

L'observateur observé
Sur la caméra de Jean Rouch

Clément Gaillard

« Et puis soudain l'orchestre s'arrête. Nous aurions dû, nous aussi, nous arrêter de filmer et puis... nous savions sans doute que quelque chose allait se passer. »¹

C'est ainsi que Jean Rouch commente ce qui paraît être un échec, l'échec d'avoir pu filmer la danse de possession provoquée par les tambours *Tourou et Bitti* à Simiri au Niger, dans son film *Les Tambours d'avant*. Jean Rouch, cinéaste et anthropologue connu pour ses films *Les Maîtres fous* ou *Petit à petit* et célèbre pour avoir été l'une des inspirations principales de la Nouvelle vague en cinéma, avait décidé ce 15 mars 1971 et après quatre jours de cérémonie de filmer, peut-être pour la dernière fois, de rares tambours dans une cérémonie adressée aux « dieux de la brousse », protecteur des récoltes. *Les Tambours d'avant* est un plan séquence qui commence à l'entrée du village : Jean Rouch avait pris la décision, bien qu'il n'y avait eu aucune transe pendant les quatre jours, de filmer malgré tout avant la tombée de la nuit. Dans un entretien, il raconte ainsi ce tournage particulier :

« Dans ce film, j'étais pressé par la nuit (sans cela je ne l'aurais pas fait). Mon preneur de son, Moussa Amidou, me dit : "La nuit va tomber il faudrait tourner quelque chose car ce sont des tambours qui vont disparaître, il n'y a pas eu de possession mais cela ne fait rien, enregistrons quand même la musique." J'ai commencé à tourner à ce moment-là, [...] je suivais effectivement celui qui aurait dû être possédé, et cela m'a posé des tas de problèmes. Imaginez un opérateur qui, sur une aire de danse dans un rituel, suit avec un objectif 10 mm, c'est-à-dire en grande proximité, quelqu'un qui est peut-être un "cheval de génie". »²

Au premier abord, il s'agit d'un problème classique d'une situation d'observation : un anthropologue est venu recueillir un témoignage visuel et sonore, ici la danse de possession, mais celle-ci n'a pas lieu et l'observateur se voit contraint d'enregistrer ce qui semble être un échec. On pourrait imputer cet échec à la présence de cet homme extérieur à la cérémonie et à la culture locale, qui surtout dans le cas de Jean Rouch, vient filmer *le plus près possible* c'est-à-dire en prenant part à la danse par l'usage de très courtes focales. Jean Rouch ne filme pas de loin avec un téléobjectif, il suit le sorcier dans ses moindres gestes ; sans oublier le preneur de son qui doit suivre Rouch à chaque mouvement. Ce

1 Voix off de Jean Rouch 3'17-3'28 dans [1971], *Les Tambours d'avant (Tourou et Bitti)*, CNRS-CFE (prod.), 16mm couleur, format 4/3, son original et voix off, 9'13

2 Jean Rouch, p. 74, [1992] « 54 ans sans trépied. Entretien avec Jean-Paul Colleyn » pp. 73-83 in Jean Rouch, [2009], *Cinéma et anthropologie*, éd. Cahiers du cinéma/INA (Paris) coll. Essais, textes réunis par Jean-Paul Colleyn, 189 p.

groupe d'observateurs, venu filmer cette étrange cérémonie de possession, aurait en quelque sorte bouleversé ce rituel par sa présence et par l'utilisation des appareils d'enregistrement³. La transe dépend en effet de nombreux détails que l'observateur avec son attirail peut venir altérer :

« Dans cet univers de miroirs fragiles, à côté de ces hommes ou femmes dont un acte maladroit peut arrêter ou provoquer la transe, la présence de l'observateur ne saurait être neutre. Qu'il le veuille ou non, il est lui-même intégré au mouvement général et ses réactions les plus minimes sont interprétées par référence à ce système particulier de pensée. »⁴

