant, au-delà d'une typologie des effets profilmiques (Cl. de France 2006), nous ne disposons toujours pas de cadre d'analyse pertinent pour penser l'origine de ces modifications et déterminer dans quelle mesure elles peuvent faire sens pour le chercheur.

21. Autre définition de la ciné-transe attribuée à Rouch (Cosse 1989 : 86).

Rouch n'a pas clairement élaboré de théorie explicative, comme le fit par exemple Edgar Morin – lequel recourt à une théorie du sociodrame afin d'expliquer les modifications engendrées par la présence de la caméra lors du film *Chronique d'un été* (Morin 1962 : 8) –, préférant voir cette transformation comme le produit de la « magie du cinéma » ; Paul Henley souligne d'ailleurs que si Edgar Morin comme Rouch envisagent tous deux, dans le droit fil de la pensée freudienne, les effets de la caméra comme la manifestation d'un « inconscient », le premier propose une analyse en termes « psycho-analytiques », tandis que le second y voit davantage un acte de création d'inspiration surréaliste (Henley 2009 : 152). Cette théorie du « sociodrame filmique », esquissée par Edgar Morin, est reprise au même moment par Luc De Heusch, qui affirme que la caméra « est susceptible parfois de déclencher spontanément des réactions psychologiques qui échapperaient à tout autre moyen d'investigation » (De Heusch 1962 : 23).

En considérant la situation filmique comme proche d'un sociodrame, il se dessine une analogie avec certaines situations rituelles. Ainsi Jay Ruby soutient-il que la caméra crée des conditions comparables à celles des « drames sociaux » définis par Victor Turner (Ruby 2000 : 246). Si Rouch n'a pas, semble-t-il, repris à son compte ce genre d'analyse, il a proposé cependant une piste de compréhension congruente. Comme je l'ai souligné, pour lui, la caméra fait apparaître une « espèce de double personnage » : « le personnage du film et le personnage hors du film » (*Guillon 1961). Jean-Louis Comolli note d'ailleurs à juste titre que cette « démultiplication des instances du “moi” est le véritable trésor découvert par Jean Rouch », avant d'ajouter que les « personnages » de Rouch « sont dans un *entre deux*, dans une hésitation, dans un tremblement fascinant entre “eux-mêmes” et “eux-filmés” » (Comolli & Sorrel 2015 : 163 et 314). Ces considérations prenant appui sur les films d'ethnofiction de Rouch (tels que *Moi un Noir* [1959], *Chronique d'un été* [1961], *Jaguar* [1967], ou encore *Cocorico! Monsieur Poulet* [1974]) sont, nous l'avons vu, également pertinentes pour penser les descriptions ethnographiques filmées.

Une comparaison du dispositif filmique avec certains traits généralement attribués aux situations rituelles permet de formuler une hypothèse crédible pour expliquer ce processus de « démultiplication ». Il ne faut pas alors se représenter la situation de prise de vues comme la rencontre de deux configurations rituelles – ce que propose d'ailleurs Rouch (*Prédal 1981 : 102) –, mais considérer que le dispositif filmique dans son ensemble crée des conditions qui, par certains aspects, le rapprochent de propriétés habituellement appliquées à des situations rituelles. L'hypothèse d'un tel rapprochement repose sur l'idée que le rituel et le dispositif filmique ont en commun de modifier les modalités de l'interaction en face à face. Dans

un cadre comme dans l'autre, les personnes s'adressent à un comparable « destinataire invisible » : des « divinités » et des « génies » dans le cadre du rituel (Cl. de France 1993), un « spectateur virtuel » dans celui de la situation de prise de vues (Buob 2016b). Ainsi, à condition que les personnes filmées aient une pleine conscience de ce que le cinéaste est en train de « faire » – ce qui était évidemment le cas lors des tournages de Rouch –, la caméra, par sa simple présence, ferait surgir dans la situation filmique un destinataire singulier doté de sa propre agentivité : le spectateur. Jean Lydall et Ivo Strecker illustrent parfaitement cette proposition lorsqu'ils relatent que, lors d'un entretien filmé, une femme, sachant que l'enregistrement serait vu plus tard par les autres membres de sa communauté, a adapté son comportement « as if she was on stage with the audience actually present » (Lydall & Strecker 2006 : 145).

