



HAL
open science

Essai sur quelques avatars mimétiques des Maîtres fous

Baptiste Buob, Jérémy Demesmaeker, Camille Noûs

► **To cite this version:**

Baptiste Buob, Jérémy Demesmaeker, Camille Noûs. Essai sur quelques avatars mimétiques des Maîtres fous. Gilles Remillet; Julie Savelli; Maxime Scheinfeigel. Jean Rouch. Passer d'images, passeur de mondes, Téraèdre, pp.331-354, 2021, Cinéma / Formes autonomes, 978-2-36085-111-9. halshs-03347422

HAL Id: halshs-03347422

<https://shs.hal.science/halshs-03347422v1>

Submitted on 3 Nov 2021

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.

Buob, Baptiste, Demesmaeker, Jeremy, et Noûs, Camille. 2021. « Essai sur quelques avatars mimétiques des *Maîtres fous*. Art politique, rituel chorégraphique et performance filmique », dans Remillet, Savelli & Scheinfeigel (dir.), *Jean Rouch, passeur d'images et de mondes*, Paris, Téraèdre, p. 331-353.

... what counts is not sons, continuing what has been,
but works, which continue living...
Jean Rouch¹

Quatre films de Jean Rouch auraient pu suffire à marquer l'histoire du septième art : « *Les Maîtres fous*, *Moi un noir*, *La Pyramide humaine* et *Chronique d'un été* ont jeté un pavé dans la mare des écoles de cinéma. »² Cependant, le premier des quatre films cités, *Les Maîtres fous*³, est parvenu à lui seul à provoquer des remous dont les débordements continuent à troubler le calme de très nombreux autres plans d'eaux. Ce court métrage (28 minutes), réalisé il y a plus de 50 ans (tourné en 1953 et sorti en 1955), laisse rarement indifférent et continue à fasciner. Si Jean Rouch est « presque un homme-siècle »⁴, *Les Maîtres fous* est presque un film-planétaire stimulant toujours autant les épidermes que lors de ses premières projections, peut-être la connaissance de l'autre en plus et le rejet en moins.

On a coutume de raconter, sans doute parce que Jean Rouch lui-même aimait le faire, que la projection au musée de l'Homme des premières épreuves de ce film s'accompagna de nombreuses critiques qui auraient beaucoup affecté son réalisateur⁵. Mais cette réception, qui traduit surtout la peur que ces images amplifient l'incompréhension et le racisme⁶, ne doit pas faire oublier que *Les Maîtres fous*, une fois terminé, a été bien accepté par la recherche africaniste⁷, la presse en général⁸ et reçut des prix ainsi qu'un accueil enthousiaste dans d'autres cercles. Ainsi, parmi l'ensemble des réactions laudatrices, trouve-t-on, par exemple, une critique élogieuse dans la revue *Positif* en 1958 ; nous en reprenons ici quelques lignes pour permettre à d'hypothétiques lecteurs qui ne connaîtraient pas le film de s'en faire une idée :

À Accra [...], la vie est moderne, les autos parcourent les rues, le chemin de fer passe, les Blancs font des défilés. Les Noirs qui vivent de petits métiers, pêcheurs, terrassiers, marchands, pickpockets, regardent cette civilisation, l'assimilent, et, le week-end, l'expriment à leur manière. Ils ont une espèce de religion, grossièrement inspirée du spectacle de la civilisation blanche, et où le gouverneur, la locomotive, la femme du docteur ont leur représentation, sont élevés au rang d'esprits divins qui possèdent les corps noirs, les mettent en transes. [...] Le spectacle rapidement insoutenable de ces transes, de ces baves épileptiques, n'est que le reflet, le miroir de scènes aussi étonnantes, l'accoutumance mise entre parenthèses, qui se déroulent quotidiennement dans le monde blanc. Et Rouch nous le dit clairement, faisant succéder l'image du défilé militaire à celle de la parodie délirante de la secte. [...] Ce miroir ingénu, dont le défaut réside dans la spontanéité, n'est donc pas si déformant...⁹

Les Maîtres fous et « la secte des Haoukas » ont attisé la curiosité de nombreux réalisateurs, metteurs en scène et artistes passés et actuels. C'est ainsi que Jérémy Demesmaeker et Laurence Maillot de la

¹ Rouch, 1979, 30.

² Colleyn, 2004, 538.

³ Rouch, 1955.

⁴ *Ibid.*

⁵ Stoller, 1992, 50 ; Rouch, 1995, 422.

⁶ « Ah ! Comme avez bien su montrer la barbarie raciale, innée, de tous ces sauvages noirs ! » déclare une femme à Jean Rouch après une projection du film aux États-Unis (Rouch, 1960a, 66).

⁷ Atangana, 1957.

⁸ Blanchet, 1957.

⁹ Ranchal, 1958.

compagnie Dodescaden se sont engagés, en 2016, dans la création d'une performance chorégraphique – intitulée également *Les Maîtres fous*, mais que nous désignerons ici par le sigle *LMF* pour la distinguer du film – en se demandant à quoi ressemblerait une comparable cérémonie de possession transposée dans notre contexte politique et social¹⁰. Cette performance est progressivement devenue un lieu où la danse et le théâtre, le corps et la parole, la chorégraphie et le cinéma se sont mêlés. Dans un espace partagé avec les spectateurs – qui s'adapte aussi bien à un plateau de théâtre, une salle polyvalente, une place extérieure, etc. –, encadré de trois écrans de vidéo-projection, trois performeurs se laissent submerger par des figures monstrueusement contemporaines, suivis par l'objectif d'un cinéaste en mouvement, la musique électro-bruitiste d'un artiste sonore et une sentinelle veillant au bon déroulement de la performance. Si chacun dispose d'un script général qui balise son parcours, les marges de manœuvre et d'improvisation sont importantes. Quelqu'un ayant assisté à la performance en a fait une description dont nous reprenons ici quelques lignes :

[...] une femme s'offre de façon indécente devant une caméra et mime sans retenue les postures du glamour people dans toutes ses absurdités. Un homme surgit nu, secoué de spasmes, puis revient le visage couvert d'un tissu qui lui entrave les yeux et la bouche comme un masque hideux. Il s'empare d'un micro où il bave un discours de mots et de sons gutturaux vers une foule qu'il est le seul à voir. Une autre femme vêtue de fripes semble traverser un désert en prenant appuis péniblement sur des jerricanes en plastique, se plaint de la soif et assène des paroles confuses qui parfois résonnent avec une lucidité prophétique : « Dans les grottes de Lascaux n'était-il pas déjà arrivé quelque chose de magnifique ? » Par-delà les archétypes, l'homme nu et la femme sauvage semblent enfin libérés, enfin eux-mêmes. Ils éreintent le monde contemporain et ses conventions avec leurs corps et ses étranges postures, bousillent ces misérables cérémonies profanes déversées continuent par flots d'images sur nos écrans. Va et vient vertigineux où le corps se montre dans toutes ses possibilités d'aliénations : politique, libidineuse, dans la banalité du quotidien... Si ces personnages pathétiques semblent vivre leur corps douloureusement, c'est qu'ils s'esquintent dans cette modernité qui nous est commune, frappés par la violence des images qu'ils cherchent à imiter vainement et qui ne les renvoient finalement qu'à leur néant phantasmatique.¹¹

L'idée de s'inspirer des *Maîtres fous* de Jean Rouch n'est pas d'une grande originalité : notre entreprise s'inscrit dans une longue tradition de transpositions qui mobilisent le potentiel critique et corporel de ce film. Quels univers artistiques se sont appropriés *Les Maîtres fous* et quelles en sont les raisons ? Qu'est-ce que *LMF* a emprunté au film et qu'est-ce qui distingue cette création d'autres partant des mêmes prémisses ? Dans les lignes qui suivent l'objectif n'est donc pas de faire une énième exégèse du rituel et/ou du film¹², ni de continuer à expliquer le malaise et la fascination susceptibles d'accompagner son visionnage, mais de considérer la façon dont le travail de Rouch a « continué à vivre » dans des univers autres que ceux du cinéma et de l'anthropologie. Nous verrons ainsi que *Les Maîtres fous* a (eu) des échos considérables dans le domaine des arts vivants, domaine artistique auquel fut d'ailleurs directement confronté Jean Rouch et qui a pu influencer son cinéma.