La rupture propre à l'observation qui s'installe entre les observateurs et les observés est dans ce cas renforcée par tous les appareils qui transforment la cérémonie en un lieu de tournage : l'enregistrement assigne un rôle *d'acteur* aux participants de cette cérémonie. L'observateur qui se voudrait discret et souhaiterait recueillir un témoignage authentique *comme si il était absent*, se trouve bien malgré lui intégré à ce qu'il observe, renforçant le « dualisme » qui passe entre lui et les observés. Mais comme l'écrit Claude Lévi-Strauss pour que l'observation soit authentique il faudrait « que ces hommes [les participants] ne fussent pas conscients qu'on expérimentât sur eux, faute de quoi la conscience qu'ils en prendraient modifierait de manière imprévisible la marche de l'expérimentation. »⁵ Or ici, la technique filmique de Jean Rouch et les appareils qu'il utilise signalent clairement la situation d'observation. Il semblerait que la « coupure »⁶ entre l'observateur et l'observé dont parle Lévi-Strauss, soit introduite ou au moins accentuée par la présence des objets techniques, chose dont il ne parle pas. Du simple pied à coulisse, utilisé en anatomie comparée, aux dispositifs de captation d'images sonores et visuelles les plus complexes, l'observateur est toujours en possession d'objets qui signalent son rôle. L'utilisation de tout un attirail technique, raillée par Van Gennep dans *Les Demi-savants*⁷, serait un élément

3 Il faut savoir que les caméras utilisées par Jean Rouch sont relativement légères. En revanche le matériel de prise de son dit « portable » que possédait Jean Rouch en 1955 pour *Les Maîtres fous*, seize ans avant *Les Tambours d'avant*, faisait près de 40 kg et devait être porté par le seul preneur de son. Il est probable que le matériel de prise de son en 1971 était significativement moins lourd, mais tout de même très encombrant. Voir « Jean Rouch, cinéaste » Entretien avec Laurent Devanne au Café de l'Observatoire, 12 mars 1998, source www.arkepix.com/kinok/Jean%20ROUCH/rouch_interview.html (consulté le 04/02/2017)

4 Jean Rouch, p. 150, [1971] « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnologue » pp. 141-153 in [2009] *Ibid.*

5 Claude Lévi-Strauss, p. 582, [1964] « Critères scientifiques dans les disciplines sociales et humaines » pp.579-597 in [1964] *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XVI, n°4, « Problèmes posés par une étude des sciences humaines et sociales », éd. Unesco (Paris), 220 p.

6 *Ibid.*

7 Ainsi Van Gennep raconte les mésaventures de Désiré Pépin sur le terrain : « Mais dès qu'il apparaissait avec un de ses instruments brillants, tout le monde s'évanouissait comme magiquement. [...] Désespéré, Désiré Pépin dut renoncer aux recherches anthropologiques et anthropométriques. » pp. 92-93 in « Le questionnaire ou les enquêtes ethnographiques » in Arnold Van Gennep, [1911], *Les Demi-savants*, éd.

perturbateur dans toute situation d'observation. Il semblerait dès lors que la présence de l'observateur et la *vision* par l'observé de son matériel d'enregistrement bouleverse toute observation authentique. Cependant, cette transformation de l'attitude authentique de l'observé par la présence d'appareils d'enregistrement est-elle nécessairement négative ? Nous nous proposons d'examiner ce problème à travers le cas d'un objet, *la caméra*, et de son opérateur, Jean Rouch, en suivant dans un premier temps le témoignage visuel et sonore de son film, *Les Tambours d'avant*. Il apparaîtra déterminant de remettre en cause l'idée qu'il existerait une observation authentique car une telle conception masque la *visée normative* qu'implique toute observation.

