



HAL
open science

Fiction réelle et œil de cristal. Les explorations photographiques de Jean Rouch

Anaïs Mauuarin

► **To cite this version:**

Anaïs Mauuarin. Fiction réelle et œil de cristal. Les explorations photographiques de Jean Rouch. Journal des Africanistes, 2017, 87 (1-2), pp.322-345. halshs-02265686

HAL Id: halshs-02265686

<https://shs.hal.science/halshs-02265686>

Submitted on 11 Aug 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.

Fiction réelle et œil de cristal. Les explorations photographiques de Jean Rouch

Real fiction and crystal eye. Jean Rouch's photographic explorations

Résumé/abstract :

L'investissement de Jean Rouch dans le cinéma a quelque peu relégué à l'arrière-plan son intérêt pour un autre médium de l'image : la photographie. En 2000, une exposition au Musée de l'Homme consacrée à sa production suggérait l'existence d'une vaste matière photographique. Cet article propose de revenir sur les explorations photographiques de Jean Rouch, en se focalisant sur la période la plus féconde, le début de sa carrière entre 1946 et 1954. A travers la publication d'articles et de livres, tel *Le Petit Dan* (1948) et *Le Niger en Pirogue* (1954), Rouch participe à tester le rapport que le médium peut entretenir avec la fiction, l'imaginaire et le récit. Il a recours à la mise en scène et à la manipulation du réel, amorçant là une des voies que prendra son cinéma au milieu des années 1950, et joue parallèlement avec les codes contemporains de l'exploration, du récit d'aventure et de la mise en scène de soi. Ses expérimentations visuelles s'accompagnent toutefois à cette période de la construction d'une forte croyance en l'objectivité et en l'infaillibilité de « l'œil de cristal », héritée de Marcel Griaule et particulièrement propice à soutenir un propos scientifique.

Jean Rouch's cinematographic involvement has somewhat relegated his attention to another visual medium in the background: photography. The Museum of Man showed the first exhibition devoted to his images in 2000, which suggested how vast might be his photographic material. This article aims to enlighten the photographic explorations of Jean Rouch, focusing on the most interesting period, the first part of his career, from 1946 to 1954. Through articles and books, such as *Le Petit Dan* (1948) and *Le Niger en Pirogue* (1954), Rouch tested the possibility of photography to deal with fiction, imagination and narrative. He used staging and manipulation of the real, initiating one of the paths he will take with his films in the mid-1950s; and played at the same time with the contemporary codes of exploration, adventure narrative and staging of oneself. However, his visual experiments went ahead with building of a strong belief in the objectivity and infallibility of the « crystal eye », inherited from Marcel Griaule, seen as particularly able to sustain a scientific discourse.

Mots clés/key words :

Jean Rouch, photographie, livre de photographie, fiction, style documentaire, objectivité, explorateur, conte africain

Jean Rouch, photography, photography book, fiction, documentary style, objectivity, explorer, african folktale

L'investissement de Jean Rouch dans le cinéma a quelque peu relégué à l'arrière-plan son engagement avec un autre médium de l'image : la photographie. En 2000, une exposition au Musée de l'Homme était consacrée à sa production (Moreno (éd.) 2000), et suggérait l'existence d'une vaste matière photographique, à la manière de la partie émergée d'un iceberg. Les archives de l'ethnologue révèlent en effet aujourd'hui près de 23 000 négatifs, tirages et diapositives, conservés à la Bibliothèque Nationale de France (BNF) et couvrant l'ensemble de sa carrière jusqu'aux années 1990. Selon Paul Henley (Henley 2009) et Laurent Pellé (Pellé 2010), c'est toutefois dans les premiers moments de sa carrière que Rouch consacre une attention particulière à ce médium – dont l'usage n'est pas alors directement influencé par la pratique du cinéma. A la fin des années 1940 et au début des années 1950 Rouch mena en effet, sans le faire seul toutefois, une exploration des potentialités de la photographie. A travers la publication d'articles et de livres de photographies, tel *Le Petit Dan* (1948) et *Le Niger en Pirogue* (1954), Rouch participa à tester le rapport que le médium pouvait entretenir avec la fiction, l'imaginaire et le récit.

Ses projets photographiques le conduisirent vite à avoir recours à la mise en scène et à la manipulation du réel, en vue de donner à voir un récit, amorçant là une des voies que prendra son cinéma au milieu des années 1950. Toutefois, même au travers des usages plus documentaires de la photographie – n'impliquant pas une déformation du réel – Rouch jouaient avec les codes contemporains de l'exploration, du récit d'aventure et de la mise en scène de soi. Ses expérimentations cependant s'accompagnaient à cette période de la construction d'une forte croyance en l'objectivité et en l'infaillibilité de « l'œil de cristal » (Rouch 1951), héritée de Marcel Griaule et particulièrement propice à soutenir un propos scientifique.

Jean Rouch photographe ?

Dans le catalogue accompagnant l'exposition du Musée de l'Homme, Raymond Depardon rend hommage à celui avec lequel il a fait un bout de route, en s'exclamant : « Quelle bonne nouvelle, *Jean Rouch photographe !* » Lui-même photographe, il perçoit sans doute la qualité des clichés de Rouch, comme le firent d'autres avant lui, et ce dès les années 1950. La correspondance de l'ethnologue-cinéaste, conservée à la BNF, laisse transparaître une certaine reconnaissance de sa pratique photographique, venant notamment de professionnels. On lui réclame parfois quelques-unes de ses « très belles photographies »¹, voire on lui en commande, comme le fait la directrice de l'agence Atlas-Photo avec laquelle il semble avoir des échanges réguliers². Rouch prêtait en effet une réelle

¹ Jean Poujade à Jean Rouch, 23 septembre 1954 (BNF/fonds Rouch(C)/Mission 1953-54)

² Directrice d'Atlas Photo à Jean Rouch, 10 juillet 1950 : « J'ai oublié de vous demander, en partant, de bien vouloir faire 2 ou 3 rouleaux de pellicule de vues de Dakar. Je l'ai demandé plusieurs fois à Pottentier qui n'a

attention à la photographie durant cette période, avant que sa pratique ne devienne plus strictement liée à son travail cinématographique vers 1955 (Pellé 2010), et qu'il prenne de la distance avec ses propres clichés³. Rouch aurait sans doute pu choisir de devenir photographe à cette époque, alors que le métier était en cours de professionnalisation et que le reportage photographique connaissait un essor fulgurant, notamment avec la création de la fameuse agence *Magnum* (1947) et le développement croissant de la demande des périodiques illustrés depuis les années 1930 (Gervais 2015). Depardon pendra lui-même d'abord cette voie vers 1960.