Comme le note Xavier de France, « l'activité des personnes filmées se trouve subordonnée, en même temps qu'à ses fins ordinaires, à cette fin extraordinaire que constitue sa présentation à un nombre infini de spectateurs possibles » (X. de France 1985 : 4). La personne filmée ne s'adresse pas uniquement aux individus présents, mais à un autre destinataire comparable à celui du rituel, tel que Claudine de France le définit : un être « censé voir et entendre ce que l'agent du rite, son destinataire et présentateur lui offre en spectacle, ce qu'il met en scène plus ou moins consciemment à son intention », et qui « incarne les valeurs du groupe » (Cl. de France 1993 : 121). C'est donc à une forme particulière de dialogue qu'inviterait le dispositif filmique, un dialogue par lequel la personne filmée ne s'adresserait pas tant au cinéaste présent dans la situation, ni exclusivement aux autres personnes éventuellement présentes, qu'à celui que Mikhaïl Bakhtine qualifie de « sur-destinataire » (Bakhtine 1984 : 336-337).

L'émergence de ce « sur-destinataire » dans la situation filmique fait paradoxalement basculer la personne filmée dans une forme d'adresse à un tiers qui, en même temps, le pousse à amplifier une forme de réflexivité monologique en portant un regard singulier sur le processus qu'il est en train d'effectuer (Buob 2016a et 2016b). Car, ne sachant pas clairement qui peut être amené à « revoir » ses gestes ou à écouter ses paroles, l'individu filmé est confronté à un « trouble de l'adresse » et « ne peut faire autrement que de s'adresser à lui-même » (Comolli 2004 : 164). En raison du caractère « flou » du destinataire lors du tournage, une situation filmique « est un dialogue que l'on transforme en monologue » (Althabe 2001 : 20).

Des deux côtés de la caméra, l'individu se trouve comme dissocié et doté de la capacité de se regarder en train d'effectuer son activité. La ciné-transe invite à considérer cet étrange dédoublement, cet état d'entre-deux au cours duquel les individus se trouvent « divisés », étant devenus les spectateurs

d'actions qu'ils exercent eux-mêmes « par corps » – selon la définition du corps proposée par Jean-François Billeter (Billeter 2012) –, comme conviés à porter un regard distancié sur des gestes et des paroles qu'ils font advenir de façon irréfléchie. La ciné-transe ouvre ainsi la voie à une étude de la réflexivité comme outil opératoire et heuristique pour comprendre les modes d'engagement des individus de part et d'autre d'une caméra (Buob 2016a).

Pour ne pas en finir avec la ciné-transe

L'étude des textes et des témoignages de Rouch a permis d'établir que la « découverte » de la ciné-transe se fait au moment où il décide de rompre explicitement avec la conception positiviste du film qu'il défendait jusqu'alors dans la plupart des écrits destinés à ses confrères ethnologues. L'invention de la ciné-transe témoigne donc de sa volonté de tourner le dos à une conception de la caméra comme outil au service d'une méthode visant à « enregistrer le réel ». Partant d'une définition très contextuelle, la notion de ciné-transe évolue au fil des années pour épouser progressivement une ample conception de l'acte cinématographique. Utilisée dans un premier temps pour penser la transformation de l'apparence du cinéaste, la ciné-transe répond d'abord à un cadre conceptuel de type comportementaliste. À partir des années 1980, Rouch opère un tournant « mentaliste » et la ciné-transe se défait des seules apparences pour soutenir une réflexion sur les états mentaux du cinéaste et son engagement dans la création d'une réalité qui lui est propre. Une décennie plus tard, Rouch étend le concept au-delà du cinéaste. La ciné-transe participe alors d'une représentation holiste de la transe comme acte de création et englobe l'ensemble du processus de création cinématographique, pour qualifier de façon énigmatique et poétique les situations d'entre-deux qu'il occasionne pour chacun de ses participants.

Paul Henley a parfaitement mis au jour une part de la complexité de la ciné-transe qu'il conçoit, en définitive, comme un mode de connaissance d'inspiration surréaliste, un processus de « création poétique » au service d'un exercice d'anthropologie partagée, qui ne serait pas aujourd'hui d'un grand secours pour les anthropologues (Henley 2009 : 349 et 2010 : 96). En effet, en ramenant, dans ses derniers écrits, la ciné-transe au domaine de l'ineffable de la grâce et du génie créateur, Rouch coupe court à toute réflexion heuristique sur l'improvisation cinématographique. Cependant, en suivant l'histoire mouvante de la ciné-transe, il est apparu que cette notion porte en elle des pistes de réflexion très riches.