Revenons donc au film. Trois minutes de pellicule sur les dix permises par la bobine ont déjà été utilisées et le soleil commence à se coucher. Mais alors que Rouch filme l'orchestre des tambours sacrés et que la situation d'observation semble avoir bloqué toute spontanéité de l'acte de possession rituelle, quelque chose se passe. Ayant bien compris que la possession n'aurait pas lieu, les musiciens cessent de jouer pendant un bref moment, mais Jean Rouch continue de filmer et s'approche d'un des musiciens. Soudain, les joueurs de tambours reprennent, on entend un cri et le griot rentre en possession : la danse divinatoire a lieu devant la caméra. Ce qui au premier abord, semblait un échec de la situation d'observation se renverse en un témoignage visuel et sonore unique : le moment de la possession apparaît au moment même où Rouch se rapproche de l'orchestre. Il serait possible d'affirmer que Jean Rouch aurait eu une certaine chance et que l'échec n'avait été que momentané. Mais il propose une autre explication, plus curieuse :

« Tout à coup, l'orchestre s'arrête de jouer. Généralement, dans ces cas-là, on coupe et on change d'angle, mais là, j'ai continué. Or, les gens de Simiri, qui avaient vu beaucoup de mes films sur la possession, pensaient que dans la caméra, je pouvais voir les génies. *Ils croyaient que c'était un appareil détecteur d'invisible*. Donc, pour eux, si je restais fixé sur le personnage qui dansait, c'est que le génie était en train de venir. Et cela n'a pas raté. Quel était l'effet de la caméra ? Il était peut-être minime, *mais c'était peut-être aussi le même effet qu'un tambour bien cadencé qui soutient et déclenche au bon moment ce passage singulier d'un changement de personnalité*. »⁸

L'explication que propose Jean Rouch est tout à fait singulière. Il est difficile de déterminer avec précision si la créance en un certain pouvoir de la caméra a provoqué la

Mercure de France (Paris), 203 p.

8 Jean Rouch, p. 74-75, [1992] « 54 ans sans trépied. Entretien avec Jean-Paul Colleyn » in [2009] *Ibid.* (Nous soulignons)

possession, mais l'enjeu n'est pas là. Les propos de Rouch renversent la valeur attribuée à l'appareil d'observation, ici la caméra. L'objet technique qui au premier abord accentue la *coupure* entre observés et observateurs et entrave toute observation authentique, trouve ici une positivité particulière : il provoque, d'une certaine manière, l'acte de possession si bien qu'il apparaît légitime de se demander si la danse de possession *aurait eu lieu si il n'y avait pas eu l'observateur et sa caméra*. Jean Rouch invite à penser un renversement de la valeur accordée à l'objet technique qui intuitivement perturbe toute observation de faits authentiques. Dans le cas des *Tambours d'avant*, il semblerait que cette perturbation soit devenue positive : la caméra, par sa simple présence, provoque la situation d'observation. Comme l'écrit l'ethnopsychiatre Georges Devereux, « l'observateur perturbe le déroulement ordinaire des événements et la structure habituelle des relations à un tel point que l'événement observé ne se développe pas comme il l'aurait fait en l'absence de l'observateur. »⁹ Mais ici, cette perturbation est une *méthode* de l'observateur, permise par la mise en évidence de ses outils d'observation. Dès lors, la perturbation vient moins de l'observateur que de l'utilisation d'appareils d'enregistrement.

Jean Rouch invite donc à penser une positivité du dualisme introduit par l'objet technique, et c'est à ce titre qu'il utilise l'expression de « caméra participante » empruntée à Luc de Heusch à propos de Robert J. Flaherty¹⁰. L'observation n'est participante qu'en tant qu'elle se déploie à plusieurs niveaux : devant l'objectif de la caméra mais aussi devant le projecteur. En effet, comme l'explique Jean Rouch « la technique de la projection des films aux hommes que l'on filme, inaugurée par Flaherty dès 1921, est peut-être l'une des plus fructueuses techniques de l'ethnographie actuelle. »¹¹ Durant ce moment de la projection il y a une inversion des rôles, l'observateur se retrouve observé : les choix de plans, de sons et de cadres se trouvent mis sous les yeux de ceux qui ont été jadis filmés et observés. Pour que les habitants de Simiri croient à un pouvoir de la caméra, il fallait en effet que Rouch leur ait déjà montré ses films. Flaherty, pendant le tournage de *Nanouk l'Esquimau*, avait lui-même construit un laboratoire afin de développer ses pellicules au fur et à mesure du tournage, afin de montrer régulièrement ses *rushes* à Nanouk et sa famille¹². Ainsi Flaherty, « découvrait les ressorts techniques de "l'observation participante" qu'utilisent depuis quelques années les sociologues et les ethnologues. »¹³ L'observation est totalement

9 Georges Devereux, p. 364, [1967] *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, éd. Flammarion (Paris), coll. Champs essais, [2000], 436 p.