L'attention que Rouch portait à la photographie avait toutefois ceci de singulier qu'elle ne s'attachait que peu à l'idée d'auteur, et à l'identification des photographies qu'il aurait prises lui-même. Ses archives regroupent aujourd'hui des photographies effectuées autant par lui que par ses compagnons de voyages et ses collaborateurs et collaboratrices de terrain : Jean Sauvy, Pierre Ponty, Damouré Zika, Roger Rosfelder et Jane Rouch essentiellement. Les registres que Jean Rouch élabore au cours de ses missions de 1950-1951 et 1953-1954, dans lesquels il colle les tirages-contact de ses négatifs, selon l'ordre des pellicules⁴, témoigne de la circulation de l'appareil de prises de vue entre différentes mains, et de l'indifférence quant à l'identification des divers photographes (fig. 1). Dans ces cas-là, comme pour la mission Niger de 1946-1947 effectuée avec Sauvy et Ponty, Rouch n'a semble-t-il jamais cherché à distinguer ses photographies de celles de ses camarades, de même qu'il ne cherchait pas non plus à leur accorder une place privilégiée au sein des publications, ne revendiquant ni une maîtrise supérieure, ni un regard singulier⁵. Les ouvrages *Le Petit Dan* (1948) et *Le Niger en Pirogue* (1954) qui présentent des photographies de la mission Niger indiquent significativement que les photographies sont le fruit des trois compagnons sans préciser la répartition. Les photographies sont pensées chez Rouch comme parties prenantes d'un ensemble, plutôt que comme des unités singulières : ainsi le geste photographique s'apparente davantage à un

pas encore trouvé le temps nécessaire. J'espère que vous réussirez à exécuter ces photos, car vous n'imaginez pas combien de fois Dakar m'a été demandé, il est impossible de trouver des vues de Dakar à Paris. » (BNF/fonds Rouch(C)/Mission 1950-51)

³ Ses photographies sont restées dans l'ombre pendant plusieurs décennies, au point que la pratique de Rouch était largement ignorée. Il faut attendre les années 1990 pour que les clichés attirent l'attention de l'entourage de Jean Rouch, et notamment de Laurent Pellé. A partir de là un travail de mise en forme de l'archive photographique de Jean Rouch a été entrepris en collaboration avec Christine Barthe la directrice de la photothèque du Musée de l'Homme. Les photographies avaient été déposées dans cette institution, avant d'être transférées en 2008-2009 à la BNF avec le reste des archives Rouch.

⁴ Le tirage-contact est un tirage de lecture, qui permet d'avoir une vision en positif de ce que représente le négatif. Il est dit « contact » car il est effectué sans agrandisseur, directement par contact entre le négatif et le papier photographique, si bien qu'il a la même dimension que le négatif. En ce sens, les registres fonctionnent donc comme des planches-contact.

⁵ Il est admis que c'est Jean Ponty qui a pris l'essentiel des photographies de la mission Niger, et que dans les missions suivantes, Rouch laisse souvent l'appareil photo à Damouré Zika (Rouch 1960 : 5)

geste collectif qu'à un geste d'auteur, tel que le revendiquent, et ce à la même période, un certain nombre de photographes professionnels.

Difficile donc, quand on s'attache à resituer la pratique de Jean Rouch dans le contexte de son époque et dans celui de ses archives et publications, d'y voir celle d'un photographe, selon le statut que recouvre alors cette appellation dans cette période clé de l'histoire de la photographie. Cependant, sans que cela passe par la revendication d'un œil ou d'un regard singulier, Rouch n'en a pas moins pris la photographie au sérieux, en tant que pratique collective, à la fin des années 1940. En témoigne la parution en 1948 du livre *Le Petit Dan* (fig. 2 et 3), conte africain à destination des enfants, « adapté et photographié » par Rouch, Ponty et Sauvy. La maison d'édition de ce récit photographique n'est autre qu'Arts et Métiers Graphiques, connue pour l'intérêt qu'elle porte au médium depuis les années 1930⁶. Très loin de la photographie de reportage à laquelle donne généralement lieu le type d'exploration que les trois amis effectuent sur le fleuve Niger, on a affaire avec cet ouvrage à un geste fondamentalement différent, qui implique un autre rapport aux individus rencontrés, à la réalité et à la photographie, porteuse d'une paradoxale « fictionnalité » (Genette 2004 : 149).

Le Petit Dan : paradoxe d'une fiction réelle

Le Petit Dan se présente comme l'adaptation photographique d'un « conte africain », qui narre les péripéties du petit Dan Haouta et de sa grande sœur Sara, à la mort de leur dernier parent. C'est un conte merveilleux à destination d'un public d'enfants (Itti 2007 : 127) qui fait intervenir des animaux et des plantes comme adjuvants, et dont le point d'orgue réside dans le combat que le petit Dan mène contre le dragon qui hante quotidiennement la ville, et dont la victoire lui vaut, ainsi qu'à sa sœur, la reconnaissance du roi. C'est au cours de leur voyage sur le fleuve Niger, à Fargoun selon Sauvy, que lui-même, Rouch et Ponty entendirent ce « conte plein de charme », et décidèrent de « mett[re] au point le livre pour enfants » (Sauvy 2006 : 184). L'idée originale de l'ouvrage, ainsi que le choix de la photographie comme vecteur visuel essentiel, ne répondent donc pas à une commande de l'éditeur mais leur reviennent directement⁷.

Au moment de sa parution au quatrième trimestre 1948, cet ouvrage allie deux particularités : la provenance du récit qu'il met en scène, et le médium visuel auquel il a recours. La publication de ce

⁶ *Arts et Métiers Graphiques* est d'abord une revue lancée par Charles Peignot à Paris en 1927. A partir de 1931 elle édite une fois par an un numéro spécial luxueux dédié à la Photographie jusqu'en 1947, qui présente plus d'une centaine de photographies en pleine page et signées (sauf pour les années 1933, 1941-1946).

⁷ Sauvy estime en effet qu'ils ont été chanceux d'avoir trouvé un tel éditeur en 1946. La raison est peut-être à chercher du côté des liens que Marcel Griaule avait déjà avec les éditions Arts et Métiers Graphiques, dont témoigne le projet de la création de la revue *Atlas* en 1935. Voir plus loin.

type de conte, issu de la tradition orale africaine, était encore peu fréquente en France, et ne va se développer qu'avec le mouvement de la Négritude pour une reconnaissance de la culture africaine, au cours des années 1950-1960 (Derive 2004). Quant à la photographie, elle a encore peu voix au chapitre pour illustrer des récits. L'éditeur Arts et Métiers Graphiques n'en est certes pas son coup d'essai en ce qui concerne les livres pour enfants : il a publié *Le Petit Lion* l'année précédente (1947), issu d'un travail d'écriture de Jacques Prévert à partir de photographies d'Ylla (Perrigault 2006). Mais il ne semble guère poursuivre l'expérience, ces ouvrages n'ayant sans doute pas le succès escompté (Defourny 1996). Des tentatives de roman-photo avaient déjà été tentées dès les années 1930, tel *La folle d'Itteville* de Simenon illustré en 1931 par Germaine Krull. Il est admis aujourd'hui que le genre voit sa première véritable occurrence vers 1947 (Baetens 1994) ; mais il ne commencera toutefois à être valorisé, soutenu par certains éditeurs, et théorisé qu'à partir des années 1980 : les tentatives précédentes sont clairsemées, et s'apparentent à des expérimentations éditoriales.

Dans le cas du *Petit Dan*, l'agencement du récit et des images tend à brouiller les frontières entre fiction et réalité. L'histoire d'une part, se présente comme fictionnelle, et sa représentation est soutenue par des photographies qui ont explicitement été mises en scène. Celles représentant la bagarre entre Dan et le fils du roi, dont on trouve des variantes dans les archives, ont assurément été construites et jouées (pages 20 et 21⁸) ; de même que le moment tendre où Sara porte son frère dans les bras (p. 15, fig. 4), ou leur arrivée en ville (page 16). Sur de nombreuses images où ils apparaissent tous les deux, ils portent d'ailleurs le même costume, particulièrement élégant, qui participe à la construction et l'incarnation fictionnelle des personnages et à la cohérence du récit. La part fictionnelle est renforcée par les trois dessins en couleur, reproduits en pleine page, qui ponctuent le livre. Ils donnent corps à des figures non-photographiables, comme le faucon transportant les enfants, ou le redoutable dragon (p. 35, fig. 5).

