

ENTRE ART ET SCIENCES HUMAINES

L'œuvre de Jean Rouch ne se limite pas seulement au cinéma et à l'ethnologie, mais également à la pédagogie d'un type original et enthousiaste. C'est à l'Université de Nanterre dans les premières années de son ouverture, entre 1964 et 1968, que se crée au sein du département d'ethnologie un séminaire s'intitulant : « Introduction à l'ethnologie par le film ». Rapidement, Jean Rouch prolonge cet enseignement universitaire par des projections à la *Cinémathèque Française* où il instaure le séminaire *Nanterre-Chailot* : « Cinéma et sciences humaines ». Ce rendez-vous du samedi matin devient bientôt un endroit où se mélangent étudiants en cinéma, en ethnologie, chercheurs, cinéastes, artistes et retraités. Soutenu par un public à la fois divers et fidèle, Jean Rouch y présente aussi bien des films documentaires ou ethnographiques que des grands classiques du cinéma de fiction. On retrouve ses films préférés, qu'il considérait comme les ancêtres du documentaire, ceux de Robert Flaherty, Dziga Vertov et bien d'autres. S'entourant d'une équipe de chercheurs-cinéastes formés aux sciences humaines dans les années 70, Jean Rouch réfléchit sur les possibilités d'inclure l'image filmée comme un outil de recherche. Parmi ces jeunes chercheurs, se trouvent le couple Claudine et Xavier de France ainsi qu'Annie Comolli. Avec cette équipe, en 1976, il met en place le premier DEA de Cinéma anthropologique. Le DEA a comme originalité de partager l'enseignement entre pratique et théorie. Préférant de loin la caméra au stylo. Jean Rouch incite vivement ses étudiants à utiliser le film comme carnet de notes. Parmi les cours pratiques enseignés, se distingue par sa singularité un cours de « gymnastique filmique » inventé par Jean Rouch. Prônant le tournage « caméra à la main », et n'utilisant jamais de pied, il considère le corps du cinéaste comme un outil essentiel. Pour concevoir ce cours, il demande conseil à Maria Mallet, ex-femme du mime Marceau, elle-même pantomime. Celle-ci compose alors un cours aidant les futurs cinéastes à maîtriser souffle, stabilité et endurance, en mélangeant les techniques du yoga, de la danse espagnole et du mime. Jean Rouch souhaitait que les apprentis réalisent des mouvements de caméra libres et fluides comme avec une grue ou un rail, Les étudiants ont également à réaliser un film de fin d'année, les meilleurs étant projetés au bilan du Film Ethnographique.

Les nouveaux cinéastes-anthropologues comme Claudine de France effectuent des recherches dans le milieu rural français des années 70. Loin des pays des Dogons, des Songhay ou des Bozo, sont réalisés de très beaux films en 16mm sur les dernières lessiveuses, sur le dernier vannier ou encore sur un coiffeur itinérant allant de village en village. Au-delà de leur intérêt anthropologique (la disparition d'un savoir-faire dans les *Trente Glorieuses*), ces documents sont de vrais films de cinéma, exigeants et esthétiquement remarquables. Philippe Lourdou, dont le film *Olhos de cana* (1987) est montré dans cette sélection, fut étudiant du DEA de Nanterre. Il est aujourd'hui enseignant dans cette même formation. Ce film décrivant la récolte de la canne à sucre au Brésil, démontre le style rigoureux et cinématographique initié par Jean Rouch. Depuis les années 80, avec l'apparition de la vidéo, les étudiants ne filment plus en pellicule. Cependant les enseignants continuent à insister sur la même rigueur du tournage « caméra à la main ». Parmi les thésards qui sont sur le point de soutenir leurs travaux de recherches, se trouvent actuellement Caroline Lardy qui présente un travail fort intéressant sur les différentes activités dans un monastère de Carmélites qu'elle a suivi pendant près de sept ans. C'est une série de plusieurs courts-métrages retraçant les tâches manuelles des Sœurs. Ces films reflètent aussi bien les techniques anciennes comme le lavage annuel des robes qui s'effectue à la main par les sœurs les plus jeunes et vigoureuses, que la répartition de la hiérarchie. Quant à Nadine Michau, elle mène une recherche audacieuse dans l'univers des soins esthétiques et plus particulièrement les soins du visage, à Paris et en Province. Elle a notamment filmé une femme pendant plusieurs années, l'accompagnant dans ses soins hebdomadaires. Les jeunes chercheurs-cinéastes jouissent toujours de cette même liberté apprise de Jean Rouch de pouvoir faire un film avec « trois bouts de ficelle », de manière autonome et inventive.