10 Jean Rouch, p. 97, [1968] « Le film ethnographique » pp. 85-109 in [2009] *Ibid.*

11 Jean Rouch, p. 100, *Ibid.* (1921 correspond à la date du tournage de *Nanouk l'Esquimau*)

12 Jean Rouch, p. 97, *Ibid.*

13 Jean Rouch, p. 100, *Ibid.*

changée par la présence d'objets qui permettent un échange entre observateurs et observés. La caméra à ce titre ne signale qu'un certain *sens* dans la relation : celui où l'opérateur est l'observateur.

Mais il est indispensable que l'appareil d'enregistrement soit en évidence, qu'il signale la mise en place de l'observation en la rendant explicite. Pour Rouch, cette mise en évidence de ce moment singulier d'une observation *via* les appareils d'enregistrement permet paradoxalement de créer un « cinéma-vérité »¹⁴. Il n'y a pas d'observation authentique pour Rouch, mais si y a une « vérité » d'un document ethnographique visuel et sonore, c'est dans la mesure où il révèle le fait qu'il est une manipulation ou le travestissement d'une situation. Comme il l'écrit, reprenant les mots de Vertov : « le "cinéma-vérité", *ce n'est pas la vérité au cinéma, mais la vérité du cinéma*, c'est-à-dire une fois de plus, la vérité du trompe l'œil... »¹⁵. La caméra est donc un outil non seulement d'enregistrement mais aussi de communication plus général : « la sincérité des réalisateurs ne dissimulant ni leur caméra ni leur stratégie, devenait la condition essentielle de la valeur de leur témoignage. »¹⁶

A ce titre, il est nécessaire de noter que Jean Rouch n'est pas avare de détails techniques tant à propos de sa caméra que de ses méthodes de tournage. Cette mise en évidence de tout l'appareillage d'enregistrement à travers les textes ou les entretiens de Rouch participe de cette démarche d'un « cinéma-vérité », qui vise à montrer non plus une observation mais une *situation d'observation*, incluant par là même tous les appareils par laquelle celle-ci est rendue possible. Dès lors, ce serait un contresens d'affirmer que toute observation se situe par-delà le vrai et le faux pour Jean Rouch¹⁷. Le « cinéma-vérité » cherche à rendre le vrai par le faux. Mais le « vrai » ne peut pas être la représentation d'une observation comme si il n'y avait ni caméra ni observateur : il n'est pas possible de supprimer le dualisme entre observateurs et observés. En revanche il est possible de défendre une certaine *véracité* de la fiction, si celle-ci est montrée *comme* fiction.

C'est en ce sens que le documentaire *Nanouk l'Esquimau* de Robert J. Flaherty est un cas complexe pour Jean Rouch. Flaherty en effet, refusait de faire un documentaire¹⁸ et ce qui passe pour un des premiers documentaires de l'histoire du cinéma est en fait une

14 Jean Rouch, p. 115, [1989] « Le vrai et le faux » pp. 111-121 in [2009] *Ibid.*

15 Jean Rouch, p. 113, *Ibid.* (Nous soulignons)

16 Jean Rouch, p. 113, *Ibid.*

17 « 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). », Jean Rouch, p. 115, *Ibid.*