Toutefois, l'ouvrage renvoie dans le même temps explicitement à un cadre réel d'énonciation : le conte africain n'est pas fictif, mais correspond à un réel récit oral – bien qu'adapté – entendu en Afrique. Les dessins quant à eux sont présentés comme des dessins effectués en Afrique par un Africain, Oumarou Ousmane⁹, et s'apparentent donc à des documents recueillis, non manipulés, à l'instar d'objets collectés, qui tissent un lien réel et tangible avec le contexte d'énonciation du récit. Cet aspect documentaire est encore renforcé par l'emploi de photographies, qui renvoient

⁸ Le livre n'étant pas paginé, nous basons ces indications chiffrées sur un décompte des pages, la page 1 correspondant à la page de titre.

⁹ Selon Jean Sauvy, Oumarou Ousmane auraient effectué ces dessins spontanément en vue de leur raconter le conte (Sauvy 2002). On retrouve des dessins effectués par ce même Oumarou Ousmane dans de nombreuses publications de Jean Rouch, notamment la publication de sa thèse (1960) ainsi que dans ses archives à la BNF (BNF/fonds Rouch(C)/Enquête Guinée-Sénégal).

implicitement, même prises dans le récit fictionnel, à une situation réelle et photographiée. Certaines d'entre-elles ont d'ailleurs très certainement été prises en dehors du projet d'illustration du conte : c'est le cas de certains paysages, comme les palmiers (page 28), qui ont été photographiés en Côte-d'Ivoire, mais également de plusieurs portraits. Les archives photographiques de Rouch révèlent par exemple que les prises de vue du vieillard (page 4) ou de la petite fille (page 42) ont été faites à un autre moment au cours de la mission, et selon une démarche davantage documentaire. Leur présence dans le récit contribue à y faire affleurer le réel de façon saillante¹⁰.

Le Petit Dan s'apparente ainsi à une *fiction réelle*, plus sans doute qu'à une ethno-fiction (Stoller 1992), bien que rassemblant déjà, sur un même terrain, fiction et documentaire. Ici, pas d'improvisation, ce n'est pas le vécu réel des acteurs qui est fictionnalisé et qui nourrit la trame de l'histoire. Partant qu'un véritable conte, d'un récit traditionnel, les dessins et les photographies viennent l'ancrer dans un réel – en partie celui de l'énonciation –, si bien que le réel incarne – *réalise* – la fiction, bien plus que la fiction n'exprime des aspects du réel. Le recours à la fiction revêt un enjeu ethnographique dans les réalisations d'ethno-fiction de Rouch qui n'affleure pas encore dans *Le Petit Dan*.

Les photographies publiées n'ont pas toutes été produites de la même manière, l'ouvrage résulte d'un assemblage de différents types d'images. Il serait tentant, sur la base de critères formels ou d'éléments d'archives, de les séparer en deux catégories : celles produites pour illustrer le récit, qui en appellent souvent à la mise en scène ; celles, étrangères au geste illustratif, conçues selon une visée différente, et intégrées à l'ouvrage *a posteriori*. Or, se faisant, nous passerions à côté de la spécificité de la démarche de Rouch, Ponty et Sauvy, où la photographie devient un moyen de faire cohabiter ensemble les dimensions fictionnelles et documentaires de l'ouvrage. Autant les photographies à l'allure documentaire sont porteuses d'imaginaire lorsqu'elles sont associées au récit, autant les photographies mises en scène s'avèrent capables de renvoyer à une situation d'interaction réelle, entre photographe et acteur notamment. Loin de circonscrire les photographies à la sphère du fictionnel ou du documentaire dans *Le Petit Dan*, Rouch, Ponty et Sauvy travaillent leur malléabilité.

A travers le cadre discursif du *Petit Dan*, par un geste plus expérimental que théorisé, Rouch, Ponty et Sauvy font ainsi prendre à la photographie le contre-pied « d'une sorte de folklore binaire » qu'analyse très bien Allan Sekula, qui renvoie communément dos à dos le mythe « symboliste » et le

¹⁰ La notion d'« effet de réel » proposée par Barthes en littérature ne permet pas de cerner les implications du recours à ces images de type documentaire. A travers la photographie ou le cinéma chez Rouch, l'enjeu est davantage de trouver les moyens de permettre au réel, donné à la base, de transparaître et d'affleurer, plutôt que de créer un effet.

mythe « réaliste ». Cette vision folklorique binaire oppose ainsi « la photographie d'art *versus* la photographie documentaire [...] ; le photographe visionnaire *versus* le photographe témoin, la photographie comme expression *versus* la photographie comme reportage, les théories de l'imagination [...] *versus* les théories de la vérité empirique, [...] et finalement, la signification métaphorique *versus* la signification métonymique. » (Sekula 2013 [1974] : 94). Sekula montre comment la réduction du sens d'une photographie à l'un de ces deux « pôles de signification » ne saurait tenir si l'on prête une attention suffisante à la variation des contextes, qui amènent les images à naviguer vers l'un et l'autre pôle. *Le Petit Dan* contient en lui-même cette variation des pôles, qui vient brouiller la frontière entre ces mythes symboliste et réaliste au sein des images elles-mêmes : les photographies qui le composent sont prises en tension dans une double signification, entre leur part de réalisme documentaire et l'imaginaire et le métaphorique qu'elles déploient.

L'Amorce d'une « longue geste fictionnelle »

La manière dont la photographie combine le réel et la fiction dans *Le Petit Dan* peut apparaître à plusieurs égards comme l'amorce de cette « longue geste fictionnelle » qui caractérise un certain nombre de films de Jean Rouch à partir du tournage de *Jaguar* au milieu des années 1950. Dans *Le Petit Dan*, Rouch travaille déjà, avec Ponty et Sauvy, « à arpenter les virtualités [...] du rapport donnée/manipulation » (Fieschi 1978 : 259). La première trace d'une aspiration à la fiction, et du brouillage des frontières, ne serait donc pas essentiellement à voir, avec Paul Henley, dans certains passages de films de 1951 tenus pour documentaires, comme *Cimetière dans la falaise* et surtout *Bataille sur le grand fleuve* qui intègre, vers la fin, une scène jouée par Damouré Zika et Illo Gaouzel (Henley 2009 : 62, 73). Cette aspiration à parler de l'Afrique en ayant recours à la fiction est déjà palpable dans *Le Petit Dan* : il témoigne d'une forte attention à un imaginaire collectif et à « la part de fabulation propre à tout système de représentation » (Fieschi : 260). Dès la mission 1946-47, le rapport de Jean Rouch et de ses compagnons à l'enregistrement visuel se fait donc complexe en ce qu'il ne se limite pas à la recherche d'un compte-rendu objectif.

A ce geste du *Petit Dan* répond à la même période un projet cinématographique porté par Rouch et Ponty, et Sauvy dans une moindre mesure, qui témoigne lui aussi d'un intérêt pour le conte, l'expression d'un récit collectif et la combinaison de la fiction et du documentaire. Au début de l'année 1948, Rouch et Ponty envisagent de réaliser « un grand film en AOF » qui s'intitulerait *L'Île de la Gazelle*. Comme *Le Petit Dan*, il serait tourné « dans un village africain, joué uniquement par des indigènes, sur un scénario tiré d'un conte indigène »¹¹. Le conte aurait cette fois été « raconté par

¹¹ (IMEC/Fonds Ponty et Sauvy/DFN 2).

