

CINÉMA DIRECT ET NOUVELLE VAGUE (JEAN ROUCH ET JACQUES ROZIER)

maxime scheinfeigel

Le renouvellement du cinéma documentaire dans les années cinquante/soixante se définit entre ces deux appellations : en 1960 Edgar Morin parle de "cinéma-vérité" à propos de *Chronique d'un été*, en 1963 Mario Ruspoli parle de "cinéma direct" pour évoquer une pluralité de films anglais, français, canadiens, américains qui ressortissent selon Gilles Marsolais (*L'Aventure du cinéma direct, Seghers, 1974*). à une même "attitude" ou "esprit" et utilisent des techniques semblables. Ces techniques se veulent légères : le filmage en 16mm, la caméra portée, l'improvisation, la prise de vue unique, le son synchrone direct sont la quintessence ou l'idéal d'une méthode de travail qui vise à trouver un autre type de vérité filmique en reconstruisant non pas le monde mais la manière de regarder le monde. Il s'agit en somme de refonder la relation du cinéma à la réalité et ce projet ne concerne pas seulement le cinéma documentaire, il se constitue surtout dans la transgression des limites ordinairement assignées à ces deux grands territoires du cinéma que sont le documentaire et la fiction.

Du point de vue de la chronologie, le cinéma direct proprement dit apparaît à première vue comme le contemporain de la Nouvelle Vague. Les histoires du cinéma et les textes consacrés plus spécialement au cinéma documentaire indiquent en effet qu'il se prépare dans les années cinquante et qu'il connaît sa plus grande expansion dans les années soixante. Mais cette vue est incomplète. Le cinéma direct s'enracine dans une histoire ancienne dont on rappelle sommairement ici ces quelques aspects saillants. D'abord le terme même de "cinéma-vérité" venu en droite ligne du "kino-pravda" de Dziga Vertov dit assez qu'un certain héritage documentaire est réactualisé au tournant des années soixante. Plus sûrement encore une tradition identifiable est poursuivie, celle de Robert Flaherty notamment qui en 1920 avait déjà filmé *Nanook of the North* dans l'esprit du cinéma direct. D'autres prémisses introduisent au cinéma direct. Par exemple pendant la seconde guerre mondiale les reporters improvisent par nécessité la méthode de la caméra portée. En 1946 Georges Rouquier tient au jour le jour la chronique filmée de sa famille dans *Biquefarre*, en 1948 Jean Rouch filme déjà en direct *l'Initiation à la danse des possédés*, son deuxième film ethnographique. Plus décisivement peut-être le grand précurseur du cinéma direct est le néo-réalisme qui offre parfois la particularité de se tenir dans un entredeux de la fiction et du documentaire. Le fait est archi connu : la pauvreté des moyens matériels, techniques et humains, le choix délibéré d'élaborer une vision critique de la réalité contemporaine à hauteur du quotidien, la nécessité de tourner dans l'urgence, sinon rapidement, expliquent pour une bonne part la tonalité particulière de certains films néoréalistes notoires qui sont véritablement des mutants parce qu'en eux le cinéma fictionnel a peut-être accompli sa première grande révolution. La trilogie rossellinienne formée par *Rome, ville ouverte*, *Paisa* et *Allemagne année zéro* est à cet égard particulièrement représentative. Ces trois films de fiction *ne ressemblent pas* à des films documentaires, ils *sont* des fictions parfaitement documentaires en ce sens qu'ils sont synchrones avec la réalité même de l'histoire en train de se faire, qu'ils accompagnent et éclairent à chaud - en direct en somme - l'actualité alors vécue par les gens ordinaires. Dans les années qui suivent, le changement majeur du contexte introduit par le néo-réalisme se creuse, se systématise. Les frontières entre les différentes sortes de cinématographie deviennent plus poreuses, les circulations d'un lieu à l'autre du cinéma sont plus

libres. La Nouvelle Vague et le cinéma direct sont aussi l'expression aboutie de ce processus. Or si un regard en direction du seul cinéma français laisse transparaître une synchronie avérée entre les deux, leur rapport à l'histoire du cinéma n'est pas absolument équivalent. Les cinéastes de la Nouvelle Vague réagissent notamment contre un état contemporain du cinéma qu'ils souhaitent récuser et dépasser en inventant de nouvelles formes et en puisant des citations dans d'autres réalismes que le réalisme à la française. Les cinéastes du direct, à commencer par Jean Rouch, veulent aussi récuser des canons institutionnalisés par plusieurs décennies de classicisme documentaire, mais leur manière de travailler, leur conception du rapport documentaire à la réalité ont pour effet - à moins que ce ne soit une cause - de leur faire retrouver un esprit ancien, primitif même du cinéma: les *vues Lumière*, réalisées en une prise unique que l'on pourrait qualifier de "plan-séquence", sont déjà, enregistrement sonore en moins, des films directs !

Ainsi parce qu'il entraîne avec lui tout un passé fort ancien du cinéma et qu'on ne saurait alors le limiter à sa seule actualisation des années cinquante/soixante, on peut penser le cinéma direct comme une solution de continuité entre le néo-réalisme et la Nouvelle Vague. *L'Essai sur le jeune cinéma français* qu'André Labarthe a publié en 1960 offre des éléments de réflexion en ce sens. Remarquablement le premier chapitre, "Réflexions sur une vague", accomplit un parcours qui dans les termes mêmes d'André Labarthe va "du documentaire à la fiction". Faisant écho à celles d'André Bazin, les idées autour desquelles se cristallise la vision labarthienne du "jeune cinéma français", sont "la notion d'auteur", "le passage au relatif", "l'image synthétique". André Labarthe les déploie selon la dualité fiction/documentaire, "deux pôles du cinéma, deux façons radicalement opposées d'appréhender la réalité" jusque là. Symptôme par excellence du processus de remise en cause de cette dualité, "le passage au relatif". "Du film ethnographique au film documentaire ... et au film de fiction, il est le signe d'une conciliation entre la fiction pure et le documentaire pur". André Labarthe explique que "le passage au relatif", déterminé par la manière même dont la caméra se place par rapport à une réalité qu'elle veut filmer est "dans l'ordre des moyens ce qui garantit l'objectivité dans l'ordre des fins". Il s'agit donc d'une manière de filmer qui parie sur la probabilité d'une vérité contre l'impossibilité, ou l'imposture, de la vérité. Elle permet aux "puissances du faux" de se déployer, de créer une vérité filmique "car la vérité n'a pas à être atteinte, trouvée ni reproduite, elle doit être créée"¹. Quant à "l'image synthétique", qui fait écho à l'idée bazinienne du plan-séquence, elle est le signe du "cinéma de l'interrogation, elle postule l'indissolubilité de l'apparence et de sa vérité, elle fait confiance à ce qu'elle saisit - à ce qui « surgit". André Labarthe lui oppose le film "analytique" qui, écrit-il, "fonde son régime esthétique sur le montage". Curieusement Jean Rouch indique quelques années plus tard que sa façon de filmer lui a très tôt permis de rassembler dans l'image ces deux aspects, de les concilier : "J'ai commencé peu à peu à concevoir la mise en scène dans le viseur même de la caméra. Comme je faisais en même temps de l'ethnologie, j'ai progressivement cherché à faire à la fois l'analyse et la synthèse au cinéma"². Ou encore à propos de *Chronique d'un été* : "Nous découvrons en même temps [Michel Brault et Rouch] l'imposture inévitable du montage (...). D'où le goût de vouloir retrouver le plan-séquence comme dans les comédies musicales américaines

¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2*, chap. 6, p. 191

² Jean Rouch, *un griot gaulois*, Cinémaction n° 17, table ronde avec Monique Martineau, Yvonne Mignot Lefebvre, Guy Hennebelle, André Paquet. 1982, p. 168

de Gene Kelly ou de Fred Astaire"³. Outre celui de Jean Rouch, les noms des cinéastes mentionnés par André Labarthe sont ceux d'auteurs "venus de la télévision (Rozier), du documentaire (Franju, Kast, Resnais, Rouch), de la critique (Astruc, Chabrol, Truffaut, Rivette, Godard, Rohmer, Kyrrou) ou de tout autre horizon extracinématographique (Varda, Marker, Pollet)"⁴. On n'y insiste pas. La réflexion d'André Labarthe n'est pas dédiée à la Nouvelle Vague. Il regarde plutôt s'accomplir *en direct* un bouleversement considérable du paysage du cinéma alors soulevé par une lame de fond. De cette lame on peut avancer qu'elle est née dans le néo-réalisme, qu'elle s'est accrue dans le cinéma direct et qu'elle est complètement émergée dans la Nouvelle Vague qui la rend clairement visible.

Parmi les principaux cinéastes concernés, Jean Rouch est sans doute celui dont l'œuvre est la plus représentative de ce phénomène qui brouille les frontières entre les genres constitués du cinéma. S'enlevant sur un projet initial strictement documentaire, en l'occurrence le cinéma ethnographique, elle offre très vite des points de contact particulièrement évidents avec la fiction, notamment celle dont les cinéastes de la Nouvelle Vague vont renouveler les formes en adoptant justement des méthodes de travail quasi documentaires. Certains faits sont connus. Par exemple un même producteur, Pierre Braunberger, produit pêle-mêle des films d'Alain Resnais, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Doniol-Valcroze, Éric Rohmer, François Reichenbach ... et Jean Rouch. En 1954, outre *Les maîtres fous*, ce dernier tourne les images de *Jaguar*. Ce film sorti en France en 1967 et qui mêle déjà de manière tout à fait irrémédiable le documentaire et la fiction annonce *Moi, un Noir* tourné en 1957. Or *Moi, un Noir* qui reçoit en 1958 le prix Louis Delluc est consacré par la Nouvelle Vague à travers la voix de Jean-Luc Godard. Il écrit à son sujet deux articles admiratifs. Il n'y a sans doute pas de hasard, l'un des deux articles, *ÉTONNANT Jean Rouch Moi, un Noir*, associe André Bazin, Jean Rouch et Roberto Rossellini: "André Bazin disait un jour que le plus beau film du monde, c'était l'expédition du *Kon-Tiki*, mais que ce film n'existait pas. En attendant *India 58* de Roberto Rossellini (n.) voilà *Moi, un Noir* (...) qui met déjà pas mal de points sur les "i" de toutes les idioties de la production cinématographique actuelle"⁵. La rencontre Jean Rouch/Jean-Luc Godard se poursuit : dans *À bout de souffle*, Godard cite au moins une séquence de *Moi, un Noir* et à l'inverse en 1960, Rouch s'inspire pour la réalisation de *Chronique d'un été* d'une trouvaille de Godard. Il le rapporte lui-même en ces termes : "dans *Pierrot le fou*, Godard n'hésitait pas à couper ses phrases: "il n'y a pas de raison", disait-il. J'ai alors commencé à faire ça aussi"⁶. Dernier fait qu'on relèvera ici : en 1964 Jean Rouch réalise *Gare du Nord*, un des sept films de *Paris vu par ...*

Or, un cinéaste de la Nouvelle Vague est mieux que quiconque le pendant de Jean Rouch. Il s'agit de Jacques Rozier. À bien des égards, il est atypique. D'un côté on célèbre *Adieu Philippine* comme le film par excellence de la Nouvelle Vague, de l'autre on déplore l'auteur qui n'a pas pu ou pas su faire aboutir la plupart de ses projets cinématographiques, se retrouvant du coup à travailler pour la télévision. Justement ! À l'exception de Jean-Luc

³ *Cinéma du réel*, Claire Devarrieux, Marie-Christine de Navacelles, entretien avec Jean Rouch. Éditions Autrement, 1988, p. 21

⁴ *Essai sur le jeune cinéma français*, Terrain Vague, 1960, pp. 13-17 et 33-34

⁵ Article publié le 11 mars 1959 dans la revue *Arts* n° 713 et repris dans *Jean-Luc Godard XIX Jean-Luc Godard*, Cahiers du Cinéma-Éditions de l'Étoile, 1985, pp. 177-178. L'autre article, "Jean Rouch remporte le prix Delluc" est paru dans *Arts* n° 700, le 10 décembre 1958

⁶ *Jean Rouch, un griot gaulois*, opus cité, p. 169.