Au Ghana les pauvres mangent du chien, ici c'est les chiens qui mangent du pauvre

[...] l'arrivée des Européens [au Niger] a été le paradoxal signe d'apparition de nouveaux génies, le Haoukas ou Zandom. La plupart sont d'inspiration française ou anglaise, et aux côtés du docteur Lokotoro et du juge royal King Zouze Malia, on découvre un “caporal n'gardi” (caporal des gardes) et son collègue “gard'abou” (“garde-à-vous !”). L'un des derniers venus s'intitule même “Président de la République”...¹³

Vu d'Europe, le pathétique mis en corps dans *Les Maîtres fous* est sans concession, les Haoukas

¹⁰ Pour cette création, mêlant art et anthropologie, ont été sollicités Michaël Allibert (danseur), Nathalie Masségli (clown), Allister Sinclair (artiste sonore), Manu Buttner (régisseur lumière-vidéo) et Baptiste Buob (anthropologue et cinéaste).

¹¹ Rochette, 2017, 111.

¹² Les travaux, en perpétuel accroissement, sont déjà pléthoriques, voir notamment : Rouch (1945, 1960, 1996), Fugelstad (1975), Stoller (1992), Bensmaïa (1996), Henley (2006), Cholodenko (2007), Meyer (2017), etc.

¹³ Dutel, 1951, 54.

renvoyant, par le truchement de l'écriture de Jean Rouch, le reflet de l'aberration du système colonial ; à l'instar du comparable jeu de miroir – plus grossissant que déformant – à l'œuvre dans la pièce *Les Nègres* de Jean Genet que l'on considère probablement à tort comme ayant été inspirée par le film de Jean Rouch¹⁴. Comme le souligne André Bazin dans ce qui fut l'un des premiers textes rédigés au sujet de ce film : « [...] s'il y a quelque chose de pire que la mort d'une civilisation, c'est le reflet qu'elle nous renvoie de la nôtre dans le délire de son agonie. Oui, nous sommes devenus semblables à des dieux, mais quels dieux sommes-nous donc ? »¹⁵. En donnant ainsi à voir une situation où « des chaînes continuent à contraindre les chairs et les âmes »¹⁶, *Les Maîtres fous* rappelle de façon évidente à certains artistes que d'autres combats sont à mener et que le « désordre » est un moyen d'y parvenir.

Selon Michael Taussig, les Haoukas n'imitent pas tant les Blancs que des Blancs qui s'imiteraient eux-mêmes¹⁷ suivant, sans pour autant s'y référer, l'idée de l'existence d'une « théâtrocratie » propre à tout système d'organisation du pouvoir¹⁸. Pour Jean Baudrillard également, les Blancs des *Maîtres fous* – singés par ceux qu'ils prennent pour des singes – sont déjà des « doubles grotesques » d'eux-mêmes : « On peut d'ailleurs se demander si ces Blancs-là, le patron, le flic, le général, ces Blancs “d'origine” ne sont pas déjà des figures de mascarade, s'ils ne sont pas déjà une caricature d'eux-mêmes – se confondant avec leurs masques. »¹⁹

C'est cet argument qui est au cœur du film *Le temps des bouffons* tourné en 1985 par Pierre Falardeau²⁰ à l'occasion du bicentenaire de la naissance du défunt Beaver Club²¹. Après quelques minutes d'un extrait des *Maîtres fous*, la voix de Falardeau assène : « Au Ghana, une fois par année, les pauvres imitent les riches. Ici, ce soir, les riches imitent les riches. » Les participants se déguisent et se parodient eux-mêmes : « Les bourgeois anglais se déguisent en bourgeois anglais, les collabos bilingues s'habillent en collabos bilingues, souriants et satisfaits, les Écossais sortent leur jupe écossaise, les Indiens se mettent des plumes dans le cul pour faire autochtones. » Dans un commentaire au vitriol, Falardeau mène une *charge* contre les « possédants » en montrant le pathétique de cette forme automimétique qui se passe des opprimés et se tourne en ridicule : « The Hauka mimicked the colonisers; the participants at the Beaver Club celebration mimicked their own colonial image of themselves. »²²

Percevant les figures du pouvoir comme étant des caricatures ridicules d'elles-mêmes – la place du plumbeau sur la tête du gouverneur dans le montage des *Maîtres fous* ne vise pas à signifier autre chose –, d'autres artistes transposent d'autant plus facilement le rituel filmé qu'il est lui-même une *transformation burlesque*. Aujourd'hui encore certains mobilisent les Haoukas pour construire des espaces satiriques reposant sur un jeu trouble de doubles. Phia Ménard s'en est nourri pour créer *Saison Sèche* – qu'elle définit comme une forme de rituel contemporain – où elle a demandé à des femmes « de défier le pouvoir patriarcal qui semble immuable » en l'incarnant²³. Jean-Louis Coste

¹⁴ Claude Sarraute, dans un article du journal *Le Monde*, paru quelques jours avant la première des *Nègres*, écrit que le parallèle sera sans doute fait entre la pièce et le film, mais que celle-ci avait déjà été rédigée avant que Jean Genet ne voit celui-là (Sarraute, 1959, 13, dans Kennelly, 2014, 54). La prémonition de cette rencontre venait cependant en retard puisque Jean Duvignaud avait déjà fait le parallèle en préambule d'un entretien avec Roger Blin, le metteur en scène des *Nègres* – « On pense au film de Rouch, *Les Maîtres fous*, où nous avons vu également les Noirs contrefaire les Blancs [...] » (Duvignaud, 1959, 24) – et Jean Cau également un an plus tôt (Cau, 1958, 24-25). Toutefois, Jean Genet a parfaitement vu la proximité entre sa pièce et le film puisqu'il écrit en 1959 : « Plein de développements, de rapports, d'analogies sont possibles. » (« Lettres Jean Genet à Bernard Frechman » dans Corvin et Dichy, 2002, 913, et dans Kennelly, 2014, 55).

¹⁵ Bazin, 1957.

¹⁶ Barba, 2005, 155.

¹⁷ Taussig, 1993, 241.

¹⁸ Balandier, 1980.

¹⁹ Baudrillard, 2005, 12. Pour une lecture des *Maîtres fous* au prisme des réflexions de Jean Baudrillard, voir Cholodenko, 2007 ; en souhaitant à ce dernier qu'il puisse lire l'article de Jean Baudrillard auquel nous faisons ici référence car il vient confirmer la pertinence de ses réflexions.

²⁰ Falardeau, 1985.

²¹ Le Beaver club, fondé à Montréal à la fin du XVIII^e siècle, réunissait des marchands engagés dans la traite de fourrures et agents de l'expansion coloniale.

²² MacKenzie, 2000, 237.

²³ Ménard, s.d.

considère son activité de performeur proche de celle des Haoukas lorsqu'il incarne certaines figures : « Ben vous connaissez *Les Maîtres fous* de Jean Rouch ? Ben voilà, ça c'est l'influence, parce que c'est du vaudou. Mais pas qui nous parle du dieu du riz, de la source. Carrément ils imitent les personnages de notre société moderne : le flic, le gouverneur. Donc c'est ce qu'on fait nous. Il y en a un qui fait le prêtre, un autre qui fait le dictateur. Vous voyez ? C'est des personnages de l'époque. »²⁴ Des personnages qu'il est d'autant plus facile de singer qu'ils sont déjà considérés comme des figures de mascarades²⁵.

