



Fiche technique	1
Avant la séance	2
Documentaire et cruauté	
Réalisateur	3
Le grand voyage de Jean Rouch	
Contexte	4
Afrique 50	
Genre	6
Jean Rouch et le cinéma ethnographique	
Découpage narratif	8
Récit	9
Les tours du griot	
Personnages	10
Du groupe au mythe	
Mise en scène	11
L'empire des gestes	
Montage	12
Face au fauve	
Voix	14
Qui parle ?	
Séquence	16
Ouvrir la chasse	
Iconographie	18
La mort du lion	
Échos	20
Ceci n'est pas un safari	

● Rédacteur du dossier

Cyril Béghin a été critique puis membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* de 2004 à 2020. Il écrit également pour plusieurs revues, catalogues et ouvrages collectifs sur le cinéma. Il a contribué à partir de 2001 au dispositif Lycéens et apprentis au cinéma. Pour Collège au cinéma, il est l'auteur des dossiers sur *Billy Elliot* de Stephen Daldry, *L'Extravagant Mr Ruggles* de Leo Mc Carey et *Moonrise Kingdom* de Wes Anderson.

● Rédacteur en chef

Membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* de 2009 à 2020, Joachim Lepastier a mené des études d'architecture et de cinéma. Pour Collège au cinéma, il a rédigé les documents pédagogiques sur *Les Bêtes du Sud sauvage* de Benh Zeitlin, *Le Garçon et le monde* d'Alê Abreu et *Swagger* d'Olivier Babinet. Il a réalisé plusieurs courts métrages documentaires et enseigne dans des écoles de cinéma et d'architecture.

Fiche technique

Affiche, 1965 © Solaris Distribution



● Synopsis

Dans une zone de brousse désolée à la frontière entre le Niger et le Mali, de 1958 à 1965, Jean Rouch filme une chasse au lion pratiquée selon des méthodes ancestrales. En voix off, il raconte l'histoire des chasseurs ; à l'écran, des enfants semblent l'écouter. Dans cette région parcourue par des bergers peuls et bellas, les fauves font parfois des ravages dans les troupeaux. On fait alors appel aux Gao, de l'ethnie songhaï, qui connaissent les animaux, le territoire et les rituels nécessaires à leur traque. Pour tuer le lion à l'arc, il faut fabriquer les armes, et le poison qui enduit les flèches, préparé tous les quatre ans au cours d'une longue cérémonie. Il faut aussi des pièges à mâchoire, pour immobiliser les bêtes. Ces éléments rassemblés, les chasseurs se lancent à la recherche des lions, mais échouent lors de leur première campagne. Un devin explique que l'un d'entre eux « gâte la chasse ». Il faut attendre sa mort, trois ans plus tard, pour que la traque reprenne, ainsi que le tournage : le chef des chasseurs, Tahirou, envoie pour cela un télégramme à Rouch. Cette fois, plusieurs bêtes sont prises, puis les premiers fauves, jusqu'à une lionne qui manque de tuer un berger. Le chef de la meute, « l'Américain », n'a pas été trouvé ; les Gao reviennent néanmoins au village pour raconter leurs aventures.

● Générique

LA CHASSE AU LION À L'ARC

France | 1965 | 1h20

Réalisation

Jean Rouch

Assistant-réalisateur

Damouré Zika

Son

Idrissa Meiga

Moussa Hamidou

Montage

Josée Matarasso

Dov Hoenig

Producteur

Pierre Braunberger

Production

Les Films de la Pléiade

Comité du film

ethnographique

Distribution

Solaris Distribution

Formats de tournage

1.33, 16 mm, couleur

Sorties en salle

7 juin 1967

7 juin 2017 (reprise en copie restaurée)

Prix

Lion d'or à la Mostra de Venise 1965

Film restauré et numérisé par Les Films de la Pléiade en collaboration avec les Films du Jeudi et avec le soutien du CNC.

Avant la séance

Documentaire et cruauté

La mort animale est au cœur du film de Jean Rouch, qui la filme sans détour, avec toute la frontalité terrible du documentaire.

Le titre du documentaire de Jean Rouch, *La Chasse au lion à l'arc*, a la clarté logique d'une description scientifique: il y sera bien question de chasse (c'est-à-dire d'une activité humaine, révélant un certain état de la société qui la pratique), de lion (c'est-à-dire d'un animal, partagé entre réalité physique et existence symbolique) et d'arc (c'est-à-dire d'une arme, dont l'apparent archaïsme dissimule une tradition complexe). Mais avant de donner à la classe quelques moyens pour décortiquer ainsi le titre et le film, il convient d'aborder la formule dans ce qu'elle évoque explicitement: la traque et la mise à mort d'un animal, et même d'une série d'animaux. Le documentaire ne cache rien du processus qui mène à l'élimination physique des fauves, nous confronte au temps de l'agonie, détaille la boue, le sable ensanglanté, les buissons desséchés, toute la saleté matérielle où la mort se déroule et où le cadavre est ensuite manipulé. Cette cruauté pour ainsi dire minutieuse du filmage est en vérité une leçon de morale [cf. Montage, p.12]. Cependant, pour amener les élèves à la comprendre comme telle, il faudra, avant la séance, les prévenir doublement. Assister à une agonie à l'écran pourrait choquer les plus sensibles, ou les plus familiers avec les débats actuels sur la souffrance animale en abattoir ou en corrida; il est donc nécessaire d'insister avant le film sur le fait que ces séquences existent et n'ont rien à voir avec des images d'abattoir, elles sont inséparables de la description plus générale d'une tradition, inscrite dans un temps et un espace humain particuliers [cf. Contexte, p.4]. On peut aussi tenter de désamorcer l'effet de ces images en les reliant d'emblée à une iconographie plurielle de représentation de la mort animale [cf. Iconographie, p.18]. Il est tout autant nécessaire, à destination des élèves qui à l'inverse, risqueraient de passer à côté du caractère tragique et essentiel de ces agonies, d'en souligner la valeur documentaire. Cette chasse, qui n'a rien d'un loisir [cf. Échos, p.20], n'est pas (ou très peu) mise en scène, feinte ou reconstituée. La chasse au lion nous est donnée à voir grâce à une «chasse à l'image» qui capture la réalité de la vie des hommes autant que celle de la mort.



● Mort tous les après-midi

Pourquoi la vision d'une mort réelle représentée au cinéma a-t-elle la capacité de nous émouvoir ou de nous frapper aussi fortement que celle d'une mort à laquelle nous assistons physiquement? L'image documentaire ne conserve-t-elle pas les traces d'événements irrémédiablement passés, parfois même très éloignés dans le temps (le film de Rouch a été tourné il y a plus d'un demi-siècle)? Ces images ne sont-elles pas de simples projections d'ombres sans vie? Par quel animisme le spectateur prête-t-il aux figures une vie, et ainsi une mort, qu'elles ne possèdent pas? Ce sont ces questions fondamentales du réalisme cinématographique que l'agonie des animaux de *La Chasse au lion à l'arc* permettent d'aborder avec la classe. Le critique André Bazin y a consacré la dernière partie d'un texte célèbre, «Mort tous les après-midi», compte-rendu d'un documentaire sur la corrida intitulé *La Course de taureaux* (Pierre Braunberger, Myriam, 1951). Bazin explique non seulement que le cinéma peut, comme la photographie, saisir la réalité d'une mort, mais aussi que, art du temps (par opposition cette fois à la photographie), il a la capacité de montrer le moment de passage de la vie à la mort, et plus encore, de le répéter.

«Je ne puis répéter un seul instant de ma vie, mais l'un quelconque de ces instants, le cinéma peut le répéter indéfiniment devant moi. Or (...) la mort est pour l'être le moment unique par excellence. (...) La représentation de la mort réelle est une obscénité non plus morale comme dans l'amour mais métaphysique. On ne meurt pas deux fois. (...) C'est pourquoi la représentation sur l'écran de la mise à mort d'un taureau (qui suppose le risque de mort de l'homme) est dans son principe aussi émouvante que le spectacle de l'instant réel qu'il reproduit. En un certain sens même, plus émouvante car elle multiplie la qualité du moment originel par le contraste de sa répétition. Il lui confère une solennité supplémentaire. Le cinéma a donné à la mort de Manolete une éternité matérielle. Sur l'écran le torero meurt tous les après-midi.» (André Bazin, «Mort tous les après-midi», *Cahiers du cinéma* n°7, décembre 1951, p.65-63).

«Ce sont les relations étranges entre l'animal que l'on a le droit de tuer, et la crainte non seulement physique mais métaphysique qu'il inspire, qui me semblent le sujet le plus important [du film]»

Jean Rouch, 1967

Réalisateur

Le grand voyage de Jean Rouch

VIDÉO
EN
LIGNE

Entre l'Afrique de l'Ouest et la France, entre le CNRS et la Cinémathèque française, entre la science et la poésie ou le documentaire et la fiction, l'ancien ingénieur devenu « griot gaulois » n'a cessé de construire des ponts.

Jean Rouch (1917-2004) est une figure unique dans l'histoire du cinéma. Réalisateur de près de 170 films (achevés ou inachevés, courts et longs, tournés entre Paris et l'Afrique de l'Ouest), l'essentiel de son travail appartient à un genre documentaire précis, qu'il a contribué à fonder, notamment en créant en 1953 le comité du film ethnographique au sein du musée de l'Homme à Paris. Le documentaire ethnographique apparaît pourtant comme la partie immergée d'une œuvre-iceberg dont les sommets sont des films aux genres hybrides, allant de la pure fiction (*Gare du Nord*, 1964) à des « fictions participatives » (*Moi un Noir*, 1958 ; *Cocorico, monsieur Poulet*, 1974) où les acteurs sont aussi coscénaristes ou coréalisateurs et où les éléments documentaires sont indiscernables de ceux inventés de toute pièce - d'autant plus que ces films sont tournés dans les mêmes régions, et parfois avec les mêmes acteurs, que les œuvres strictement ethnographiques. Souvent dénigré par les scientifiques, considéré avec circonspection par une partie des intellectuels africains, parfois relégué au rang de joyeux bricoleur par les cinéastes français de sa génération, Rouch était un excentrique au sein des institutions (il a été une grande partie de sa vie membre du CNRS) et a revendiqué jusqu'au bout un art du dynamitage qui l'emmènerait « là-bas, à la conjonction de la recherche et de la poésie »¹.

● Premiers rituels

La genèse de la personnalité artistique de Rouch a lieu dans le Paris d'avant-guerre : c'est là, alors qu'il suit des cours aux Ponts-et-Chaussées, qu'il va écouter des séminaires de l'ethnologue Marcel Griaule sur la culture dogon (un peuple de l'est du Mali), et rencontrer Henri Langlois, Michel Leiris ou Jean Cocteau. Envoyé en Afrique comme ingénieur des Travaux publics, il assiste par hasard, suite à un accident sur un chantier en 1942, à un rituel de possession. Il écrira ainsi un texte ethnographique inaugural, « Aperçu sur l'animisme songhaï » (1943). Après guerre, Rouch revient en Afrique pour descendre le fleuve Niger et réalise en autodidacte son premier court, *Au pays des mages noirs* (1946), qui documente une chasse à l'hippopotame au harpon. Intégré au CNRS en 1948, il travaille plusieurs années à une thèse sur le culte des génies songhaï et devient docteur en 1952, deux ans avant de tourner son premier chef-d'œuvre, *Les Maîtres fous*, qui est aussi le film avec lequel il affirme son indépendance par rapport à ses pairs ethnologues. *Les Maîtres fous* décrit un rituel de possession de la secte Haouka chez des migrants du Niger (alors colonie française) venus travaillés à Accra, au Ghana (alors colonie britannique). Mais les Haoukas ne sont pas possédés par des génies traditionnels : ce sont des « esprits » de la colonisation (le gouverneur, le conducteur de locomotive) qui s'incarnent en eux, dans un théâtre grotesque et brutal où l'on voit certains possédés manger un chien bouilli. Le documentaire ethnographique se fait miroir déformant, suivant un jeu de symétrie qui définira désormais la pratique cinématographique de Jean Rouch.

Portrait de Jean Rouch, circa 1960 © Festival de Cine Africano



● Nouvelle Vague et cinéma vérité

La Mostra de Venise récompense *Les Maîtres fous* en 1957, premier d'une longue série de prix qui vont élargir l'attention portée à l'œuvre de Rouch. Avec le long métrage de fiction situé à Abidjan *Moi, un Noir* (prix Louis-Delluc en 1958) puis le documentaire, coréalisé à Paris avec Edgar Morin, *Chronique d'un été* (grand prix de la Semaine de la critique à Cannes en 1961), Rouch affirme sa place au sein des bouleversements qui touchent autant l'esthétique que l'industrie du cinéma à la fin des années 50. Fort de sa pratique de la caméra portée et des petites équipes, il met en œuvre une version radicale des tournages légers et en décors naturels promus par la Nouvelle Vague. Jean-Luc Godard ou Jacques Rivette reconnaissent vite Jean Rouch comme un compagnon de route capital, aussi à cause de sa manière de brouiller les pistes entre fiction et documentaire et de laisser les films s'écrire au fil d'improvisations qui font interagir les deux côtés de la caméra : les acteurs sont aussi libres de leurs mouvements que l'opérateur de prise de vue, Rouch lui-même, qui est aussi l'auteur et le récitant des commentaires des films. Plus que l'expression trop générale « cinéma vérité », qui fit débat lors de la sortie de *Chronique d'un été*, ou une stricte affiliation au « cinéma direct », c'est cette technique d'improvisation partagée qui va rester au cœur du travail de Rouch, y compris dans des documentaires aux allures plus conventionnelles comme *La Chasse au lion à l'arc*.