Godard qui trace nettement une ligne entre son cinéma et celui de Roberto Rossellini, Jacques Rozier est le cinéaste de la Nouvelle Vague à revendiquer le plus clairement l'héritage néo-réaliste et qui pour cette raison sans doute aura été le plus apte à entrer dans le mode de pensée et de travail télévisuels, même s'il n'a pas comme Roberto Rossellini un "projet" déterminé à cet égard. Son positionnement entre le néo-réalisme en amont de la Nouvelle Vague et la télévision en aval de cette dernière, explique sans doute pourquoi son œuvre est directement confrontable à celle de Jean Rouch. Certes ce dernier échappe à la sphère d'influence de la télévision parce qu'il n'a pas réalisé de films télévisuels, parce que ses commanditaires n'ont jamais été des chaînes de télévision, il admet même être "allergique" à la vidéo. Pourtant son travail, comme celui de ses confrères du cinéma direct international, est déterminant dans l'évolution d'un genre devenu abondant, pour ne pas dire pléthorique : le documentaire télévisuel. De surcroît, sa carrière n'est pas plus univoque que celle de Jacques Rozier : il a les deux pieds à la fois dans le cinéma documentaire et dans le cinéma de fiction et aussi bien il est un universitaire. Ainsi le champ d'activité pluriel de Jean Rouch et de Jacques Rozier confère à leur œuvre respective une même sorte d'ambivalence constitutive. De là provient éventuellement un phénomène pour le moins troublant. Ils font des films dont on peut dire qu'ils ne se ressemblent pas bien sûr mais le contraire est tout aussi vrai : ils sont semblables. Plus exactement, l'on trouve aux films de l'un le même parfum qu'aux films de l'autre, une poétique analogue de l'image visuelle et sonore semble y régner. C'est dire que leur conception du cinéma et leur méthode de travail relèvent d'un même idéal, visent un même horizon : ne rien proposer, ne rien imaginer qui ne soit une manifestation d'un caractère hautement intempestif de l'art cinématographique.

Un tel principe s'affiche clairement chez Jacques Rozier quand il récapitule sa carrière de cinéaste et qu'il parle notamment de ses méthodes de travail film après film. Par exemple, de la prise de son pour *Rentrée des classes* (1955) il dit qu'il fallait la "faire à l'italienne, en ayant ensuite recours à la post-synchronisation". De *Blue Jeans* (1958) il dit pareillement qu'il avait "placé le tournage sous le signe du néo-réalisme italien". Il a tourné *Adieu Philippine* (1961) avec des moyens "ultra-légers", "extrêmement vite", avec une "méthode documentaire". Dans ses propos sur son travail télévisuel qui se poursuit jusque dans les années quatre-vingt-dix, on relève aussi ces quelques notations pleines d'enseignement. *Vive le cinéma ! Jeanne Moreau* (1972) : "Le grand moment reste pour moi l'arrivée d'Orson Welles au Ritz. La caméra tournait déjà, dès sa sortie du taxi (...). Quand il a vu la caméra et continué néanmoins d'avancer, il m'a semblé voir Welles se transformer en Welles". Il décrit une production mineure, *Oh, oh, oh, jolie tournée* (1984) en termes tout à fait significatifs: "J'étais en Bretagne lorsque j'entends l'annonce d'un podium Europe 1 de l'été, auquel participaient Bernard Menez et une école de samba brésilienne. Sans aucun moyen pour financer un film, j'ai fait aussitôt l'aller-retour à Paris afin d'emprunter une caméra vidéo. (...). J'entre sur scène avec la caméra. Michel Drucker, qui n'était pas prévenu, me voit et s'exclame: "Mais voici Jacques Rozier!". Et cite toute ma filmographie"⁷. On le constate aisément : du court-métrage initiatique (*Rentrée des classes*) au long-métrage en 35mm (*Adieu Philippine*), du documentaire cinématographique (*Le Parti des choses : Bardot / Godard et Paparazzi*) au film de télévision cinéphile (*Jean Vigo*), du divertissement léger (*Oh, oh, oh, jolie tournée*) et du film publicitaire (*Zip Inox* ou *L'huile Lesieur*), aux "intermèdes" musicaux (*Dim Dam Dom*) et aux captations

⁷ Jacques Rozier. *Le funambule*. Centre Pompidou / Cahiers du Cinéma, 2001. Les citations sont extraites respectivement des pages 27, 31-33, 116, 120-121

d'opéra (*L'Opéra du Roi*), la posture de Jacques Rozier a quelque chose d'insolite si on la mesure à l'aune de la Nouvelle Vague. Amoureux du cinéma, ou cinéophile, c'est tout un, il ne paraît pourtant pas encombré par un "surmoi" d'auteur de cinéma, un trait qui affleure chez la plupart des cinéastes de la Nouvelle Vague. Jacques Rozier revendique une forme de légèreté - un alliage de vitesse, d'improvisation et de bricolage - qui s'enlève moins sur une postulation esthétique, formelle, qu'elle ne regarde du côté d'un savoir-faire professionnel, d'une capacité, technique à la limite, de réagir immédiatement aux aléas des tournages, d'infléchir les tournages en fonction de ces aléas.

Jean Rouch ne travaille pas autrement: "Combien ai-je tourné de films inachevés parce qu'il ne se passait rien - danse de possession sans possession ; parce que la nuit tombait - cérémonie nocturne dont la partie diurne n'est qu'un prologue - ; parce que je n'avais plus de pellicule - mauvaise prévision de la fin réelle ... »⁸. Et comme Jacques Rozier, il insiste sur sa capacité de réaction rapide aux imprévus offerts par la réalité, tel ce récit de la post-synchronisation de *Jaguar* : "Je suis invité par Nkrumah en 1957 pour les fêtes de l'indépendance. Je viens avec mes acteurs et *Jaguar*, et je demande à Nkrumah si je peux utiliser le nouveau Ghana Film Unit pour enregistrer un commentaire. Kudelski (...) m'avait passé un magnétophone. En une journée, à Accra, j'enregistre le commentaire de *Jaguar*, improvisé par Damouré et Lam à l'image (...). Je reviens à Paris, Langlois passe le film à la Cinémathèque, et je le présente. Il y avait là tous mes "copains du premier rang" de la rue d'Ulm, Rivette, Truffaut, Rohmer, Godard ... Le film casse mais le son continue, on rallume, et ils découvrent que l'auteur, c'est moi, le type dont ils ne savaient pas très bien ce qu'il faisait là ... ". Et Jean Rouch conclue cette anecdote pour ainsi dire fondatrice par une appréciation non négligeable: "Cette liberté d'improvisation, cette liberté avec les images, c'est vrai que cela a influencé la Nouvelle Vague française⁹. Auto-célébration peut-être, pertinence du propos plus sûrement, du moins si l'on s'en tient à une délimitation stricte des dates de la Nouvelle Vague. Entre 1956, l'an zéro et 1957, l'an un (**cette date constitue un repère commode: Jean Rouch tourne *Gare du Nord* pour un film de la Nouvelle Vague qui s'achève, Jacques Rozier réalise son premier film télévisuel, *Jean Vigo pour la série Cinéastes de notre temps*, où l'on retrouve André Labarthe, un des maîtres d'œuvre de la série**) on ne peut alors mettre à son compte qu'un seul long-métrage : *Et dieu créa la femme* de Roger Vadim. Les films notoires, ceux des cinéastes essentiels, *Les 400 coups*, *Le beau Serge*, *Les Cousins*, *À bout de souffle*, *Les bonnes femmes*, *Tirez sur le pianiste*, *Paris nous appartient*, *Une femme est une femme*, *Adieu Philippine*, *Le signe du lion* ... etc, viennent après 1957 et ce simple fait est susceptible de donner raison à Jean Rouch. Il faut alors juste oublier les trois courts-métrages antérieurs de Godard, *Opération Béton* (1954), *Une femme coquette* (1955) et *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1957), ne pas se demander s'ils sont ou non des films de la Nouvelle Vague.