L'idée d'une incorporation de cet autre dominant pour mieux le contrer se retrouve également dans le travail du chorégraphe et performeur Volmir Cordeiro qui fait explicitement référence aux *Maîtres fous* : « Cette question de maîtriser la folie, c'est le point fort. Il ne s'agit pas de la nier, de la mettre sous le tapis, ni d'en faire un point aveugle : mais plutôt de manger cet ennemi, de manger la chose qui veut nous rendre fou ou dominé. Connaître cette substance pour produire son antidote : ça vient évidemment de ce film, de ce documentaire qui m'accompagne depuis longtemps [...]. »²⁶

Dans *LMF* les esprits possesseurs sont également des symboles et des figures issus de notre monde : homme et femmes politiques de tous bords, célébrités de la chanson ou people de rien du tout, information continue et réseaux sociaux prennent place dans le corps des interprètes. Autant de figures formidables – au sens étymologique – qui peuplaient le quotidien des performeurs (dans un contexte d'élection présidentielle à venir) et qu'ils ont progressivement laissé sourdre. Les documents de travail collectés tout au long de l'élaboration de la performance permettent de saisir comment le caractère de ces entités s'est progressivement affiné.

Lors des premières résidences de création, les performeurs participant à *LMF* ont chacun établi, à la demande du metteur en scène (Jérémy Demesmaeker), des listes de mots-clés caractérisant selon eux la société ; lesquelles ont été conservées dans les carnets de travail de ce dernier. Michael Allibert a débuté la création avec plusieurs préoccupations : « maître fric ; solitude peuplée ; absence d'analyse ; culte du médiocre ; mensonge d'État ; ordre/tyrannie contemporaine ; désœuvrement ; virtualité ; se replier sur soi-même ; permanence (bruit, info, obligation). » Progressivement, la figure qui l'incarne s'est condensée en l'homme politique : « tribun, discours politique, corps du pouvoir, bébé phoque sur la banquise, jouissance du politique » sont devenus ses mots-clés.

Ce qui m'habite est la manifestation bordélique d'une tentation de prise de pouvoir. Je m'inspire clairement des hommes/femmes politiques (français ou étrangers). J'en extrais principalement le désir de parler, de convaincre, sans avoir en réalité aucune concrétude dans le discours. Juste brasser du vent en faisant du bruit. Il s'agit de prendre le pouvoir sur les autres (et sur moi-même), et de prendre à mon compte l'organisation globale de l'environnement pour en devenir le maître. C'est une incarnation d'un pouvoir conquérant et idiot. (Michael Allibert²⁷).

Pour Laurence Maillot ce fut d'abord : « Facebook ; propriétaire ; consommation ; argent ; dégoût ; bourse ; fringues ; téléphone ; psychanalyse ; Freud ; Lacan ; politique ; présidentielle. » Quelques mois plus tard, la liste des préoccupations s'est également réduite autour de quelques éléments : « Kim Kardashian ; les médias ; les selfies ; l'inconsistance ; paraître ; jouir. »

Pour moi, ce sont ces filles que je croise dans le métro, qui passent leur temps avec leur

²⁴ Coste, 2012.

²⁵ D'autres créations inspirées du film de Rouch montrent que le mimétisme et l'aspiration à devenir des copies de ces figures de la célébrité et du pouvoir sont aujourd'hui choses tristement banales. Sascha Pohl a ainsi réalisé un court métrage intitulé *The Mad Masters* (elle confirme au terme du générique l'origine de son inspiration pour qui ne connaîtrait par *Les Maîtres fous*) qui montre des sosies et des imitateurs de célébrités réunis à l'occasion d'une convention (Pohl, 2008). Cette relation particulière aux célébrités que l'on cherche à incarner, pensant même parfois être davantage elles-mêmes que les originales, trace une ligne de continuité entre les états de possession et des formes populaires d'accomplissement par l'identification mimétique. Les « possédés » sont ici bien passifs et se confondent avec les figures du pouvoir sans chercher à les critiquer.

²⁶ Cordeiro, 2019, 64.

²⁷ [Message électronique]. Destinataire : Baptiste Buob. 6 avril 2017. Communication personnelle.

Smartphone à trouver le meilleur selfie, ou certaines pages sur les réseaux sociaux. C'est aussi ce personnage qui a sa place à côté des maîtres, qui fait appel à l'esprit de Carla Bruni, Mélanie Trump et Céline Dion, se transforme en monstre selfie et termine par un moment de jouissance sur la tête de Marine Le Pen, bon là c'est l'actualité qui est convoquée. (Laurence Maillot²⁸)

Pour Nathalie Masseglia le spectre des préoccupations était également très large au début de la création : « marge ; migration ; dépression ; adaptation ; incompréhension ; combat ; neutralité ; respect ; positivisme ; avenir ; historique ; place politique ; légalité ; civisme ; plainte ; ordre ; urgence. » Quelques résidences de création plus tard, les contours de sa figure s'étaient également précisés : « la parole politique ; glossolalie ; Marine de Gaulle ; populisme ; la migrante ; le français de souche ; "la jouissance du politique" ; la banalité du racisme et de la méchanceté. »

Je me sens en ce moment possédée par la terreur, la haine et la bêtise et je me sers de ce projet pour tout sortir. (Nathalie Masseglia²⁹).

Les trois performeurs en sont ainsi venus progressivement à incarner des pratiques, des valeurs et des symboles qu'ils rejettent, à la façon de nombreuses autres créations artistiques inspirées des *Maîtres fous*. Cependant la façon dont ces figures ont émergé n'est pas non plus sans relation avec le film de Rouch car il a également été, indépendamment d'une lecture subversive, une ressource mobilisée par nombre d'artistes cherchant à développer des pratiques corporelles et psychiques nouvelles dans le domaine de l'art vivant.

This film was the testimony of another rationality...

Le grotesque, le satirique, le parodique comme le burlesque sont naturellement des formes classiques en Occident et le renversement carnavalesque, mettant tout « sens dessus-dessous », en est la forme paradigmatique. Alors que la « contre-culture burlesque » est profondément ancrée dans l'histoire artistique occidentale – de la littérature³⁰ au ballet³¹ –, pourquoi l'inspiration a-t-elle besoin de ce détour par un ailleurs ? Qu'y a-t-il de si particulier chez les Haoukas et dans le film de Rouch qui stimule un certain univers artistique ?

Les Maîtres fous est l'occasion d'observer des états de corps qui renvoient à des états psychiques absents d'Occident – à une « autre rationalité »³² – et amènent le spectateur à s'interroger de façon singulière : « La question ce n'est pas pourquoi ils sont possédés, mais pourquoi nous ne le sommes pas » suggère Michael Taussig³³. Aussi, depuis au moins Antonin Artaud et son intérêt pour le théâtre balinais et les Tarahumaras, la vivacité du théâtre occidental est souvent le fait d'exotes qui vont puiser dans des rituels extraoccidentaux afin de nourrir leurs réflexions et leurs pratiques. Pour Antonin Artaud, l'intérêt n'est pas tant celui de l'analogie entre les formes et les fonctions du théâtre et du rituel, que de s'inspirer de ce dernier pour développer une méthode permettant d'atteindre certains états corporels et psychiques afin « d'éprouver et d'extérioriser [...] ses énergies et ses forces profondes »³⁴. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la réalisation et la diffusion croissantes de films donnant à voir des rituels de transe et de possession permet une plus grande diffusion de ces pratiques et va amplifier ce phénomène ; comme le constate d'ailleurs Jean Rouch lui-même quand il note que de nombreux hommes de théâtre utilisent des films ethnographiques pour former et entraîner

²⁸ [Message électronique]. Destinataire : Baptiste Buob. 23 mars 2017. Communication personnelle.

²⁹ [Message électronique]. Destinataire : Baptiste Buob. 2 avril 2017. Communication personnelle.

³⁰ Bakhtine 1982 (1970), Genette, 1982.

³¹ Franko, 2005 (1993), 18.

³² Barba, 2005, 155.

³³ Taussig, 2015.

³⁴ Harari , 1987, 63.

les comédiens³⁵. Les corps des *Maîtres fous* vont alors marquer les esprits.

