



**HAL**  
open science

# Jean Rouch à l'université : De la ciné-gym à l'ethnographie cinématique en passant par la ciné-transe

Baptiste Buob

## ► To cite this version:

Baptiste Buob. Jean Rouch à l'université : De la ciné-gym à l'ethnographie cinématique en passant par la ciné-transe. Serge Le Péron; Frédéric Sojcher. Cinéma à l'université. Le regard et le geste, pp.72-78, 2020, 978-2-87449-758-2. halshs-02488656

**HAL Id: halshs-02488656**

**<https://shs.hal.science/halshs-02488656>**

Submitted on 26 Feb 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## De la ciné-gym à l'ethnographie cinématique en passant par la ciné-transe

Dans le premier numéro de l'éphémère revue *Impact*, paru en 1975, se niche un texte, curieux et souvent maladroit, qui rend compte d'un aspect central des enseignements qui se déroulent alors au sein de la Section cinéma de l'université de Nanterre créée six ans plutôt par Claudine de France, Enrico Fulchignoni, Colette Piault et Jean Rouch. Probablement élaborés à partir d'entretiens, quelques paragraphes présentent ce qui est désigné comme un « cours facultatif de gymnastique pour les opérateurs »<sup>1</sup>. On connaît assez bien l'origine, le contenu et même la diffusion internationale de ce « cours de gymnastique »<sup>2</sup> – d'ailleurs toujours dispensé à Nanterre et par certains de ses diplômés, tel Jean-Louis Le Tacon – élaboré par Maria Mallet, pantomime de la troupe du mime Marceau, à la demande de Jean Rouch et de Michel Brault : en mêlant art du mime, danse espagnole, yoga et arts martiaux japonais, il s'agit « de favoriser [la] disponibilité [des cinéastes] face aux manifestations les plus imprévues de l'action filmée, tout en permettant la réalisation de plans fixes stables et de plans en mouvement d'une grande fluidité »<sup>3</sup>. Cependant ce texte, intitulé « Techniques du corps », est un hapax, en raison non pas du sujet qu'il traite mais de la façon dont il en rend compte : sa facture, peu académique, met au jour une dimension essentielle, mais rarement exprimée, de certaines réflexions au fondement de cette formation pionnière.

La particularité de ce texte est de souligner que ce cours de « gymnastique » vise non seulement à acquérir des techniques corporelles adaptées au tournage à la main, mais aussi à redonner place à la « raison du corps » chez des apprentis cinéastes dominés par l'esprit. Autrement dit, il s'agit d'apprendre à désapprendre à penser pour partir à la « conquête de la corporéité » : « le corps, grand clavier remplissant à 80-90 %, s'il prend conscience de ses pouvoirs, [...] le vide à combler de l'expression. »<sup>4</sup> Cette conception s'inspire des travaux de Jean Piaget comme en témoigne le texte où est fait allusion à sa théorie de l'« inconscient cognitif » – même si c'est à l'occasion d'un périlleux exercice de distinction de nature entre les femmes et les hommes auquel nous ne pouvons souscrire –, laquelle postule que les individus ne peuvent accéder aux mécanismes de l'intelligence, « ensemble de structures et de fonctionnements ignorés du sujet sauf en leurs résultats »<sup>5</sup>. Si l'on fait abstraction des formulations grandiloquentes et quelque peu absconses, on comprend l'essentiel : à Nanterre, on cultive l'idée de déléguer au corps une part considérable de la responsabilité d'un geste cinématographique qui se doit d'assumer d'être au moins pour partie irréfléchi. S'il peut sembler curieux d'entendre une telle invitation convoquant l'inconscient pour qualifier un enseignement dispensé à l'université, c'est bien moins surprenant quand on connaît la pensée de Jean Rouch, son principal instigateur. D'ailleurs, le texte conclut en suggérant qu'il ne s'agit finalement ici rien d'autre que « la méthodologie de la Ciné-transe »<sup>6</sup>.