Cette façon de faire commune aux deux cinéastes produit des effets de ressemblance très troublants à l'intérieur même de leur œuvre. On l'a déjà dit, les films de l'un ne sont pas le *fac-simile* des films de l'autre mais la confrontation entre quelques-uns des films que les deux cinéastes réalisent jusqu'à 1964 est éclairante à deux égards. D'abord leur fond même paraît s'enlever sur une vision identique des pouvoirs du cinéma. Mais ce n'est pas tout. Une parenté stylistique étonnante règne entre eux. Effet remarquable,

⁸ Propos rapportés par Jean-André Fieschi dans "Dérives de la fiction. Notes sur le cinéma de Jean Rouch", *Cinéma. Théorie. Lectures*. Klincksieck, 1973 et 1978, p. 262

⁹ *Cinéma du réel*, opus cité, p. 18.

sinon curieux, atteint à travers un tel phénomène : ce que l'on apprécie dans les films de Jacques Rozier peut valoir aussi bien quant à ceux de Jean Rouch. Lorsqu'on lit par exemple dans un article de Jacques Mandelbaum sur Jacques Rozier que "l'art poétique de la digression a, en soi, une portée politique, [que] celle-ci réside dans la puissance de ce qu'on pourrait appeler le *documentaire onirique*" ou encore que "l'intelligence de Jacques Rozier est de ne pas chercher à faire croire à la pérennité de *l'expérience démiurgique* que son œuvre instaure", lorsque Jacques Mandelbaum évoque le travail des "*puissances du faux* à travers lesquelles tout un peuple affabule"¹⁰, l'on pourrait croire ici lire une réflexion dédiée à Jean Rouch. Le "documentaire onirique" est en effet une dimension première de son cinéma. Le récit de *Moi, un Noir* notamment est entièrement organisé comme si dans l'ombre de la nuit un dormeur rêvait et faisait apparaître chaque personnage et chaque péripétie comme autant d'images de rêves liées les unes aux autres selon une causalité proprement onirique. Bien sûr on trouve là un enracinement du cinéma de Jean Rouch dans celui de Jean Cocteau dont *Orphée* notamment¹¹ s'enlève en tous points sur une structure onirique annonçant celle de *Moi, un Noir*. Mais insistons-y, *Moi, un Noir* est une fiction tournée selon les méthodes du cinéma documentaire direct et la dimension de rêve par quoi chaque image du film se déploie dans un espace-temps à la fois actuel et inactuel, selon une poétique tout à fait moderne en somme, surgit inopinément : comme la beauté elle arrive de surcroît. Quant à "l'expérience démiurgique" chez Jean Rouch elle est inlassable, elle est même sans doute le moteur essentiel de son cinéma¹²

Le démiurge dont parle Jacques Mandelbaum à propos de Jacques Rozier est "l'expérience poétique et libertaire" qui fait qu'à chaque film les personnages et les spectateurs sont transformés même s'il ya toujours en fin de course un "retour au pilori de la réalité"s. Ne voit-on pas se lever derrière ces mots les dernières images d'un documentaire notoire de Jean Rouch, *Les maîtres fous* dont le "retour au pilori de la réalité" dans la séquence finale n'est justement pas un retour au même état de réalité, ni pour les spectateurs, au moins secoués par la transe des protagonistes, ni pour ces derniers, mis à l'épreuve initiatique de leur participation au tournage du film? Autrement dit, s'il ne convient plus de préciser que le travail de Jean Rouch s'inscrit dès l'origine dans une remise en cause radicale de la pensée et de la posture tout occidentales du cinéma ethnographique, qu'il y parvient par un décentrement notable de sa place dans le dispositif de tournage et qu'il fait ainsi naître dans son cinéma une relation renouvelée du Même et de l'Autre, l'on peut insister ici sur le fait que Jacques Rozier construit lui aussi film après film une sorte d'ethnographie décentrée. Le sujet de chacun de ses films est, au fond, une observation de la manière dont chaque membre d'une tribu donnée, les dragueurs ou les jeunes hommes en vacances par exemple (*Blue Jeans, Adieu Philippine*) confronté à des rites sociaux initiatiques, s'invente lui-même¹³.

¹⁰ Jacques Mandelbaum, "Le présent lui appartient", *Jacques Rozier. Le funambule*, opus cité, pp. 16-18. Je souligne.

¹¹ Jean-André Fieschi: "S'il faut désigner les appartenances du cinéma de Rouch, son origine (...) c'est à coup sûr du côté (...) du merveilleux à la Cocteau (...) qu'on doit les chercher." "Dérives de la fiction. Notes sur le cinéma de Jean Rouch", opus cité, p. 256.

¹² Réda Bensmaïa : "chez Rouch, il y a un "Demiurgos" - un créateur de mythes modernes - flanqué d'un "Maieute" comme accoucheur de réel (...) et d'un "Photothète", un porteur et un "créateur" d'images et œ représentations nouvelles". "Jean Rouch ou le cinéma de la cruauté", *Jean Rouch, un griot gaulois*, opus cité, p. 58.