Si de nombreuses légendes ont circulé en Europe concernant les influences des *Maîtres fous* dans le milieu artistique³⁶, des témoignages viennent attester qu'il servit de source d'inspiration à plusieurs metteurs en scène. Ainsi sait-on que Peter Brook utilisa le film pour préparer ses comédiens en vue de l'adaptation cinématographique de la pièce *Marat-Sade* de Peter Weiss³⁷. Cette utilisation comme ressource au service du comédien se retrouve chez d'autres hommes de théâtre et de cinéma, tel Jean-Claude Carrière :

Les Maîtres fous est aussi le plus beau film que l'on ait fait sur le théâtre, sur l'acteur, sur la possession de l'acteur. Il témoigne... d'une certaine civilisation, d'un rituel particulier, mais il donne en même temps une étude magistrale sur l'art du comédien. Il faut voir et revoir ce film rare pour sentir ce que l'improvisation peut donner comme dimension nouvelle à un spectacle.³⁸

Il faut dire que dès les années 1960, le théâtre expérimental commence à concevoir des rapports analogiques entre possédés et comédiens, entre théâtre et rituel et que dans les années 1970 l'établissement de ces ponts s'est généralisé. C'est dans ce contexte que, par exemple, un débat sur les relations entre théâtre, rituels de possession et états mentaux, accompagné d'une projection des *Maîtres fous*, est organisé lors du festival de Shiraz Persépolis en 1970 en présence notamment de Jean Rouch, de Peter Brook et de Jerzy Grotowski³⁹. Ce dernier proposera d'ailleurs plus tard un faisceau d'explication pour comprendre l'influence des *Maîtres fous* sur la création d'alors, situant le rituel Haouka « entre quelque chose qui précède le théâtre et le théâtre » :

Disons que chacun cherche quelque chose qu'il ne possède pas mais, en même temps, chacun cherche quelque chose qu'il connaît. C'est un paradoxe, mais c'est ça la situation humaine. Ce qu'on ne connaît pas, on préfère l'ignorer et, en même temps, on sait qu'on ne possède pas quelque chose et on veut le posséder. Alors, les Occidentaux, ils cherchent le processus organique disons, mais ils le cherchent sous la forme d'une spontanéité qui est liée à certains types d'imagination. Les Occidentaux, ils veulent voir, ils veulent regarder les exemples de quelque chose qu'ils connaissent mais qu'ils peuvent interpréter comme la chose nouvelle qui remplit les lacunes. Alors c'est le rêve à propos de spontanéité que poursuivent les Occidentaux. Et alors ici [dans *Les Maîtres fous*], il y a un exemple parfait pour les Occidentaux. C'est quelque chose qui est compréhensible. Il y a les personnages comme le gouverneur, le capitaine, le général, le caporal et les autres personnages aussi. Il y a une image de spontanéité sauvage, un déchainement qui commence. C'est convulsif, c'est contracté, les mouvements sont convulsifs et staccato. Mais tout cela c'est exactement ce que l'on cherche dans les improvisations en Europe et aux États-Unis. Alors à travers cet enregistrement, on peut assez facilement renforcer le stéréotype de spontanéité typique pour les Occidentaux quand ils improvisent. De ce point de vue, nous sommes justement face à une connexion entre quelque chose qui précède le théâtre et le théâtre. Il y a encore quelques qualités d'un rite, il y a une histoire à propos de la vie actuelle, il y a les personnages précis qui agissent dans une logique réciproque mais c'est le commencement du théâtre alors.⁴⁰

Ainsi, comme le souligne également Eugenio Barba, l'intérêt pour *Les Maîtres fous* tient à la présence conjointe dans le film non seulement de corps en transe renvoyant à une certaine « spontanéité », mais aussi d'un espace brouillant les frontières entre théâtre et rituel⁴¹. Les recherches de ces artistes-

³⁵ Rouch 1973, 530.

³⁶ Barba, 2005, 155.

³⁷ *Les Maîtres fous* a également inspiré Werner Herzog en vue de la réalisation de *Heart of Glass* : « Something was lingering in me to make an entire feature film with all the actors under hypnosis, in trance. Rouch's film helped me to do that, to do something that nobody had done before. » (Lee, 2008). Notre traduction : « Quelque chose insistait en moi pour que je fasse un film avec comme vedettes tous les acteurs en transe. Le film de Rouch m'a aidé, à cet égard, à faire quelque chose que personne n'avait jamais fait auparavant ».

³⁸ Carrière 1986, 44, dans Prédal, 1995, 340.

³⁹ Desanti, 1971, Verdeil, 1998, 13.

⁴⁰ Grotowski, 1982.

⁴¹ Barba, 2005, 155.

chercheurs constituent ainsi le complément performatif des travaux d'anthropologues qui questionnent alors la théâtralité du religieux et du social en se nourrissant de diverses ethnographies⁴² : pour ces hommes de théâtre, il est question de ritualiser le théâtre, de trouver une forme de théâtre organique et « efficace », où l'irrationnel vient se mêler à la lucidité et la spontanéité à la cohérence⁴³. Certains ingrédients du cadre rituel sont alors transposés sur la scène afin de créer les conditions pour réduire la distance avec le public et laisser advenir l'imprévu dans un cadre établi.

Cependant l'intérêt pour le caractère exemplaire des *Maîtres fous* transcende largement la scène théâtrale et le corps possédé questionne également celui du danseur occidental, comme dans le travail de Phia Ménard, déjà mentionné, par exemple. René Prédal relate aussi l'influence de ce film pour la chorégraphe Karine Saporta, « sensible au choc sensoriel des *Maîtres fous*, à la façon qu'ont ces Noirs de tomber, de relâcher les jambes par section des hanches et des genoux » : « Cette relation à la cassure rompt, comme la danse de Karine Saporta, avec les gestes souples et circulaires de trop de chorégraphes qui tendent au contrôle des corps. »⁴⁴ Les corps des Haoukas rendent prégnante une approche faisant la part belle à l'improvisation à cet « imprévu » qui, selon Jean Rouch, distingue la danse rituelle de la danse spectacle⁴⁵.

Ces états de corps singuliers des Haoukas ont également été un moteur essentiel lors de la recherche chorégraphique de *LMF* – ainsi d'ailleurs que lors des créations antérieures de la compagnie. S'il n'a jamais été question d'imiter les corps possédés, les images des *Maîtres fous* – mais aussi celles visibles dans d'autres documents filmés de rituels – ont servi de guide pour permettre aux performeurs de chercher à faire sourdre des figures dotées de leur propre « hexis corporelle »⁴⁶. Un autre aspect du rituel inspiré des *Maîtres fous* a été de faire évoluer *LMF* hors d'une scène conventionnelle du théâtre, créant un espace partagé avec les spectateurs où ils pouvaient approcher les énergies déployées, ressentir parfois un sentiment d'insécurité ou de malaise et prendre éventuellement une part active dans la performance (rester en regard extérieur, suivre et se déplacer, compatir ou participer...). La création *LMF* reprend ainsi bon nombre des ingrédients que d'autres artistes ont également pu emprunter depuis des décennies à la recette des *Maîtres fous* et que l'on retrouve pour partie théorisés dans le travail de Richard Schechner, même si ce dernier ne se réfère pas explicitement au film de Rouch et qu'il vise non seulement la recherche d'états particuliers, mais aussi une analogie entre efficacité rituelle et théâtrale⁴⁷.

Nourri d'un travail sur le corps erratique de la possession, afin de laisser les performeurs faire émerger leurs figures, *LMF* s'est élaboré par improvisations successives⁴⁸ ; « c'est ainsi que d'improvisation en improvisation, la performance se fixe et s'établit » pourrait-on dire en paraphrasant le commentaire de Jean Rouch. Cependant nous avons souhaité aller plus loin et ne pas limiter les emprunts au rituel filmé en tant que tel – ce qui caractérise finalement tous les autres avatars des *Maîtres fous* –, car l'un des enjeux de *LMF* a également été d'insérer dans la performance certaines des réflexions et des pratiques cinématographiques initiées par Jean Rouch.