A. H

**NOCES DE FEU, NICOLE ECHARD  
1968, 32 mn, France**

Ces deux ou trois choses que je sais d'elle... Nicole Echard a réalisé, entre autres, deux films ethnographiques au Niger avec des forgerons, filmant des rituels de possession. *Noces de feu* est réalisé avec une caméra 16 mm mécanique, légère, sans son synchrone. Pas d'alimentation électrique, on doit la remonter régulièrement : le geste de filmer doit prendre en compte cette contrainte de temps, et pourtant le rythme du film est tranquille, les plans durent juste ce qu'il faut. Ethnologue africaniste ayant travaillé auprès de Rouch, elle était aussi inspirée par Breton, Rimbaud et Mallarmé. Dans la veine de Rouch et dans l'esprit de

# MANÉGI

LE JOURNAL DES ÉCRANS DOCUMENTAIRES

# 3

**6 décembre 2004**

l'époque, il allait de soi d'écrire et de dire soi-même une voix off et Nicole Echard. en était proche malgré tout.

Pour ce film, quelques sons ont été enregistrés sur place, à part, mais l'autre moitié de la bande sonore a été composée et enregistrée dans Paris et au Musée de l'Homme. Un cinéma artisanal peut-être proche d'un cinéma de fiction, donnant à voir une figure du réel, avec sa poésie et ses drames.

Je n'ai jamais entendu ma mère raconter ses films. J'ai découvert bien tard une caméra 16mm dans un sac Félix Potin tout troué, et c'est Rouch, lors d'une projection-hommage à Nicole Echard, qui m'a raconté, ému, quelques anecdotes de tournage. Elle était cinéaste aussi. Le Comité du Film Ethnographique conserve la mémoire de nombre de films de cette période et essaye, à sa mesure, de les sortir de l'oubli.

A.E

**RENDEZ-VOUS A SHARKAMEN, VLADIMIR PEROVIC  
2001, 8 mn, Serbie**

Sharkamen, un petit village de Serbie oublié du monde. Une exposition simple, un temps posé où se déploie avec amplitude chaque geste du quotidien. Cette quiétude est brisée par le vrombissement d'une voiture. Elle passe devant chaque maison du village. Les feuilles sont soulevées par le passage de la voiture, les gestes s'arrêtent. De très légers effets de ralenti ou d'accélération, à peine perceptible à l'œil car monté juste quelques fractions de seconde : mais on est déjà dérangé, conscients qu'un bel ordre risque d'être troublé.

Trois hommes, aux lunettes de soleil noires, installent leur matériel informatique dans la salle des fêtes du village. Sept femmes en costume traditionnel montent sur scène. Les trois hommes, dans la salle, sont derrière leurs ordinateurs. Elles chantent. Ils enregistrent leur chant. Aucun regard, aucune parole échangée, une situation artificielle qui emprisonne le chant dans une mécanique froide, sans accent, sans corps, sans mouvements. Les hommes, professionnels, vérifient consciencieusement les ondulations du spectre sonore, les yeux rivés sur leur écran. Ils n'écoutent pas. Le chant terminé, chacun repart. Ces professionnels, des voleurs modernes, n'ont rien compris, et le chant reste à Sharkamen.

Une construction simple, très écrite et efficace dans la mise en scène, avec peu de plans, peu de mouvements. La durée du film colle à son propos, à cette intrusion rapide et à la vitesse d'exécution de ces professionnels. Rapidité d'un ■■■

■ ■ ■ rendez-vous qui aurait pu faire se rencontrer deux mondes, à la feinte qu'il est en réalité, car il ne semble même pas que chacune des deux parties ne se soit trompée sur la teneur du rendez-vous. Il n'y a pas de surprise. Aucune description ni précision sur le lieu, les chants, les gestes et les usages des gens de ce monde, pas de détours, juste un état des choses. Alors le sujet du film, peu à peu, s'est déplacé. Il ne s'agit plus de la découverte d'un petit village de Serbie, avec ses us et coutumes. Le sujet devient ces gens du monde moderne, que nous regardons comme les réelles curiosités, anachroniques dans le monde qui nous est présenté.

A.E

## SÉLECTION PREMIER GESTE

**BAR NA VICTORII (UN BAR À LA STATION VICTORIA), LESZEK DAWID**  
2003, 56 mn, Pologne

Un bar à la gare Victoria. Voilà le grand rêve des deux Polonais de Bar Na Victorii, le film de Leszek Dawid.