● Filmographie sélective

- 1946 *Au pays des mages noirs* (cm, documentaire)
- 1954 *Les Maîtres fous* (cm, documentaire)
- 1958 *Moi, un Noir* (lm, fiction)
- 1959 *La Pyramide humaine* (lm, fiction)
- 1960 *Chronique d'un été* (lm, documentaire)
- 1962 *La Punition* (cm, fiction)
- 1964 *Gare du Nord* (cm, fiction)
- 1965 *La Chasse au lion à l'arc* (lm, documentaire)
- 1967 *Jaguar* (lm, fiction)
- 1969 *Un lion nommé l'américain* (cm, documentaire)
- 1970 *Petit à petit* (lm, fiction)
- 1971 *Tourou et Bitti* (cm, documentaire)
- 1974 *Cocorico, monsieur Poulet* (lm, fiction)
- 1983 *Dionysos* (lm, fiction)

1 Jean Rouch, « Le renard fou et le maître pâle », dans *Cinéma et anthropologie*, Cahiers du cinéma, 2009, p. 50.



Contexte Afrique 50

Où Jean Rouch a-t-il filmé *La Chasse au lion à l'arc*, et quelle était la situation de ces régions africaines au moment du tournage ?

Tourné durant environ sept ans, de 1958 à 1965, à un moment-clé de la décolonisation de l'Afrique de l'Ouest et dans des pays qui furent les acteurs de cette décolonisation, *La Chasse au lion à l'arc* ne semble pourtant pas en rendre compte. Si cette absence peut fonder un regard critique sur le film [cf. encadré pédagogique, p. 5], elle permet aussi de comprendre plus profondément son projet, et celui de la relation de Jean Rouch avec les pays d'Afrique en général. Avant d'aborder ce point [cf. Genre, p. 6], il est nécessaire de donner des éléments de contexte, éventuellement en collaboration avec le cours d'histoire-géographie.

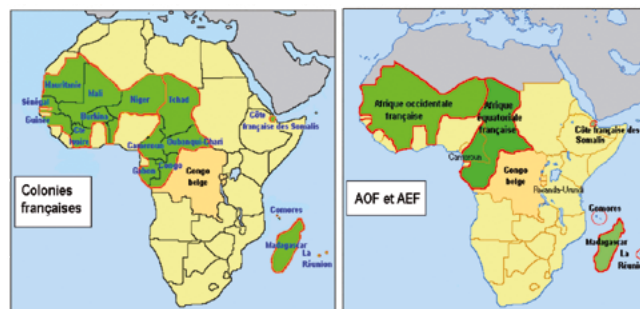
● L'Afrique-Occidentale française

Entre le premier film tourné par Rouch en Afrique de l'Ouest, *Au pays des mages noirs* en 1946, et le dernier, *Le Rêve plus fort que la mort* en 2002, la situation politique du continent a radicalement changé. Jusqu'en 1958, la France occupe et « administre » neuf colonies dans une vaste fédération baptisée Afrique-Occidentale française (A.-O.F.), créée en 1895 avant son pendant, l'Afrique-Équatoriale française en 1910, ceci pour renforcer une exploitation qui existe déjà, pour certains pays, depuis plus de deux siècles, avec travail forcé et discrimination raciale systématisée. On y compte le Bénin, le Burkina Faso, la Côte d'Ivoire, la Guinée, le Mali, la Mauritanie, le Niger, le Sénégal et le Togo. Ces régions recouvrent des réalités géographiques et humaines diverses, depuis les zones semi-désertiques du nord du Mali et du Niger encore sillonnées par des groupes nomades, jusqu'aux forêts de Côte d'Ivoire — mais que réunissent dorénavant, entre autres, l'usage de la langue française. C'est dans ce cadre colonial que Rouch réalise ses premières missions ethnographiques et ses premiers films, pour lesquels il s'intéresse aussi très tôt, comme le montre *Les Maîtres fous*, aux mouvements migratoires entre ces pays et à la vie urbaine (emblématiquement dans *Moi, un Noir*, tourné à Abidjan avec de jeunes Nigériens venus chercher du travail en Côte d'Ivoire). La décomposition de l'A.-O.F. et les accès à

1



2



3



- 1 Carte de l'empire Shongai ayant existé entre le XV^e et le XVI^e siècle © DR
- 2 Carte historique de l'Afrique coloniale entre 1895 et 1958 © Jacques Leclerc
- 3 Carte actuelle de la région de Yakatala © DR

l'indépendance ont lieu entre 1958 et 1960. Rouch n'en portera jamais directement témoignage dans ses films (sinon dans *Le Niger, jeune république* coréalisé en 1961 avec Claude Jutra) : il se situe d'emblée « après » ou « au-delà », dans une culture mélangée, une forme de créole cinématographique fait de l'interaction entre sa présence d'Européen et celle de ses collaborateurs, acteurs et thèmes africains.

● Le pays de nulle part

Pour ses films strictement ethnographiques comme pour ceux aux allures de fiction réalisés en Afrique, Jean Rouch a surtout tourné dans deux pays, le Mali — où il a poursuivi ses recherches sur la culture dogon — et le Niger — où il s'est plus généralement consacré aux Songhaïs. Il lui est aussi arrivé de faire des incursions en Côte d'Ivoire, au Ghana ou au Sénégal, mais la logique « territoriale » de ses films est plus souvent dominée par la circulation et le brouillage des frontières que par de strictes délimitations nationales. Non seulement Rouch s'intéresse aux migrations modernes, rendues nécessaires par la pauvreté des régions éloignées des centres urbains et qui voient ses personnages passer les frontières à la recherche de travail, mais surtout il s'attache à la description de groupes ethniques aux origines plus anciennes que toute définition nationale, parfois nomades, dans des régions sub-sahéliennes où les paysages de brousse ne sont traversés que par de rares pistes et où il n'y a aucune présence

des administrations centrales. Une de ses zones de tournage récurrentes se trouve ainsi à cheval entre le Mali, le Niger et le Burkina Faso.

C'est le cas dans *La Chasse au lion à l'arc*, filmé aux confins du Niger, à l'ouest, dans une poche de brousse qui voisine les deux autres pays. Le nom de l'agglomération la plus proche des zones attaquées par les lions est donné au début du film : on sait que l'on se trouve dans les environs de Yatakala, à environ 200 kilomètres au nord de Niamey et à une dizaine de kilomètres des frontières du Mali et du Burkina Faso, comme les élèves pourront facilement le constater sur une carte. Le film s'ouvre par un trajet qui montre la traversée du Niger avec les deux voitures de l'équipe de tournage, puis le parcours des véhicules au-delà de Yatakala, tandis que la voix off de Rouch, littéralement, «brouille les pistes» par sa tonalité fabuleuse : «*Le pays où se passe cette histoire s'appelle Gandji Gamourou Gamourou, la brousse qui est plus loin que loin, le pays de nulle part.*» On s'enfonce dans la terre des mythes : «*Ce sont des forêts sans chemin, des montagnes dont les noms ont été oubliés et que nous appelons, nous, les montagnes de la lune et les montagnes de cristal.*» À l'entrée dans cet espace sans limites, à ce passage derrière le miroir de l'histoire immédiate et des identités nationales, succède plus tard les errances des chasseurs parcourant la brousse apparemment sans carte ni boussole, avec leur seule connaissance ancestrale du territoire.

Conquistadors Songhaïs dans Babatu, les trois conseils de Jean Rouch, 1977 © Cinéma-thèque française



dans *Babatu, les trois conseils* (1977), son seul film historique, où il reconstitue des batailles de conquête auxquelles participèrent des guerriers songhaïs au 19^e siècle, au nord de l'actuel Ghana.

Plus qu'à l'histoire géopolitique ou à la description sociale des Songhaïs, cependant, Rouch s'est surtout attaché à leur religion. *La Chasse au lion à l'arc* est, à ce titre, une œuvre périphérique par rapport à un vaste ensemble parfois connu sous le nom de *Cycle du Yenendi*, 24 films tournés entre 1951 et 1975, la plupart inachevés ou laissés à l'état de rushes, et essentiellement consacrés aux cérémonies liées au génie du tonnerre et de la pluie, Dongo, que les Songhaïs implorent pour avoir de meilleures récoltes.

● Contribution à l'histoire des Songhaïs

Le premier rituel de possession auquel Jean Rouch assiste, en 1942, le met brusquement en contact avec la culture et la religion songhaïes (ou songhaï-zarma), auxquelles il va être plus amplement initié par son ami, acteur et collaborateur Damouré Zika, futur assistant-réalisateur de *La Chasse au lion à l'arc*. En 1960, Rouch publie sa thèse intitulée *La religion et la magie Songhaï*, et continue ensuite de documenter, à travers ses films, le passé et le présent de cette ethnie. Selon l'anthropologue américain Paul Stoller, «*il est impossible d'apprécier pleinement l'œuvre de Rouch quand on ne connaît pas le passé des Songhaïs*», affirmation à nuancer (c'est un savoir bien pointu, partagé par peu de personnes au monde) mais qui signale la nécessité de donner quelques éléments sur ce peuple dont font partie les chasseurs du film et les rituels qu'ils accomplissent pour mener à bien leur traque.

Le Songhaï est à l'origine un royaume dont on trouve les premières traces dès le 4^e siècle, rassemblant un peuple unifié par la langue songhaïe et la prédominance de deux sous-groupes, les Sorko (des pêcheurs, que Rouch filmera par exemple dans le court métrage documentaire *Bataille sur le grand fleuve* en 1951) et les Gao (des chasseurs, leur nom est cité au début de *La Chasse au lion à l'arc*). Les rois songhaïs se convertissent à l'islam vers l'an 1000 et une partie du royaume est absorbée par le Mali, tandis que l'autre prend son essor au 15^e siècle sous le règne de Sonni Ali, qui conquiert d'importants territoires, étend le commerce et systématise l'esclavage, créant un empire qui fut, à la fin du 15^e siècle, l'un des plus importants d'Afrique en superficie et en richesses, avec Gao comme capitale et Tombouctou comme l'un de ses principaux centres. L'empire est défait à la fin du 16^e siècle sous des attaques marocaines (avec la présence de soldats espagnols), et le peuple songhaï se retire plus à l'est du Mali et vers l'actuel Niger. Il continue d'être actif politiquement, comme Rouch en a par exemple rendu compte

● D'une réalité à l'autre

Les films de Jean Rouch n'ont jamais pris des allures de pamphlets anticolonialistes. Si sa position à l'égard de la présence française en Afrique était sans ambiguïté, elle ne s'est pas exprimée sous des formes directement critiques, la stratégie du cinéaste consistant plutôt à contribuer à la mémoire des traditions africaines et à mettre en place autant que possible des collaborations locales pour la réalisation des films. Stratégie à double tranchant, qui permettait à Rouch de ne pas se trouver en butte à la censure, très active en France à l'époque, mais qui semblait aussi poser des œillères à son œuvre : tourné entre 1957 et 1964, le documentaire ne conserve aucune trace de l'indépendance du Niger, précisément obtenue durant cette période. Les élèves ne poseront pas par eux-mêmes ce regard critique sur le film, il s'agira simplement de l'esquisser à travers une comparaison avec le plus célèbre film anticolonialiste de l'après-guerre, le court métrage *Afrique 50*, que René Vautier réalisa en 1950 au Niger, en détournant une commande de la Ligue française de l'enseignement sur les missions éducatives en A.-O.F. Censuré (comme plus tard *Les Statues meurent aussi* de Chris Marker, Alain Resnais et Ghislain Cloquet, 1953), le film valut à son réalisateur une peine de prison, et ne fut autorisé à la distribution qu'en 1996. La description virulente de la misère quotidienne dans laquelle vit la population et des exactions françaises (la destruction d'un village et l'assassinat d'une partie de ses habitants en Côte d'Ivoire en 1949) est portée avec une grande force par la voix off de Vautier, que l'on pourra comparer à celle de Rouch [cf. Voix, p. 14]. Une bonne manière d'intéresser la classe pourra être d'observer l'usage (métaphorique) des cadavres d'animaux par rapport à *La Chasse au lion à l'arc*.

1 Paul Stoller, *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*, The University of Chicago Press, 1992, p. 48.



Genre

Jean Rouch et le cinéma ethnographique

L'une des particularités de l'œuvre de Rouch est d'avoir étendu au-delà du cercle scientifique l'existence et l'influence d'un sous-genre du documentaire, le cinéma ethnographique (ou plus largement, l'anthropologie visuelle), dont il fut à la fois un continuateur et un fondateur.