Mimicking mimicking mimicking mimicking

Michael Taussig considère le film de Jean Rouch comme une complexe combinaison mimétique⁴⁹ : « *Les Maîtres fous* is a film of mimicking mimicking mimicking. »⁵⁰ Cependant, pour lui, dans le

⁴² Leiris, 1958, Duvignaud, 1965, Turner, 1982.

⁴³ Jacquot, 1970, 14-15.

⁴⁴ Prédal, 1995, 341.

⁴⁵ Rouch, 1992, 23.

⁴⁶ Pierre Bourdieu définit l'hexis corporelle comme « la mythologie politique réalisée, incorporée, devenue disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par-là, de sentir et de penser » (Bourdieu, 1980, 117).

⁴⁷ Schechner, 2004.

⁴⁸ Buob & Demesmaeker, 2019.

⁴⁹ Taussig, 1993, 241.

⁵⁰ Cholodenko, 2007, 85.

sillage des travaux de Walter Benjamin, le film est lui-même processus mimétique⁵¹ et c'est cet ensemble, associant le rituel Haouka à sa mise en image, dont nous nous sommes inspirés : *LMF* est un espace influencé non seulement par le rituel Haouka, mais aussi par le cinéma de Jean Rouch. Si *Les Maîtres fous* a pu occasionnellement inspirer des réalisateurs, c'est plus généralement l'approche développée par Rouch et sa façon de filmer qui a eu une influence dans le domaine du septième art. Et nous avons nous-mêmes souhaité transposer dans la performance *LMF* certains aspects de sa pratique cinématographique adoubée notamment par les cinéastes de la Nouvelle vague.

LMF était déjà bien entamé lorsque nous avons découvert le film *Out 1*⁵². Pour réaliser son œuvre fleuve, Jacques Rivette a *imité* – selon ses propres termes – la façon dont Jean Rouch avait procédé pour réaliser le film *Petit à petit*⁵³ en grande partie improvisé. Dans les deux premiers épisodes, on découvre le travail d'un groupe de théâtre dirigé par Michael Lindsay qui mène justement diverses improvisations. Or ce dernier venait de suivre des ateliers avec Peter Brook où l'improvisation tenait une place centrale⁵⁴ : inspirés des « théories de Mai 68 », les comédiens expérimentaient selon lui « la loi du vide, de ce qui n'a pas été exprimé »⁵⁵. Plus généralement, *Out 1* est un « comme un immense corridor traversé par l'histoire du théâtre contemporain et expérimental »⁵⁶ et la description que Michael Lindsay fait de ces séances de travail correspond beaucoup à ce qui s'est déroulé lors de la création de *LMF*, notamment quand il fait un parallèle avec le monde de la musique :

L'improvisation n'a rien à voir avec le jeu, c'est autre chose. J'ai rendu visite à des musiciens [...]. Ils se retrouvaient pour improviser de la musique. Je suis allé voir l'une de leurs sessions qui fut un échec : l'un d'entre eux lançait un thème, le second avait du mal à reprendre, le troisième ne réagissait pas, et très vite ils étaient épuisés ! Le jour suivant, ils reprenaient à partir de zéro et soudain, plein de trouvailles surgissaient. Ils se répondaient naturellement, chacun trouvait son rôle comme si quelqu'un avait mis le feu à la mèche. Nous nous sommes donc mis en quête d'inconnu [...].⁵⁷

Le parallèle avec *LMF* ne tient pas tant au contenu de ces improvisations – plus que cinquantenaires et de fait surannées – qu'à la démarche de théâtre expérimental et au fait qu'elles aient été filmées par un opérateur, Pierre-William Glenn, qui était lui-même engagé dans un exercice d'improvisation en plan-séquence. Comme il le dit dans un documentaire revenant sur l'expérience du tournage d'*Out 1*⁵⁸, il devait « improviser comme les acteurs improvisaient » : « C'est-à-dire l'idée que l'interprétation c'était l'interprétation des acteurs et l'interprétation [que Jacques Rivette] me demandait de faire en me disant : "Tu dois trouver." »

Cette façon de filmer librement en laissant la part belle à l'improvisation rappelle évidemment le cinéma de Jean Rouch, lequel a d'ailleurs fait lui-même un parallèle entre sa pratique filmique et l'improvisation musicale pour qualifier ces moments où différentes inspirations se mêlent « à l'unisson »⁵⁹. Mais ce n'est pas tant le Jean Rouch des *Maîtres fous* que celui des *Tambours d'avant. Tourou et Bitti*⁶⁰ – film tourné en plan-séquence qui inspira la célèbre et ambiguë ciné-transe⁶¹ – qui sert ici de référence. C'est ce film qui l'amène à formuler l'hypothèse que sa présence a peut-être « déclenché et accéléré la possession », sa caméra ayant pu jouer « le rôle de catalyseur essentiel »⁶².

Dans *Les Tambours d'avant. Tourou et Bitti*, film « à la première personne », Jean Rouch affirme sa

⁵¹ Taussig, 1993, 242.

⁵² Rivette, 1971.

⁵³ Rouch, 1973.

⁵⁴ Lindsay, 2011.

⁵⁵ Thomas, 1988.

⁵⁶ Alvarez Lopez, 2014.

⁵⁷ Thomas, 1988.

⁵⁸ Fischer & Reichart, 2015.

⁵⁹ Rouch, 1981, 31.

⁶⁰ Rouch, 1971.

⁶¹ Buob, 2017.

⁶² Rouch, 1973, 544.

présence et s'engage dans un exercice d'empathie événementielle, voire de « sympathie » – entendue comme une rencontre par laquelle on se transpose à l'intérieur de l'autre en effectuant un mouvement analogue au sien⁶³. Car la relation qui se noue lors d'un tournage inspiré des méthodes du cinéma direct s'apparente à un processus « acquisitif », où il s'agit – ici aussi – d'incorporer le corps de l'autre⁶⁴. Cette expérience est commune à bon nombre de chefs opérateurs qui ne se contentent pas de faire de la « captation » mais s'engagent dans un acte d'absorption créateur au service des situations filmées :

[...] j'aime bien qu'on m'impose le silence, c'est aussi pour ça que j'aime le cinéma aller dans une salle noire où il ne faut pas parler où on regarde un écran c'est accepter d'être silencieux et qu'on vous parle. Et la position de cadreur c'est pareil... je n'ai plus de mots du tout, plus de langage et je ne suis que dans de la réception. C'est des moments pour moi de très très grande intensité à la fois artistique et humaine. Parce que j'ai l'impression d'être en contact avec quelqu'un auquel je ne parle pas [...]. Du coup, privée de mots, ce que j'ai c'est le regard et je dois dire que là je suis dans une position qui est une position... Tant qu'on ne l'a pas connue qui est très impressionnante parce qu'elle est à la fois... j'ai souvent peur mais en même temps je suis au contact.⁶⁵

Toutes les séances de travail de *LMF* ont ainsi été filmées en continu (une cinquantaine de plan-séquences dont la durée varie entre quarante minutes et deux heures et demie) par Baptiste Buob, lequel se trouvait alors dans la même temporalité que celle des interprètes, se positionnant d'égal à égal avec eux : contraint d'improviser, ne pouvant totalement contrôler ni lâcher-prise, il devait se mettre au diapason de la logique de l'action. D'ailleurs, celui-ci était soumis au même régime que l'ensemble de l'équipe, participant aux échauffements ou étant invité à pratiquer l'écriture automatique comme tout le monde ; cette idée de l'incorporation de l'autre y est d'ailleurs formulée :

J'ai envie de suivre leurs rythmes, mais le mien ne sera jamais le leur. J'ai envie de suivre leur rythme car je crois que c'est une entrée unique pour s'approcher de quelque chose qui s'approche de leur expérience. [...] Filmer est intéressant car ça provient de l'autre, je ne suis pas le seul responsable. La responsabilité est partagée. [...] Le film a cette particularité de se nourrir de l'autre, de se nourrir du contingent, d'épouser une forme, un rythme en devenir et c'est ça qui peut être déstabilisant. Épouser le rythme de l'autre ce n'est pas pour autant s'abandonner.⁶⁶