18 Jean Rouch, p. 97, [1968] « Le film ethnographique » pp. 85-109 in [2009] *Ibid.*

fiction mise en scène par Flaherty. Ainsi l'igloo de Nanouk n'est en réalité construit qu'à moitié afin qu'il y ait assez de lumière à l'intérieur pour la caméra, de même la prétendue lutte de Nanouk durant sa chasse au phoque n'est véritablement qu'une « amarre sous la glace pour tourner les irrésistibles galipettes de Nanouk tiré par un phoque... »¹⁹ Mais pour Rouch cette mise en scène est une nécessité : elle montre que la présence de la caméra installe une situation où elle agit directement sur l'observation. Même si Flaherty a masqué ce « faux », c'est à dire tous les artifices qu'il utilisait, sa grande leçon pour Rouch est qu'il a fait de la caméra un outil en prise directe avec l'observation²⁰ : là aussi la caméra est participante. Après Flaherty, il ne peut pas y avoir de caméra passive, l'observation et le film ethnographique deviennent des mises en scène. Paradoxalement le « cinéma-vérité » implique que l'observation devienne parfois une mise en scène qui peut être anticipée, ou improvisée sur le moment. C'est à ce titre que Rouch se défend de faire des documentaires ethnographiques au sens étroit ou des notes filmées comme pouvait le faire Griaule, les impératifs du « cinéma-vérité » imposent parfois de mettre en scène et c'est à ce titre que Rouch a toujours affirmé qu'il produisait des *films* ethnographiques. Mais même si il y a mise en scène, il reste quelque chose de particulier dans le tournage selon Jean Rouch : c'est le fait que la caméra installe une situation que même la mise en scène ne peut pas anticiper.

Ainsi comme il l'écrit :

« Alors, vrai ou faux, notre moment de vérité est quand l'œil est à la caméra, quand c'est le temps de la singulière métamorphose pour le filmeur et pour le filmé. Il suffit de l'annonce d'un clap pour que le monde s'arrête et que l'on entre dans un autre univers. Soudain, *grâce à ce petit monstre de cristal et d'acier*, personne n'est plus le même. »²¹

Ce moment particulier, créé par la présence de la caméra, fait parti de ce que Rouch, à la suite de Vertov, nomme « ciné-transe »²². De la même manière que la croyance en un pouvoir de la caméra a pu provoquer la transe dans *Les Tambours d'avant*, il apparaît que la présence de l'appareil d'enregistrement transforme l'observation d'une manière beaucoup plus complexe et subtile qu'en accentuant simplement le dualisme entre observateurs et observés. Au moment du *ciné-transe* la caméra est, comme l'écrit Rouch à

19 Jean Rouch, p. 114, [1989] « Le vrai et le faux » pp. 111-121 in [2009] *Ibid.*

20 Cette prise directe de la caméra sur ce qu'elle capte a été renforcée selon Rouch par la possibilité d'utiliser l'enregistrement synchrone de l'image et du son, facilitant grandement le travail de montage.

21 Jean Rouch, p. 115, *Ibid.* (Nous soulignons)

22 Jean Rouch, p. 117, *Ibid.*

propos de Flaherty, un « troisième personnage »²³. La relation n'est pas duelle, mais forme une *triade* : l'objet technique qu'est la caméra se situe au même niveau que l'observateur et l'observé. Mais de quelle manière la caméra parvient-elle à changer la situation d'observation, au point de devenir un « troisième personnage » ? Rouch donne quelques éléments de réponse. Selon lui, les appareils d'enregistrement et en particulier la caméra ont un pouvoir que l'on pourrait qualifier *d'incitatif*. La présence d'objet d'enregistrement signifie que la situation d'observation va être captée dans ses moindres détails, bien que limitée par la cadre et la focale dans le cas de la caméra. Mais pour Rouch la caméra est intégré dans un système *perceptif* plus général : elle renvoie au microphone qui la suit au moment du tournage mais aussi à tous les appareils de restitution que sont les outils de projection et de diffusion sonore. La caméra n'est qu'un élément dans le système général du cinéma, ce système définissant un certain nombre de règles d'observation. Ainsi observateurs comme observés sont obligés de se rapporter à tout un ensemble de règles définis par les objets d'enregistrement : de chaque côté de la caméra se forme ce que Rouch nomme une « ciné-attitude »²⁴. En effet, l'observateur est au moins autant modifié par la présence des appareils d'enregistrement que les observés, il doit les porter, les manipuler avec soin et change aussi radicalement son attitude naturelle. C'est pourquoi Rouch commente :

« Ainsi pour les Songhay-Zarma, très habitués au cinéma, ma personne s'altère sous leurs yeux comme s'altère la personne des danseurs de possession, jusqu'à la "ciné-transe" de l'un filmant la transe réelle de l'autre. »²⁵