La ciné-transe est un néologisme polysémique qui a été créé par Jean Rouch pour qualifier, notamment, la singularité de l'état mental du cinéaste engagé dans un tournage empruntant ses méthodes à celles du cinéma direct<sup>7</sup>. Le terme apparaît pour la première fois dans l'article intitulé « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe » où Jean Rouch définit les conditions nécessaires à un plein engagement de l'ethnographe dans l'acte cinématographique par la mise à distance des théories anthropologiques et

---

<sup>1</sup> Ehrhard, Lionel. 1975. « Techniques du corps », *Impact. Revue internationale d'anthropologie visuelle*, 1, page 26.

<sup>2</sup> Sherman, Rina. 2018. « Le cinéma direct : chemins croisés avec Jean Rouch, la ciné-gym et l'École de Nanterre » in Rina Sherman (dir), *Dans le sillage de Jean Rouch. Témoignages et essais*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, pages 317-344.

<sup>3</sup> Guéronnet, Jane. 1988. *Enseignement et recherche en anthropologie filmique à l'université Paris X-Nanterre*, document interne de l'université Paris X-Nanterre.

<sup>4</sup> Ehrhard, Lionel. 1975. *Op. cit.*, page 27.

<sup>5</sup> Piaget Jean. 1971. « Inconscient affectif et inconscient cognitif » *Raison présente* 19, page 13.

<sup>6</sup> Ehrhard, Lionel. 1975. *Op. cit.*, page 27.

<sup>7</sup> Buob, Baptiste. 2017. « Splendeur et misère de la ciné-transe. Jean Rouch et les adaptations successives d'un terme "mystérieux" », *L'Homme* 223-224, pages 185-220.

Buob Baptiste, 2020, « De la ciné-gym à l'ethnographie cinématique en passant par la ciné-transe ». In *Cinéma à l'université : le regard et le geste* (F. Sojcher & S. Le Peron dir.). Paris : Impressions nouvelles : 72-78.

un plein engagement du corps pour retrouver la « barbarie de l'invention »<sup>8</sup>. Donner la priorité au corps pour participer d'un dérèglement des sens afin de mettre à distance la raison... Nous sommes après 1968 et Jean Rouch commence à affirmer dans l'univers académique une pensée d'inspiration surréaliste et poétique. Arthur Rimbaud, dont on connaît déjà l'importance pour Rouch<sup>9</sup> et Antonin Artaud semblent ici plus directement convoqués. Dans « Héliogabale ou l'anarchiste couronné », Artaud dénonce cet Occident qui pour se penser « civilisé » a rejeté dans la barbarie tout ce qui était à sa marge : « Pourtant, ce qu'il faut dire, c'est que toutes les idées qui ont permis aux mondes Romain et Grec de ne pas mourir tout de suite, de ne pas sombrer dans une aveugle bestialité, sont justement venues de cette frange barbare »<sup>10</sup>. Depuis Artaud et jusqu'aux surréalistes, la barbarie désigne, aussi, le lieu d'épanouissement des « forces sauvages et libres » qui permettent d'« échapper à la négation de l'Esprit par la logique »<sup>11</sup>. Ces pensées inspirent l'apprentissage de cette ciné-gym qui se nourrit « des techniques extrêmement ritualisées du corps en Asie et prenant le contrepied le plus souvent de l'approche occidentale »<sup>12</sup>. Si l'influence du théâtre artaudien sur l'œuvre rouchienne est avérée<sup>13</sup>, mais encore en majeure partie à écrire, la poétique d'Arthur Rimbaud flotte alors en revanche assurément dans l'air du gymnase de Nanterre. C'est ainsi que Jean Rouch a pu louer le « pouvoir d'invention » des étudiants et leur possible métamorphose au contact de la caméra : « Je ne sais pas si ce sera Arthur Rimbaud, mais ça pourrait être Arthur Rimbaud qui à ce moment-là prendrait la parole »<sup>14</sup>.

