

Le parti pris du conteur : les films de Rouch en tant que « mondes possibles »

Alain Boillat (Section d'Histoire et esthétique du cinéma, Université de Lausanne)

En raison de leur organisation discursive et des phénomènes de production de sens qui y sont à l'œuvre, les films de Jean Rouch *travaillent* de façon productive le rapport qu'ils entretiennent avec la notion de « fiction », et cela à l'intérieur même du pacte de lecture de type documentaristant¹ qu'ils instaurent. Ce paradoxe fait du corpus rouchien un excellent objet pour (ré)examiner, à travers la prise en compte de l'apport spécifique de certains films, le binôme fiction/documentaire qui est au centre de nombreuses discussions dans le champ de la théorie du cinéma². A cette fin, ma réflexion fera fond d'une part sur des concepts issus de la narratologie, d'autre part sur certains acquis de l'étude sémantique des textes de fiction, opérant un croisement interdisciplinaire entre l'examen du cinéma documentaire et les théories de la fiction littéraire. L'étude du cinéma de Rouch me permet par ailleurs d'enrichir la réflexion menée dans l'ouvrage *Du bonimenteur à la voix-over* sur la question de l'oralité au cinéma, puisque ses films présentent systématiquement une ou plusieurs voix-over – en général, celle de l'ethno-cinéaste lui-même – qui instaurent un régime oral avec une force qui connaît sans doute peu d'équivalent au cinéma depuis la disparition du bonimenteur au milieu des années 1910, figure de locuteur présent dans la salle de cinéma pour commenter les images projetées à laquelle se sont intéressés les historiens du cinéma des premiers temps dans la foulée du colloque de Brighton de 1978 (André Gaudreault en premier chef, puis Germain Lacasse). D'ailleurs, en 1973, soit avant que les historiens ne privilégient cette figure du cinéma des débuts, Jean-André Fieschi mentionnait à propos des films de Rouch la « voix prenante du récitant, du conteur, du “bonimenteur” »³.

Diégèse / récit / croyances

Il faut noter d'emblée que mes remarques se situeront plutôt du côté de la *diégèse* que du *récit*⁴, de l'univers représenté – il s'agit là de la question du référent, qui touche au rapport posé par l'œuvre

¹ L'expression « lecture documentaristante » est empruntée à Roger Odin qui, dans le cadre de son approche sémiopragmatique, considère que la définition du statut (fictionnel/non fictionnel) d'un film est principalement fonction de la lecture qu'on en fait, basée non pas principalement sur des indices textuels mais sur un ensemble de déterminations induites par l'institution au sein de laquelle le visionnage du film prend place (« Film documentaire, lecture documentaristante », in J.-Ch. Lyant et R. Odin (dir.), *Cinéma et réalités*, Saint-Etienne, CIEREC/Université de Saint-Etienne, 1984).

² Je renvoie à ce propos à mon ouvrage *La Fiction au cinéma* (Paris, L'Harmattan, 2001), dans lequel j'avance une conception graduelle de la fictionalité impliquant une ouverture aux cas limites ou ambigus que l'examen des films de Rouch me permet ici de développer. La section de cet ouvrage qui porte sur la notion de « mondes possibles » (pp. 153-170) est consacrée aux *Maîtres fous* de Rouch et à *eXistenZ* de Cronenberg, dans une démarche visant à souligner la parenté de certains fonctionnements sémantiques dans des films pourtant associés respectivement au documentaire et à la (science-)fiction.