Rouch fut un simple continuateur du film ethnographique parce que le cinéma est lié, dès ses origines, au désir de voyage, d'exploration et de documentation des lointains et des sociétés étrangères, fut-ce sous la seule forme de captures d'images de ce qui n'a encore jamais été filmé. Le grand ancêtre de ce cinéma, comme Rouch lui-même l'a souvent répété, est *Nanouk l'esquimau* de Robert Flaherty, réalisé en 1922 et qui était déjà un aboutissement esthétique des premières explorations de l'histoire du cinéma. Rouch fut aussi un essentiel fondateur du cinéma ethnographique parce que celui-ci, jusqu'aux années 1940, avait surtout trouvé sa légitimité à travers l'emploi de la caméra comme outil d'enregistrement et des images animées comme mode d'archivage, plus que sur la réalisation de films, supposant l'organisation d'un discours propre à l'aide de la mise en scène, du montage et du commentaire. Peut-on se dire ethnologue, ou plus précisément ethnographe, lorsqu'on écrit peu et que l'on fait d'abord du cinéma son moyen d'enquête, de récolte et d'analyse des sociétés humaines ? C'était toute la position de Jean Rouch, cinéaste-ethnographe.

● Voyager léger

Pour capter les images dans la situation réelle où il réussit à s'introduire et pour suivre ses personnages documentaires, Rouch privilégie, d'abord par instinct puis par choix méthodique, des équipes réduites, composées de deux ou trois personnes maximum : lui-même à la caméra, un preneur de son, et éventuellement un assistant. Le cinéaste-ethnographe est aussi un cinéaste-opérateur, un « homme à la caméra », selon le titre du film de Dziga Vertov (1929), le cinéaste soviétique à qui Rouch et Edgar Morin emprunteront l'expression « cinéma vérité » (*kino-pravda*) au début des années 1960. Il faut faire corps avec l'appareil pour pouvoir répondre vite à ce qui se passe : la caméra est donc quasi systématiquement portée à la main ou à l'épaule, et doit être légère pour ne pas gêner les déplacements. « Pour moi la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est la plus efficace. »¹ Cette esthétique de l'immersion et de la caméra portée affilie directement Rouch



au cinéma direct, dont plusieurs titres célèbres ont à voir avec l'anthropologie².

Un autre aspect capital de la prise de vue sur lequel Rouch a souvent insisté, est l'exercice de prévision du montage que l'opérateur doit constamment s'imposer. La base du cinéma ethnographique est moins la narration (organiser un récit) que la description (rendre compte d'une situation, d'un espace, d'une organisation), même si les deux peuvent être complémentaires. Pour cela, les choix d'angles de prise de vue et leur démultiplication raisonnée sont essentiels. Montrer la fabrication d'un objet par exemple, c'est faire un plan général sur l'espace où elle a lieu et un gros plan pour rendre compte des outils employés : le cinéma ethnographique est inséparable d'une analyse des situations qui permet d'en faire la meilleure description possible, en regard d'un usage scientifique et archivistique des images. Cette analyse passe chez Rouch par une contrainte quant à la durée des plans, et par le montage : il a souvent raconté comment la petite caméra Bell & Howell 16 mm qu'il utilisait pour exemple pour tourner *Les Maîtres fous* fonctionnait à l'aide d'un ressort qu'il devait remonter toutes les 25 secondes, l'obligeant à filmer des plans relativement brefs et à réfléchir entre chaque prise. « Donc on faisait des films qui étaient musclés ! »³ Rouch n'est pas un adepte du plan bref, il a même réalisé de célèbres courts métrages en plan séquence (la fiction *Gare du nord*, réalisée en 1965, consiste

1 Jean Rouch, « La caméra et les hommes », dans Claudine de France, *Pour une anthropologie visuelle*, éd. Mouton, 1973, p. 63.

2 Sur les liens entre cinéma direct et anthropologie, cf. Maxime Scheinfeigel, Jean Rouch, CNRS Éditions, 2008, p. 52-64.

3 Jean Rouch à propos de *Bataille sur le grand fleuve*, entretien vidéo avec Enrico Fulchignoni, 1982. Consultable en ligne :

↳ videotheque.cnrs.fr/doc=2812

en deux plans ; le documentaire *Tourou et Bitti, les tambours d'avant*, réalisé en 1971, en un seul). On constate cependant que le rythme de montage de *La Chasse au lion à l'arc* est relativement élevé, y compris dans des scènes statiques comme celle de la cuisson du poison. On verra plus loin que, en plans longs comme en plans courts, ce qui lui importe est une constante dynamique du regard qui rend sensible l'acte même de la description.

● L'anthropologie partagée

Le sujet ethnographique de *La Chasse au lion à l'arc* est clair : une méthode ancestrale de chasse par un groupe ethnique précis (les Gao, qui font partie des Songhaïs), dans une région (l'ouest du Niger) et à une époque déterminées (le début des années 1960). Les voyages aux confins de la brousse et le tournage étendu sur une longue période justifient la mise en œuvre du filmage «léger» décrit précédemment, tout comme l'alternance de situations calmes (les préparatifs, les rituels) et d'autres plus mouvementées (en pleine nature face aux animaux) appelle une caméra fluide, capable de s'adapter aux événements. Le cinéma ethnographique selon Rouch ne s'arrête cependant pas à cette ferme délimitation du sujet d'enquête et à l'adéquation entre les moyens employés et la diversité des situations rencontrées. Dès le début de *La Chasse au lion à l'arc*, l'équipe de tournage se met en scène à travers la vision des voitures et la brève narration du trajet jusqu'à Yatakala ; plus tard, c'est la vision du télégramme envoyé au cinéaste plusieurs années après le premier tournage, qui témoigne de ce qui se passe derrière la caméra et des interactions avec les personnes filmées. On verra aussi plus loin comment Rouch ne cesse de rappeler sa présence «d'interprète», au double sens de celui qui joue et de celui qui donne une interprétation de ce qui se passe, à travers les singularités de son commentaire en voix off [cf. Voix, p. 14].

«Dans le cinéma de document, le risque est permanent. Les chercheurs en sciences humaines ont longtemps prétendu que la caméra était un obstacle majeur à l'observation scientifique. Ils ne pouvaient pas savoir que la caméra est le passeport le plus efficace pour découvrir la réalité (le vrai) ou pénétrer dans l'imaginaire (le faux).»⁴ Pour ne pas mentir sur ce risque, Rouch ne dissimule pas sa présence ni ses interactions avec ceux et celles qu'il filme : il assume l'idée fondatrice de la science moderne selon laquelle l'observateur fait partie de l'observation, permet à ceux qu'ils filment d'intervenir dans le processus de réalisation, et ne manque jamais de leur montrer le résultat ni de recevoir leur critique. C'est ce qu'il nomme «l'anthropologie partagée» : «C'est un "ethno-dialogue" permanent qui me paraît l'un des plus intéressants biais de la démarche ethnographique d'aujourd'hui : la connaissance n'est plus un secret volé, dévoré ensuite dans les temples occidentaux de la connaissance, elle est le résultat d'une quête sans fin où ethnographes et ethnographes s'engagent sur un chemin que certains d'entre nous appellent déjà l'anthropologie partagée.»⁵

● La ciné-transe

Au point le plus fort de la confusion entre observateur et observé, il y a ce que Rouch a nommé la «ciné-transe», qui désigne l'état physique et psychologique particulier dans lequel rentre l'opérateur de prise de vue lorsqu'il fait «corps» avec sa caméra portée et, à travers elle, avec les événements filmés. La «ciné-transe» est ce que Rouch définit comme «un état bizarre de transformation de la personne du cinéaste» :

d'un côté, une forme de fusion avec l'appareil, avec lequel le cinéaste-ethnographe se met littéralement à danser, et de l'autre côté, une évidente analogie avec les phénomènes de possession que ce même cinéaste enregistre. La transe, cet état second induit par certains rituels animistes ou chamanniques, est le signe extérieur de la possession, c'est-à-dire de la présence d'un dieu ou d'un génie dans le corps de celui qu'on appelle alors «cheval de génie». L'opérateur-Rouch, ainsi possédé par le cinéma, peut rentrer et intervenir à son tour dans les cérémonies qu'il filme, comme il le fait dans le court métrage *Tourou et Bitti*. L'anthropologie partagée devient alors une boucle d'influences réciproques, très éloignée des modèles classiques de la vérité scientifique. Ainsi, dans *La Chasse au lion à l'arc*, le moment où Rouch crie en voix off la devise du poison *boto* en même temps que ses personnages : il ne les traduit plus mais les redouble dans leur rituel.

« Nous avons choisi de faire de l'ethnographie [...]. Nous avons rêvé de faire du cinéma. Et nous avons pratiquement mené ce programme à bonne fin »

Jean Rouch, 1973

● «Je ciné-pense»

Plus qu'une technique de tournage, Jean Rouch développait une pratique libre, un exercice empirique du cinéma concentré sur l'expérience immédiate des situations. «À tous les moments de l'élaboration d'un film de cinéma direct, une "ciné-attitude" se manifeste. Contrairement aux films de fiction préparés sur le papier, le cinéaste direct doit à tout moment être prêt à enregistrer les images et les sons les plus efficaces. Pour reprendre la terminologie de Vertov, lorsque je fais un film, je "ciné-vois", en connaissant les limites de l'objectif et de la caméra ; je "ciné-entends", en connaissant les limites du microphone et du magnétophone ; je "ciné-bouge" pour aller chercher l'angle ou effectuer le mouvement le plus adéquat ; je "ciné-monte" dès le tournage, en pensant aux rapports des prises de vue les unes par rapport aux autres ; en un mot, je "ciné-pense".» (Jean Rouch, «Essais sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe» (1973), repris dans *Cinéma et anthropologie*, éd. Cahiers du cinéma, 2009, p. 151.)

Est-ce que cette description n'apparente pas la pratique de Rouch à ce que l'on nomme généralement l'improvisation ? Les analogies entre le cinéma direct et le jazz ont souvent été faites, et Rouch lui-même a fait le lien. Les élèves musiciens pourront être sollicités pour tirer les fils de cette comparaison : s'insérer dans un ensemble musical en mouvement, intervenir par temps courts ou longs, penser le développement d'un thème, gérer la fatigue ou l'exaltation physique. Les élèves sportifs ou danseurs pourraient aussi trouver des analogies avec leurs pratiques : il ne s'agit pas seulement d'agir spontanément mais de penser et prévoir dans le mouvement, d'avoir une stratégie sans cesser de bouger. La «ciné-transe» mobilise le corps et la pensée.

⁴ Jean Rouch, «Le vrai et le faux» (1989), repris dans Jean Rouch, *Cinéma et anthropologie*, Cahiers du cinéma, 2009, p. 115.

⁵ Jean Rouch, «Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe» (1973), repris dans *Cinéma et anthropologie*, op. cit., p. 153.