La méconnaissance du rôle joué par l'objet technique tend à occulter la transformation de l'attitude de l'observateur par les appareils qu'il manipule. Par l'intermédiaire des objets d'enregistrement s'installe un milieu général où observés comme observateurs se rapportent à une « troisième personne ». Ainsi dans le cas du tournage :

« tous les gens que je filme aujourd'hui connaissent la caméra et savent ce qu'elle est capable de voir et d'entendre ; ils ont assisté à des projections successives de *leur film* ou cours du montage ; au moment du tournage, ils sont « ciné-vus » quand je les « ciné-regarde . »²⁶

Il n'y a donc aucune observation naturelle : la présence d'un *système normatif* d'enregistrement, ici le cinéma, transforme la vision et l'attitude commune qui doit

23 Jean Rouch, p. 97, [1968] « Le film ethnographique » pp. 85-109 in [2009] *Ibid.*

24 Jean Rouch, p. 151, [1971] « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnologue » pp. 141-153 in [2009] *Ibid.*

25 Jean Rouch, p. 152, *Ibid.*

26 *Ibid.* (Nous soulignons pour signaler que Jean Rouch parle de « leur film » et non de « son film »)

désormais suivre le processus cinématographique. L'observateur comme opérateur a ceci de différent qu'il maîtrise et manipule cet ensemble de règle :

« Pour reprendre la terminologie de Vertov, lorsque je fais un film, je "ciné-vois", en connaissant les limites de l'objectif et de ma caméra ; je "ciné-entends", en connaissant les limites du microphone et du magnétophone [...] en un mot, je "ciné-pense". »²⁷

Cette « ciné-pensée » se manifeste à travers une « ciné-attitude » de l'opérateur et une « ciné-attitude » des observés : mais les uns comme les autres répondent à la présence de l'objet de médiation qu'est la caméra. Ainsi c'est bien l'intégration des règles propre au système de captation cinématographique qui permet de déployer de part et d'autre de la caméra une forme de *médiation technique*. Il faut cependant s'entendre sur ce terme de médiation. La médiation ne signifie pas le rapport entre deux entités préexistantes, ce qui correspondrait au terme de *relation*. La médiation est ce qui *qualifie et norme un milieu* en installant une situation d'échange : c'est à ce titre que Gilbert Simondon affirme dès l'introduction à son ouvrage sur les objets techniques que ces derniers sont « *médiateurs* entre la nature et l'homme »²⁸. Les objets de médiation technique installent un milieu général qui change les critères naturels de l'observation : c'est alors un contresens de parler d'observation de faits authentiques ou naturels.

Mais, est-ce bien la présence d'un observateur qui altère cette observation dite authentique ou la seule présence d'un objet technique suffit-elle à transformer l'attitude naturelle des observés ? Il faut remarquer que c'est plutôt du côté de la philosophie de l'art ou des techniques que l'on trouve cette analyse d'un tel pouvoir des appareils d'enregistrement. Dans la première version de *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*²⁹, Walter Benjamin analyse à la suite de Pirandello, l'influence qu'a la caméra sur la performance des acteurs. Pour Benjamin, la présence de la caméra soumet l'acteur à ce qu'il nomme « l'épreuve du test »³⁰. La performance de l'acteur se fait face à la caméra mais celle-ci n'est que l'objet de médiation d'un contrôle plus général :

« Placé devant l'appareil, [l'acteur de cinéma] sait qu'en dernière instance il a affaire à la masse. C'est elle qui le contrôlera en dernière instance. C'est elle précisément qui reste invisible, qui

27 Jean Rouch, p. 151, *Ibid.* (Nous soulignons)

28 Gilbert Simondon, p. 9 [1958] *Du mode d'existence des objets techniques*, éd. Aubier (Paris), coll. Res, l'invention philosophique, préface de John Hart et postface d'Yves Deforge, 333 p.

29 Walter Benjamin, [1935] « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » pp. 67-113, trad. de Rainer Rochlitz in [2000], *Œuvres III*, éd. Gallimard (Paris), coll. Folio/Essais, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, 482 p. La première version, plus longue que celle de 1938, se concentre plus spécifiquement sur la rupture introduite par les techniques de reproduction.