Tiéékoura, conteur du village d'Ayorou », soit un village voisin de l'île de Firgoun d'où vient l'histoire du *Petit Dan*, et où ils ont pu tendre l'oreille vers de nombreux récits¹². L'histoire de *L'île de la Gazelle* est sensiblement différente du petit Dan et se rapproche de celle de Cendrillon : elle met en scène une jeune fille détestée par sa belle-mère et ses belles-sœurs, qui parvient toutefois à séduire le fils du roi grâce à une chevelure magique¹³. Cet élément du récit renvoie au titre du fameux film détérioré et perdu, tourné en 1946 par la mission, *La Chevelure magique* qui serait l'« essai de réalisation en 16mm [qui] a été déjà tourné », mentionné dans le dossier. *L'île de la Gazelle* correspondrait à la réalisation de ce même film par Rouch et Ponty, mais cette fois en 35mm, avec le soutien de producteurs et des moyens plus importants.

Pour Rouch, malgré qu'il puise sa source dans un conte merveilleux, et « malgré son caractère émouvant et légendaire, ce film est un documentaire »¹⁴. Il continue là de rejeter dans le discours l'opposition entre deux modes de représentation et deux modes de cinéma, qu'il veut au contraire voir s'interpénétrer (Niney 2000 : 158). *Le Petit Dan* manifestait déjà cette mise à distance, par l'assemblage de photographies de scènes jouées et de prises de vue documentaires, selon un processus combinatoire que plusieurs films de fictions de Rouch reprendront – *Jaguar, Moi, un Noir* ou *Petit à petit*. Le projet *L'île de la Gazelle* mentionne toutefois le recours à une autre méthode, évoquée nulle part ailleurs chez Rouch, selon laquelle « il est nécessaire d'adopter pour tourner [...] un style documentaire ». C'est l'image-même qui est concernée : cette notion de « style documentaire » montre à quel point les critères de sa légitimité restent ceux du documentaire, tout en soulignant que cette qualité passe paradoxalement par des enjeux formels, des enjeux de « style »¹⁵. L'assertion de Rouch découle précisément d'une réflexion selon laquelle le récitant doit s'inspirer de la manière dont les habitants parlent réellement, afin de rendre « l'émotion et la vérité psychologique, le fantastique, l'emphase nègres ». Le sous-entendu est donc que ce qui est joué, ou dit en l'occurrence, doit se rapprocher autant que possible de la manière que cela a d'être en réalité. Bien qu'il y ait jeu et fiction, cela doit donner une impression de réel.

¹² Pierre Ponty intègre d'ailleurs des références à ces contes à ses bribes d'écritures sur le terrain (IMEC/Fonds Ponty et Sauvy/DFN 2).

¹³ Denise Paulme a bien montré la façon dont la trame de Cendrillon se retrouve dans des contes de plusieurs régions d'Afrique, bien que mettant parfois en scène un héros masculin ou réduisant l'importance du mariage, qui n'a traditionnellement pas le même rôle en Afrique et en Europe (Paulme 2007 : 69-86). Ici, la suite de l'histoire veut que, révélant le secret de cette chevelure magique, la jeune fille se trouve transformée en gazelle, pourchassée, puis finalement tuée par un fils du village, Damouré, lui aussi amoureux d'elle et ne l'ayant pas reconnue. Étonnement, la jeune fille en Cendrillon connaît là un sort funeste, qui contraste avec l'idée que « tout conte merveilleux, pour obéir aux lois du genre, doit bien finir, les bons récompensés, les méchants punis » (Paulme 2007 : 85).

¹⁴ (IMEC/Fonds Ponty et Sauvy/DFN 2).

¹⁵ Cette notion de « style documentaire » est utilisée à la même période par des photographes, et notamment Walker Evans, chez qui elle vient toutefois qualifier des pratiques formellement très différentes (Lugon 2011).

Il est admis que Rouch va parvenir à conférer cette impression de réel, de documentaire, à ses films de fiction à partir du tournage de *Jaguar*. Henley souligne à juste titre que dans ce film, par exemple, si l'on met à part la phrase évocatrice d'ouverture « Madame, nous allons te raconter une histoire », rien n'indique qu'une large part du film est une fiction : un spectateur non averti, étant donné la spontanéité des scènes jouées, peut aisément les percevoir comme authentiques et saisies sur le vif (Henley 2009 : 73). On a peut-être affaire ici à l'expression de ce que Rouch nommait « style documentaire » en 1948. *L'Île de la Gazelle* était toutefois prévue en 35mm, si bien que l'élément essentiel qui le rapproche de *Jaguar*, plus que la spontanéité, l'improvisation et la liberté de jeu, reste le recours à des acteurs « indigènes », comme c'était déjà le cas dans *Le Petit Dan*. Rouch et ses compagnons amorcent là un processus de co-production, où il s'agit de donner vie à un récit africain avec les gens auxquels il est cher : ils en sont donc indirectement les auteurs, et sont également considérés comme ses acteurs – ils sont rétribués en tant que tels selon le budget de *L'Île de la Gazelle*. Dans ce projet comme dans *Le Petit Dan*, Rouch, Ponty et Sauvy adoptent donc en un sens le rôle de médiateurs, s'estimant capables de donner à voir à un public français, par l'adoption des codes visuels et des supports appropriés, une fiction-documentaire africaine.

Ces projets restent toutefois encore éloignés des réalisations de Jean Rouch du milieu des années 1950. Le processus de co-production s'avèrera bien plus poussé, grâce aux amis africains, dotés de multiples casquettes (acteurs, techniciens, récitants) dont il sera entouré. Certes, ses liens avec Damouré Zika étaient déjà très forts, et il était vraisemblablement prévu qu'il ait un rôle dans *L'Île de la Gazelle*, comme le suggère la présence d'un personnage portant son nom dans le scénario. Cela aurait toutefois été sans recourir à une improvisation comparable à celle des films postérieurs, et sans que son propre vécu n'inspire la trame du récit. Une différence fondamentale entre d'une part *Le Petit Dan* et *L'Île de la Gazelle*, et d'autre part les films de fiction postérieurs de Rouch, tient en effet à l'histoire qu'ils mettent en scène. Les premiers s'appuient sur des contes et donc sur des scénarios préexistants, tandis que les trames narratives des suivants seront basées sur le vécu réel des personnages/acteurs qu'ils sont invités à performer. Peut-être faut-il ajouter à ce premier écart la phase d'adaptation des contes que Rouch, Ponty et Sauvy veulent mettre en images : n'auraient-ils pas réécrit en partie la trame du conte africain, afin d'en faire un scénario, stimulant pour le public français ? Un travail d'archéologie reste à faire – s'il s'avère possible – pour le déterminer, mais la référence explicite et récurrente dans l'élaboration du projet au *Tabou* de Murnau, qui met en scène un drame amoureux dans un réel décor exotique, ne peut que soulever la question.