Découpage narratif

- 1 **GÉNÉRIQUE**
00:00:00 – 00:01:04
Un homme joue du godié (une vièle monocorde), le générique s'inscrit à l'écran. Une mention précise : « *Ce film a été réalisé à la frontière du Niger et du Mali au cours de sept missions ethnographiques du CNRS et de l'IFAN. Il a été commencé en 1958 et terminé en 1965.* »
- 2 **IL ÉTAIT UNE FOIS**
00:01:05 – 00:05:19
Sur le visage d'un enfant, la voix off de Jean Rouch ouvre le film : « *Les enfants, au nom de dieu (...) écoutez l'histoire des chasseurs de lion à l'arc.* » Il poursuit sur le trajet de l'équipe de tournage, passant par des villages avant d'arriver là où « *il n'y a plus que la brousse* ». En chemin, la caméra s'attarde sur d'antiques gravures laissées sur des rochers, représentant des animaux et des guerriers, les « *hommes d'avant* ».
- 3 **LES BERGERS, « MUUSU-BEERI » ET LES CHASSEURS**
00:05:20 – 00:11:04
Au bout de ce périple, on rencontre des Bellas, une ethnie nomade subsahélienne qui vit de la garde des troupeaux et de la vente du sel, et des Peuls, eux aussi bergers. Ces groupes vivent aux côtés de « *muusu-beeri* », le lion en langue songhaï-zarma. Pierre et bâton suffisent en général à l'éloigner. « *Mais quelquefois, le lion exagère (...), il tue pour le plaisir de tuer* », et il faut faire appel aux chasseurs songhaïs, les Gao, groupe semi-nomade qui est aussi cultivateur. Une vieille femme chante leurs louanges. Des enfants s'entraînent au tir à l'arc.
- 4 **FABRIQUER L'ARC ET LES FLÈCHES**
00:11:05 – 00:14:59
Wangari et Tahirou vont dans la forêt où vivent les lions pour choisir une branche qui pourra devenir un arc. Le bois est formé, les pointes de flèches fabriquées par le forgeron du village, les hampes taillées dans des roseaux de brousse et les pointes attachées aux bois.
- 5 **LE NAGUI**
00:15:00 – 00:27:14
Tahirou, un autre chasseur et deux autres personnes cherchent, loin du village, l'arbre donnant les graines du poison *boto*, le « *nagui* ». De retour au campement, les chasseurs se préparent à faire le *nagui*, « *une opération très grave qui a lieu tous les quatre ans, et à laquelle les femmes ne sont pas admises* ». En brousse, Tahirou dessine au sol un cercle magique à l'intérieur duquel aura lieu la fabrication. L'opération nécessite des gestes, des litanies et des ingrédients rituels que la voix off détaille ou traduit en même temps que les images. Une fois le poison prêt, les flèches en sont enduites. Un vieil homme prédit que la chasse sera mauvaise. Issiaka joue du godié pour redonner du courage à ses compagnons.
- 6 **PREMIÈRE PÉRIODE DE CHASSE**
00:27:15 – 00:40:39
Tahirou voudrait faire la grande chasse : non pas se mettre en embuscade mais débusquer le lion dans les broussailles. Un autre préfère utiliser des pièges à mâchoire, dont on suit brièvement la fabrication dans une ville animée du Ghana, avant de revenir aux chasseurs qui se lancent dans la traque. Ils trouvent des traces, les pièges sont dissimulés dans des trous. Le lendemain, Tahirou distribue à ses compagnons le « *gouri* », collier magique qui les rendra invisibles aux yeux des lions. Les pièges n'ont pas fonctionné. Les chasseurs se remettent en marche vers le nord, en vain. Un matin, une patte de hyène trouvée dans un piège signifie que « *la brousse est fatiguée des chasseurs* », il faut arrêter, d'autant que la saison des pluies commence. Pour comprendre pourquoi la traque a échoué, on consulte un devin. Un chasseur est maudit, il a gâté la chasse.
- 7 **DEUXIÈME PÉRIODE**
00:40:40 – 00:51:09
Trois ans plus tard, Rouch reçoit un télégramme de Tahirou : la chasse est à nouveau possible, celui qui la gâtait est mort. L'équipe de tournage se remet en route. Issiaka joue du godié pour appeler les génies de la brousse et le lendemain, les chasseurs reprennent leur traque, trouvent les empreintes d'un « *lion plus fort et plus malin que les autres, un lion qu'ils appellent l'Américain* », et non loin, le cadavre d'un chameau. Les pièges sont placés ; Issiaka enterre à côté de l'un d'entre eux une bouteille de parfum. On prépare des gouris.
- Le lendemain, un chacal a été pris, et un serval puis une civette, sur laquelle les chasseurs essaient les flèches enduites de *nagui* trois ans auparavant.
- 8 **LA HYÈNE MALÉFIQUE**
00:51:10 – 00:55:49
Les lions ont attaqué des troupeaux, une vache a été blessée. Durant plusieurs jours, les pièges sont placés et relevés. Un matin, on trouve une hyène, animal maléfique qui fait peur aux chasseurs, et qu'ils achèvent à coups de flèches. Son âme « *n'a-t-elle pas gâté la brousse ?* ». Tahirou veut continuer malgré tout. On répare les pièges.
- 9 **LES LIONS**
00:55:50 – 01:05:09
« *Maintenant, c'est la guerre de brousse.* » Les chasseurs retrouvent les traces de l'Américain, et des lions ont dévoré un âne dans un campement touareg. Un piège fonctionne : un jeune mâle a été pris, c'est le premier lion de la traque. Issiaka est désigné pour le tuer. Quand le poison a fait son effet, Tahirou libère l'âme de l'animal en frappant son naseau. Mais il faut encore trouver l'Américain et ses femelles. Le fauve suivant est une lionne prise près du camp des Bellas, Tahirou dit comme à chaque fois les devises du poison et les paroles de courage, adressées à l'animal comme aux chasseurs.
- 10 **LA DERNIÈRE LIONNE**
01:05:10 – 01:10:59
Les attaques de l'Américain sont quotidiennes. Des Touaregs annoncent qu'un lion a été pris : tout le monde se rend sur place, chasseurs et bergers. C'est une autre femelle, qui charge les hommes. Un berger est blessé, mais l'animal est vite stoppé par une lance. Damouré Zika, l'assistant-réalisateur du film, soigne le berger.
- 11 **RETOUR AU VILLAGE**
01:11:00 – 01:17:26
Puisqu'il y a eu un accident, la chasse s'arrête à nouveau. Les chasseurs rentrent à Yatakala avec le dernier cadavre, qui est dépecé et découpé. On découvre que la flèche d'Issiaka l'a atteint en plein cœur. Ils chantent leurs aventures et face aux villageois, racontent et rejouent leurs exploits.

Récit

Les tours du griot

Comme un conteur de village, un griot traditionnel — selon le nom donné en Afrique de l'Ouest à ces importants passeurs de l'histoire orale —, le cinéaste imprime à son récit de faits véridiques les allures d'une fable.

La manière dont débute *La Chasse au lion* à l'arc est inattendue. Jean Rouch, en voix off, s'adresse à un enfant dont on voit le visage en gros plan, regardant la caméra. Il lui raconte une ancienne épopée, pour transmettre la mémoire locale et «chanter les louanges» des chasseurs, héros ordinaires transformés en personnages mythiques. Il y a là l'introduction simple, pour la classe, d'une problématique fondamentale: un documentaire peut-il raconter une histoire? Le film peut même être abordé comme *l'histoire d'une histoire*. À cette introduction sur le mode du «Il était une fois» répond symétriquement l'épilogue, où l'on voit les chasseurs chanter leurs propres exploits et mimer pour un groupe d'enfants les actions qui ont conduit à la mort des fauves. Leur aventure est devenue une histoire. Ne s'agit-il pas d'une boucle du film sur lui-même? Le récit amorcé par les chasseurs à la fin est identique à celui lancé au début, mais le narrateur a changé: le cinéaste-griot a laissé la place aux acteurs réels de ce qui s'est passé, suivant un passage de relais caractéristique du cinéma de Rouch.

Cet cadre narratif a une double valeur: il invite le spectateur à écouter un récit plutôt qu'à observer un matériau documentaire, et dans le même temps, il fait partie du matériau documentaire lui-même, puisque l'importance de la transmission orale sous la forme des récits est l'un des grands axes de la recherche anthropologique. Tout l'usage de la voix off est marqué par cette ambiguïté [cf. Voix, p.14]. D'une part, Rouch décrit et décrypte ce que les images montrent, sur un mode informatif minimal (la succession temporelle des actions, la récurrence de quelques personnes-personnages); mais en traduisant ce que certains personnages disent, en doublant leurs voix, en empruntant leur vocabulaire, il intègre d'autres manières de raconter: plus lyrique, dès le début, lorsqu'il évoque «*les montagnes de cristal*»; plus emporté, lorsqu'il crie avec les chasseurs les devises du poison *boto*; laissant la place à une forme de suspense, lorsqu'il prend le temps de traduire les mauvais augures [fin des séq. 5 et 6].

Cet effet d'emboîtement des manières de raconter diversifie une narration qui, en elle-même, est d'abord menée par une logique pauvre de linéarité spatiale et chronologique. Les chasseurs ont une mission, ils rassemblent les moyens pour l'accomplir et se mettent en marche, rencontrent des difficultés, remplissent partiellement leur tâche. Sur cette ligne droite, Rouch construit par le montage un temps et un espace élastiques. Les indications spatiales semblent précises (la voix donne toujours le nom des villes ou villages) mais le film ne rend pas compte de la réalité de tous les trajets, par exemple le périple pour aller trouver l'arbre à poison [séq. 5], où le chemin parcouru par les pièges fabriqués au Ghana [séq. 6], alors que l'on suit parfois plus longuement les chasseurs en marche. Même chose pour le temps: les descriptions minutieuses comme celle de la fabrication du poison [séq. 5] alternent avec de brusques raccourcis, comme l'ellipse de plusieurs années [séq. 6 et 7]. Plus globalement, c'est toute la deuxième partie du film [séq. 7 et 9], qui subit une forme d'accélération, enchaînant les prises d'animaux



sans beaucoup de digressions, au point que l'accident du berger [séq. 10] et les images arrêtées et floues de la caméra bousculée lors de la charge de la lionne, peuvent être ressenties comme un point d'orgue de cette vitesse prise par le récit — ou peut-être une trace de la «ciné-transe», à la fois climax de l'histoire et de la prise de vue.

● Rouch en série

Le récit est coupé en deux par une rupture de trois ans, le temps pendant lequel la chasse était considérée impossible à cause de la présence néfaste de l'un des chasseurs. À sa mort, la traque reprend et le tournage aussi, ce que le montage traduit par un simple fondu au noir (l'image s'obscurcit plus ou moins rapidement jusqu'au noir complet) puis la vision du télégramme du chef des chasseurs, Tahirou, reçu par Rouch. Le film, cependant, «recommence»: on traverse à nouveau le fleuve Niger comme au début, on voit à nouveau la «Land-Rover» rouler dans la brousse. Ce recommencement est réitéré trois ans plus tard, en 1968: le lion le plus féroce n'ayant pas été tué, la chasse est relancée et Rouch, toujours prévenu par Tahirou, revient sur place pour réaliser un court métrage de 20 minutes, *Un lion nommé l'Américain* (1969). Mais pourquoi Rouch, qui avait déjà attendu trois ans une première fois, n'a-t-il pas intégré ces nouvelles péripéties dans un film unique, qui n'aurait alors plus été en deux mais en trois parties? Après avoir vu le court métrage (inclus dans un coffret DVD des éditions Montparnasse, [cf. Bibliographie]), on pourra réfléchir à cette question avec la classe en suivant deux pistes: le désir manifeste de Rouch de faire un film ayant une forme différente (absence de voix off, récurrence des gros plans, longs moments digressifs, par exemple dans la scène du pneu crevé); l'importance des «cycles» dans les mythologies et les narrations traditionnelles, avec leurs récurrences de personnages et répétitions de situations, que Rouch mime ainsi par le cinéma. Les élèves peuvent être invités à imaginer la «série» documentaire que serait devenue aujourd'hui l'aventure au long cours de cette chasse au lion.



Personnages Du groupe au mythe

Des personnes réelles qu'il filme, Jean Rouch fait des personnages hiératiques, oscillant entre simple figuration et destin légendaire.

Le générique mentionne les noms de sept chasseurs et un apprenti, Ali. Plus tard [séq. 3], cinq chasseurs sont présentés dans une série de gros plans accompagnés du nom de chacun. Mais qui aurait la mémoire du générique ou s'arrêterait pour le consulter à nouveau, sera déjà surpris de constater que les noms qui y sont inscrits ne correspondent pas tous à ceux donnés dans la séquence, certains, comme Yeya Koro ou Ali, n'apparaissant que plus tard, tandis que deux Issiaka sont désignés dans la séquence alors que le générique n'en crédite qu'un seul. Cette confusion exprime bien ce qui se passe au cours du film. On pourra constater de la même manière comment l'équipe de tournage est une entité sans contours précis, dont Rouch est absent devant la caméra mais omniprésent derrière (puisqu'il filme et parle sans cesse). On ne fait qu'apercevoir cette équipe dans les voitures au début, ou sur une pirogue [séq. 7], avant qu'une action concrète (soigner le berger blessé par un fauve) n'amène à montrer le visage et nommer l'assistant-réalisateur, Damouré Zika [séq. 10]. C'est que Rouch entend d'abord saisir des groupes. Il y a là un trait fondamental de l'ethnographie (discipline où l'on ne s'intéresse aux individus que pour cerner des réalités collectives), mais aussi un goût plus purement cinématographique pour les mouvements d'ensemble, les plans grouillant de silhouettes et de gestes divers, les contrastes entre les petites grappes d'hommes et les grands paysages, comme par exemple dans la succession de quatre plans larges [séq. 5] qui montrent un groupe, partiellement différent de celui défini au début, partir à la recherche de l'arbre à poison. Il est ainsi symptomatique que la présentation des chasseurs [séq. 3] soit suivie d'un exercice de tir à l'arc où l'on a du mal à comprendre s'ils se trouvent parmi les nombreux hommes et enfants présents : à peine individualisés, ils sont refondus dans leur communauté, ce qui est aussi l'occasion pour le cinéaste d'enchaîner par le montage des postures et des mouvements dynamiques.

● Mutisme et magie

Deux figures se dégagent toutefois, investies à plusieurs reprises d'actions importantes. Il s'agit du chef des chasseurs, Tahirou Koro, et du «*plus jeune des chasseurs*», Issiaka Moussa. Tahirou est celui qui connaît toutes les étapes de la chasse, les subtilités de la fabrication des arcs et des flèches, tous les rituels, depuis ceux liés à la confection du poison jusqu'aux gestes et aux formules libérant l'âme des animaux tués, afin que ceux-ci ne viennent pas jeter de sorts sur les familles des chasseurs. Quant à Issiaka, sa présence semble plus forte que celle par exemple de Wangari Moussa, pourtant souvent cité (c'est lui qui tire la première flèche du film, sur une civette [séq. 7]). C'est Issiaka qui ouvre le film avec son violon «*godié*», qu'il reprendra encore à des moments-clés de la chasse [séq. 5 et 7], et c'est lui qui est désigné pour tuer le premier fauve, le jeune lion qu'il ne quitte pas des yeux pendant son agonie [séq. 9]. Tahirou incarne à la fois la connaissance ancestrale des techniques matérielles et la survivance des croyances magiques ; Issiaka est du côté du présent de la chasse, réagissant par son *godié* aux états immédiats du groupe et répondant par son assiduité à ce que Tahirou lui commande.