Si Jean Rouch a progressivement laissé s'affirmer de façon largement majoritaire une conception poétique au détriment d'une raison scientifique<sup>15</sup>, ce ne fut pas le cas, loin de là, de tous les enseignants de Nanterre. Claudine de France a notamment formulé les bases d'enjeux théoriques directement issus des propositions parfois énigmatiques de Jean Rouch. Pour elle, un cinéaste, « lorsqu'il filme, est en grande partie inconscient des règles qui guident sa démarche et des procédés qu'il utilise »<sup>16</sup>. Autrement dit, lors d'un tournage fait caméra au poing, l'opérateur est nécessairement, à un degré ou à un autre, mû par un acte irréflecti, l'engagement corporel ouvrant un espace contrariant l'exercice intellectuel. Le cinéaste, comme le dit également Xavier de France, « tend à se fonder sur des intentions et des intuitions confuses, dont il peut plus difficilement déterminer les raisons avant l'achèvement du film, et contrôler les effets aux diverses étapes de son élaboration »<sup>17</sup>. Si Claudine de France invite l'opérateur à davantage de réflexion méthodologique que Jean Rouch, cette réflexion, élaborée hors des moments de tournage, n'est pas un frein à l'improvisation : « Le souci d'appliquer un savoir ne détruit pas pour autant toute disponibilité devant l'imprévu, de même que la capacité d'inventer brusquement, de manière irréflectie, de nouvelles manières de présenter les actes et les paroles des personnes que l'on observe. »<sup>18</sup> En un sens ce qui était un but à atteindre pour Jean Rouch devient un postulat pour Xavier et Claudine de France ; mais, dans les deux cas,

---

<sup>8</sup> Rouch, Jean. 1973. « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnologue », in Roger Bastide & Germaine Dieterlen, eds, *La Notion de personne en Afrique noire*. Paris, Éd. du Cnrs, pages 529-544.

<sup>9</sup> Grimshaw, Anna. 2001. *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge : Cambridge University Press, pages 90-120.

<sup>10</sup> Artaud, Antonin. 1982 (1934). « Héliogabale ou l'Anarchiste couronné », in Antonin Artaud, *Œuvres complètes, tome VII*, Paris : Gallimard, pages 15-16.

<sup>11</sup> Durozoi Gérard, & Bernard Lecherbonnier. 1972. *Le surréalisme: Théories, thèmes, techniques*. Paris : Larousse, page 120.

<sup>12</sup> Ehrhard, Lionel. *Op. cit.*, page 26.

<sup>13</sup> Rouch, Jean. 1995. « L'autre et le sacré : jeu sacré, jeu politique », in Christopher W. Thompson, ed., *L'autre et le sacré. Surréalisme, cinéma et ethnologie*. Paris : L'Harmattan, pages 407-431.

<sup>14</sup> Esnault, Philippe. 1970. « Cinéma sur place : entretien avec Jean Rouch », *Avignon 70*, France-Culture, 26 août, 50 mn.

<sup>15</sup> Buob, Baptiste. 2017. *Op. cit.*

<sup>16</sup> France, Claudine de. 1989 (1982). *Cinéma et Anthropologie*. Paris, Éd. de la MSH, page 364.

<sup>17</sup> France, Xavier de. 1985. *Réflexions sur le cinéma direct*. Nanterre, Université Paris X-Nanterre (« Prépublications de la Formation de recherches cinématographiques » 6) [document dactylographié], page 10.

<sup>18</sup> France, Claudine de. 1989 (1982). *Op. cit.*, page 365.

Buob Baptiste, 2020, « De la ciné-gym à l'ethnographie cinématique en passant par la ciné-transe ». In *Cinéma à l'université : le regard et le geste* (F. Sojcher & S. Le Peron dir.). Paris : Impressions nouvelles : 72-78.

l'incorporation d'un certain athlétisme – pour reprendre le terme d'Antonin Artaud<sup>19</sup> – propre à l'acte filmique est un préalable nécessaire.