S'ils savent bien qu'ils ne pourront pas réaliser ce projet dès leur arrivée à Londres, ils sont décidés à tenter leur chance. Tout d'abord : les préparatifs. Comment deux Polonais imaginent-ils Londres depuis leur banlieue de Varsovie ? Naturellement, ils comptent sur la diaspora polonaise établie dans la capitale anglaise pour les héberger, les aider à trouver du travail, n'importe lequel. Leurs parents ne sont pas très convaincus, mais après tout Londres leur portera peut-être davantage chance pour trouver du travail, travail qui manque cruellement ici, en Pologne. De plus, ils ne seront pas les premiers à partir pour l'Ouest. Combien l'ont déjà fait pour le Canada ou les Etats-Unis ? Alors ils partent, avec la petite centaine d'euros qu'ils ont pu, tant bien que mal, réunir, en espérant qu'elle leur permettra de subsister le temps de « s'intégrer », et munis de leur anglais plus qu'approximatif. Mais sur place, tout se complique : pas de permis de travail, pas d'aide de la diaspora, pas de domicile fixe...

On l'aura compris, le thème de ce film est autant la question de l'intégration, que ce qui sépare les rêves d'Eldorado de la réalité crue des capitales de l'Ouest. On appréciera ou pas l'auto-mise en scène des personnages, mais pour un premier geste, *Bar na Victorii* de Leszek Dawid est plutôt réussi, avec cette touche finale mélancolique et non résignée. Malgré les épreuves et le désenchantement, le bar à la gare Victoria reste le rêve des deux amis polonais, et ils ne le lâcheront pas.

Y.L-N

**THE MAN, HSINYU YU**  
2003, 1h33, Chine

Quelque part en Chine du Nord, cernée par la désolation et la rudesse climatique, une virile colocation d'artistes. Les trois hommes qui la composent sont plongés dans une pauvreté montrée comme un état où le corps est malmené par une constellation d'inconforts, où chaque geste, chaque parole, use un peu plus énergie et désirs. Il y a le réalisateur, le moins marginalisé des trois. Il y a un jeune dessinateur, personnage lunaire et inquiet dans son juvénile abandon de toute ambition. Et puis, il y a le plus âgé, figure la plus pathétique du lot, artiste raté noyant ses ruminations dans l'alcool ou l'abrutissement télévisuel. L'autre, et surtout la femme, bien qu'objet de toutes les rêveries, est physiquement absent : l'imaginaire masculin dans toute son animalité occupera l'écran tout au long de *The Man*.

Mais cette pauvreté physique et spirituelle est volontaire : ces hommes ont préféré leur indépendance dans une pauvreté dégradante au confort offert par le régime. S'offrant comme l'étude de ce choix de vie, *The Man* déroule une durée fondée sur la réitération : une litanie morne des mêmes activités insignifiantes guidées par le corps et la satisfaction de ses besoins, qui fige le représenté dans une stase proche de l'entropie. Le flot du quotidien subsistera ainsi jusqu'au générique final, lui encore incrusté de courtes séquences, comme éructant un peu plus de ce présent de pauvres.

La place du cinéaste y est ambiguë, entre respect pour les douleurs de ses compagnons et volonté de prise de distance, jouant de sa position de filmeur pour inciter au dérapage. La caméra, sur pied, détoure des cadres cruels où les corps se morcellent, où un morceau de plafond, un angle de mur se confondent avec les paroles plaintives, stupides qui occupent le lieu. Seules les césures injectent, par intermittence, une proximité moins amère, presque tendre : scansions de fondus qui opèrent comme rupture pathétique élevant un temps les habitants du lieu, par la grâce d'un évanouissement dans le noir, au statut de héros.

J.C

## CONFRONTATIONS : S'EFFACER, RÉSISTER

**UN HÉROS DE NOTRE TEMPS, ÀKOS GERSTER - 2004, 11mn, Allemagne**  
**CHEZ MOI AU GOLAN, WASSIM SAFADI - 2004, 25 mn, France**  
**PENABER (EXIL), ORANE BURRI - 2004, 12 mn, France**  
**L'ATTENTE, FLORENT DENECHERE - 2004, 10 mn, France**  
**SOUS-SOL, LUC MARÉCHAU - 2004, 14 mn, France**

Effacement et résistance, cela sonne plutôt comme un oxymore. Pourtant chaque film de la sélection nous présente des hommes en lutte qui ont cessé d'être visibles. Oubliés dans le « no man's land » du Golan ou perdu dans Paris, ces gens s'effacent et leur combat ne s'affiche pas à la Une des journaux. Malgré tout, ils se battent avec ce qui leur reste de force pour ne pas disparaître totalement. Leur vie toute entière est une lutte perpétuelle et leur lutte se situe au premier degré de la résistance. Une résistance concrète et quotidienne.