Ni l'un ni l'autre cependant, ni aucun des personnages documentaires du film, ne prend directement la parole face à la caméra pour s'exprimer sur ce qui est en train de se passer ou sur sa propre situation. On entend quelques bribes de paroles en langue songhaï-zarma, mais elles sont toujours traduites par le cinéaste-commentateur (le film n'étant jamais sous-titré), qui s'accapare donc toute la transmission de la parole. Si on peut y voir un effet direct d'appropriation et de manipulation, critiquable en lui-même, on constate aussi une logique interne au film. Le relatif mutisme des chasseurs en fait des apparitions hiératiques, uniquement dédiées à leur tâche, que l'on entend surtout lorsqu'il faut crier les devises du poison *boto* ou lorsqu'il leur faut raconter leur propre histoire. En leur dérochant la parole, Rouch les transforme en figures mythiques, dont il conte l'histoire tout comme une vieille femme chante leurs louanges [séq. 3]. C'est même, au tout début de la [séq. 6], en faisant brusquement disparaître Tahirou au milieu de la brousse par l'effet d'un raccord, comme par l'effet magique du «*gouri*» qui est censé rendre les chasseurs invisibles, qu'il métamorphose les chasseurs en êtres légendaires : la technique du film vient au secours de la croyance pour mieux bâtir ses héros.

Mise en scène

L'empire des gestes

L'une des tâches de l'ethnographie est semblable à celle de tout documentaire cinématographique : avant même d'analyser, de classer ou d'interpréter, il s'agit de recueillir minutieusement des faits, gestes et paroles.

L'enregistrement sonore est une dimension complexe du cinéma de Jean Rouch, comme on l'a remarqué dans les rubriques précédentes à propos des voix — il y a à cela des raisons techniques (jusqu'au début des années 1960 et l'avènement du son synchrone, les magnétophones sont séparés des caméras et sont des appareils lourds, difficiles à utiliser dans les contextes de tournage en brousse) et poétiques (sa pratique singulière du commentaire [cf. Voix, p. 14]). L'enregistrement visuel des actions, et plus particulièrement celui des gestes, est quant à lui soumis à des nécessités que l'on a déjà rapidement évoquées [cf. Genre, p. 6] : une exigence de lisibilité et de mise en situation fondée sur la juste élection de ce qui doit être filmé, c'est-à-dire de ce qui sera utile à la fois dans le cadre du discours ethnologique et pour l'existence du film. Ce sont des questions fondamentales de mise en scène (quoi filmer, selon quel angle, quelle taille et quelle longueur de plan ?) autant que de méthode d'enquête. En ce sens, le cinéaste-ethnographe est comme les chasseurs qui se penchent sur les traces des fauves et doivent prendre la bonne décision pour aller dans telle ou telle direction à leur poursuite (par exemple au début de la [séq. 9]).

● Deux méthodes

On voit bien qu'il y a, pour cela, deux grandes réponses : la plus simple et prudente, qui consiste à employer des plans longs et larges afin de ne pas manquer de recueillir un maximum d'informations pertinentes, et la plus périlleuse, qui consiste à démultiplier les angles et les tailles de plans. S'il pratique parfois la première méthode, Rouch est surtout adepte de la seconde, qui épouse la dynamique corporelle et mimétique de la « ciné-transe » (les gestes et les mouvements de l'homme à la caméra ressemblent parfois à ceux des personnes qu'il filme).

La première méthode est illustrée par la longue séquence de fabrication du poison *boto* [séq. 5]. Rouch saisit en plan large Tahirou et son assistant, Sikiri, qui préparent la bande de sable, à l'écart du village, où va avoir lieu le rituel de préparation du *nagui*. Les deux hommes tracent un cercle magique qui signale aussi l'espace que l'opérateur ne pourra pas outrepasser, et toute la scène est filmée avec de très faibles différences d'angles, depuis une zone située en face de Tahirou, et en légère plongée (Rouch tournant à la main debout ou accroupi). Les principales variations sont celles des tailles de plan, que Rouch peut changer en s'approchant ou en s'éloignant, ou à l'aide d'un zoom (dont l'action n'est pas visible dans cette séquence, mais on sait grâce à d'autres scènes que sa caméra en est équipée). On peut ainsi voir en 13 plans de tailles différentes Tahirou qui tourne lentement autour de la cuve où cuit le *nagui*, de gauche à droite et de droite à gauche, tout en l'agitant avec une grande louche. La quantité de plans est nécessaire à la description pour faire comprendre la nature du geste (la marche en crabe, le poignet pris et reversé) et exprimer sa durée répétitive alors qu'il



s'agit évidemment d'une compression drastique par le montage, la durée réelle de l'action n'étant pas précisée malgré son intérêt ethnologique : Rouch privilégie l'effet sur l'information.

La seconde méthode se perçoit par exemple à la fin de la [séq. 6], lorsqu'un devin reçoit Tahirou et un autre homme, et, en traçant des signes dans le sable, explique ce qui empêche le bon déroulement de la chasse. Sans outrances, la présence de l'opérateur-cinéaste est plus manifeste, dès le premier plan qui fait découvrir l'espace où se déroule la rencontre à l'aide d'un panoramique passant du toit des cases alentours à l'assemblée des hommes assis par terre, alors que la séance a déjà commencé. Dans la suite de la scène, Rouch filme sous différents angles, passant devant, derrière ou sur le côté, certains plans témoignant de ses mouvements et tremblements. Le sujet ethnologique est la technique de divination, qui justifie un retour constant sur l'homme qui dessine dans le sable, mais le sujet narratif est la rencontre et l'inquiétude de Tahirou, qui justifie de brefs champ-contre-champs avec les auditeurs du devin. On s'attend à des plans plus longs et rapprochés sur les signes, mais Rouch préfère alterner et procéder par un montage court, tout comme le devin efface régulièrement ce qu'il vient de faire par de grands gestes du plat de la main. On a le sentiment que la scène, par ses enchaînements chaotiques, ne respecte pas la logique du dessin, alors qu'il n'en est rien, toute sa deuxième partie permettant de voir, au sol, une même configuration de traits. Mais Rouch s'attache à faire incessamment *circuler le regard*, pour transformer sa description en un geste propre qui se superpose à ceux qu'il filme.

« Manier la caméra, c'est une façon de pénétrer dans quelque chose. Le zoom ne remplacera jamais un travelling. Un travelling dans l'axe ou même un travelling latéral, c'est une façon de découvrir le monde »

Jean Rouch, 1992



3



4



5



15



16



27



32

Montage Face au fauve

Morale du champ-contrechamp lors de la mise à mort du premier lion.

Une scène décisive intervient dans le dernier quart de *La Chasse au lion à l'arc* [00:57:10]. Un âne a été tué par des lions, les chasseurs décident de placer des pièges aux alentours de son cadavre. «Au matin, l'emplacement d'un piège est vide. Il y a une trace, un lion a été pris», explique la voix off de Jean Rouch, sur un plan montrant le trou laissé par le piège, puis, avec un mouvement panoramique vers le haut, la frange d'épineux et d'arbres secs où le fauve blessé s'est réfugié. Cette première capture, qui intervient après presque une heure de film et quatre ans de traque, est un événement narratif : le labeur des chasseurs va enfin être récompensé, tout comme l'attente des spectateurs du film. Mais par quelle cruauté devrions-nous attendre la mort d'un être vivant, qui fut bien réelle [cf. Avant la séance, p. 2] pour satisfaire notre expérience de spectateur ? Rouch n'ignore pas le caractère scandaleux du suspense qu'il met en place, dans le film, ni l'importance et la dimension morale qu'avait la mise à mort rituelle du lion, dans la réalité. Or les deux — l'attente à la fois effrayante et fascinante de la mort du fauve, le respect dû à cette agonie et le cérémonial qui l'entoure —, vont passer par un montage des regards, comme l'annonce le raccord qui mène à la scène. Car avant

de découvrir le trou laissé par le piège, un plan impressionnant avait montré l'œil vide de l'âne, puis au cours d'un bref zoom arrière, le recouvrement de son cadavre sous une masse d'épineux posée par des mains invisibles. Le montage crée ainsi un rapport entre l'œil blanc du «bourricot» (qui conjugue par ailleurs deux moments célèbres d'*Un chien andalou* de Luis Buñuel, l'œil passé au rasoir et les cadavres d'ânes sur un piano, comme ne pouvait manquer de le savoir Rouch, amateur de surréalisme) et le trou dans le sable. Tout l'enjeu de la scène va être, en quelque sorte, de remplir ces tristes creux avec de véritables regards.

● Le salut au lion

Si l'on considère le panoramique passant du trou dans le sable aux arbres comme le premier plan de la séquence, le deuxième est celui qui montre déjà les chasseurs de dos s'avancer vers les épineux (mais rien ne prouve qu'il s'agit exactement des arbres vus précédemment), et très vite intervient un plan du lionceau sous des branchages secs, pris au piège, rugissant [3] avant que l'on revienne aux chasseurs qui «saluent le petit lion» en le désignant chacun brièvement de la main [4], puis à nouveau sur le fauve, dans deux plans plus rapprochés où l'on voit la réaction de l'animal [5]. Tahirou le «calme» en balançant sa hache, «car il n'est pas bon de tuer un lion en colère», tandis que d'autres chantent «les louanges du petit lion». La scène met donc en place un face-à-face inattendu : plutôt que de tuer immédiatement l'animal, les chasseurs instaurent un rapport que le montage décrit par une alternance entre eux et lui. On est loin d'une scène d'abattage, les chasseurs ne témoignent d'aucun plaisir de tuer. C'est seulement au plan [14] que l'on voit Issiaka tirer à l'arc, action suivie d'un raccord dans l'axe sur la bête qui mord dans la flèche [15]. Un extraordinaire gros plan en contrechamp [16] montre alors le tireur, déjà assis parmi ses pairs, visage impénétrable, avec dans les yeux un éclat brillant, comme doré, de la couleur du lionceau dont il doit accompagner la mort s'il ne veut pas qu'une malédiction s'abatte sur lui et sa famille. Tous les hommes doivent suivre le même rituel, tandis que Tahirou demande au fauve «de pardonner aux chasseurs». Une petite série de champs-contrechamps déploie plus largement ce face-à-face : les regards d'autres chasseurs et celui du lion alternent jusqu'à la mort de ce dernier, marquée par un gros plan sur son œil

fixe [27] qui renvoie à celui de l'âne du début de la scène, avant que des regards d'enfants vers la caméra ne nous renvoient encore plus en arrière, au début du film et de sa narration [32]. Une figure fondamentale de montage devient donc ici l'expression d'une morale traditionnelle, qui met un instant à égalité l'homme et l'animal.

● Dans le plan

La scène dure environ 2 min 40 et contient 33 plans, ce qui constitue un rythme de montage relativement élevé pour un film de ce genre et de cette époque : les champs-contre-champs se succèdent sans relâche pour mettre en œuvre le rapport que l'on vient de décrire. Il ne faut cependant pas négliger une autre dimension de la scène, nécessitant à l'inverse d'abolir le montage pour montrer la relation entre l'homme et l'animal dans l'unité spatiale et temporelle d'un plan : afin d'attester de la réalité du face-à-face entre les chasseurs et le fauve, et donc du risque physique que celui-ci suppose, il faut rassembler les deux dans un même cadre, ce que Rouch réalise à plusieurs moments de la scène, moments que l'on pourra relever avec la classe. Le cinéaste respecte ainsi une « loi esthétique » du réalisme cinématographique énoncée par André Bazin dans un texte célèbre, « Montage interdit » (1956, voir extrait ci-dessous). Il y a donc à la fois le « montage obligatoire » du face-à-face rituel, des échanges de regard entre les hommes et l'animal ; et le « montage interdit » qu'impose la vérité de la situation. Rouch joue des deux techniques avec virtuosité.



● Regards animaux

La scène de *La Chasse au lion à l'arc* que l'on a décrite met en scène l'un des grands « regards animaux » de l'histoire du cinéma. Il y en a d'autres dans cette histoire, dans des esthétiques, des tonalités et des époques différentes, mais qui font toujours jouer une indéfinissable limite entre les genres du vivant. Parler de regard, c'est déjà supposer une communication, une expressivité, un passage d'émotion qui ébranlent l'idée triviale de l'animal comme part d'une sphère séparée. L'effet est d'autant plus fort lorsque nous, spectateurs, sommes seuls témoins de ces regards, sans contrechamp humain fixe dans le film. C'est ce qui se passe à la fin de *Moby Dick* de John Huston (1956), dans un bref plan extraordinaire où la baleine (fut-elle une construction de studio) semble jeter un regard à Achab, que celui-ci ne peut voir, avant de l'entraîner au fond des mers ; ou bien dans de multiples scènes d'*Au hasard Balthazar* de Robert Bresson (1966), et notamment celle où l'âne, personnage principal du film, est mis au travail dans un cirque, et semble échanger des regards avec un tigre, un ours, un chimpanzé, un éléphant. On pourra chercher le regard caméra du *Chat écoutant de la musique* de Chris Marker (interlude du *Tombeau Alexandre*, 1992, devenu un court métrage autonome) ou suivre les mouvements synchronisés des regards des chiens de *Two Dogs and Ball* de William Wegman (1975). Montrer ces extraits aux élèves (ils sont aussi trouvable facilement en ligne) permettra d'ouvrir à un exercice personnalisé : ils pourront tenter de filmer eux-mêmes un moment expressif du regard de leur animal de compagnie, fut-il un canari, ou trouver parmi les innombrables vidéos Internet d'animaux l'éclat d'un regard qui les touche ou les trouble, en expliquant pourquoi.