Par l'analyse de la ciné-transe qui précède, j'espère avoir contribué à montrer que les propositions de Rouch ouvrent d'autres pans d'analyses que celui de l'anthropologie partagée où les théoriciens l'ont depuis longtemps

cantonnée. D'ailleurs, quelques auteurs ne se contentent pas de lire son œuvre par ce prisme (X. de France 1985 ; Lallier 2009 ; Sautchuk 2012 ; etc.). Parmi eux, Anna Grimshaw et Amanda Ravetz, refusant de restreindre la réflexion de Rouch à une simple « idiosyncrasie personnelle », pensent la ciné-transe dans le cadre plus large des phénomènes d'improvisation – non limités aux seules improvisations « inspirées » – et de leurs états de conscience particuliers, dont l'ethnographe peut en pratique tirer profit (Grimshaw & Ravetz 2015 : 269). Il conviendrait toutefois d'aller encore plus loin en considérant, d'une part, que l'acte filmique a pour spécificité de mêler « dépossession de soi-même et incorporation de l'autre » (Scheinfeigl 2008 : 121) et, d'autre part, que la ciné-transe ne concerne pas le seul cinéaste mais aussi ceux qui font face à la caméra. Car le cinéaste et les personnes filmées, sis dans de singuliers entre-deux, se dédoublent lors d'un tournage et sont comme dotés de la possibilité de se « voir » en train d'effectuer leurs activités. Comme l'a noté avec justesse Jean-Louis Comolli, un des grands mérites de Rouch est d'avoir révélé qu'au cinéma « l'un est multiple », comme « habité par tous les états du temps, hier, demain, aujourd'hui » (Comolli & Sorrel 2015 : 163). Si Rouch a montré que le cinéma peut être l'outil privilégié de nouvelles formes de rencontres culturelles, avec la ciné-transe, il invite également à penser que la caméra est une machine qui peut conduire à une étonnante rencontre avec soi-même. Pour autant, Rouch ne limite pas sa réflexion aux états de conscience du cinéaste et des personnes filmées, pour partie ineffables, mais s'intéresse à ces moments précieux au cours desquels l'entreprise cinématographique emporte dans un même mouvement tout ceux qui y participent.

*Centre national de la recherche scientifique
Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, Nanterre
baptiste.buob@cnrs.fr*

MOTS CLÉS/KEYWORDS: Jean Rouch – ciné-transe – anthropologie visuelle/*visual anthropology* – cinéma ethnographique/*ethnographic cinema* – ethnofiction – possession – transe/*trance* – improvisation – caméra/*camera* – Songhay.

Rouch, Jean

1960 *La Religion et la magie Songhay*. Paris, Presses universitaires de France.

1962a « Notes de Jean Rouch », in Jean Rouch & Edgar Morin, *Chronique d'un été*. Paris, Interspectacles : 42-43.

1962b « Le cinéma de l'avenir », in Jean Rouch & Edgar Morin, *Chronique d'un été*. Paris, Interspectacles : 44-52.

1968 « Le film ethnographique », in Jean Poirier, ed., *Ethnologie générale*. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de La Pléiade » 24) : 429-471.

1969 *Utilisation des techniques audio-visuelles pour la collecte et l'étude des sciences orales en Afrique*. Réunion d'experts de l'Unesco. Paris-Porto-Novo, Unesco [document dactylographié] [<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001400/140076fb.pdf>].

1970 « Sociologie et "cinéma direct" », *Lamaliz* 39 : 46-48.

1971 « Je suis mon premier spectateur », *Le Monde*, 16 septembre.

1973 « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe », in Roger Bastide & Germaine Dieterlen, eds, *La Notion de personne en Afrique noire*. Paris, Éd. du CNRS (« Cahiers de L'Homme » n.s. 19) : 529-544.

1975 « Impressions », *Impact. Revue internationale d'anthropologie visuelle* 2 : 15.

1979a « Introduction », in Claudine de France, ed., *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, Mouton (« Cahiers de L'Homme » n. s. 19) : 5-11.

1979b [1974] « La caméra et les hommes », in Claudine de France, ed., *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, Mouton (« Cahiers de L'Homme » n. s. 19) : 53-72 [1^{re} éd. en anglais : « The Camera and Man », *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 1974, 1 (1) : 37-44].

1981 « La mise en scène de la réalité et le point de vue documentaire sur l'imaginaire », in Jean Rouch, *Une rétrospective*. Paris, Ministère des Affaires étrangères : 31-32.

1986 « La transe créatrice », in *Transe, chamanisme, possession : de la fête à l'extase. Actes des deuxième rencontres internationales sur la fête et la communication, Nice Acropolis, 24-28 avril 1985*. Nice, Serre : 3-6.

1988 « L'œil mécanique », *Gradhiva* 4 : 57-62.

1989a [1960] *La Religion et la magie Songhay* [2^e éd. rev. et augm.]. Bruxelles, Éd. de l'université de Bruxelles (« Anthropologie sociale »).

1989b « Le vrai et le faux », *Traverses* 47 : 175-187.

1990 « Préface », in Laurent Vidal, *Rituels de possession dans le Sahel*. Paris, L'Harmattan (« Connaissance des hommes ») : 15-18.