¹³ dans un film postérieur, *Maine-Océan* (1985), le contrôleur joué par Bernard Menez est le personnage qui mène le plus loin "l'expérience démiurgique" au terme de laquelle il renaît)

Mais plus décisive encore est l'affinité stylistique régnant entre les films des deux cinéastes tant elle singularise leur œuvre au sein même des productions de la Nouvelle Vague. On prendra d'abord ce trait : la qualité toute particulière du traitement sonore de la voix. Exemplairement les voix de *Blue Jeans*, tourné "à l'italienne, en ayant ensuite recours à la post-synchronisation", s'entendent exactement comme celles de n'importe quel film de Jean Rouch. L'on ne sait pas toujours qui parle car un effet de brouillage empêche parfois de faire le lien entre un son entendu et sa source probable, la post-synchronisation est perceptible au point d'introduire parfois un anachronisme troublant mais plaisant entre les situations représentées et les paroles entendues et surtout, l'un des deux personnages du film est ambivalent: il est un protagoniste de l'histoire en même temps qu'il en est par moments le narrateur. Sa voix résonne étrangement depuis un lieu dont le spectateur ne sait pas toujours où il est, quel il est. Sans y insister, il apparaît que ce même phénomène allant à l'encontre des codes sonores d'intelligibilité pratiqués par les cinéastes de la Nouvelle Vague, se produit dans plusieurs films de Jean Rouch, notamment dans *Jaguar*, *Moi, un Noir*, *Petit à Petit*, *Cocorico! Monsieur Poulet*. Autre trait de ressemblance, visuel celui-là : la comparution des figures humaines dans le cadre. À cet égard, on trouve dans les films de Jacques Rozier et de Jean Rouch des propositions similaires. *Adieu Philippine* par exemple aligne quelques moments saisissants où des corps paraissent en trop car on ne sait pas d'où viennent les personnages qu'ils incarnent, à quoi ils servent dans le récit, vers quel devenir ils s'avancent. C'est le cas au début du film lorsque Michel discute avec ses amis de l'achat d'une voiture. Ils sont debout, dehors, à une terrasse de café. L'image insiste alors sur une tablée de consommateurs, parfaitement immobiles au premier plan. Une attente se crée auprès du spectateur. Qui sont-ils? Que vont-ils faire? Qu'est-ce que le film va faire d'eux? Réponse de Jacques Rozier aux trois questions: ils sont ce que leur apparence les fait être, ils ne font qu'être là, le film n'a rien à faire d'eux. Sauf ceci qui seul importe en réalité : le film les regarde et révèle le mystère de leur présence qu'il atteste et élève au rang d'énigme. On a là une pure opération documentaire car le réel capturé dans l'image se constitue directement en une archive, il est révélé, fixé, pas nécessairement déchiffré. De même le film laisse directement transparaître la pensée qui le fait naître, il s'autodocumente sans pour autant rendre explicites ses choix d'image. Effet ici produit : l'apparence documentaire peut être le fondement d'une vérité fictionnelle. Il appartient éventuellement au spectateur de la trouver. De tels moments suspendus dans le vide ou dans l'irrésolution du sens ne se rencontrent pas sous cette forme dans les films de Jean Rouch, ils constituent en fait un arrière-fond permanent, continu, une trame dans laquelle - image analogique oblige - viennent se prendre les apparences, s'embrouiller les ressemblances, s'emmêler du vrai et du faux qui se prennent l'un pour l'autre. *Jaguar* est admirable à cet égard : la caméra de Jean Rouch documente en direct un faux voyage d'émigration, inventé chaque jour par les protagonistes du film qui en réalité accomplissent bel et bien le périple faisant l'objet de la fiction du récit. Au bout du compte, la vérité fictionnelle de *Jaguar* constitue le film en un pur documentaire sur les aléas de la route qui emmène les personnages, et le cinéaste avec eux, de Niamey à Accra.

Convient-il de limiter la confrontation du cinéma direct et de la Nouvelle Vague à deux cinéastes? Non, sans nul doute et pour trois raisons au moins. D'abord, du côté du cinéma direct Jean Rouch est l'arbre qui cache la forêt. Dans ses contemporains de l'époque de la Nouvelle Vague, il y a par exemple François Reichenbach qui filme New-York et l'Amérique profonde selon certaines méthodes du cinéma direct. Il y a aussi Chris Marker dont le cinéma

documentaire est si distinct du cinéma direct qu'il peut justement lui servir admirablement d'envers critique, en faire mieux ressortir du coup la spécificité. Du côté de la Nouvelle Vague l'on peut voir dans quelques courts et longs métrages, *Les Mistons*, *Paris nous appartient*, *Rue Saint-Denis*, *Le signe du lion*, *Place de l'Étoile* ... etc, que François Truffaut, Jacques Rivette, Jean-Daniel Pollet, Éric Rohmer ont eux aussi été traversés par une pensée hétérogène du cinéma dont ils restituent l'empreinte de manière différenciée, plus ou moins éphémère. Mais cela ne suffira encore pas. Car de même que le direct est essentiellement une internationale du cinéma dans laquelle les cinéastes, les techniques de travail, les matériels circulent d'un pays à l'autre malgré des spécificités qui parfois s'arrêtent aux frontières nationales, de même la Nouvelle Vague a une ampleur qui dépasse largement la sphère française du cinéma : John Cassavetes, Glauber Rocha, Milos Forman, Vera Chytilova parmi quelques cinéastes prestigieux, sont là pour nous le rappeler. Et enfin, quelque chose ne sera jamais équivalent dans l'appréciation du cinéma direct et de la Nouvelle Vague: leur délimitation dans le temps. Il n'est pas difficile pour ce qui concerne la seconde de choisir une option minimale, stricte, comme le fait Michel Marie par exemple dont la chronologie publiée à la fin de son étude, *La nouvelle vague. Une école artistique*, est comprise entre 1956 et 1963. Le cinéma qui vient après, les films d'ailleurs réalisés par certains cinéastes de la Nouvelle Vague (François Truffaut et Claude Chabrol notamment) ou par des épigones tels que Barbet Schroeder peuvent être appréhendés en fonction de l'influence que la Nouvelle Vague exerce ou non sur eux. Pour ce qui concerne le cinéma direct, on aura beaucoup plus de mal à en décréter des limites temporelles tant il est à l'origine d'une multiplicité de productions filmiques différenciées et il est difficile de tracer une ligne de partage entre ce qui relève du direct *stricto sensu* et ce qui est sa survivance ou sa métamorphose dans des productions ultérieures. Le cinéma militant des années soixante-dix est-il encore du cinéma direct? La somme de William Klein sur Mai 68 à Paris, *Grands soirs, petits matins*, s'apparente-t-elle à un film direct ? Les productions télévisuelles telles que les *talk-shows* ou les micro-trottoirs ont-elles quelque chose à voir avec le cinéma direct dont elles paraissent terriblement éloignées alors même qu'il les a fait naître, qu'il les a rendues possibles et que les images et les sons sont bel et bien enregistrés en direct ? Qu'en est-il aussi bien du cinéma ethnographique aujourd'hui qui se prend à respirer un air différent de celui de ses aînés, dans quelle mesure est-il concerné par l'héritage conjoint du cinéma direct et de la Nouvelle Vague ? Dans son *Essai sur le jeune cinéma français*, André Labarthe disait de la rencontre du documentaire et de la fiction - et il pensait alors à *Moi, un Noir* - que "l'un [était] multiplié par l'autre". Question : faut-il réécrire cette formule de la dissolution des genres maintenant que la Nouvelle Vague est passée et que le cinéma direct est devenu de plus en plus introuvable, indéfini?