● Montage interdit

Aborder « Montage interdit » d'André Bazin en classe sera d'autant plus pertinent que les documentaires de Robert Flaherty cités dans le texte sont ceux que Jean Rouch a toujours évoqués comme les déclencheurs de sa vocation cinématographique. On pourra donc montrer les extraits de *Nanouk l'Esquimau* (1922) et *Louisiana Story* (1948) convoqués par le critique.

« [...] Il me semble qu'on pourrait poser en loi esthétique le principe suivant : "Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit." Il reprend ses droits chaque fois que le sens de l'action ne dépend plus de la contiguïté physique, même si celle-ci est impliquée. [...] il serait inconcevable que la fameuse scène de la chasse au phoque de *Nanouk* ne nous montre pas, dans le même plan, le chasseur, le trou puis le phoque. Mais il n'importe nullement que le reste

de la séquence soit découpé au gré du metteur en scène. Il faut seulement que l'unité spatiale de l'événement soit respectée au moment où sa rupture transformerait la réalité en sa simple représentation imaginaire. C'est du reste ce qu'a généralement compris Flaherty, sauf en quelques endroits où l'œuvre perd en effet alors de sa consistance. Si l'image de Nanouk guettant son gibier à l'orée du trou de glace est l'une des plus belles du cinéma, la pêche du crocodile visiblement réalisée « au montage » dans *Louisiana Story* est une faiblesse. En revanche, dans le même film, le plan-séquence du crocodile attrapant le héron, filmé en un seul panoramique, est simplement admirable. Mais la réciproque est vraie. C'est-à-dire qu'il suffit pour que le récit retrouve la réalité qu'un seul de ses plans convenablement choisi rassemble les éléments dispersés auparavant par le montage. » (André Bazin, « Montage interdit », *Cahiers du cinéma* n° 65, décembre 1956.)



Voix Qui parle ?

VIDÉO
EN
LIGNE

Comme un grand nombre de films de Jean Rouch, *La Chasse au lion à l'arc* est traversé du début à la fin par un commentaire off conçu et dit par le cinéaste.

Le cinéaste-ethnologue est donc aussi un ethnologue, puisqu'il emploie des mots pour décrire et analyser les situations qu'il rapporte. Mais ces mots sont dits, quasiment pas écrits : à l'exception des brèves mentions du générique d'ouverture, aucune information ne s'inscrit à l'écran. On pourra commencer par faire remarquer à la classe cette absence (en comparaison par exemple avec l'abondance du texte écrit dans les documentaires télévisuels contemporains ou les pastilles d'information conçues pour le web) pour mieux l'introduire à l'importance de la voix chez Rouch. C'est la voix qui guide le spectateur, distribue les précisions géographiques et temporelles, présente et suit les situations, donne les noms d'ethnies, les noms mythiques et ceux des personnes. C'est la même voix qui traduit, souvent de manière partielle, ce que les personnes filmées disent dans leurs langues, alors que là aussi, l'écriture aurait pu être utilisée (sous-titres, cartons). C'est toujours la même voix qui prend parfois des accents fabuleux pour donner au documentaire l'allure d'un conte, ou tout du moins d'un récit. On voit d'emblée que Rouch, le « griot gaulois », le cinéaste-récitant, conçoit le commentaire comme un exercice hybride et, puisqu'il le prend en charge lui-même, comme une partie intégrante de son acte créateur.

● Présent

L'une des marques les plus fortes et en même temps les plus discrètes du commentaire de Rouch pour *La Chasse au lion à l'arc*, est sans doute son usage d'une certaine forme de présent narratif, lancé par les premières paroles du film [séq. 2] : « Les enfants, au nom de dieu, écoutez. Écoutez l'histoire de Gaweye Gaweye. Gaweye Gaweye, l'histoire de vos pères, l'histoire de vos grands-pères, l'histoire des chasseurs de lion à l'arc. » Or cet appel à une histoire ancestrale n'entraîne pas une narration au passé mais un long enchaînement de présents, sans aucune digression en avant ou en arrière, donnant au spectateur le sentiment continu que la voix est non pas contemporaine des actions filmées, mais embrasse leur

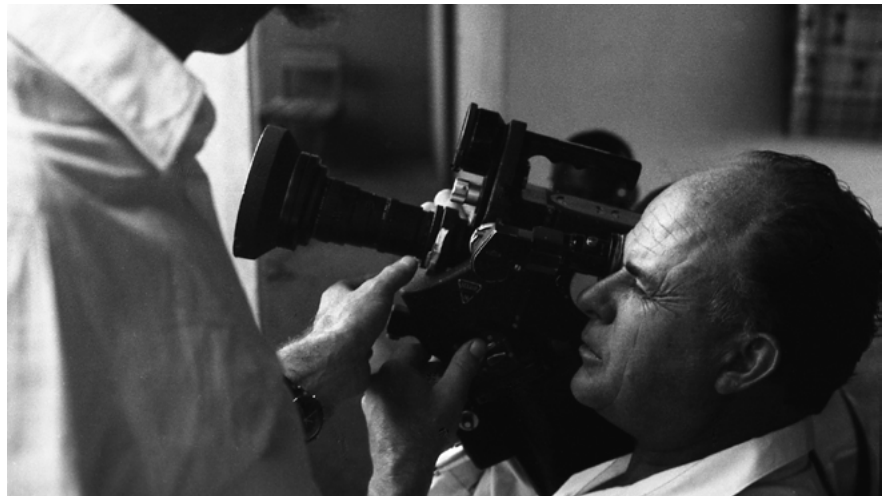
caractère « direct » (suivant l'expression « cinéma direct »), insiste sur leur présent. Un plan montre Tahirou rentrer chez le forgeron [séq. 4], la voix énonce : « Il faut maintenant aller chez le forgeron pour lui demander de fabriquer une flèche. » Un enfant s'endort sur un pagne [séq. 3] : « Et chez les Peuls, pour que les enfants puissent s'endormir, il faut qu'ils entendent le rugissement du lion. » Les chasseurs s'enfoncent dans la brousse pour poser des pièges [séq. 6] : « On entre dans des buissons que l'on appelle "les buissons de lion", mais on ne voit jamais de lion en plein jour. Ils sont là peut-être à deux mètres, à trois mètres derrière un arbre. Eux, ils nous voient, mais nous, nous ne les voyons pas. » Tout en décrivant des situations précises, qui ont eu lieu, la voix off leur confère par ce présent flottant et ces hypothèses une force immémoriale, et y puise des effets de fascination particuliers. Elle impose son propre présent, on en suit le fil pour ainsi dire « en temps réel », comme si elle était le résultat d'un unique flot verbal parallèle au défilement des images. Pour cela, le modèle du récitant, chez Rouch, est plus proche de l'ancien « bonimenteur de vues animées » (les commentateurs de l'époque du muet, qui racontaient les actions des films en même temps que les projections) que de la classique voix off documentaire, qui n'a ni temps ni espace parce qu'elle est supposée s'effacer derrière l'information. La voix est ici, au sens strict, une présence.

● Polyphonie à une voix

Néanmoins, cette présence n'a pas une identité stable. Jean Rouch ne se présente pas, au début du film, et rien n'indique au générique que la voix est la sienne. Si les phrases d'ouverture donnent au commentateur la place d'un conteur, cette place va changer, parfois d'une phrase à l'autre. Lorsque Tahirou donne aux autres chasseurs le collier magique, par exemple [séq. 6] : « Le lendemain matin, au soleil levant, les chasseurs se préparent. Tahirou Koro, le chef, distribue à chacun d'eux le bouri, le collier magique qui les rend invisibles. Si le lion les aperçoit, lorsqu'il essaiera de les charger, ils se transformeront en eau, ils se transformeront en aiguilles, ils se transformeront en oiseaux. » La première phrase est d'ordre descriptif-narratif, la seconde donne une information ethnologique, la troisième entre en empathie avec les croyances des personnages. À chaque phrase correspond ainsi l'un des « masques » du commentateur, qu'il escamote et intervertit sans cesse avec une virtuosité confondante, dans la régularité sereine de sa diction. Ce jeu culmine

dans les moments où Rouch rap-
porte en les traduisant les paroles
de ceux qu'il filme, ce qu'il opère là
encore de manière variée : soit avec
les embrayeurs d'usage comme « dire »
ou « parler », dont il abuse souvent sur
un mode épique (dans la scène de dis-
cussion entre les chasseurs avant la
prise du lionceau [séq. 7] : « *Issiaki
dit :...* » « *Wangari répond :...* »); soit en
une sorte de « discours indirect libre »,
c'est-à-dire débarrassé des embrayeurs
mais conservant la tonalité ordinaire du
commentaire (par exemple lors de la
deuxième prise de chasse [séq. 7] : « *Un
serval aussi, c'est viande de brousse* »);
soit enfin, en jouant par la voix, comme
dans une sorte de doublage, à prendre
les tonalités des personnages (jusqu'aux
cris rituels, au fil de la préparation du
poison [séq. 5]).

Portrait de Jean Rouch, circa 1960 © Festival de Cine Africano



● L'invention poétique

Rouch est donc un récitant com-
plet, qui combine les variations rhéto-
riques avec les variations de diction. La
qualité littéraire du commentaire de *La
Chasse au lion à l'arc* est inséparable du
plaisir audible que le cinéaste prend à
le dire, sinon à l'improviser au moment
même de l'enregistrement, comme cela
lui est souvent arrivé : il a raconté com-
ment, lors de la première projection
des *Maîtres fous* au musée de l'Homme
en mai 1955, il improvisa un commen-
taire depuis la cabine de projection,
se mettant dans une situation proche
des anciens « bonimenteurs de vues
animées » participant aussi de la « ciné-transe » [cf. Genre,
p. 6]. Rouch aime autant les noms africains en tant qu'ethno-
logue, qui en explore les significations et les histoires, que
pour leurs sonorités, comme cela s'entend à la manière gour-
mande dont il les articule et fait taper les consonnes ([séq. 7],
par exemple, sa prononciation de « *zibda* », le nom songhaï de
la civette) ou les répète (« *le poison boto* »). Il aime les litanies
des devises des chasseurs, leurs syntaxes courtes, leurs
allitérations, leurs psalmodies et leurs évocations fulgurantes
(« *On dit voilà la trace, on dit voilà la mort. J'ai suivi la trace de
sang, j'ai suivi la trace de mort* », dans la même séquence). Le
commentaire est ainsi parcouru d'inventions poétiques moti-
vées par une sorte de mimétisme du langage, mimétisme qui
se boucle parfois sur lui-même comme dans le moment déli-
cieux où « *Issiaka enterre sous un tas de cailloux une petite
bouteille de parfum Soir de Paris* ».

Matériel d'enregistrement utilisé par Jean Rouch © BNF



**« Je regardais les images
et je parlais. J'avais très
curieusement l'impression de vivre
une nouvelle expérience de
théâtre de la cruauté (...),
d'avoir répété, répété jusqu'à
la perte de ma propre personne,
et d'être, en quelque sorte,
possédé par un autre personnage »**

Jean Rouch, 1973 (à propos de l'enregistrement
du commentaire des *Maîtres fous*)

● Qu'est-ce que la glossolalie ?

Dans son commentaire, Rouch emploie quelques
mots songhaïs dont il donne le plus souvent la traduc-
tion, au moins lorsqu'il les utilise pour la première fois
dans le film. Mais il y a aussi, lors de la fabrication du
poison, ces moments où il reprend la devise ululée du
boto : « *Li li li li Boto! Bou bou bou bou Boto!* »,
sans la traduire directement. Le commentateur semble
alors comme possédé par la scène qu'il commente.
Dans les traditions chrétiennes, chamaniques ou spi-
rites, parler dans une langue étrangère ou ancienne
dont on ignore a priori tout, est un signe de posses-
sion : c'est la « xénolalie » (ressort courant de certains
films d'horreur, depuis *L'Exorciste* de William Friedkin
et sa petite fille possédée qui se met à parler en latin,
mais on pourra aussi penser à *L'Homme sans âge* de
Francis Ford Coppola). Or cette « xénolalie » avec
laquelle joue le récitant Rouch a elle-même pour objet
une devise dont on ne sait pas si elle signifie quelque
chose (on y reconnaît uniquement le mot « *boto* », qui
est le nom par lequel le poison est personnifié). Elle
pourrait donc être une « glossolalie », c'est-à-dire une
langue inventée, phénomène connu dans les religions
(le « langage des anges », les transes verbales) comme
en psychiatrie, et auquel Rouch s'était confronté dans
Les Maîtres fous. On pourra aborder la notion de glos-
solalie avec la classe par exemple à partir des textes
illisibles de la spirite Jeanne Tripiier, ou de manière
plus ludique avec le poème *Jabberwocky* de Lewis
Carroll (dans *De l'autre côté du miroir*).