1992 « J'ai mangé du tambour et bu de la cymbale », in Jean Rouch *et al.*, *Corps provisoire. Danse, cinéma, peinture, poésie*. Maxéville, Armand Colin (« Arts chorégraphiques, l'auteur dans l'œuvre ») : 16-34.

1995 « L'autre et le sacré : jeu sacré, jeu politique », in Christopher W. Thompson, ed., *L'autre et le sacré. Surréalisme, cinéma et ethnologie*. Paris, L'Harmattan : 407-431.

1996 « Jean Rouch parle des Maîtres fous », *CinémAction* 81 : 83-84.

1997 *Les Hommes et les dieux du fleuve. Essai ethnographique sur les populations songhay du Moyen Niger, 1941-1983*. Préf. de Marc-Henri Piau. Paris, Artcom' (« Regard d'ethnographe »).

1999 « Dionysos à profil perdu », in Jean Rouch, *Dionysos. Scénario & story-board*. Paris, Artcom' (« Cinéma ») : 121-122.

Althabe, Gérard

2001 « Lecture ethnologique du film documentaire », *L'Homme et la société* 142 : 9-25.

Argod, Pascale

2011 « Le carnet de voyage audiovisuel ou cinématographique », *Tēoros* 30 (1) : 119-127 [http://teoros.revues.org/1184].

Bâ, Saër M.

2010 « On the Transformation of the Spirit Possession Film: Towards Rouch as "Emergent Methods" », in Bettina E. Schmidt & Lucy Huskinson, eds, *Spirit Possession and Trance. New Interdisciplinary Perspectives*. London-New York, Continuum : 223-239.

Bakhtine, Mikhaïl

1984 *Esthétique de la création verbale*. Trad. du russe par Alfreda Aucouturier ; préf. de Tzvetan Todorov. Paris, Gallimard (« Bibliothèque des idées »).

Balikci, Ansen

1985 « Thèmes du cinéma ethnographique », *Museum International* 37 (1) : 16-25.

Barnouw, Erik

1993 [1974] *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. New York, Oxford University Press.

Bensmaïa, Reda

1981 « Jean Rouch ou le cinéma de la cruauté », *CinémAction* 17 : 50-58.

Berthet, Dominique

2008 *André Breton, l'éloge de la rencontre. Antilles, Amérique, Océanie*. Paris, Hc éd.

Billeter, Jean-François

2012 *Un Paradigme*. Paris, Allia.

Bonino, Fabienne

2014 « Les variations de la voix dans le cinéma d'Éric Pauwels :

entre héritage et création », *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel* 11 [http://entrelacs.revues.org/1457].

Buob, Baptiste

2016a « La caméra réflexe de l'ethnographie filmée : se regarder regardé d'un côté, se regarder regardant de l'autre », *Entrelacs* hors sér. 2 : 35-52.

2016b « Ce que la caméra peut faire (dire) aux techniques : la médiation cinématographique et le destinataire (trouble) du geste », *Images du travail, travail des images* 3 [http://imagesdutravail.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1148].

Carta, Silvio

2015 « Visual and Experiential Knowledge in Observational Cinema », *Anthrovision* 3 (1) [https://anthrovision.revues.org/1480].

Chateau, Dominique

2004 « L'idée de plasticité dans le cinéma », in Pierre Taminiaux & Claude Murcia, eds, *Cinéma-Art(s) plastique(s)*. Paris, L'Harmattan (« Champs visuels ») : 31-50.

Colleyn, Jean-Paul

2004 « Jean Rouch, presque un homme-siècle », *L'Homme* 171-172 : 537-542 [https://lhomme.revues.org/25007].

2009 « Clés pour Jean Rouch », in Jean-Paul Colleyn, ed., *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie...* : 9-24.

Colleyn, Jean-Paul, ed.

2009 *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*. Paris, Cahiers du cinéma-INA (« Essais »).

Comolli, Jean-Louis

2004 *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse, Verdier.

Comolli, Jean-Louis & Vincent Sorrel

2015 *Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique*. Lagrasse, Verdier.

Cosse, Christophe

1989 « Le film ethnologique : entre l'art, la science et la technique », *Bulletin de l'Association française des anthropologues* 37 (1) : 85-88 [www.persee.fr/doc/jda_0249-7476_1989_num_37_1_1479].

Cowie, Elizabeth

2007 « Ways of Seeing and Knowing : Documentary Film and the Surreal of Reality », in Joram Ten Brink, ed., *Building Bridges...* : 201-218.

Debouzek, Jeanette

1989 « The "Ethnographic Surrealism" of Jean Rouch », *Visual Anthropology* 2 (3-4) : 301-315.

De Groof, Matthias

2013 « Rouch's Reflexive Turn : Indigenous Film as the Outcome of Reflexivity in Ethnographic Film », *Visual Anthropology* 26 (2) : 109-131.