LMF accorde donc une place à part entière au cinéaste et à sa caméra. Tandis que le recours au plan-séquence se révélait être la méthode la mieux adaptée pour se mettre au diapason des improvisations, le cinéaste et anthropologue filmant devient lui-même performeur⁶⁷. Cependant, à la différence d'*Out I* – ou du travail du *Performance Group* dirigé par Richard Schechner filmé par Brian De Palma⁶⁸ – la caméra n'improvise pas en parallèle de la performance, mais s'engage dans un dialogue avec les autres performeurs, façon d'affirmer le rôle créateur du cinéaste et le pouvoir catalytique de la caméra. Ainsi, dans *LMF*, l'homme à la caméra est également une figure à part entière et se révèle progressivement comme telle aux spectateurs (s'inscrivant eux-mêmes dans l'espace-temps de la performance), déclenchant certaines situations et s'engageant dans des improvisations partagées. Ici, comme pour Jean Rouch, si « le film fait partie du monde, ce n'est pas tant comme description d'une réalité qui lui préexisterait que comme “performance”, comme exercice créatif et collectif »⁶⁹.

Le caméraman fait donc partie intégrante de *LMF*, mais il en va de même pour les images obtenues qui sont projetées afin de souligner la labilité de la création et la diversité des façons possibles de l'appréhender. Ce faisant, nous donnions corps à l'idée de Jean Rouch selon qui les Haoukas non seulement souhaitaient être filmés mais auraient aussi désiré intégrer les images du film dans leur

⁶³ Montebello 2017.

⁶⁴ MacDougall, 2006, 37.

⁶⁵ Champetier, 2014.

⁶⁶ Extrait d'une écriture automatique rédigée le 19 décembre 2016 par Baptiste Buob.

⁶⁷ Buob & Demesmaeker, 2019.

⁶⁸ De Palma & Schechner, 1970.

⁶⁹ Colleyn, 2005, 160.

rituel⁷⁰, même si, pour nous, l'objectif n'était pas, comme pour eux, « de déclencher des crises encore plus spontanées »⁷¹. Au début de la performance, des films tournés lors d'improvisations antérieures sont projetés. S'ils peuvent créer une ambiguïté pour le spectateur – « Suis-je en train de voir ce que filme le cinéaste ? » –, leur présence était surtout justifiée par la volonté de signifier la dimension itérative et toujours singulière des performances qui, bien que suivant un script général, ne sont jamais figées : les spectateurs voient sur les écrans quelque chose à la fois proche et différent de ce qu'ils observent *in situ*.

Ensuite, au terme de chaque performance, une partie du plan-séquence qui vient d'être réalisé est projetée au public, lui offrant la possibilité de reconsidérer à travers un regard singulier ce qui vient de se dérouler. Si le spectateur est « pris », cette mise à distance par le visionnage l'amène à reconsidérer son engagement dans l'expérience vécue, à prendre conscience de l'impossibilité d'un regard totalisant et du caractère ambigu du film qui, tout en révélant des aspects inaperçus de l'événement, impose aux regards un cheminement unique dans la performance.

Ainsi *LMF* n'est pas uniquement une transposition de certains éléments propres au rituel Haouka filmé. C'est également une performance qui « parle » du cinéma de Jean Rouch en intégrant le cinéaste au cœur de l'action et en affirmant son rôle créateur. Il est à noter que du point de vue des spectateurs, la figure du caméraman filmant les performeurs et les images projetées ne sont pas forcément perçues comme une référence à Jean Rouch. Pour la plupart, cette présence renvoie plutôt à une société surmédiatisée et surcommentée, aux chaînes d'information en continu, à la télé-réalité, etc. Mais, d'autres y voient également une anthropologie en train de se faire, une illustration performée de la méthode ethnographique et de l'observation participante.

Ciné-transaesthétique

C'est en premier lieu le « potentiel politique » des *Maîtres fous* – selon une expression empruntée à Michael Meyer⁷² – qui est le moteur de nombreuses transpositions artistiques. La lecture satirique du rituel filmé, renforcée par le commentaire et le montage de Rouch, stimule la plupart des créateurs : suivant une lecture possible du rituel, l'incorporation mimétique des représentants du pouvoir politique et technique par les Haoukas est conçue comme un mode d'expression contre-hégémonique⁷³. C'est ensuite comme modèle permettant de travailler sur l'expérience du comédien et du danseur en quête d'improvisation que les corps des *Maîtres fous* ont été mobilisés par les scènes contemporaine et expérimentale. En s'appropriant les potentiels politiques et organiques des *Maîtres fous*, *LMF* est donc une transposition qui actualise des ressorts désormais communs et finalement soulignés par les premiers commentateurs du film :

Les Maîtres fous serait déjà en soi un document d'une qualité rare parce que filmé avec une adresse et un réalisme extraordinaires, si ses aspects exceptionnels ne donnaient tout à coup à ce phénomène étrange mais classique un sens brutalement nouveau et qui fait passer l'intérêt du simple plan de l'ethnographie à celui de l'histoire et de la sociologie politique. Ces « maîtres fous » ne sont-ils pas plutôt ou, mieux, simultanément, des « esclaves raisonnables », je veux dire accomplissant leur emploi d'esclaves jusqu'à adorer la puissance du maître ? En eux, la mythologie colonialiste s'accomplit au-delà de l'imaginable et du même coup se détruit dialectiquement, car enfin quel plus grand triomphe, quelle plus splendide apothéose concevoir, que cette substitution spontanée aux dieux millénaires et ancestraux, des symboles délégués de la civilisation européenne ? Le sorcier invoque l'esprit du gouverneur !⁷⁴

⁷⁰ Rouch, 1957, 1969.

⁷¹ Rouch, 1988.

⁷² Meyer, 2017, 199.

⁷³ Henley, 2009, 101 *et sq.* Même si, selon Paul Henley, le rituel n'est probablement pas vécu par ses participants comme une forme de parodie contre-hégémonique (*ibid.*, 108 *et sq.*).

⁷⁴ Bazin, 1957.

Au théâtre, seul Antonin Artaud osa se réclamer, naguère – et donner l'exemple – d'une régression quasi viscérale de l'action dramatique. Il conçut l'idée révolutionnaire d'un "théâtre de la cruauté" utilisant comme matériau l'incantation, la terreur, la frénésie érotique et tout l'attirail de la sorcellerie, de manière à susciter un "formidable appel de force qui ramènerait l'esprit par l'exemple à la source de ses conflits". Par là il espérait redonner au théâtre sa dignité perdue. Le cinéma avait, dès à présent, besoin de cette même descente vers les profondeurs. Un homme, Jean Rouch, l'a tentée, sous le manteau rassurant de l'ethnographe, et nous a rapporté de ses plongées, quelques rares perles d'un éclat violent, presque insoutenable.⁷⁵

Les Maîtres fous favorise les transpositions « transesthétiques » – du rituel au cinéma, du cinéma au théâtre et à la danse, etc. – car il repose sur une dynamique mimétique donnant à voir un espace corporel et politique qui fait directement écho à l'espace critique de la création artistique. En empruntant le vocabulaire de Gérard Genette⁷⁶, nous pourrions dire que ce film est un « hypotexte » commode, car il montre lui-même une *transformation burlesque* et participe ainsi de l'abolition de certaines frontières artistiques et culturelles. Cependant, au-delà des corps possédés et du script rituel, la création *LMF* a la particularité d'avoir cherché à intégrer des éléments spécifiques au cinéma de Jean Rouch dans la performance. Alors que le jeu des transpositions opère le plus souvent par l'adaptation d'éléments du script filmique sur le plateau de théâtre, il a aussi été question pour nous d'inscrire le cinéaste dans la performance.