1



2



3



4



5



6



7



8



9



Séquence Ouvrir la chasse

Magie et montage dans les derniers moments avant la grande traque.

La séquence se trouve au tout début de la [séq. 6] : elle démarre à [00:27:15] et s'achève à [00:32:18], soit une durée de 5 min 13 et un total de 44 plans. Elle succède, après un fondu au noir, au long moment de préparation du «*poison boto*» : plus de 12 minutes qui ont été uniquement consacrées à une action, la recherche du *nagui* et la cuisson rituel du poison. Prenant le contrepied de cette unité et de cette longueur, la séquence qui nous intéresse ici est composée d'éléments disparates, au service d'une étrange temporisation. L'ensemble commence avec une phrase off que le spectateur attendait : «*Un matin, on part pour la chasse.*» Nous sommes au deuxième tiers de la durée du film, n'est-il pas temps en effet de montrer ce que son titre annonce ? Mais il va falloir encore les cinq minutes de cette séquence avant de rentrer dans le vif de la traque, selon une méthode qui tient à la fois de la nécessité ethnographique (il s'agit de documenter en détail l'ensemble des préparatifs, qui sont finalement plus intéressants pour l'enquête que la chasse elle-même) et d'un goût de la digression et du vagabondage propre à Jean Rouch.

● Comment faire ?

Après une ouverture en fondu, un panoramique suit un groupe qui «*part pour la chasse*» [1]. Le paysage n'est guère différent de celui de la scène précédente, rien n'indique que l'on quitte un village, seul un brouhaha de voix en

fond sonore, dont des enfants, le suggère — et peut-être, pour les plus attentifs, la présence accidentelle, au loin, au bord gauche du cadre, de la Land Rover de l'équipe de tournage. Rouch précise que la chasse va être ouverte à Wasel, «*dans un bas-fond où les troupeaux viennent boire*», et on découvre en plan large ce banc de sable percé de puits [2]. Aux deux personnages indistincts du plan [2] en succèdent deux autres, à moins que ce ne soient les mêmes, et au puits succèdent deux trous d'eau bien visibles en plongée [3], un angle de prise de vue rare dans le film mais immédiatement justifié par un contrechamp sur un chasseur. Ces deux plans décrivent une première méthode : créer une mare au pied d'un arbre, guetter les lions en hauteur. À cette description technique s'ajoute une brève mise en scène comique, où un homme joue le rôle du fauve [4]. Puis la voix off explique la deuxième chasse, où un homme se dissimule dans un abri à hauteur de la mare [5]. Le commentaire dit qu'il s'agit d'une autre mare, et le cadrage a légèrement changé, il est tout à fait assez évident que c'est la même. L'approximation, comme le jeu, fait décidément partie du film.

«*Mais ces chasses-là ne peuvent pas convenir*», elles sont trop longues, rapporte la voix dans un style lui aussi indécidable, énonçant une information autant qu'elle se fait, à l'indirect libre, le simple relais de ce qui a dû être dit par les chasseurs. «*La troisième chasse est la grande chasse*», celle où un homme part seul en brousse là où un lion a été vu, et quatre plans mettent une nouvelle fois en scène, comme précédemment, cette méthode. Cette fois, la mise en scène n'est pas comique mais magique, lorsque Rouch explique off que la seule façon d'éviter le lion «*c'est de se rendre invisible*», et que dans un vieux effet à la Méliès (le «*trucage par substitution*»), le chasseur est brusquement escamoté du plan [6, 7]. Le cinéma accomplit la légende.



10



11



12



13



14



15



16



17



18

Tahirou, le chasseur devenu invisible, réapparaît aussitôt en gros plan [8], produisant un contraste saisissant avec le plan large et désert de la brousse. On est ainsi introduit dans une conversation entre les chasseurs (qui ne passe toujours que par la voix de Rouch), et l'air à la fois concentré et sombre de Tahirou peut laisser penser, rétroactivement, que l'évocation des méthodes de chasse que l'on vient de voir était l'illustration de leur discussion. Ils en viennent à cette conclusion : « *Il faut faire la chasse avec les pièges.* »

● Les pièges

Un plan d'ensemble montrait Tahirou et un autre marcher et relever des pièges dans le sable, comme une déambulation pensive accordée au constat oral, mais l'on bascule brusquement ailleurs [9], et le son change, plus dense, urbain. C'est le début d'une incise sur la fabrication des pièges à mâchoire « au Ghana, à Suédrou », un enchaînement de 9 plans durant lesquels la voix off se tait pour laisser place à un morceau de musique entraînant qui accompagne le travail du forgeron [10, 11]. C'est un autre type de digression de tonalité : après la mise en scène comique et la mise en scène magique, voilà une miniature à la fois didactique (on y trouve les principales étapes d'un travail, et l'information de l'importation des pièges fait partie des logiques migratoires que Rouch a beaucoup documentées dans ses études ethnographiques) et joyeuse (la musique révèle par contraste le silence naturel sur le fond duquel se déroule le film). La digression permet à son tour d'introduire une ellipse : on raccorde, tout aussi brusquement qu'on est entré dans cette incise, d'un gros plan sur les mains du fabricant de piège en train d'essayer de l'ouvrir [11] à une vue des chasseurs s'affairant eux aussi autour d'un piège [12]. Tout va donc très vite dans le rythme du montage : la décision d'utiliser les pièges

a à peine été prise qu'ils sont déjà fabriqués et mis en œuvre. À cet endroit, le film reconstitue des logiques d'action bien plus qu'il ne s'attache à leur temps réel (combien de temps faut-il pour faire venir un piège du Ghana au Niger ?).

Le reste de la séquence détaille l'accrochage des pièges à des troncs d'arbre qui servent à ralentir l'animal pris [12, 13, 14]. Cette description de la technique de chasse est essentielle à la compréhension de ce qui arrivera plus tard, dans la seconde moitié du film : la manière dont les archers ne tirent pas sur des animaux en fuite, mais déjà blessés et immobilisés par les pièges. Les préparatifs de la chasse sont donc aussi des préparatifs narratifs, comme la conception d'un plan d'action dans un film de braquage : elles génèrent une forme de suspense (les pièges vont-ils fonctionner, et comment ?). Tout cela est cependant fragile. La pauvreté des moyens, l'artisanat bricoleur des chasseurs, plaisamment soulignés par la musique de l'incise ghanéenne, culmine dans la manière dont on les voit s'escrimer à fermer la goupille de sécurité d'un des pièges — qui ne fonctionne pas, mais la voix off ne le relève pas. Les chasseurs repartent dans des plans équivalents à ceux du début [15, 16, 17], leurs attirails sur la tête ou à la main, tandis que le vent s'est mis à souffler et secoue les épineux, comme un signe des dangers qu'ils vont affronter dans ce paysage sans limite. « *On entre dans les buissons que l'on appelle les buissons de lion* », des premières traces sont relevées [18] : la chasse commence.



La Chasse au lion à l'arc de Jean Rouch © Solaris Distribution

Iconographie

La mort du lion

Le lion en général, et la chasse au lion ou l'affrontement entre le lion et l'homme en particulier, sont des thèmes iconographiques majeurs des arts visuels depuis les premières peintures pariétales jusqu'à nos jours.

La Chasse au lion à l'arc n'est pas un documentaire animalier, son sujet n'est pas le fauve, mais les hommes qui mettent en œuvre des techniques ancestrales pour le traquer. La représentation de la bête n'est pas anticipée : elle n'intervient que lorsque les chasseurs la rencontrent pour la première fois [séq. 9]. Seul un lointain rugissement off, dans les premières secondes du film, cède à une figure attendue (le cri de la bête sauvage), mais c'est précisément en l'offrant d'emblée que Rouch, en quelque sorte, s'en débarrasse.

Ceci posé, on ne peut ignorer que le lion a été un sujet important de la peinture et de la sculpture avant de passer au cinéma, et que le film se nourrit secrètement de cette histoire. Rouch s'attarde [séq. 2] sur une roche où « les hommes d'avant » ont gravé ce que l'on peut supposer être des représentations de chasseurs et d'animaux. Les lions n'y figurent pas, mais c'est bien une manière pour le cinéaste d'inscrire son propre travail, réalisé avec les moyens alors les plus modernes du cinéma, dans une lignée picturale millénaire. Si le film ne s'attache pas plus tôt à la représentation des fauves, c'est aussi parce que, dans son approche documentaire, il se garde de « charger » un animal auquel sont associées des significations contradictoires. Le lion est symbole de bravoure et de sagesse (c'est ainsi qu'on le retrouve sur d'innombrables blasons, ou avant encore, dans les sphinx égyptiens) autant que des forces sauvages de la nature que l'homme doit dominer. La mort du lion n'a pas de sens fixe, elle peut être assimilée à un événement heureux (*Le lion est mort ce soir*) ou malheureux suivant les époques et les contextes. Elle constitue cependant toujours l'ébranlement d'une puissance primordiale, qui éveille des terreurs sacrées, comme le savent les humbles chasseurs du film. On peut parcourir avec la classe quelques exemples de représentation de la mort du lion à travers les âges.

● Chasse au lion, Assyrie, 7^e siècle av. J.-C.

Dans les bas-reliefs assyriens rassemblés au British Museum de Londres, la représentation de la chasse au lion occupe plusieurs panneaux de pierre qui composaient à l'origine le décor du palais du roi Assurbanipal, à Ninive, dans ce qui est aujourd'hui l'Irak. Il s'agissait de chasses royales, et le souverain est lui-même mis en scène à plusieurs reprises



Bas-relief assyrien © British Museum de Londres



Hercule combattant le lion de Némée, huile sur toile de Pierre-Paul Rubens, 1630
© Musée national d'art de Roumanie

de manière héroïque sur les panneaux, notamment dans un geste où il étrangle d'une main un lion dressé, aussi haut que lui. Les historiens rapportent que ces chasses avaient probablement lieu dans des arènes, où les fauves en cage étaient lâchés pour le loisir du roi, qui tirait à l'arc depuis un char, protégé par des fantassins qui achevaient les animaux à l'épée. La précision et la variété des représentations des lions de Ninive en font des chefs-d'œuvre de l'art assyrien — il suffit de comparer leur justesse anatomique avec les aberrantes images de lion qui circuleront en Europe jusqu'à la fin du 17^e siècle pour comprendre que les sculpteurs connaissaient les véritables bêtes. Dans le bas-relief reproduit ici, l'agonie de l'animal s'exprime par la multitude des flèches, la démarche fatiguée et le vomissement, autant de détails que l'on retrouve, dispersés, dans le film de Jean Rouch.

● *Hercule combattant le lion de Némée*, Pierre-Paul Rubens, 1630

Si Hercule, le héros mythologique, est souvent représenté avec une peau de lion, c'est parce que le premier de ses douze travaux fut de tuer le lion de Némée, monstre né de l'union d'un chien bicéphale, Orthos, et de la Chimère (ce qui ferait du lion de Némée un parent du Sphinx de Thèbes). La créature est redoutée parce que son cuir serait impénétrable : les flèches sont donc inutiles. Selon les versions, Hercule en serait venu à bout en l'assommant à l'aide d'une massue ou en l'étrangleant, dans un combat corps-à-corps qui est devenu un sujet iconographique repris à travers les siècles, depuis les vases grecs antiques jusqu'aux romantiques en passant par les tapisseries médiévales ou, comme ici, la peinture baroque, avec cette toile de Pierre-Paul Rubens. L'inexactitude anatomique du fauve est justifiée par son caractère fabuleux ; la masse formée par le corps de l'animal et celui de l'homme, imbriqués comme dans une sorte de cercle du yin et du yang, suggère un moment d'équilibre dynamique des forces déchaînées de la nature et de la force humaine.



Roar de Noel Marshall, 1981 © Noel Marshall



Le Roi Lion de Rob Minkoff et Roger Allers, 1994 © Walt Disney Pictures



Roar de Noel Marshall, 1981 © Noel Marshall



Le Roi Lion de Jon Favreau, 2019 © Walt Disney Pictures

● *Roar*, Noel Marshall, 1981

On trouve dans l'extraordinaire film de Noel Marshall de nombreux corps-à-corps entre hommes et fauves qui pourraient évoquer des versions modernes du tableau de Rubens. Mais il ne s'agit pas d'affrontements tragiques : *Roar* est une drôle de fiction, tournée au milieu d'animaux bien réels, qui raconte la cohabitation d'une famille avec une meute de lions qui envahissent la maison et renversent tout dans un grand fatras burlesque. Le mélange de documentaire et de fiction dans *Roar* n'a pas grand-chose à voir avec les inventions de Jean Rouch, mais donne cependant au film toute sa force : le projet fut mené en famille par l'actrice Tippi Hedren et son époux Noel Marshall pendant sept ans, au cours desquels ils élevèrent leurs propres lions «à la maison». Hedren était alors célèbre pour son rôle dans *Les Oiseaux* d'Alfred Hitchcock, et c'est ce mélange entre le souvenir de la fiction apocalyptique hitchcockienne, la folie familiale (les enfants de Hedren et Marshall, dont la jeune Melanie Griffith, jouent dans le film) et les situations bien réelles et dangereuses vécues par les acteurs face aux animaux, qui fait de *Roar* un objet unique. Les bêtes se frottent aux hommes autant qu'elles jouent entre elles, mais l'un des fauves, comme dans *La Chasse au lion à l'arc*, est mauvais, assoiffé de sang. Il ne s'agit pas cependant de le tuer, tout le film étant dirigé par l'utopie dangereuse (on pense à *Grizzly Man* de Werner Herzog) d'une convivance possible. Les lions doivent régler leurs problèmes entre eux, d'où un ultime combat entre le mauvais fauve solitaire et le bon chef de la meute, qui s'achève non par la mort mais par la rentrée dans le rang du récalcitrant. *Roar* est le contrepied absolu de *La Chasse au lion à l'arc* : la représentation de l'animal n'y est pas rare mais pléthorique, la distance respectueuse et tueuse du regard y est remplacée par de constantes effusions physiques, la description d'une technique et d'une morale ancestrale y laisse place à l'invention d'une harmonie imaginaire, la mise à mort y est interdite.