De Heusch, Luc

1962 *Cinéma et sciences sociales. Panorama du film ethnographique et sociologique*. Préf. par Edgar Morin. Paris, Unesco (« Rapports et documents de sciences sociales » 16).

Desanti, Dominique

1971 « Théâtre de la possession », *Le Nouveau Planète* 21 : 117-124.

Duvignaud, Jean

1977 *Le Don du rien. Essai d'anthropologie de la fête*. Paris, Stock (« Le Monde ouvert »).

Eaton, Mick

1979 « Chronicle », in Mick Eaton, ed., *Anthropology, Reality, Cinema...* : 1-34.

Eaton, Mick, ed.

1979 *Anthropology, Reality, Cinema. The Films of Jean Rouch*. Colchester-London, British Film Institute.

Esien, Ingrid

1995 « Des identités marginales aux rites de possession dans les films de Jean Rouch »,

in Christopher W. Thomson, ed., *L'Autre et le sacré. Surréalisme, cinéma, ethnologie*. Paris, L'Harmattan : 349-368.

Feld, Steven, ed.

2003 *Jean Rouch, Ciné-Ethnography*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

France, Claudine de

1982 *Cinéma et Anthropologie*. Paris, Éd. de la MSH.

1993 « Le destinataire du rite et sa mise en scène filmique », *Cinéma, rites et mythes contemporains* 16 : 121-144.

2006 « La profilmie, une forme permanente d'artifice en documentaire », in Annie Comolli & Claudine de France, eds, *Corps filmé, corps filmant*. Nanterre, Université Paris X-FRC (« Cinéma & sciences humaines » 13) : 117-142.

2010 « Retour sur "L'Analyse praxéologique" », *Techniques & Culture* 54-55 : 220-222
[https://tc.revues.org/5151].

France, Xavier de

1985 *Réflexions sur le cinéma direct*. Nanterre, Université Paris X-Nanterre (« Prépublications de la Formation de recherches cinématographiques » 6) [document dactylographié].

Fulchignoni, Enrico

1975 *La Civilisation de l'image ou les Boîtes de Pandore*. Trad. de l'italien par Giuseppe Crescenzi et Évelyne Darmouni. Paris, Payot (« Petite Bibliothèque Payot »).

1981 « Rouch le magicien », in Jean Rouch. *Une rétrospective*. Paris, Ministère des Affaires étrangères : 5-6.

Grimshaw, Anna

2001 *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge-New York, Cambridge University Press.

2002 « Eyeing the Field : New Horizons for Visual Anthropology », *Journal of Media Practice* 3 (1) : 7-15.

Grimshaw, Anna & Amanda Ravetz

2015 «Drawing With a Camera? Ethnographic Film and Transformative Anthropology», *Journal of the Royal Anthropological Institute* 21 (2): 255-275.

Guéronnet, Jane

1987 *Le Geste cinématographique*. Nanterre, Université Paris X-FRC («Cinéma & sciences humaines» 6).

Haffner, Pierre

1981 «Jean Rouch jugé par six cinéastes d'Afrique noire», *CinémaAction* 17: 62-76.

Hasque, Jean-Frédéric de

2014 «Corps filmant, corps dansant», *Parcours anthropologiques* 9: 39-51 [https://pa.revues.org/318].

Henley, Paul

2009 *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago-London, University of Chicago Press.

2010 «Postcards at the Service of the Imaginary: Jean Rouch, Shared Anthropology and the Ciné-Trance», in Robert Parkin & Anne de Sales, eds, *Out of the Study and Into the Field. Ethnographic Theory and Practice in French Anthropology*. New York, Berghahn: 75-102.

Hockings, Paul et al.

2014 «Where Is the Theory in Visual Anthropology?», *Visual Anthropology* 27 (5): 436-456.

Jeanmaire, Henri

1944 «Religions de la Grèce ancienne», in *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annales 1945-1946 et 1946-1947*. Paris, Imprimerie nationale: 129-131 [www.persee.fr/doc/ephe_0000-0002_1944_num_57_53_17578].

Lallier, Christian

2008 «Le corps, la caméra et la présentation de soi», *Journal des anthropologues* 112-113: 345-366 [http://jda.revues.org/834].

2009 *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*. Préf. de Jean-Paul Colleyn. Paris, Éd. des Archives contemporaines.

Lourdou, Philippe

1995 «Mettre en circulation des objets inquiétants»: ethnographie et surréalisme», in Christopher W. Thompson, ed., *L'Autre et le sacré. Surréalisme, cinéma et ethnologie*. Paris, L'Harmattan: 307-314.