Des images d'explorateur

L'île de la Gazelle est présenté comme un « grand film en AOF » selon le projet de 1948, et sa réalisation s'avère sans doute motivée par les films rapportés par les membres de la mission Ogooué-Congo à la même période. Cette expédition chez les Pygmées, chapeautée en 1946 par Noël Ballif, se veut en effet le pendant de celle de Rouch, Ponty et Sauvy. Toutes deux organisées au sein du Groupe Liotard, lié à la Société des Explorateurs, la première se consacre à l'AEF, tandis que la seconde se présente comme la « mission AOF ». Toutes deux sont parties avec du matériel cinématographique, mais en quantité et de qualité différentes, et l'une est revenue avec de la matière pour plusieurs films, quand l'autre rentre presque bredouille. En 1947, Jacques Dupont a déjà donné corps à deux films, *Au Pays des Pygmées* et *Pirogues sur l'Ogooué*, qui sont récompensés au premier Congrès du film ethnographique cette même année. C'est sans doute eu égard à ce dynamisme cinématographique que Rouch et Ponty formulent rapidement leur projet de film, et courent pour ainsi dire après les producteurs, sans finalement trouver les financements nécessaires¹⁶. Ils s'évertuaient pourtant dans leur projet à respecter les codes du cinéma d'exploration qui avait pignon sur rue à l'époque, selon lequel le recours à une pellicule 35mm et l'élaboration d'un scénario, d'une « charpente préalable », après quelques temps passés sur le terrain, étaient des éléments capitaux (Leprohon 1945 : 66).

S'ils n'ont finalement pas ramené la matière d'un « grand film », il en aura été autrement avec les photographies, qui ont suscité des réalisations de différentes natures. *Le Petit Dan* n'est en effet pas le seul support à présenter des photographies de la mission, et n'est même pas le seul livre photographique : en 1954 Jean Rouch publie *Le Niger en Pirogue* sous son nom, dans l'éphémère collection « Terres et Hommes » édité par Nathan (fig. 6 et 7). De nouveau destiné à la jeunesse, sans emprunter toutefois le format d'un album comme *Le Petit Dan*, ce livre évoque le parcours de la mission au long du fleuve Niger. Les autres ouvrages de la collection procèdent sur le même modèle : un voyageur-auteur donne à voir une de ses expéditions « par les textes et l'image », selon les mots de présentation de la collection. Dans un laps de temps très court autour de 1954, Jean-Paul Lebeuf, Bertrand Flornoy, Jacques Mauduit et Jean Malaurie présentent ainsi leurs expéditions, menées respectivement comme le souligne la typographie des titres, du Cameroun au Tchad, sur l'Amazone, au Kalahari et au Hoggar. Tous ces ouvrages associent un texte préliminaire de quelques pages, rédigé par le voyageur, à un ample cahier de photographies de terrain, dont il est toujours précisé qu'elles ont été prises, au moins en partie, par l'auteur du livre. Si les photographies ont toujours accompagnées les récits de voyage depuis les années 1930 (Debaene 2007 : 7), la spécificité de cette collection réside dans ce qu'ici le rapport s'inverse : l'image devient l'élément central et dominant de l'ouvrage.

¹⁶ (IMEC/Fonds Ponty et Sauvy/DFN 2).

Le Niger en Pirogue est ainsi introduit par un récit d'une vingtaine de pages, écrit par Rouch, qui situe le cadre de la mission de 1946-1947. Il retrace la filiation avec Mungo Park, premier blanc à avoir découvert le fleuve Niger en 1796, qui a tenté de « suivre ce fleuve jusqu'à la mer, jusqu'à l'épuisement de ses forces, pour mourir, noyé ou massacré, dans les rapides de Boussa » (Rouch 1954 : 5). Le texte se poursuit par un récit de la mission et de ses anecdotes, selon un fil chronologique très flou, avant que ne se déploie l'épais cahier de photographies placé sous le trio d'auteurs « Rouch, Ponty, Sauvy ». Il constitue l'essentiel de l'ouvrage, pourvu de soixante-quatre pages, toutes dotées d'une large photographie à laquelle est associée une légende de quelques lignes. Il s'agit donc à nouveau pour Rouch d'évoquer une histoire par le biais d'un livre de photographies, mais l'objectif et le procédé sont toutefois nettement différents du *Petit Dan*. Loin de relater une histoire merveilleuse qui rend compte du point de vue des Africains, ce qu'impliquait le recours au conte, il s'agit là d'évoquer l'expérience vécue et véridique de l'expédition. Le régime photographique est donc d'un autre ordre : la photographie ne se veut à aucun moment manipulée ou mise en scène ; elle procède avant tout d'un geste documentaire, par lequel elle est censée montrer et rendre compte de ce qu'a vu et vécu l'auteur du livre pendant son voyage.

Les photographies ne prétendent toutefois pas restituer précisément les étapes de la mission : elles sont plutôt agencées de manière à donner une impression de voyage, en l'occurrence au fil du fleuve Niger. Les deux plans larges qui ouvrent et ferment le cahier photographique sont en ce sens explicites : la première montre la terre montagneuse qui cache les sources du fleuve Niger, et la dernière l'ouverture sur un large delta et la mer, soit le bout du voyage. Entre ces deux bornes, l'impression passe par les vues de déplacement et de navigation qui ponctuent l'ouvrage, présentes aux pages 29, 34, 41, 43, 51, 52, 69 et 88. La photographie de la page 29 montre un porteur de dos, avançant, chargé, sur un chemin de terre, et celle de la page 69 deux cavaliers, pour qui le voyage semble être long. Mis à part ces deux images, toutes tissent un lien avec le fleuve. On retrouve ainsi régulièrement des images de la pirogue « Tembiko IV », la quatrième de la mission, qui suggèrent en filigrane la progression de la mission. Certaines de ces images donnent au lecteur l'impression qu'il est embarqué avec les membres de l'expédition. C'est notamment le cas de cette photographie de la page 34 : elle a été prise depuis la pirogue sur le fleuve et montre l'action du payayer (fig. 8). La légende vient alors accentuer l'impression d'être embarqué en recourant au *nous* : la photographie a été prise au moment où « nous franchissons les eaux écumantes » des rapides de Kenie.

Ce *nous* inclusif est présent dans plusieurs légendes de l'ouvrage, et agit, à l'égal des images de déplacement, comme une vive invitation à épouser le point de vue des membres de la mission. Cette impression est toutefois particulièrement activée par trois des images qui inaugurent *Le Niger en*

Pirogue et qui montrent explicitement les membres de la mission. La première à la page 27 n'est autre qu'un portrait de Jean Rouch accroupi devant l'étendue du fleuve, pris à Fergoun. Il regarde directement l'objectif de l'appareil photo, en tenant près de lui un bébé hippopotame et dans ses mains une paire de jumelles (fig. 9). L'image de ce jeune homme associé à une Afrique paisible – par la présence du fleuve calme et de l'animal¹⁷ – avait sans doute pour vocation de susciter identification et désir chez les jeunes lecteurs. La page suivante montre Rouch avec Sauvy, cette fois dans un plan large en contre-plongée, perchés en haut d'un rocher en position de conquérants. A la page suivante, ils apparaissent dans une position moins glorieuse, en discussion dans les hautes herbes au bord du fleuve. Il ne s'agit pas avec ces photographies d'affirmer le simple « j'y étais » de l'ethnographe (Kilani 1994 : 42-43), mais de contribuer à donner de la consistance à ceux qui effectuent le voyage : associées aux images de déplacement et à l'emploi du *nous*, ces photographies dressent en sujet du livre l'expérience même du voyage.