● *Le Roi Lion*, Rob Minkoff, Roger Allers, 1994 ; *Le Roi Lion*, Jon Favreau, 2019

Que reste-t-il du lion dans *Le Roi Lion* ? Dans la première version en dessin animé de 1994 ou dans la dernière, en image de synthèse, de 2019, l'animal est sujet à des simplifications, déformations et anthropomorphisations qui s'accordent au drame entièrement humain du scénario (adapté d'un manga d'Osamu Tezuka, *Le Roi Léo*, et d'*Hamlet* de Shakespeare). On est loin du documentaire, quand bien même la version de 2019 est un hybride troublant qui puise dans des images de véritables animaux pour composer ses créatures parlantes et chantantes. Il suffit de comparer la scène de la mort du père lion, très semblable dans les deux films, pour comprendre que ce sont les constructions dramatiques et visuelles qui priment sur l'authenticité des animaux, même lorsqu'ils ont des allures réelles. La nature est pliée au script, là où, chez Rouch, la mort du père lion («l'Américain») n'a même pas lieu dans le film, mais nécessite un court métrage supplémentaire (*Un lion nommé l'américain*) : c'est la nature qui plie le script.

Échos

Ceci n'est pas un safari

Bref parcours à travers quelques films mettant en scène « la grande chasse ».

Déjà à l'époque du tournage du film, la chasse était pour la majorité de ses spectateurs occidentaux et non-ethnologues une activité de loisir, susceptible d'être réprouvée par certains mais tolérée, dans la limite des lois qui en régulent les temps et les espaces. Il en allait, à la même époque, tout autrement sur le continent africain fraîchement décolonisé et toujours soumis aux clichés et aux réalités de « la grande chasse », le safari, que les colons ne pratiquaient pas seulement à outrance pour le frisson de la traque mais aussi pour le commerce peu surveillé des peaux et des ivoires, comme le faisaient de nombreuses populations locales. *La Chasse au lion à l'arc* dialogue à distance avec cet imaginaire alors encore très vif : aux images obscènes de la chasse blanche, symbole du pillage des richesses naturelles africaines, il oppose sans le dire la nécessité vitale de la traque dans laquelle se lancent les chasseurs Gao, qui ne tuent que parce que les animaux mettent en danger des bergers et leurs troupeaux. Les fauves ont outrepassé leur domaine, là où, dans le safari, c'est l'homme qui outrepassé celui des bêtes.

● Aux origines

On évoquait plus haut [cf. Genre, p. 6] la superposition entre les origines du cinéma et celles du documentaire ethnographique, le cinéma ayant très vite servi à ramener des images des lointains. Cette superposition concerne aussi bien le safari, variante cruelle de l'excitation exploratrice dont la photographie immortalisa les exploits et les trophées dès son invention au milieu du 19^e siècle, tout comme le cinéma au début du 20^e. La première « chasse au lion » la plus connue de l'histoire du cinéma est toutefois un mélange d'authenticité et de mise en scène qui en augmente encore le caractère scandaleux : il s'agit d'un court métrage danois, *Løvejagten* (littéralement, « la chasse au lion »), réalisé en 1907 par Viggo Larsen, qui montre deux chasseurs blancs équipés de fusils et accompagnés d'un assistant noir, qui parcourent une forêt tropicale (en fait un parc près de Copenhague) avant de tomber sur un lion que l'un d'eux abat — l'animal, bien réel et vraiment tué pour les besoins du film, avait été acheté à un zoo par le cinéaste (le film est facilement consultable sur Internet). L'abjection du spectacle enregistré de la mort animale en terres africaines, version *hard* du « safari photo », est résumée soixante ans plus tard par le cinéaste expérimental Peter Kubelka dans un court métrage réalisé à partir de prises de vue amateurs d'authentiques safaris. *Unsere Afrikareise* (achevé en 1966, soit juste un an après *La Chasse au lion à l'arc*) est à la fois un pamphlet anticolonial et une charge contre ce « tourisme de la mort » que représente la grande chasse (le film est lui aussi consultable en ligne).

● « To shoot »

En 1962, alors que Rouch était entre deux périodes du tournage de *La Chasse au lion à l'arc*, sort *Hatari!* d'Howard Hawks, avec John Wayne transporté des plaines du Far West aux vastes paysages du Kenya. *Hatari!* est un effort manifeste pour faire évoluer le genre du film de safari : épousant le grand spectacle, offrant aux spectateurs tous les éléments de la chasse (poursuites, captures, danger), il les met au service d'une bande d'aventuriers qui ne tuent pas les animaux mais les vendent à des zoos, et trouve dans la cohabitation provisoire entre les personnages et les bêtes l'occasion de scènes tendres ou comiques. Le film marque la fin d'une époque : à partir des années 1970, la mise en scène des safaris sera majoritairement critique. L'une des œuvres les plus

subtiles, à ce titre, est peut-être *Chasseur blanc, cœur noir* de Clint Eastwood (1990), qui s'inspire de l'histoire vraie du tournage de *African Queen* (1951), pour lequel le cinéaste John Huston exigea d'aller tourner en Ouganda et au Congo, à la fois pour bénéficier de décors naturels où filmer (« to shoot a film ») et pour réaliser un vieux rêve, tuer un éléphant en safari (« to shoot an elephant »). Dans le film d'Eastwood, le cinéaste refuse de commencer à tourner avant d'avoir obtenu son trophée, et son obstination finit par coûter la vie à l'un des aides noirs de la chasse, alors même que, enfin face-à-face avec un éléphant, il avait renoncé à l'abattre. On s'attardera avec la classe sur l'avant-dernière séquence de *Chasseur blanc, cœur noir*, au cours de laquelle l'accident mortel intervient, pour comparer l'échange de regard entre le cinéaste et l'éléphant à celui entre Issiaka et le lionceau dans *La Chasse au lion à l'arc* [cf. Montage, p. 12]. Pourquoi le personnage ne tire-t-il pas ? Le safari devient une expérience des limites, mais il est déjà trop tard.

Pour finir, on pourra montrer à la classe un court métrage de Rouch intitulé *Le Foot-girafe ou l'alternative* (1973, en ligne), commande de la société Peugeot d'une publicité pour ses véhicules 403 et 504, où l'on voit deux voitures jouer avec une girafe pour la forcer à courir vers un « but » — et celui qui réussit à l'y faire passer a gagné. Que pensent les élèves de ce jeu coercitif avec un animal ? N'est-on pas dans une autre variante du safari ? Rouch n'avait pas le monopole de la pureté morale, et c'est tant mieux.

Unsere Afrikareise (Notre voyage en Afrique)
de Peter Kubelka, 1966 © Peter Kubelka



Hatari! de Howard Hawks, 1962
© Paramount Pictures



Chasseur blanc, cœur noir de Clint Eastwood, 1990
© Warner Bros.



FILMOGRAPHIE

Édition du film

La Chasse au lion à l'arc, dans le coffret DVD «Jean Rouch», Éditions Montparnasse, 2005.

Le court métrage *Un lion nommé l'Américain* est inclus dans le même DVD. Le coffret contient par ailleurs d'autres titres essentiels de Jean Rouch comme *Les Maîtres fous*, *Jaguar, Moi, un Noir*, *Petit à petit*.

Les éditions Montparnasse ont sorti en DVD d'autres films de Rouch, notamment *Chronique d'un été* (en 2012), et en 2017 un ensemble de 28 courts et longs métrages dans un coffret intitulé «Jean Rouch, un cinéma léger».

Autres films cités dans le dossier

Robert Flaherty, *Nanouk l'esquimau et Louisiana Story*, DVD, coffret «Robert Flaherty», Éditions Montparnasse, 2006.

René Vautier, *Afrique 50*, DVD-livre, Les Mutins de Pangée, 2013.

John Huston, *Moby Dick*, DVD et Blu-ray, Rimini Éditions, 2017.

Howard Hawks, *Hatari!*, DVD, Paramount Pictures, 2003.

Robert Bresson, *Au hasard Balthazar*, DVD et Blu-ray, Potemkine Films, 2020.

Noel Marshall, *Roar*, DVD, Rimini Éditions, 2015.

Clint Eastwood, *Chasseur blanc, cœur noir*, DVD, Warner Bros. Entertainment, 2003.

Chris Marker, *Chat écoutant de la musique*, dans *Le Tombeau d'Alexandre*, Arte Éditions, 2012.

Rob Minkoff et Roger Allers, *Le Roi Lion* (1994), DVD, Walt Disney France, 2011.

Jon Favreau, *Le Roi Lion* (2019), DVD et Blu-ray, Walt Disney France, 2019.

BIBLIOGRAPHIE

Recueils de textes et d'entretiens avec Jean Rouch

- *Les hommes et les dieux du fleuve*, Artcom, 1997.
- *Jean Rouch, cinéma et anthropologie* (textes rassemblés par J.-P. Colleyn), Cahiers du cinéma, 2009.

Ouvrages sur Jean Rouch

- René Prédal (dir.), «Jean Rouch, un griot gaulois», *Cinémaction* n°17, L'Harmattan, 1982.

- Maxime Scheinfegel, *Jean Rouch*, CNRS Éditions, 2008.

- Béatrice de Pastre (dir.), *Jean Rouch, l'homme-cinéma*, Somogy/CNC/BnF, 2017. (Il s'agit d'une très utile filmographie commentée, illustrée et exhaustive de l'œuvre cinématographique de Rouch.)

Articles

- André Bazin, «Mort tous les après-midi», *Cahiers du cinéma* n°7, décembre 1951.
- André Bazin, «Montage interdit», *Cahiers du cinéma* n°65, décembre 1956, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, 1985.
- Sylvie Pierre, «Le regard brûlant du conteur» (sur *La Chasse au lion à l'arc*), *Cahiers du cinéma* n°192, juillet-août 1967.

SITES INTERNET

Sur Jean Rouch

Un riche résumé illustré du parcours de Rouch, réalisé en 2017 pour le centenaire de sa naissance :
↳ sagascience.com/jeanrouch

Entretiens

De nombreux entretiens et interventions télévisées du cinéaste, de 1955 à 1999, sont en accès libre sur le site de l'INA par une simple recherche «Jean Rouch» :
↳ ina.fr

Entretien avec Enrico Fulchignoni, 1982 :
↳ videotheque.cnrs.fr/doc=2812

Films cités

Løvejagten de Viggo Larsen :
↳ youtube.com/watch?v=ySHrrVM2hus

Unsere Afrikareise de Peter Kubelka :
↳ youtube.com/watch?v=XgdlCqrVEuE

Le Foot-girafe de Jean Rouch :
↳ youtube.com/watch?v=UMnTcd1FEV4

Two Dogs and Ball de William Wegman :
↳ youtube.com/watch?v=mxsypEOXpik

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.
↳ transmettrelecinema.com



- Quelques gestes et paroles de Jean Rouch
- Refaire le commentaire

CNC

Tous les dossiers du programme Collège au cinéma sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/college-au-cinema/dossiers-maitre

AUX HOMMES D'APRÈS

Jean Rouch, cinéaste-ethnographe français, filme au début des années 1960 un groupe de chasseurs d'une ethnie d'Afrique de l'Ouest, les Songhaïs : ils partent dans la brousse avec quelques pièges, des arcs, des flèches et leur courage, traquer les lions qui attaquent des bergers et leurs troupeaux. Mais la démarche de l'ethnographe, qui enregistre méthodiquement des faits et gestes hérités des « *hommes d'avant* » — des techniques de chasse que le très ancien peuple songhaï a conservé de génération en génération —, ne suffit pas à définir la singularité de *La Chasse au lion à l'arc*. Car c'est en s'adressant en toute simplicité aux « hommes d'après », aux enfants qui écoutent le récit des chasseurs et aux spectateurs d'aujourd'hui comme à ceux de demain, que le film transcende son genre et que le documentaire prend part à une transmission légendaire où la crudité du réel n'exclut pas la magie, et où l'exigence scientifique côtoie la poésie.