Toutefois le jeu des transpositions et des influences entre ces mondes ne commence pas avec la diffusion de ce film : Jean Rouch est déjà influencé par le théâtre au moment où il réalise *Les Maîtres fous*. Parmi la multitude d'anecdotes qu'il a pu relater tout au long de sa vie, l'une d'entre elles est passé quasiment inaperçue alors qu'elle ouvre pourtant des perspectives extrêmement riches sur les influences que l'art de la scène a pu avoir sur l'œuvre de Jean Rouch. En deux occasions, il évoque être lui-même monté sur les planches en adoptant une manière de faire empreinte non seulement de la pensée mais aussi de la méthode d'Antonin Artaud⁷⁷. Il raconte qu'Yves Le Gall, vers 1950, lui a proposé d'interpréter, avec Camille Bryen (écrivain, poète, peintre, photographe) et Pierre Dumayet (journaliste, scénariste, homme de radio et de télévision), deux piécettes de Bertolt Brecht et d'un certain Pierre Frédérique, la première intitulée *Le mannequin*, la seconde *Conférences sur la locomotive*, en appliquant au plus près les leçons d'Antonin Artaud sur le théâtre de la cruauté :

On se regardait désemparés 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.⁷⁸

Les informations fournies par Jean Rouch sont succinctes et pour partie erronées mais en tirant les fils on découvre des éléments plus précis : *Le mannequin* est en fait un passage de la pièce de Brecht *De l'importance d'être d'accord* ; le second texte est d'André (et non Pierre) Frédérique et s'intitule *Conférence sur les locomotives* (où un adolescent, resté coincé dans l'enfance, est comme possédé par une locomotive !) ; la représentation que relate Jean Rouch a été organisée par le « Groupe de théâtre contemporain » et s'est probablement déroulée à la Maison des lettres le 3 juillet 1949. On découvre également que Jean Rouch était alors au contact d'un milieu de passionnés de théâtre où se croisent, autour d'Yves Le Gall, Peter Brook, Jacques Laccarière, Romain Weingarten, Pierre Schaeffer ou Alain Gheerbrandt qui édita les derniers textes d'Antonin Artaud...

⁷⁵ Beylie, 1958, 59.

⁷⁶ Genette, 1982.

⁷⁷ Rouch, 1995, 1996. À l'instar de la critique de Claude Beylie parue dans *Positif* en 1958, plusieurs auteurs ont établi un parallèle entre le « théâtre de la cruauté » d'Artaud et le cinéma de Jean Rouch (Stoller, 1992, Bensmaïa, 1996), mais aucun ne semble considérer qu'une influence plus directe a pu opérer. Nous profitons de cet espace pour corriger une omission dans le texte où nous mentionnons pour la première fois cette expérience (Buob, 2017) : nous aurions alors pu mentionner le travail d'Alice Leroy qui l'évoque également (Leroy, 2016).

⁷⁸ Rouch, 1995, 407-408.

Cette histoire est encore largement à écrire, mais elle laisse supposer que si *Les Maîtres fous* a pu autant influencer les arts de la scène, c'est peut-être aussi parce que son réalisateur avait lui-même transposé des théories du théâtre expérimental dans son cinéma.

Bibliographie

- ALVAREZ LOPEZ, Christina et Adrian, MARTIN. 2014. « Paratheatre: Plays Without Stages ». *Notebook (mubi.com)* [en ligne]. 7 août [consulté le 20/09/2019]. Disponible à l'adresse : <https://mubi.com/notebook/posts/paratheatre-plays-without-stages>
- ATANGANA, Nicolas. 1957. « Les maîtres fous ». *Présence Africaine*, vol. 4, n° 16, p. 195-197.
- BAKHTINE, Mikhaïl. 1982 (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (trad. du russe par A. Robel). Paris : Gallimard.
- BALANDIER, George. 1980. *Le Pouvoir sur scènes*. Paris : Balland.
- BARBA, Eugenio. 2005. « Children of Silence: Reflections on Forty Years of Odin Teatret ». *TDR: The Drama Review*, vol. 1, n° 49, p. 153-161.
- BAUDRILLARD, Jean. 2005. « Carnaval/Cannibal ». *Revista FAMECOS*, vol. 4, n° 28, p. 7-17.
- BAZIN, André. 1957. « Les Maîtres fous ». *France Observateur*. 24 octobre, n° 389, non paginé.
- BENSMAÏA, Réda. 1996. « Un cinéma de la cruauté ». *CinémAction*, vol. 4, n° 81, p. 59-68.
- BEYLIE, Claude. 1958. « Traité de bave ». *Les Cahiers du cinéma*, vol. 1, n° 79, p. 58-59.
- BOURDIEU, Pierre. 1980. *Le Sens pratique*. Paris : Les éditions de Minuit.
- BLANCHET, André. 1957. « Les Maîtres fous de Jean Rouch ». *Le Monde*. 31 octobre.
- BUOB Baptiste. 2017. « Splendeur et misère de la ciné-transe. Jean Rouch et les adaptations successives d'un terme "mystérieux" ». *L'Homme*, vol. 3/4, n° 223-224, p. 185-220.
- BUOB, Baptiste et Jérémy DEMESMAEKER. 2019. « Dans les pas des *Maîtres fous* ». *Techniques&Culture*, vol. 1, n° 71, p. 202-221.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. 1986. « De différents genres. » *Revue belge du cinéma*, n° 18, p. 43-44.
- CAU, Jean. 1958. « Les Nègres de Jean Genet ». *L'Express*. 20 février, p. 24-25.
- CHAMPETIER Caroline. 2014. *Projection privée* [en ligne]. France Culture, 1^{er} février [consulté le 20/09/2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/projection-privee/caroline-champetier>
- CHOLODENKO, Alan. 2007. « Jean Rouch's *Les Maîtres Fous*: Documentary of Seduction, Seduction of Documentary ». In : ROTHMAN William, dir., *Jean Rouch: A Celebration of Life and Film*. Fasano : Schena Editore, p. 81-96.
- COLLEYN, Jean-Paul. 2004. « Jean Rouch, presque un homme-siècle ». *L'Homme*, vol. 3/4, n° 171-172, p. 537-541.
- COLLEYN, Jean-Paul. 2005. « Fiction et fictions en anthropologie ». *L'Homme*, vol. 3/4, n° 175-176, p. 147-163.
- CORDEIRO, Volmir. Entretien. *Festival d'automne à Paris* [en ligne]. 2019, p. 62-65 [consulté le 26/07/2019]. Disponible sur https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/DP_Cordeiro.pdf.
- COSTE, Jean-Louis. 2012. « Trois cavaliers de l'apocalypse. *Mauvais genres* » [en ligne]. France Culture, 24 novembre [consulté le 20/09/2019]. Disponible sur <https://www.franceculture.fr/emissions/mauvais-genres/trois-cavaliers-de-lapocalypse>
- DE PALMA, Brian, & SCHECHNER, Richard. 1970. *Dionysus in '69*. 85 minutes.
- DESANTI, Dominique. 1971. « Théâtre de la possession ». *Le Nouveau Planète*, n° 21, p. 117-124.
- DUTEL, René. 1951. « Danses du diable ». *Tropiques. Revue des troupes coloniales*, vol. 4, n° 57, p. 49-57.
- DUVIGNAUD, Jean. 1959. « Roger Blin aux prises avec *Les Nègres* de Jean Genet » (Rencontre avec Roger Blin). *Les Lettres Nouvelles*. 28 octobre, n° 27, p. 24-26.
- DUVIGNAUD, Jean. 1965. *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*. Paris : Gallimard.
- FALARDEAU, Pierre. 1985. *Le temps des bouffons*. 15 minutes.
- FISCHER, Robert, & REICHART, Wilfried. 2015. *Les mystères de Paris. « Out 1 » de Jacques Rivette revisité*. 110 minutes, Carlotta Films.
- FRANKO, Marc. 2005 (1993). *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque* (trad. de l'anglais par Sophie Renaut). Paris : Kargo & L'Éclat.
- FUGLESTAD, Finn. 1975. « Les Hauka. « Une interprétation historique ». *Cahiers d'études africaines*, vol. 2, n° 58, p. 203-216.
- GENET, Jean. 2002. « Lettres à Bernard Frechman ». In : CORVIN, Michel et Albert DICHY, dir. *Jean*