La ciné-transe, nous l'avons dit, est polysémique. Aussi, indépendamment de la réflexion sur l'état mental du cinéaste, constitue-t-elle aussi, selon une autre acception proposée par Jean Rouch, un moyen de « coller » aux activités<sup>20</sup>. Il faut cependant rappeler que c'est suite à l'expérience du tournage en plan-séquence du film *Tourou et Bitti. Les tambours d'avant* (1971) que le terme lui est venu à l'esprit : la possibilité de filmer dans la durée lui permettant de s'engager différemment dans les situations. La ciné-transe, qui, du moins au début, n'est pas pour lui une « transe réelle », exprime alors l'idée que le cinéaste devient à même de suivre au plus près les activités qui lui font face, qu'il s'agisse de filmer des activités corporelles, matérielles ou rituelles ; autrement dit le cinéaste est doté des moyens « de pénétrer réellement dans son sujet »<sup>21</sup>. Comme l'a noté plus tard Claudine de France, grâce à l'allongement de la durée des enregistrements et, de fait, la possibilité de reconsidérer les façons de procéder au découpage des activités filmées, il devient possible de déporter l'analyse sur la *coordination* de l'action filmante et de l'action filmée<sup>22</sup>. Cette idée selon laquelle le cinéaste peut se *coordonner* d'une façon singulière aux situations qui l'intéressent est d'un grand intérêt en ethnographie et offre à n'en pas douter une alternative aux grands paradigmes méthodologiques institués dans le domaine de l'anthropologie. Se mettre au diapason des activités permet de réaliser des films qui non seulement donnent à voir une activité mais aussi dont les mouvements de caméra viennent l'épouser dans une forme de dédoublement – comme moulés à son contact –, le corps du cinéaste se coordonnant au rythme et à la forme de la situation.

Entre l'extériorité d'une conception relevant du strict paradigme de l'observation et l'intériorité des expériences de la participation, le recours à la caméra rend possible une forme d'observation participante de nature poïétique qui lui est propre<sup>23</sup>. L'ethnographe filmant a l'opportunité, s'il le souhaite, de s'engager dans une forme d'ethnographie que l'on pourrait qualifier de cinématique, une ethnographie du mouvement par le mouvement. Une ethnographie par laquelle le cinéaste accéderait à *quelque chose* de l'activité sans pour autant se positionner en observateur extérieur ni en étant « pris » en tant que participant. Il s'agit alors d'assumer un geste qui par essence relève de la captation *et* de la création<sup>24</sup>, à la fois acte documentaire *et* transformiste<sup>25</sup>. L'engagement du corps du cinéaste est alors une condition nécessaire et l'apprentissage d'une gymnastique spécifique peut être d'un grand secours.

---

<sup>19</sup> Artaud, Antonin. 1964. « Un athlétisme affectif » in Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard : 199-211.

<sup>20</sup> Rouch, Jean. 1973. *Op. cit.*, page 542.

<sup>21</sup> Rouch, Jean. 1979. « La caméra et les hommes », in Claudine de France, ed., *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, Mouton (« Cahiers de L'Homme » n. s. 19), page 63.

<sup>22</sup> France, Claudine de. 2010. « Retour sur "L'Analyse praxéologique" », *Techniques & Culture* 54-55, page 222.

<sup>23</sup> Sautchuk, Carlos Emanuel. 2012. « Cine-weapon. The poiesis of filming and fishing » *Vibrant* 9-2, pages 406-430.

<sup>24</sup> Laplantine, François. 2007. « Penser en images », *Ethnologie française* 37, pages 47-56.

<sup>25</sup> Buob, Baptiste. 2019. « Capter, transformer, mentir, agir. Quatre jalons d'un cheminement avec le film ethnographique », in B. Buob et J.-P. Géhin dir. « Filmer, travailler, chercher » *Images du travail, travail des images* 8.