Le Niger en Pirogue assume donc intensément le point de vue de l'auteur dans le récit du voyage, plus encore que ne le font les autres contributeurs de la collection « Terres et Hommes ». Celui qui va le plus en ce sens est sans doute Jean-Paul Lebeuf dans *Du Cameroun au Tchad* : la première photographie le montre sur le terrain, et s'y ajoutent quelques images de déplacements – particulièrement une photographie prise à bord d'une pirogue (p. 46, fig. 10) – et l'évocation, une fois, d'un *nous* (p. 30). Cela dit, mis à part cet écart ponctuel, le point de vue de l'énonciation reste largement à distance des images, allant jusqu'à évoquer « l'ethnographe », à la troisième personne (p. 46). De la même manière, Mauduit introduit *Kalahari : la vie des Bochimans* par une image le représentant en train de travailler sur le terrain, et n'emploie le *je* qu'à une seule reprise pour expliciter une légende (p. 53), parlant ailleurs de « M. Mauduit » (p. 60). La distance est plus grande encore chez Flornoy et Malaurie, qui ne se montrent pas et ne présentent quasiment aucune image de leur voyage proprement dit. Ils n'évoquent leur présence réelle qu'à de très rares occasions dans les légendes : Flornoy parle à deux reprises de « l'Expédition » (p. 55 et 61) et une fois de « l'explorateur » (p. 62) dans *Aux Sources de l'Amazone* ; dans *Hoggar : Touaregs dernier seigneurs*, Malaurie n'évoque « l'auteur » que dans une seule légende (p. 56).

Bertrand Flornoy a semble-t-il pris le parti d'adopter dans son ouvrage *Aux Sources de l'Amazone* l'attitude scientifique qu'il préconise aux explorateurs à la même époque¹⁸. Jean Rouch au contraire

¹⁷ On remarquera sur ce point l'absence de la chasse à l'hippopotame dans cet ouvrage, sans doute jugée trop crue pour un jeune public, et tranchant peut-être par trop avec le rôle qu'occupent les hippopotames, incarnés seulement par le bébé que l'on y voit à deux reprises (pages 27 et 78), plus apte à susciter le désir.

¹⁸ Bertrand Flornoy, président de la Société des Explorateurs, affirme en effet en 1953 que l'explorateur doit se fixer comme objectif d'« aider à la connaissance des problèmes scientifiques, humains ou d'intérêt général qui se posent dans les régions peu connues ou inexplorées [et] de collaborer, même s'il n'est pas lui-

assume les codes du récit d'exploration dans *Le Niger en Pirogue*, en prenant pour objet l'expérience du voyage et l'aventure elle-même, selon un parti pris individualiste proche d'une « mystique de l'aventure » (Venayre 2002 : 236). Il assume en ce sens une rhétorique, par le texte et par l'image, que l'on retrouvait déjà dans certaines de ses publications précédentes, et notamment dans ses articles du *Franc-Tireur* publiés à partir de l'été 1951. Rouch y endosse le rôle de « l'explorateur » et vient mettre en scène les aventures de la mission. Le premier article publié le 24 juillet donne le ton avec comme titre « Trois hommes emportés dans les rapides du Baworo... ». La photographie qui l'accompagne a comme légende « voilà l'embarcation avec laquelle nos trois hardis aventuriers vont affronter les rapides du Baworo », et montre deux pirogues côte à côte sur le bord du fleuve, avec, sur chacune d'elle, un membre de la mission visiblement en train de ramer. Le titre d'un article paru quelques jours plus tard porte la même promesse d'aventure : « à travers le vertigineux toboggan des rapides de l'Aourou ». La photographie montre Sauvy installé sur une pirogue, et la légende indique, non sans une pointe d'humour, que « Sauvy a trouvé que la barbe faisait plus explorateur.... ».

La mission de Rouch, Ponty et Sauvy de 1946-1947 était placée sous la tutelle du Groupe Liotard, de la Société des Explorateurs. Une question d'opportunité a sans doute joué dans ce rapprochement, mais l'esprit de ce groupe a indéniablement imprégné la manière dont les trois compagnons, et particulièrement Rouch, ont considéré leur expédition et le sens de leur présence sur le terrain¹⁹. Plusieurs années après la mission, les publications en témoignent encore : l'horizon assumé par Rouch quand il évoque cette expédition reste clairement celui des explorateurs. Ses articles et leurs photographies reprennent les codes littéraires et visuels de l'exploration : Rouch y met en scène les protagonistes et la part d'aventure de la mission, tout comme il le fait, de manière moins exacerbée, dans *Le Niger en Pirogue*. A l'attrait pour le récit de fiction dont témoigne la publication du *Petit Dan* en 1948, vient s'ajouter un goût prononcé pour le récit en images d'une aventure vécue, sans doute capable elle aussi, grâce aux photographies, d'assumer une part d'imaginaire et d'exotisme.

même un savant, avec les organismes scientifiques. ». Bertrand Flornoy, *Déclaration du comité de la Société des explorateurs et voyageurs français*, novembre 1953 (Archives Musée de l'Homme/2 AM 1 K24c « Club des explorateurs »)

¹⁹ En témoigne la lettre de Rouch à Ballif du 2 janvier 1946, au cours de la mission : Rouch lui raconte leur descente de « 300 kilomètres de fleuve (des sources jusqu'à Kouroussa) qui n'avait jamais été parcourus ni par un européen ni par un indigène », avant de décrire « deux photos du genre 'pris sur le vif' » jointes au courrier. Sur la première « [Rouch] figure de cul en compagnie d'un noir aventurier[. Elle] représente une tentative (réussie d'ailleurs) de promenade suivant le cours du Niger. » La deuxième est quant à elle « tachée par une immersion partielle du Leica [et] montre un point assez délicat de notre navigation ». Il termine sa lettre avec ces mots : « maintenant à part quelques rapides de ci de là, la navigation est plutôt du genre bois de Boulogne. Heureusement la science nous apporte le piment nécessaire. » (Archives Musée du quai Branly/Fonds Ballif/DB000538)

Cet « œil de cristal » qui ne cille pas

La photographie a donné lieu à des gestes singuliers de la part de Rouch, qui tranchent avec une pratique scientifique et documentaire rejetant tout recours à la manipulation du réel – comme dans *Le Petit Dan* – et qui promeut un effacement du chercheur, un point de vue objectif – contrairement à celui adopté dans *Le Niger en Pirogue*. L'implication de Rouch dans ces gestes ne semble toutefois pas l'empêcher de développer dans le même temps une rhétorique de l'objectivité du médium et de son infaillibilité. Il l'expose notamment en 1951 dans un article du *Franc-Tireur*, qui évoque son expérience du terrain au cours de sa mission de 1948. Dans ces « Méditations d'un explorateur solitaire », il souligne l'obstacle que peut représenter une « pénétration extrême » du milieu « indigène », quand l'objectif est d'« être l'impartial témoin ». La photographie et le cinéma se présentent alors comme des outils légitimes et salvateurs : « Heureusement il y avait eu tout ce « barda » que j'avais si souvent maudit, les appareils de photo et de la caméra. C'étaient eux qui avaient été mes plus fidèles et plus sûrs camarades. Si moi je participais par trop à un spectacle, leur petit œil de cristal, lui, ne cillait pas devant la bave des possédés ou le sang des taureaux égorgés » (Rouch 1951). Le témoin, fidèle et fiable, est davantage ici l'appareil photo ou la caméra que l'explorateur lui-même. Ils sont désignés, l'un et l'autre, comme ceux qui sont capables de voir. Alice Gallois avait déjà noté que le film *Initiation à la danse des possédés* tourné par Jean Rouch durant cette même mission de 1948 porte au générique la mention « la caméra a été le simple témoin de l'initiation » (Gallois 2010 : 38).