LES GRIOTS DU CINÉMA

Maxime Scheinfeigel

Le griot dans l'histoire

Depuis que Soundjata Keïta a fondé l'Empire Mandingue au 13^{ème} siècle, les griots sont gens de caste, comme les chasseurs, les forgerons et les sorciers. De génération en génération, ils prennent la parole, d'une part en public pour raconter les faits du passé, d'autre part en privé pour transmettre à leurs seuls descendants les arcanes de leur savoir. Ainsi l'initiation, l'oralité et le lien du sang prédominent-ils dans la culture griotique. On voit alors s'esquisser le portrait d'un être spécial dont le statut et la fonction le situent un peu en-dehors de la société ordinaire, dans une aire que nul étranger à la caste ne peut franchir. Autrement dit, le griot est à part, il est dans un cercle *sacré*, au sens strict du mot, mais en parlant il tisse un lien entre lui et les autres parce que ses mots assurent la continuité du passé dans le présent. Or, tout cela constitue un fond historique et non pas la réalité africaine d'aujourd'hui ni même celle d'hier. Comme de nombreuses structures ancestrales, la caste des griots existe encore mais sa fonction traditionnelle a été fortement remise en question par un système éducatif que les colonisateurs ont mis en place et qui a répandu l'usage de l'écriture et de la lecture. Les griots ont alors été soumis à la concurrence des lettrés et ces derniers, en retour, se sont inspirés des griots pour légitimer leur travail. C'est ainsi que des intellectuels et des artistes africains se sont proclamés griots ou ont été proclamés tels, indépendamment de leur appartenance ou non à la caste des griots. Souvent grandis dans le giron de l'école coloniale puis ayant fréquenté l'université en Europe ou ailleurs, ils ont fait éclore des cultures nationales dans lesquelles le cinéma a vite tenu une place de choix, notamment en Afrique de l'Ouest¹. L'image du griot s'y est enracinée en profondeur, non sans paradoxe, puisqu'en sa personne se concentraient les valeurs d'une tradition locale, alors même que le cinéma introduisait une modernité venue d'ailleurs.

Au cinéma, le griot

Deux repères sont ici remarquables. D'un côté, l'écrivain et cinéaste sénégalais Ousmane Sembene qui s'est lui-même intronisé «griot du peuple », a réalisé en 1963 *L'Empire Songhay*, un documentaire évoquant l'histoire du Mali et du Niger telle que les récits de griots l'ont préservée de l'oubli. De l'autre, Jean Rouch, le premier cinéaste ethnologue à avoir jamais enregistré au Pays Dogon les images d'un rituel funéraire en 1954, a été consacré par la suite comme un « griot gaulois »³. Peut-on dire pour autant qu'un cinéma des griots existe, ce qui reviendrait à penser que les cinéastes sont des griots? Rien n'est moins sûr. Peu d'entre eux, sont issus de la caste des griots et si leurs récits filmés accordent un privilège à la parole, s'il s'agit souvent de participer à l'éducation des gens à travers le spectacle et le divertissement, leurs discours souvent axés sur la critique sociale et politique ne s'inscrivent pas dans la tradition griotique qui est justement conservatrice. Il convient plutôt de parler des *griots du cinéma* tant ils y apparaissent souvent comme personnages, surtout dans l'aire francophone, principalement située dans le Sahel. Ils sont le plus

souvent repris de modèles littéraires⁴ dont l'archétype se trouve dans l'épopée de Soundjata Keïta, connue grâce aux récits des griots. Mais dans les films qui les mettent en scène leur image surgit d'un passé disparu dont ils persistent pourtant à vouloir transmettre les valeurs à la jeunesse. Par ailleurs, leur fonction qu'avait jusqu'à présent ritualisée leur appartenance à une caste ne fait plus sens, voire, n'a plus lieu d'être. Les griots sont alors des personnages secondaires de récits qui souvent dénoncent la situation politique de **l'Afrique** post-coloniale. *Ceddo* de Sembene Ousmane (Sénégal, 1976), *Djeli*⁵ de Fadika Kramo (Côte-d'Ivoire, 1981) ou encore *Finye* de Soulaymane Cissé (Mali, 1982) sont quelques-uns de ces nombreux films où apparaît un griot du « mauvais » côté, celui des forces du passé qui empêchent le présent de s'épanouir, la jeunesse de s'émanciper, les notables de partager leurs pouvoirs ou leurs richesses. On peut noter qu'il faut attendre 1995 pour voir apparaître dans un film malien, *Keita, l'héritage du griot* réalisé par Dam Kouyatè, une image actualisée du griot. Ici, ce dernier a en effet perdu son influence auprès de la jeunesse malgré tous ses efforts pour lui transmettre l'épopée mandingue. Oui, comme personnage, le griot est à peu près inactif, *inactuel* plutôt. Or il y a là un paradoxe qui fait tout le prix de cette sorte de personnage et qui laisse voir pourquoi il revient si souvent dans les films. En réalité, le cinéma africain manifeste un penchant marqué pour les situations de parole, pour « l'acte de parole en tant que rituel social, ancré dans l'histoire et la tradition » et accédant par la mise en scène « à une véritable théâtralité filmique »⁷. Le griot qui intervient pour raconter ou commenter l'action s'inscrit précisément dans un tel idéal qui renvoie à une riche tradition dépassant les frontières mêmes de l'Afrique Noire puisqu'on la trouve aussi bien, par exemple, dans le personnage du *coryphée* du théâtre antique grec. C'est à ce titre notamment que les cinéastes affectionnent le griot. À travers lui, ils peuvent déployer en effet des récits complexes puisqu'il est lui-même un personnage complexe. D'une part, il est aussi *réel* que n'importe quel autre personnage de la fiction et d'autre part, s'il ne gouverne pas les événements, il sait plus de choses que les autres. Il connaît le passé, il sait des secrets - de famille ou d'état - et ainsi le regard qu'il porte sur le monde environnant s'apparente à une *vision*. Le griot voit dans ses semblables les ancêtres qui les ont conçus, il repère dans les situations présentes le retour des faits anciens, il perçoit en fait le mouvement perpétuel de la roue du temps qui met en relation de similitude le même et l'autre, le présent et le passé. C'est ainsi qu'à certains égards le griot est comme un mage puisqu'il se tient au bon endroit pour rendre possible une communication entre le monde ordinaire et son double, à savoir le territoire des absents, le lieu des morts, des génies et des fantômes. Mais on est là, ne l'oublions-pas, dans *l'idéal d'un passé révolu*. Un tel griot, chargé de secrets et dialoguant avec l'au-delà, n'existe plus dans une société qui n'est plus régie par la tradition orale et qui a renoncé à une bonne part de son animisme séculier en se convertissant aux religions monothéistes des envahisseurs musulmans et chrétiens. Le griot est alors, si l'on peut dire, « l'ombre de lui-même ». En tant que personnage obstiné à paraître dans la fiction du présent, il (n') est (plus que) son Autre. Dans le film de Dani Kouyaté, par exemple, quelqu'un vient derrière le griot Djeliba et se met à raconter *l'histoire du griot qui raconte des histoires*. L'écart entre la source de la voix des deux narrateurs est alors un abîme infranchissable. Ici et aujourd'hui en Afrique sahélienne, sur la rive du cinéma, se tient le narrateur moderne; il est porteur d'un récit dont sa parole engendre la fiction, régule les images et tient le discours. De surcroît, cette parole est enregistrée et reproductible à la différence de celle d'un authentique griot. Par contre, là bas et autrefois en Afrique noire, sur la rive d'un fleuve imaginaire paraissant border un présent intemporel, se tient le griot. Image fictive d'un être inactuel, il est moins un personnage dont les actions importent qu'une figure de récit, une abstraction en somme. À travers