L'image récurrente, au centre de ces cinq films, qui symbolise cette résistance polymorphe est le corps, et plus précisément, le visage. La dernière résistance se situe là, au niveau de la visibilité du corps. Ainsi, l'oeil de la caméra se focalise sur les hommes. Dans chacun de ces films c'est un regard précis, humain mais sans concession, sans pitié et sans complaisance qui décrit la lutte d'un corps ou d'un visage pour ne pas disparaître. La force de ces films tient dans ce regard. Un regard qui s'arrête sur ces personnages pour nous les montrer, les faire vivre pour une fois et pour toujours. Jamais il ne s'agit de s'apitoyer mais au contraire le spectateur se trouve pris d'un sentiment de respect devant la force déployée par l'humain pour ne pas sombrer.

Du *Sous-Sol*, c'est donc une figure ravagée, décomposée qui surgit et s'imprime dans l'esprit du spectateur. Un visage marqué par la rue. Chaque nuit passée dehors est inscrite dans une des aspérités de cette face corrompue. Non pas corrompue par une moralité douteuse comme le portrait de Dorian Gray imaginé par Wilde, mais par l'indifférence. Comme ces fruits trop mûrs qu'on laisse parfois pourrir sur le buffet. Si le visage maléfique de Dorian Gray était le miroir des corruptions de son sujet, celui de l'homme de *Sous-Sol* apparaît comme le miroir des corruptions de notre société.

Dans *Penaber*, le corps de Ahmet Zirek, exilé kurde à Paris, devient le lieu du film et sur lui viennent se projeter des images du peuple kurde. Comme si ce corps était l'image d'un peuple qui lui aussi tente de survivre à l'indifférence. Sur les premiers plans qui défilent, de l'homme en exil, errant dans le métro ou dans la rue, le corps apparaît courbé, ramassé, contenu et découpé par des cadres serrés. Il ne se déploiera, fier, que dans la mise en scène finale, masse tendue servant d'écran à la projection de la photo d'identité d'une femme kurde, sans doute la propre mère du personnage. Fil renoué par l'artifice.

Et encore le corps nu de ce réfugié ukrainien, *Un héros de notre temps*, retenu dans un centre de rétention et que les cadres contraignent. Ainsi la répétition de cadres dans le cadre (portes, fenêtres...) amplifie ce sentiment d'emprisonnement. *Surveiller et punir* ; l'enfermement est de cet ordre, il est une punition qui passe également par la violence faite aux corps. Elle s'exprime dans un plan représentant le corps du jeune homme dans une attitude christique. Un corps sacrifié, crucifié par l'environnement carcéral.

Seul Florent Denechere, dans *L'Attente*, a choisi de ne pas nous montrer le personnage principal de son film, un ancien ouvrier immigré handicapé à la suite d'un accident du travail et qui « squatte » la pelouse de la Cour européenne des Droits de l'Homme dans l'attente d'une quelconque considération. Ici, le corps du personnage est remplacé par l'habitation de fortune qu'il s'est bricolée, comme un radeau. Le cinéaste a choisi de ne montrer que cette tente, sous toutes ses coutures ; accumulation de bâches, de toiles, de tôles, de carton livrée à tous les vents et résistant comme un portrait de l'homme naufragé, symbole de l'attente infinie tandis qu'à quelques pas et en grandes pompes on célèbre l'élargissement de l'Europe à 25 se réjouissant des progrès que font les Droits de l'Homme dans la zone Europe.

Dans tous les cas si résistance il y a, c'est d'existence qu'il s'agit. Et comme ces enfants du Golan dont l'acte symbolique de résistance est de lancer des boules de neige en direction des soldats israéliens, pour tous ces personnages le combat est toujours déséquilibré.

T.D

Équipe : Mehdi Benallal, Jean Chat, Christophe Clavert, Jeanne Delafosse, Thomas Donadieu, Aminatou Echard, Yann Le Nagard, Boris Mélinand, Brieuc Mével, Camille Plagnet, Isabelle Zyserman  
avec la participation d'Anja Hess, doctorante en anthropologie visuelle à l'univ. de Paris X (Nanterre)

maneci@no-log.org