Lydall, Jean & Ivo Strecker

2006 «Men and Women on Both Sides of the Camera», in Metje Postma & Peter I. Crawford, eds, *Reflecting Visual Ethnography. Using the Camera in Anthropological Research*. Leiden, CNWS Publ.: 138-156.

MacDougall, David

1995 «The Subjective Voice in Ethnographic Film», in Leslie Devereaux & Roger Hillman, eds, *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Berkeley, University of California Press: 217-255.

2006 *The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton, Princeton University Press.

Merle des Isles, Marie-Isabelle

2005 *Destins d'explorateurs. De l'Antarctique à l'Asie centrale, 1908-1950*. Paris, La Martinière.

2008 «Dix années pour un destin», in Marie-Isabelle Merle des Isles, ed., *Jean Rouch, Alors le Noir et le Blanc seront amis...*: 261-271.

Merle des Isles, Marie-Isabelle, ed.

2008 *Jean Rouch, Alors le Noir et le Blanc seront amis. Carnets de mission, 1946-1951*. Paris, Mille et une nuits («Essai»).

Morin, Edgar

1962 «Chronique d'un film», in Jean Rouch & Edgar Morin, *Chronique d'un été...*: 5-41.

Mottier, Damien

2014 « L'œuvre en double de Luc De Heusch », *Gradhiva* 20 : 218-240 [https://gradhiva.revues.org/2886].

Mouëllic, Gilles

2011 *Improviser le cinéma*. Crisnée, Yellow now (« Côté cinéma »).

Myerhoff, Barbara & Jay Ruby

1992 [1982] « A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology », in Barbara Myerhoff, ed., *Remembered Lives. The Work of Ritual, Storytelling, and Growing Older*. Ann Arbor, University of Michigan Press : 307-340.

Nietzsche, Friedrich

1977 [1870] « La vision dionysiaque du monde ». Trad. par Jean-Louis Backès, in *La Naissance de la tragédie; Fragments posthumes : automne 1869-printemps 1872*. Éd. par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Trad. de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Paris, Gallimard (« Folio. Essais ») : 289-310.

Niney, François

2002 *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles, De Boeck (« Arts et cinéma »).

Piault, Marc-Henri

2004 « Jean Rouch (1917-2004) : la ciné-transe, une pensée fertile », *Hermès* 39 : 210-218 [www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2004-2-page-210.htm].

2009 [1997] « Regards croisés, regards partagés », in Jean-Paul Colleyn, ed., *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*. Paris, Cahiers du cinéma-INA (« Essais ») : 155-170.

Queiroz, Ruben Caixeta de

2012 « Between the Sensible and the Intelligible: Anthropology and the Cinema of Marcel Mauss and Jean Rouch », *Vibrant. Virtual Brazilian Anthropology* 9 (2) : 184-211 [www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-43412012000200007#back1].

Ravetz, Amanda

2011 « "Both Created and Discovered" : The Case for Reverie and Play in a Redrawn Anthropology », in Tim Ingold, ed., *Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*. Farnham, Ashgate : 157-176.

Rothberg, Michael

2006 « Le témoignage à l'âge de la décolonisation : *Chronique d'un été*, cinéma-vérité et émergence du survivant de l'Holocauste », *Littérature* 144 : 56-80 [www.cairn.info/revue-litterature-2006-4-page-56.htm].

Rothman, William

1997 *Documentary Film Classics*. Cambridge-New York, Cambridge University Press.

Rothman, William, ed.

2007 *Jean Rouch. A Celebration of Life and Film*. Brindisi, Schena.

Rouch, Jean & Edgar Morin

1962 *Chronique d'un été*. Paris, Interspectacles.

Rouch, Jean & Gilbert Rouget

1966 « Département audio-visuel », in *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire 1967-1968*. Paris, Imprimerie nationale : 259-263 [www.persee.fr/doc/ephe_0000-0002_1966_num_79_75_17277].

1971 « Département audio-visuel », in *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annales 1971-1972 et 1972-1973*. Paris, Imprimerie nationale : 165-171 [www.persee.fr/doc/ephe_0000-0002_1971_num_85_80_16696].

Ruby, Jay

1989 « A Filmography of Jean Rouch, 1946-1981 », *Visual Anthropology* 2 (3-4) : 333-365.

2000 *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*. Chicago, University of Chicago Press.

2005 « Jean Rouch : Hidden and Revealed », *American Anthropologist* 107 (1) : 111-112.

Sautchuk, Carlos Emanuel

2012 « Cine-Weapon : The Poiesis of Filming and Fishing », *Vibrant. Virtual Brazilian Anthropology* 9 (2) : 406-430 [www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-43412012000200015].

Sauvy, Jean

2006 *Jean Rouch tel que je l'ai connu. 67 ans d'amitié, 1937-2004*. Paris, L'Harmattan.