lui, en effet, s'ouvre le gouffre du temps car sa présence dans la fiction est celle d'un passé qui ne veut justement pas passer. Le griot est celui qui depuis un lointain improbable vient hanter le présent, habiter chez les vivants où il est à proprement parler un *revenant*.

Ailleurs, des « griots »

On peut apprécier l'identité au fond assez trouble du griot du cinéma africain en le confrontant à d'autres personnages filmiques, rencontrés ailleurs, notamment dans tous les films dont les péripéties sont suspendues à la parole d'un narrateur écrivain. En France, la figure en est déclinée dans quelques films notoires, par exemple *Le plaisir* (1951) et *Le roman d'un tricheur* (1936). *Le plaisir*: Max Ophuls, qui adapte ici trois nouvelles de Guy de Maupassant, figure l'écrivain, auquel il ne donne pas de nom, dans

Ailleurs, des « griots »

On peut apprécier l'identité au fond assez trouble du griot du cinéma africain en le confrontant à d'autres personnages filmiques, rencontrés ailleurs, notamment dans tous les films dont les péripéties sont suspendues à la parole d'un narrateur écrivain. En France, la figure en est déclinée dans quelques films notoires, par exemple *Le plaisir* (1951) et *Le roman d'un tricheur* (1936). *Le plaisir*: Max Ophuls, qui adapte ici trois nouvelles de Guy de Maupassant, figure l'écrivain, auquel il ne donne pas de nom, dans un personnage de récitant. Celui-ci introduit et conclue en voix off les deux premiers épisodes pour finir par apparaître dans le troisième sous les traits d'un personnage secondaire, témoin des faits et gestes du couple principal dont il tient la chronique, comme le ferait un griot. Ce personnage *d'acousmètre* parle du fond d'une coulisse improbable, l'endroit où se tient l'écrivain Maupassant mort depuis longtemps. Ainsi, celui en qui il s'incarne à la fin du film est un fantôme, le double en image de quelqu'un qui vient du pays des morts en utilisant d'abord sa voix comme le véhicule de son transport chez les vivants. *Le roman d'un tricheur* : Sacha Guitry, réalisateur du film, en est aussi le personnage principal et le narrateur. Toutes ces fonctions cumulées font de lui un *démiurge*. Or, ce démiurge est montré au début du film sous les traits d'un écrivain attablé à la terrasse d'un café, écrivant sur la première page d'un cahier un titre qui est à la fois celui du livre qu'il commence et celui du film. Mais il n'en écrit pas plus, sa parole de narrateur va faire naître toutes les images à venir, celles d'un passé remémoré dans le pseudo présent de l'écriture. Chroniqueur/narrateur de sa propre biographie fictive, Sacha Guitry réanime dans son film les fantômes du passé, y compris lui-même en ses variantes qui sont autant de doubles, ou d'avatars, venant s'incarner dans le corps des acteurs interprétant son personnage à des âges divers. Tel Maupassant dans le film d'Ophuls, « le tricheur » de Guitry, créateur et créature de la parole, ne vient dans l'image que comme un être équivoque, en partie ici dans le présent, en partie là-bas dans le passé. Voilà ce qu'est à certains égards, « le cinéma des griots », s'il existe, lié à des personnages au croisement de l'écriture et de la mort, des narrateurs et des revenants. En cela, il tient du *cinéma fantastique* ne fût-ce que parce qu'il accueille dans la pellicule filmique les particules évanescentes d'une autre matière, celle de la parole. Parole autrefois sortant de la bouche des griots de caste, s'élevant dans l'air immémorial d'un temps passé, flottant on ne sait trop où, pendant que décline la caste des griots, pour retomber bien plus tard, ici et maintenant, dans certains films des « griots » modernes de l'Afrique sahélienne.