- Genet. *Théâtre complet*. Paris : Gallimard, p. 905-951.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- GROTOWSKI, Jerzy. 1982. *Tecniche originarie dell'attore*. Séminaire à l'université de la Sapienza [en ligne]. 22 mars [consulté le 20/09/2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.eclap.eu/72958>
- HARARI, Josué. 1987. « Artaud et le théâtre balinais. Imaginaire théâtral ou fait ethnologique ». *Neophilologus*, vol. 1, n° 71, p. 55-65.
- HENLEY, Paul. 2006. « Spirit possession, power, and the absent presence of Islam: re-viewing *Les Maîtres fous* ». *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 4, p. 731-761
- HENLEY, Paul. 2009. *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago-London : University of Chicago Press.
- JACQUOT, Jean. 1970. « Présentation ». In : JACQUOT, Jean, dir. *Les voies de la création théâtrale 1*. Paris : CNRS, p. 7-17.
- KENNELLY, Brian Gordon. 2014. « En dire trop sur les Noirs ? Contextualizing Genet's Preface to *Les Nègres* ». *Journal of Arts & Humanities* ». [en ligne] vol. 11, p. 51-66 [consulté le 26/07/2019] ; Disponible à l'adresse : <https://www.theartsjournal.org/index.php/site/article/view/586>
- LEE, Marc. 2008. « Werner Herzog's wild world » (entretien). *The Telegraph* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/3672502/Werner-Herzogs-wild-world.html>
- LEIRIS, Michel. 1958. *La Possession et ses aspects théâtraux chez Éthiopiens du Gondar*. Paris : Plon.
- LEROY, Alice. 2016. « Écologie des formes ritualistes du film ethnographique. Rouch, Deren, Gardner, Russell et le Sensory ethnography Lab ». *Cinétrens* [en ligne], vol. 1, n° 1, p. 7-12 [consulté le 20/09/2019]. Disponible à l'adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01966600/document>
- LONSDALE, Michael. 2011. « La mort du cinéma, je n'y ai jamais cru » (entretien avec Jean-Marc Lalanne et Jean Baptiste Morain). *Les Inrockuptibles* [en ligne]. 12 juillet [consulté le 20/09/2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.lesinrocks.com/2011/07/12/cinema/actualite-cinema/michael-lonsdale-la-mort-du-cinema-je-ny-ai-jamais-cru>
- MacDOUGALL, David. 2006. *The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton : Princeton University Press.
- MacKENZIE, Scott. 2000. « Mimetic Nationhood. Ethnography and the national ». In : HJORT, Mette et Scott MacKENZIE, dir. *Cinema & Nation*. New York : Routledge, p. 227-244.
- MENARD, Phia. *Saison sèche* [en ligne]. Compagnie Non Nova, I.C.E., s.d. [consulté le 20/09/2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.cienonnova.com/i/portfolio/saison-seche>
- MEYER, Michael. 2017. « Re-framing the Ethnographic Encounter: *Les Maîtres fous* », *Journal des africanistes* [en ligne], 87-1 [consulté le 20/09/2019]. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/africanistes/5553>; etc.
- MONTEBELLO, Pierre. 2017. *Deleuze, Esthétiques – La honte d'être un homme*. Paris : Les Presses du Réel.
- PRÉDAL, René. 1995. « Jean Rouch, une inspiration surréaliste à l'épreuve du "direct" ». In : THOMPSON, Christopher W. , dir. *L'Autre et le sacré : surréalisme, cinéma, ethnologie*. Paris : L'Harmattan, p. 333-347.
- POHL, Sascha. 2008. *The Mad Masters*. 14 minutes [en ligne] [consulté le 20/09/2019]. Disponible à l'adresse : <https://vimeo.com/98191626>
- RANCHAL, Marcel. 1958. « Les Maîtres-fous ». *Positif*, vol. 2, n° 28, p. 54-55.
- RIVETTE, Jacques. 1971. *Out 1. Noli me tangere*. 775 minutes, Sunshine.
- ROCHETTE, Marc. 2017. « Sagesse des possédés. *Les Maîtres fous* en 2017 ». *Camera*, vol. 2, n° 17-18, p. 110-115.
- ROUCH, Jean. 1945. « Culte des génies chez les Sonray ». *Journal des Africanistes*, vol. 1, n° 15, p. 15-32.
- ROUCH, Jean. 1955. *Les Maîtres fous*. 28 minutes, Les films de la Pléiade.
- ROUCH, Jean. 1957. *Les Maîtres fous a été tourné en une journée dans les environs d'Accra*. 15 minutes, Sorafom, Archives INA-Radio France [en ligne]. 1^{er} juillet [consulté le 20/09/2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/extrait-interview-de-jean-rouch-propos-de-son-film-les-maitres>.
- ROUCH, Jean. 1960a. « Je ne censure pas » (entretien avec Marcel Reguilhem). *Information sociale. Bulletin mensuel à l'usage des services sociaux*, vol. 6, p. 65-66.
- ROUCH, Jean. 1960b. *La Religion et la magie Songhay*. Paris : Presses universitaires de France.
- ROUCH, Jean. 1969. *Jean Rouch sur la voyance et le délire*. 1 minute, Office national de radiodiffusion télévision française [en ligne]. 4 août [consulté le 20/09/2019]. Disponible à l'adresse :

<https://www.ina.fr/video/I05048025/jean-rouch-sur-la-voyance-et-le-delire-video.html>

ROUCH, Jean. 1971. *Les Tambours d'avant. Tourou et Bitti*. 9 minutes, CNRS audiovisuel, Comité du film ethnographique.

ROUCH, Jean. 1973. « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnologue ». In : BASTIDE, Roger, et Germaine DIETERLEN, dir. *La Notion de personne en Afrique noire*. Paris : Éditions du CNRS, p. 529-544.

ROUCH, Jean. 1973. *Petit à petit*. 96 minutes, Les films de la Pléiade.

ROUCH, Jean. 1979. « On Rossellini ». *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 2, n° 11, p. 30.

ROUCH, Jean. 1988. Entretien avec Nicole Echard, n°7. *A voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui*. France Culture, 13 juillet.

ROUCH, Jean. 1992. « J'ai mangé du tambour et bu de la cymbale ». In : ROUCH, Jean *et al.*, dir. *Corps provisoire. Danse, cinéma, peinture, poésie*. Maxéville : Armand Colin, p. 16-34.

ROUCH, Jean. 1995. « L'autre et le sacré : jeu sacré, jeu politique ». In : THOMPSON Christopher W., dir. *L'Autre et le sacré : surréalisme, cinéma, ethnologie*. Paris : L'Harmattan, p. 407-419.

ROUCH, Jean. 1996. « Parole dominée, parole dominante... » (entretien avec Colette Piau). *CinémAction*, vol. 4, n° 81, p. 149-160.

SARRAUTE, Claude. 1959. « "Qu'est-ce que c'est donc un Noir ?" demande Jean Genet dans sa nouvelle pièce ». *Le Monde*. 30 octobre.

SCHECHNER, Richard. 2004. *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Montreuil : Éditions théâtrales.

STOLLER, Paul. 1992. « Artaud, Rouch, and the Cinema of Cruelty ». *Visual Anthropology Review*, vol. 2, n° 8, p. 50-57.

TAUSSIG, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity: a particular History of the Senses*. Londres : Routledge.

TAUSSIG, Michael. 2015. « Mimetic Exchange: Michael Taussig on Juan Downey and Jean Rouch ». *Artists Space Books & Talks* [en ligne]. 2 décembre [consulté le 20/09/2019]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=l_N3Zb4w350

THOMAS, François. 1988. « Ein Gespräch mit Michael Lonsdale ». *CICIM. Revue pour le cinéma français*, vol. 1, n° 22-23, p. 17-22.

TURNER, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York : PAJ Publications.

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