La confiance que Jean Rouch accorde à ces appareils de prises de vue, dans l'article de 1951 comme dans ses films, passe par la dissociation entre la position du chercheur – potentiellement submergé – et les appareils de prise de vue, infaillibles. Cette approche suppose non seulement de ne pas prendre en compte les possibles mises en scène et déformation du réel, mais surtout elle gomme la part humaine du processus de prise de vue. Elle hérite en cela des considérations de Marcel Griaule à la même époque sur les enjeux de la photographie en ethnologie. Selon sa *Méthode de l'ethnographie*, constituée à partir des cours qu'il donne dans les années 1940, Griaule considère que « le document photographique est une pièce authentique, un témoin indépendant dont la valeur est la conséquence des propriétés physiques et chimiques utilisées pour sa création. L'émulsion absorbe toute l'énergie lumineuse de la scène et fournit une image totale qu'aucune mémoire ne saurait reconstituer » (Griaule 1957 : 81-82). Le processus photographique, la « création », est ici résumé à ses propriétés physiques et chimiques. Rouch reprend cette simplification à son compte quand il évoque le « simple témoin » ou cet « œil de cristal » qui ne cille pas. La photographie est ainsi dotée des mêmes qualités d'objectivité que sous la plume d'un Marcel Mauss dans les années

1920, selon toutefois un renversement de perspective : alors que Mauss considère, d'après la tradition des sciences expérimentales, que l'observation humaine doit tendre à la même objectivité que celle des instruments enregistreurs²⁰, chez Rouch et Griaule, cette qualité d'observation est déléguée aux instruments enregistreurs, qui sont comme le prolongement et les prothèses visuelles du savant (Lugon 2000 : 68).

Cette extériorité des techniques visuelles confère aux images une « indépendance » vis-à-vis de leur auteur que Griaule ne manque pas de souligner positivement dans sa *Méthode*. Déjà en 1936, dans le projet de la revue *Atlas*, il voyait dans toute photographie « une valeur technique indépendante de l'auteur, nette de toute interprétation, une valeur scientifique »²¹ (Mauuarin 2015 : 32-33). Selon cette appréciation, toute photographie est donc potentiellement scientifique : c'est le regard que l'on pose sur elle qui décide de sa vocation. La revue *Atlas* entendait précisément répondre autant aux attentes des amateurs de voyages qu'à celles des spécialistes, et envisageait la photographie comme un « tableau pour l'un [et une] référence pour l'autre », soit un support permettant des lectures différentes tout en étant simultanées. L'indépendance de la photographie que formule Griaule lui permettrait donc de jouer plusieurs rôles à la fois, de contenter plusieurs regards, de répondre à des attentes différentes. La souplesse dont Rouch fait preuve vis-à-vis de la photographie témoigne de son attachement à cette idée d'ouverture et d'indépendance des images. Il les fait aisément circuler sous les regards de publics différents, par le biais de supports divers – dont *Le Franc-Tireur* et *Le Niger en Pirogue* sont des exemples –, en estimant que les différentes aspirations qu'ils incarnent ne sont pas contradictoires.

On retrouve en effet chez Rouch des photographies similaires dans des publications adressées à des publics différents, large et amateur d'une part, scientifique de l'autre. C'est notamment le cas pour ses livres. Certaines images publiées dans *Le Niger en Pirogues* étaient par exemple déjà parues en 1953 dans sa *Contribution à l'histoire des Songhay* publié par l'Institut Français d'Afrique Noire (IFAN). La planche VII montre le « Chasseur Gow » (fig. 2) et le « chef du village de Wanzerbé » (fig. 6) dont les photographies se trouvent respectivement aux pages 65 et 73 du *Niger*. Quelques années plus tard, deux autres photographies de l'ouvrage sont publiées avec sa thèse, *La religion et la magie Songhay* : celles du « Dongo » de la page 64 et le « sacrifice à la montagne » page 76. Il y a parfois de légères différences entre les images : l'IFAN impose par exemple un format carré, et l'image du chasseur Gow apparaît inversée d'une publication à l'autre. Mais ce qui inévitablement varie avant

²⁰ On remarque notamment dans les notes du cours d'ethnographie descriptive de Mauss la comparaison de l'ethnologue à un « photo-phonographe », qui résonne étroitement avec le précepte émis par un Claude Bernard dans son *Introduction à la méthode de médecine expérimentale* (1865), selon lequel « l'observateur doit être le photographe des phénomènes. »

²¹ (Archives Nationales/20010498/Institut d'Ethnologie)

tout, ce sont les légendes. Si l'idée d'une indépendance technique des images vis-à-vis de leur auteur passe sous silence la question de l'existence de critères scientifiques visuels, elle met toutefois en lumière le rôle que peut jouer le contexte direct d'une image. En l'occurrence, dans la *Contribution*, le nom du chasseur gow « Issa » disparaît, et la description du chef de Wanzerbé est augmentée de la mention « pur Songhay ». Les légendes de la thèse sont quant à elles plus détaillées que celle du *Niger*, et tiennent à distance l'action. Alors qu'à propos d'une même image la légende du *Niger* indique que « les magiciens ont sacrifié un veau blanc... », le ton de la thèse est beaucoup plus général et didactique : « le génie de la montagne de Sargume est un génie du lieu [...]. Tous les ans, les gens de Wanzerbé lui sacrifient un veau blanc. Ce culte est un culte archaïque datant des anciens maîtres du sol. » Cette mise à distance du contexte de l'action par les légendes tend à neutraliser la temporalité et le point de vue des photographies afin de leur conférer une plus grande valeur scientifique d'objectivité.

Partant de l'idée d'une objectivité intrinsèque aux photographies, le pouvoir de l'auteur se trouve alors bien plus du côté des mots : ils viennent donner sens à l'image et des indices pour l'interprétation. C'est peut-être cette considération qui a empêché Jean Rouch d'aller jusqu'au bout de l'idée de la photographie comme « témoin » que développait Griaule. Dans sa *Méthode* ce dernier voyait l'ethnologue comme le témoin précieux du futur historien, les documents photographiques ayant pour vocation à être utilisés « dans l'établissement des archives de l'humanité, travail historique au premier chef ». Or, Rouch semble peu concerné par cette idée d'œuvre collective, à laquelle il ne va que ponctuellement contribuer. L'IFAN conserve ainsi certaines de ses photographies, mais c'est sans compter sur les difficultés que le service photographique avait eu à les récupérer aux alentours de 1954²². Rouch n'a par ailleurs déposé aucune de ses photographies au Musée de l'Homme durant sa carrière, bien qu'il fût très proche de cette institution²³. Peut-être voulait-il garder un semblant de maîtrise sur le contexte textuel des images. Ou peut-être, plus probablement encore, la constitution de ce genre d'archives, qui tendaient à disperser les séries photographiques au grès des catégories thématiques et géographiques, correspondait mal à sa manière de considérer le medium. Les archives photographiques qu'il a organisées lui-même le sont

²² Théodore Monod et M. A. Cochetoux, chef du service Photo de l'IFAN, adressent respectivement des lettres à Jean Rouch le 25 janvier et le 17 février 1954, en lui rappelant le fonctionnement de la photothèque et les conditions auxquels ils veulent bien qu'il bénéficie à nouveau de ses services. Monod lui indique ainsi : « Ces conditions vous sembleront peut-être excessives, mais lors de votre dernière mission l'IFAN a bien développé vos clichés, mais vous n'avez jamais envoyé en contre-partie (*sic*) un certain nombre de pellicules ainsi que cela avait été convenu. » (BNF/fonds Rouch(C)/Mission 1953-54)

²³ La raison réside peut-être dans les rapports semble-t-il conflictuels entre le personnel de la photothèque, notamment Lucienne Delmas, et les participants aux réunions d'organisation du Comité de film ethnographique qui transparaissent dans les archives.

en effet sous forme de registre, chaque vue prenant sa place au sein de sa pellicule, au sein du récit, en creux, de ses propres voyages.