Un « griot » du dehors

Le cinéma de Jean Rouch ne dément pas ce trait. On le sait, l'ethnologue Rouch a longuement voyagé et travaillé en Afrique de l'Ouest. D'emblée sensible à l'animisme ambiant, il a consacré une bonne partie de son activité à filmer des rituels de possession. Mais sortant très vite du cadre de sa mission scientifique, il a fait des films de fiction. Or, il les a réalisés de la même manière que ses documents, produisant ainsi une sorte nouvelle de films marqués par l'alliance du documentaire et de la fiction dans un tout souvent indécidable, parfois indémêlable⁸. Dans les fictions orchestrées avec ses amis africains, ses « copains » disait-il, il a souvent laissé venir des êtres étranges, génies, sorciers, devins, parvenant à se mêler sans difficulté aux personnages ordinaires et produisant sur leur passage des événements apparemment magiques. La trilogie de *Jaguar* (1954-67), *Petit à petit* (1970) et *Cocorico! Monsieur Poulet* (1974) est à cet égard très féconde en prodiges qui ne semblent saugrenus qu'aux yeux des non-initiés. La connivence du cinéaste avec le milieu ambiant, sa volonté affirmée d'une « anthropologie partagée », sa manière d'impliquer les autres dans l'élaboration des films, tout cela a forgé la notoriété du « griot » Jean Rouch. Et ce « griot » a justement raconté la geste des gens de là-bas, il en a tissé la légende qui, fût-elle glorieuse ou modeste, n'est jamais à leur désavantage parce qu'elle rend compte d'un monde idéalement ancien qui paraît avoir survécu tel qu'en lui-même à toutes les secousses de l'histoire. Ce trait a souvent été reproché à Rouch⁹ ainsi que son silence sur le colonialisme. C'est vrai, il a quelque peu idéalisé la réalité dont il fut pourtant un documentariste hors pair. C'est sans doute en cela qu'il a parfaitement tenu le rôle d'un griot traditionnel, rejoignant ainsi une confrérie fort lointaine dans l'espace et le temps puisque, outre les coryphées dont il a été question plus haut, l'on y trouve aussi bien des aèdes, des bardes ou des troubadours. Et Rouch à cet égard en a poursuivi la tradition en décidant très tôt d'être le propre récitant de ses films, c'est à dire la voix off du récit qui en déplie les méandres narratifs. Mais il est aède, barde, troubadour ou griot pour autant que les auteurs du cinéma africain le sont eux aussi. À savoir, souvent dans ses films, comme dans les leurs parfois, il arrive que les vieilles croyances subsistent, les puissances animistes sont toujours là, les mêmes faits surnaturels surviennent dans leur sillage. Or, tout cela s'accomplit dans une réalité prosaïque et actuelle dont le cinéma de Rouch rend compte à travers une vision que les techniques mêmes de l'image enregistrée rendent inévitablement critique, à la manière d'un jugement de vérité. Par exemple, que l'on croie ou non à la présence des génies qui viennent posséder des humains en transe lors des rituels animistes si souvent filmés par la caméra documentaire de Rouch, ils ne font pas leur preuve comme tels, leur image ne vient pas s'impressionner sur la pellicule. Cette image absente configure un vide que l'imagination peut bien sûr remplir mais qui renvoie le spectateur, quel qu'il soit, à l'idée d'un sens impossible à arrêter. Ainsi, la sorte particulière de mythomanie ou de *mythographie* - propre aux récits des narrateurs est assignable à un code par lequel on désigne en parole ce que l'on ne peut montrer en image, non pas parce que la chose ou l'être évoqués n'existent pas mais parce qu'ils sont d'une nature singulière qui ne laisse pas de trace visible sur la pellicule photochimique du cinéma. Tous les fantômes sont de cette sorte. C'est pourquoi la voix des griots traditionnels, le son de leur balafon, de leur tambour ou de leur cora, leurs mots qui chantent le passé, peuvent revenir sans fin dans les récits filmiques car l'apparition de ce qu'ils évoquent n'est pas limitée au cadre de l'image, au champ de sa visibilité. Il y a mieux : chaque acteur qui un jour endosse le rôle d'un griot fait retrouver au cinéma son lien originaire avec au moins deux traits marquants de la pensée magique. D'une part son imagination des doubles, ces ombres qui ressemblent peut-être aux vivants et qui vivent de toutes façons dans un au-delà

inappréciable. Ici, avec les griots, c'est le passé qui se serait conservé en l'état dans un présent immobile, perpétuel. D'autre part, la magie est d'abord *animiste*, elle conçoit que la pensée produit du mouvement, prodige que le cinéma accomplit en projetant des ombres sur un écran et en faisant croire par leurs mouvements qu'elles sont là, se donnant pour des êtres vivants, réels, présents. Or, doit-on finir par remarquer, les griots viennent d'une culture ancestrale qui s'est entièrement édifiée sur une conception animiste de l'univers. À ce titre, on ne peut pas s'étonner de leur persistance dans le cinéma africain, ils sont le médium idéal des puissances du cinéma.

NOTES

1 Voir Jacques Binet, « les cultures africaines et les images » in : *Cinéma noirs d'Afrique*, revue *Cinémaction* n° 26, 1983, pp. 16-22. Voir également André Gardies et Pierre Haffner, *Regards sur le cinéma négro-africain*, éditions OCIC, 1987.

2 *Cimetière dans la falaise*, film dont Marcel Griaule, alors directeur de la thèse de Jean Rouch, fut l'initiateur.

3 *Jean Rouch, un griot gaulois* est le titre de *Cinémaction* n° 17, dir. René Prédal, L'Harmattan, 1982.

4 Quelques écrivains concernés: Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Présence Africaine, 1960; Camara Laye, *Le Maître de la parole*, Pocket, 1978; Massa Makan Diabaté, *Soundjata, la Bataille de Kirina*, Menaibuc, 2002.

5 En langue mandingue, « djeli » qui veut dire « sang » est le nom donné à la caste des griots. La « djeliya » est la transmission par le sang.

6 Avant lui, son père, Sotigui Kouyaté, est devenu un acteur connu de théâtre et de cinéma. Son frère, Hassan Kouyaté, est un conteur réputé.

7 André Gardies et Pierre Haffner, *Regards sur le cinéma négro-africain*, opus cité, pp. 4143. Les auteurs donnent en exemple *Koddou* (Babacar Samb-Makharam, Sénégal, 1971), *Le Wazzou polygame* et *L'Exilé* (Oumarou Ganda, Niger, 1971 et 1980), *Ceddo*.

8 Par exemple, il arrive encore que des spectateurs de *Moi, un noir* pensent avoir affaire à un film documentaire, alors qu'il s'agit d'une fiction.

9 Parmi eux, le « griot » Sembene Ousmane a déclaré au « griot » Jean Rouch qu'il n'aime pas son cycle ethnographique sur *Les Fils de l'eau* parce qu'on y « campe une réalité mais sans en voir l'évolution », in: *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, *Cinémaction* n° 81, René Prédal dir., 1996, p. 106.