Scheiffele, Maxime

2008 *Jean Rouch*. Préf. de Michel Marie. Paris, CNRS Éd. (« Cinéma et audiovisuel »).

Stoller, Paul

1992 *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago, University of Chicago Press.

Ten Brink, Joram, ed.

2007 *Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch*. London, Wallflower Press.

Ungar, Steven

2003 « In the Thick of Things : Rouch and

Morin's *Chronique d'un été* Reconsidered », *French Cultural Studies* 14 (1) : 5-22.

Verdeil, Jean

1998 *Dionysos au quotidien. Essai d'anthropologie théâtrale*. Lyon, Presses universitaires de Lyon.

Vertov, Dziga

1972 [1923] *Articles, journaux, projets*. Trad. du russe et éd. par Sylviane Mossé et Andrée Robel. Paris, Union générale d'édition (« 10-18 » 705).

Wable, Corinne

1998 « Rendre visible l'invisible », *Journal des africanistes* 68 (1-2) : 255-260 [www.persee.fr/doc/jafr_0399-0346_1998_num_68_1_1175].

Wanono, Nadine

2007 « Jean Rouch, or the Magic of Images » in William Rothman, ed., *Jean Rouch...* : 75-80.

Young, Dennis

1995 « Ethnographic Surreality, Possession and the Unconscious », *Visual Anthropology* 7 (3) : 191-207.

ENTRETIENS AVEC JEAN ROUCH CITÉS

*Adler, Laure

1997 « Les rêves », in *Le Cercle de minuit* [France 2, 7 avril, 1 h 15 mn].

*Boutang, Pierre-André

1992 *Jean Rouch raconte à Pierre-André Boutang*. Paris, Films du Bouloi [104 mn].

*Brenez, Nicole, Raymonde Carasco & François Didio

1999 « Mon amie la *Stimmung*. Sur *Gradiva* de Raymonde Carasco par Jean Rouch », Propos recueillis au Comité du film ethnographique, Paris Musée de l'Homme, le 18 décembre 1999 [http://raymonde.carasco.online.fr/presse/amie_la_stimmung.htm].

*Cameron, Ian A. & Mark Shivas

1963 « Cinéma Vérité : New Methods, New Approach », *Movie* 8 : 12-27.

*Colleyn, Jean-Paul

1992 « Jean Rouch, 54 ans sans trépied », *CinémAction* 64 : 40-50.

*Desanti, Dominique & Jean Decock

1968 « Jean Rouch : cinéma et ethnographie », *African Arts* 2 (1) : 36-39 et 76-80.

*Esnault, Philippe

1970a « Cinéma sur place : entretien avec Jean Rouch », in *Avignon 70* [France-Culture, 26 août, 50 mn].

1970b « L'ethnographie cinématographique », in *Arcanes 70* [France-Culture, 24 septembre, 30 mn].

*Fieschi, Jean-André & André Téchiné

1967 « Jean Rouch ("Jaguar") », *Cahiers du cinéma* 195 : 18-20.

*Fulchignoni, Enrico

1981 « Entretien de Jean Rouch avec le professeur Enrico Fulchignoni », in *Jean Rouch. Une rétrospective*. Paris, Ministère des Affaires étrangères : 7-29.

*Georgakas, Dan, Udayan Gupta & Judy Janda

2003 [1978] « The Politics of Visual Anthropology : An Interview with Jean Rouch », in S. Feld, ed., *Ciné-Ethnography, Jean Rouch...* : 210-225.

*Guillon, Jean

1961 « Entretien avec Jean Rouch », in *Les Échos du cinéma* n°23 [Actualités françaises, 25 mn 08 s].

*Hennebelle, Guy, Mahama Johnson Traoré & Timite Bassori

1970 « Le cinéma selon Jean Rouch », *Cinéma 3* 1 : 22-34.

*Levin, G. Roy

1971 « Jean Rouch », in G. Roy Levin, *Documentary Explorations. 15 Interviews With Filmmakers*. New York, Doubleday : 131-145.

FILMS CITÉS [HORS ENTRETIENS]

Chaboud, Charles

1969 *La Possession*. Paris, ORTF [57 mn, n&b].

Rouch, Jean

1955 *Les Maîtres fous*. Paris, Films de la Pléiade [28 mn, coul.].

1959 *Moi un noir*. Paris, Films de la Pléiade [70 mn, coul.].

1967 *Jaguar*. Paris, Films de la Pléiade [88 mn, coul.].

*Marshall, John & John W. Adams

1978 « Jean Rouch Talks About His Films to John Marshall and John W. Adams (September 14th and 15th, 1977) », *American Anthropologist* 80 (4) : 1005-1020.

*Naficy, Hamid

1979 « Jean Rouch : A Personal Perspective », *Quarterly Review of Film Studies* 4-3 : 339-362.