30 Walter Benjamin, p. 89, *Ibid.*

n'existe pas encore pendant qu'il réalise la performance artistique qu'elle contrôlera. Or, l'autorité de ce contrôle se trouve renforcée par cette invisibilité. »³¹

La caméra en elle-même introduit un rapport d'observation. Par l'enregistrement reproductible qu'elle permet, elle signale un rapport d'autorité et de contrôle. Dans l'analyse de Benjamin, la caméra est l'objet de médiation par lequel le public (« la masse ») se fait juge : la caméra comme objet introduit une relation de contrôle ou de pouvoir. On pourrait étendre l'analyse de Benjamin au cas des caméras de surveillance. Par leurs présences, elles installent une situation d'observation, *comme si* il y avait derrière elle un observateur qui épiait notre attitude. Même si les caméras sont factices, nous agissons *comme si* nous étions observés. Il peut y avoir des situations d'observation *sans observateurs*, l'appareillage d'observation devenant un analogue à l'observateur et se substituant à sa présence. Mais dès lors il ne s'agit plus d'observation mais de *surveillance*, celle-ci se définissant comme une situation d'observation entretenue dans un but disciplinaire. A ce titre le *Panoptique* de Bentham fabrique une situation de surveillance par la simple disposition du mirador central tout à fait indépendamment de la présence effective des gardiens³². Le *Panoptique* est un système tout à fait analogue à celui des caméras de surveillance. Cependant, bien qu'il puisse exister des situations d'observation provoquées par la seule présence de l'appareil d'enregistrement, c'est dans la mesure où celui-ci signale ou réfère indirectement à l'existence d'un observateur caché. De plus, la substitution de l'appareil à la présence d'un observateur pose des problèmes légaux et moraux qui ne sont pas l'objet de ce texte. En définitive, il apparaît abusif d'affirmer une autosuffisance des objets d'enregistrement dans le cadre de l'observation ethnographique.

Il est clair que l'usage que Jean Rouch fait de sa caméra a une visée bien différente de celle qui consiste à faire de cet objet l'élément d'un système de surveillance. La perspective de Rouch est ethnographique. La caméra qu'il utilise n'est pas posée sur un trépied, elle suit les mouvements de l'opérateur à mesure qu'il « ciné-pense » à travers elle. Chez Rouch la « caméra-participante » crée une relation d'échange par la *médiation normative*³³ de l'objet technique. Si nous nous sommes concentrés sur la caméra et les

31 Walter Benjamin, p. 90, *Ibid.*

32 Ainsi comme l'écrit Michel Foucault dans *Surveiller et punir* : « De là, l'effet majeur du Panoptique : induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. » p. 480 in [1975] *Surveiller et punir*, chap. III « Discipline », III, pp. 263-613 in [2015] *Œuvres* II, éd. Gallimard (Paris), coll. Bibliothèque de la Pléiade, publié sous la direction de Frédéric Gros, 1740 p.

33 La caméra est normative dans le sens où elle impose un certain nombre de critères tant à l'observateur qu'à l'observé (focale, temps de pellicule, lumière,...). Dans le documentaire *Side by Side*, consacré au

techniques de tournage de Jean Rouch, c'est dans la mesure où ils permettent de dépasser l'idée d'une observation de faits authentiques. Mais les objets ne sont pas autonomes et il est nécessaire de replacer la caméra dans le système technique qu'est le cinéma ainsi que dans la démarche plus générale de l'observation participante ou « partagée » dont Rouch se réclame :

« 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 ou ethnographiés et ethnographes s'engagent sur un chemin que certains d'entre nous appellent déjà "l'anthropologie partagée". »³⁴