Jean Rouch apparaît en effet moins à l'aise avec l'image unique, avec le « témoin indépendant » de Griaule, qu'avec les séries d'images. En témoigne la forme livre adoptée pour le *Petit Dan* comme pour *Le Niger en Pirogue*. C'est bien le fil narratif dont les photographies, assemblées, sont porteuses qui inspire continuellement Rouch. L'introduction bien plus tardive qu'il fait aux photographies qu'Edmond Bernus publiées dans l'ouvrage *Niger, d'une rive à l'autre, 1953-1977* est en cela révélatrice (Rouch 1995). Après avoir livré quelques éléments sur la pratique de Bernus – amateur de moyen-format – et avoir relevé la beauté et l'énigme de certaines images, il se focalise sur la manière dont les photographies se succèdent et il brode entre elles le fil du récit. Après l'enchaînement cohérent de plusieurs images, il souligne comment « la photo suivante remet tout en question. Qui est cette jeune fille en maillot de bain blanc deux pièces manipulant la pagaie du « chef de nage » ? ». Les images « compose[nt] une histoire » sous son regard : il prend les traits de cet « observateur attentif [pour lequel elles] sont l'une le prolongement de l'autre et dans le temps et dans l'espace » (*ibid.*: 18). Rouch change de côté à l'occasion de cette introduction et adopte la position du regardeur : il dessine ainsi en creux le rôle et le pouvoir qu'il accorde à cette figure d'observateur, celui qui détient les clés du potentiel narratif des enchaînements photographiques.

Si Jean Rouch reste attaché à l'idée d'une photographie objective après les années 1950, il n'en reste donc pas moins sensible au potentiel narratif et à l'imaginaire puissant des photographies, impulsés par le texte et suscités par les regards. Ses propres expériences photographiques de la fin des années 1940 œuvraient à ramener du récit et de l'imaginaire en photographie. Certains de ses projets se situent dans la continuité des expériences menées par les ethnologues dans les années 1930, qui tentaient déjà de tisser des liens entre monde scientifique et attentes d'un plus large public par la photographie. Toutefois, Rouch va plus loin, notamment avec *Le Petit Dan* : il esquisse, avec ses compagnons, un pas vers la fiction et vers la mise en scène, qui ne sont là que l'amorce de ses expériences du récit et de l'imaginaire, qu'il poursuivra par le cinéma. L'ethnologie a su accueillir les films de Rouch émancipés des préceptes documentaires objectifs dans le contexte de la Nouvelle-Vague, en faisant en partie tomber les réticences du champ scientifique ; la photographie à l'inverse est loin d'être parvenue au même tour de force. Le recours à la fiction et à la mise en scène s'avérait alors hautement problématique du point de vue scientifique, autant que vis-à-vis des pratiques photographiques légitimes : il venait mettre à mal l'idée de la transparence du médium sur laquelle s'était forgée l'idéologie photographique moderniste largement dominante (Sekula 2013 [1981] : 187 *sqq.*)

Références bibliographiques

BAETENS Jan, 1994, *Du roman-photo*, Mannheim, Médusa-médias.

DEBAENE Vincent, 2007, Les chroniques éthiopiennes de Marcel Griaule, *Gradhiva* (6).

DEFOURNY Michel, 1996, La photographie dans les livres pour enfants : grand angle, *La Revue des livres pour enfants* (168-169) : 48-60.

DERIVE Jean, 2004, Le traitement littéraire du conte africain : deux exemples chez Bernard Dadié et Birago Diop, *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours* (18).

FIESCHI Jean-André, 1978 [1973], Dérives de la fiction : notes sur le cinéma de Jean Rouch, in Dominique Noguez, *Cinéma : théories, lectures*, Paris, Klincksieck : 255-264.

GALLOIS Alice, 2010, Initiation à la danse des possédés, in Véronique Cayla (éd.), *Découvrir les films de Jean Rouch : collecte d'archives, inventaire et partage*, Paris, CNC : 38-39.

GENETTE Gérard, 2004 [1979], *Fiction et diction*, Paris, Éd. du Seuil.

GERVAIS Thierry, 2015, *La fabrique de l'information visuelle : photographies et magazines d'actualité*, Paris, Textuel.

GRIAULE Marcel, 1957, *Méthode de l'ethnographie*, Paris, Presses universitaires de France.

HENLEY Paul, 2009, *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*, Chicago, University of Chicago Press.

ITTI Eliane, 2007, *L'image des civilisations francophones dans les manuels scolaires : des colonies à la francophonie*, Paris, Publibook.

KILANI Mondher, 1994, *L'invention de l'autre : essais sur le discours anthropologique*, Lausanne, Payot.

LEPROHON Pierre, 1945, *L'exotisme et le cinéma : les chasseurs d'images à la conquête du monde*, Paris, J. Susse.

LUGON Olivier, 2000, Le marcheur. Piéton et photographe au sein des avant-gardes, *Études photographiques* (8) : 68-91.

—2011 [2001], *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans*, Paris, Macula.

MAUUARIN Anaïs, 2015, De « beaux documents » pour l'ethnologie. Expositions de photographies au Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1933-1935), *Études photographiques* (33) : 20-41.

MORENO Jean-Claude (éd.), 2000, *Jean Rouch : récits photographiques*, Paris, Musée de l'Homme : Museum national d'histoire naturelle.

NINEY François, 2000, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université.

PAULME Denise, 2007, *Cendrillon en Afrique*, Paris, Galade Editions.

PELLE Laurent, 2010, La photographie comme story-board au montage ?, in Colloque Arrêts sur images. Pour une combinaison de la photographie et du film, Musée du quai Branly, 9-10 avril 2010, non publié.

PERRIGAULT Laurence, 2006, Un livre de photographies destiné aux enfants, *Le Petit Lion*, de Prévert et Ylla, *La Revue des livres pour enfants*, 2006 (228) : 71-80.

ROUCH Jean, 1948, "Banghawi", chasse à l'hippopotame au harpon par les pêcheurs sorko du Moyen-Niger, *Bulletin de l'Institut Français d'Afrique Noire* (X) : 361-377.

— 1951, Au revoir, la brousse ! Au revoir, noirs compagnons !, *Franc-Tireur*, 4-5 août 1951.

— 1954, *Le Niger en pirogue*, Paris, Fernand Nathan, « Terres et Hommes ».

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

— 1995, Explosante fixe. L'étrange plaisir de l'instantané in Edmond Bernus, *Éguéréou : Niger, d'une rive l'autre*, Paris, Marval.

SAUVY Jean, 2002, *Descente du Niger : trois hommes en pirogue, 1946-47*, Paris, L'Harmattan.

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

SEKULA Allan, 2013, *Écrits sur la photographie : 1974-1986*, Paris, Éd. Beaux-arts de Paris.

STOLLER Paul, 1992, *The cinematic griot : the ethnography of Jean Rouch*, Chicago/Londres, Univ. of Chicago Press.

VENAYRE Sylvain, 2002, *La gloire de l'aventure : genèse d'une mystique moderne*, Paris, Aubier.