*Prédal, René

1981 « Rouch sociologue du passé et historien du présent : entretien avec Jean Rouch autour de *Babatu les trois conseils* », *CinémAction* 17 : 97-105.

1996 « Le ciné-plaisir », *CinémAction* 81 : 19-37.

*Sembène, Ousmane & Albert Cervoni

1981 [1965] « Tu nous regardes comme des insectes », *CinémAction* 17 : 77-78.

*Taylor, Lucien

1991 « A Conversation with Jean Rouch », *Visual Anthropology Review* 7 (1) : 92-102.

*Werner, Pascale

1980 « Le film ethnographique : entretien avec Jean Rouch », in *L'Invité de FR3 : L'arbre de vie* [FR3, 20 avril, 55 mn].

*Yakir, Dan

1978 « "Ciné-Transe" : The Vision of Jean Rouch. An Interview », *Film Quarterly* 31 (3) : 2-11.

1971 *Les Tambours d'avant. Tourou et Bitti* [1967]. Paris, CNRS audiovisuel, Comité du film ethnographique [9 mn, coul.].

1974 *Cocorico! Monsieur Poulet*. Paris, CNRS audiovisuel, Comité du film ethnographique [93 mn, coul.].

1984 *Dionysos*. Paris, Les Films du Jeudi [104 mn, coul.].

Rouch, Jean & Edgar Morin

1961 *Chronique d'un été*. Neuilly-sur-Seine, Argos Films [90 mn, n&b].

Baptiste Buob, *Splendeur et misère de la ciné-transe: Jean Rouch et les adaptations successives d'un terme "mystérieux"*. — Empreint de la pensée surréaliste, Jean Rouch avait pour désir de « mettre en circulation des objets inquiétants », il y est parfaitement parvenu avec la ciné-transe, néologisme qu'il qualifiera lui-même de « mystérieux ». La ciné-transe est aujourd'hui convoquée dans une multitude de textes académiques, dont aucun ne propose une même acception. Il faut dire que son « découvreur », Jean Rouch, ne l'évoque que très rarement et en donne des définitions qui se modifient à chaque nouvelle mention. Admettant qu'aucune exégèse de la ciné-transe ne la rendra totalement intelligible, la présente contribution n'espère donc pas dévoiler ses hypothétiques ressorts cachés, mais invite à une déambulation au fil des propos tenus par Jean Rouch, afin de retracer quelques-uns des délinéaments de son histoire intellectuelle et d'y débusquer certaines vertus passées pour partie inaperçues. Il s'agira d'abord de montrer que la ciné-transe peut être lue comme un palimpseste donnant accès à l'ensemble des préoccupations et des aspirations de Jean Rouch, et témoignant de l'abandon progressif d'une conception positiviste du film qu'il a pourtant longtemps défendue. Il s'agira ensuite de souligner que cette notion porte en elle un ensemble de pistes de recherches quelque peu délaissées : la ciné-transe, loin d'être réductible à la seule anthropologie partagée – domaine où l'on cantonne habituellement les apports de Jean Rouch –, se révèle être un puissant embrayeur théorique invitant à considérer que l'expérience cinématographique peut conduire à une singulière rencontre avec soi-même, de part et d'autre d'une caméra.

Baptiste Buob, *Splendor and Misery of "ciné-transe": Jean Rouch's Successive Adaptations of a "Mysterious" Notion*. — Greatly influenced by the surrealist movement, Jean Rouch was keen on « putting challenging objects into circulation ». He clearly succeeded in doing so by coining « ciné-transe », a striking neologism he willingly acknowledged to be somewhat « mysterious ». Ever since, numerous academic publications allude to « ciné-transe », but no two with the same background meaning. Indeed, its discoverer, Jean Rouch, only very seldom mentions it, and even when he does, his definition varies from one occurrence to the next. Taking for granted that no new exegesis of « ciné-transe » will ever make it fully intelligible, the present contribution will make no attempt at revealing its hidden motivations. It rather intends to pave the reader's way on a stroll along Jean Rouch's successive statements, in the hope to reconstruct the lineaments of his intellectual trajectory and perhaps bring to light some of its unnoticed virtues. We will start by showing that « ciné-transe » can be seen as a sort of palimpsest giving access to most if not all of Jean Rouch's concerns and aspirations, witness to his gradual discarding of the very positivist conception of filming he had long stood by. We will then emphasize that this notion contains several avenues for future research on previously neglected topics. « Ciné-transe », far from being restricted to what Jean Rouch's contribution to anthropology is generally reduced to – the invention of shared anthropology – is also a powerful theoretical shifter inviting us to consider that the cinematographic experience can lead to unique encounters with oneself, on either side of the camera.