Jean Rouch nous permet de comprendre la manière avec laquelle l'ethnographe peut utiliser ses appareils de captation non simplement pour enregistrer, mais aussi pour en faire un usage plus général de médiation ou d'échange. La caméra filme et le microphone enregistre mais en tant qu'objets, ce sont des *accessoires* – presque au sens théâtral – qui servent à installer une situation où le dualisme strict entre observateurs et observés s'estompe. Les uns comme les autres sont en rapport avec d'étranges objets qui enregistrent des images pour les uns, qui voient l'invisible pour les autres et qui forment cette « troisième personne » avec laquelle ils échangent. Jean Rouch nous permet donc d'apercevoir le jeu d'objet qu'implique toute observation ethnographique qui cependant s'intègre toujours dans une démarche plus générale, irréductible à un simple enregistrement de faits par des appareils, comme il l'écrit déjà en 1968 :

« Négligés ou rejetés hier, les moyens audiovisuels risquent-ils par contrecoups de devenir demain "l'outil miracle" bouleversant les fondements mêmes des sciences humaines ? Il faut, dès le début de cet essai remettre les choses à leur place : caméras et magnétophones, pour aussi perfectionnés qu'ils deviennent, ne remplacent et ne remplaceront jamais les modes classiques de l'enquête ethnographique. »³⁵

Ainsi, si il y a une leçon à retenir de Jean Rouch, c'est celle qui pointe l'importance de la médiation technique en ethnographie et du système de croyance normatif qui entoure les appareils d'enregistrement. Les observations du sociolinguiste William Labov, issues de la manipulation du microphone comme objet d'enregistrement normatif, dépendent aussi du même rapport que Rouch nous invite à penser à travers sa caméra. L'appareil

bouleversement introduit par les techniques numériques dans le cinéma, l'actrice Greta Gerwig raconte que le fait d'entendre le son de la pellicule dans la caméra changeait complètement sa performance d'actrice et la rendait nerveuse : chaque prise compte et a un coût dans la technique argentique. L'opérateur comme l'acteur et le producteur en ont conscience.

34 Jean Rouch, p. 153, [1971] « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe » pp. 141-170 in [2009] *Ibid.*

35 Jean Rouch, p. 86, [1968] « Le film ethnographique » pp. 85-109 in [2009] *Ibid.*

d'enregistrement déborde son simple usage en tant qu'il introduit une médiation, il est tout autant un outil d'analyse qu'un instrument au service d'une *mise en scène*.

Bibliographie :

- BENJAMIN Walter, [2000], *Œuvres III*, éd. Gallimard (Paris), coll. Folio/Essais, trad. De l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, 482 p. Voir en particulier « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », [1935, première version], pp. 67-113, trad. de Rainer Rochlitz et « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », [1938, dernière version], pp. 269-316, trad. de Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz
- DEVEREUX Georges, [1967] *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, éd. Flammarion (Paris), coll. Champs essais, [2000], 436 p.
- FOUCAULT Michel, [2015] *Œuvres II*, éd. Gallimard (Paris), coll. Bibliothèque de la Pléiade, publié sous la direction de Frédéric Gros, 1740 p.
- LEVI-STRAUSS Claude, [1964] « Critères scientifiques dans les disciplines sociales et humaines » pp.579-597 in [1964] *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XVI, n°4, « Problèmes posés par une étude des sciences humaines et sociales », éd. Unesco (Paris), 220 p.
- ROUCH Jean, [2009], *Cinéma et anthropologie*, éd. Cahiers du cinéma/INA (Paris) coll. Essais, textes réunis par Jean-Paul Colleyn, 189 p.
- SIMONDON Gilbert, [1958] *Du mode d'existence des objets techniques*, éd. Aubier (Paris), coll. Res, l'invention philosophique, préface de John Hart et postface d'Yves Deforge, 333 p.

Filmographie :

- KENNEALLY Christopher (real.), [2012], *Side by Side*, Company Films (prod.), numérique couleur, 1:85, 99 min.
- ROUCH Jean (réal.), [1971], *Les Tambours d'avant (Tourou et Bitti)*, CNRS-CFE (prod.), 16mm couleur, format 4/3, son original et voix off, 9 min. 13

Site internet :

- « Jean Rouch, cinéaste » Entretien avec Laurent Devanne au Café de l'Observatoire, 12 mars 1998, source www.arkepix.com/kinok/Jean%20ROUCH/rouch_interview.html (consulté le 04/02/2017)