³ Jean-André Fieschi écrivait d'ailleurs dans son texte « Dérives de la fiction » (paru dans la *Revue d'esthétique*

⁴ Bien qu'il arrive fréquemment que ces deux termes soient assimilés l'un à l'autre, il me paraît beaucoup plus productif de revenir à la définition filmologique d'Etienne Souriau (voir à ce propos mon article « La “diégèse” dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », *Cinéma*, vol.19, n°2-3, printemps 2009, pp. 217-245). Souriau concevait en effet cette notion au sein d'un réseau conceptuel pensé en vue de distinguer les divers niveaux de réalité convoqués par l'expérience filmique, dans une démarche particulièrement intéressante lorsqu'on aborde comme ici le couple

avec le monde réel, selon un écart plus ou moins important qui définit un certain degré de *fictionnalité* – que des modes d’agencement du discours (qui relèvent quant à eux de ce que j’ai proposé d’appeler la *fictivité*)⁵. Certes, ainsi que l’a montré Dominique Chateau⁶, récit et diégèse se nourrissent mutuellement, constituant deux faces d’un même processus d’élaboration de ce qui est donné à voir et à entendre au spectateur (mais aussi à compléter mentalement par ses propres inférences), mais il me paraît pertinent méthodologiquement de les distinguer dès lors que l’on opte pour une approche sémantique.

Il faut toutefois prendre en compte le fait que, dans une certaine mesure, le fonctionnement narratif a une incidence sur l’évaluation par le spectateur du degré de fictionnalité du film. Aussi, l’importance de la place accordée par Rouch à la mise en forme narrative du texte *over* exhibe le degré relativement important de narrativisation qui est à l’œuvre dans ses films⁷, incitant le spectateur à activer le lien *pragmatique* – c’est-à-dire fondé sur des habitudes de lecture – entre récit et fiction. Certes, dans les films non fictionnels de Rouch, la structure propre au type narratif tend à être subordonnée à une dominante explicative⁸, mais deux traits essentiels pour la reconnaissance d’un récit y demeurent, selon moi, fort prégnants. La première caractéristique du récit chez Rouch consiste en des effets de clôture du texte filmique qui induisent une véritable activité configurationnelle de la part du spectateur (au sens où l’ont entendu Paul Ricoeur et Jean-Michel Adam), c’est-à-dire non seulement la formulation d’un bilan permettant de revenir sur ce qui a précédé de façon synthétique et conclusive, mais aussi, en termes communicationnels, l’ouverture au spectateur par l’intégration, dans le texte filmique, d’une adresse implicite lui permettant de s’approprier (selon certaines modalités) le monde du film, en ce lieu qualifié par Ricoeur d’« intersection du monde du texte et du monde de l’auditeur ou du lecteur »⁹.

Le retour à la situation initiale du travail et du quotidien en milieu urbain à la fin des *Maîtres fous* (1954), ponctué de flashes représentant « les visages horribles de la veille » et accompagné d’un texte faisant explicitement référence, dans l’ultime plan du film, à la société d’appartenance de l’énonciateur verbal et de son auditoire (« on ne peut s’empêcher de se demander si ces hommes d’Afrique ne connaissent pas des remèdes *que nous, nous ne connaissons pas encore* »), obéit en tous

documentarité/fictionnalité.

⁵ *La Fiction au cinéma, op. cit.*, p. 31-35 et 177-179.

⁶ Dominique Chateau, « Diégèse et énonciation », *Communications*, n°38, 1983.

⁷ Toute proportion gardée, on observe en effet dans la plupart des documentaires des procédés de narrativisation similaires à ceux du cinéma de fiction dominant. Dans son examen de la narrativité dans le cinéma documentaire, William Guynn a toutefois montré à partir d’un corpus de films documentaires (dont *Les Maîtres fous* de Rouch) que ceux-ci ont tendance à privilégier un autre mode d’ordonnance que le narratif, qu’il a proposé de nommer le « discursif » (*Un cinéma de non-fiction*, Aix-en-Provence, PUP, 2001 [1990]). Si Guynn peine à dégager la singularité des *Maîtres fous*, c’est que le cadre dans lequel il inscrit son étude (celui de la grande syntagmatique metzienne) se cantonne à la dimension strictement séquentielle du film, et aborde peu la dimension référentielle.

⁸ Dans le cas de Rouch, il me semble utile d’opter pour le modèle de l’hétérogénéité compositionnelle des textes avancé par Jean-Michel Adam, qui permet d’envisager qu’une dominante séquentielle comme le type explicatif puisse donner lieu, par moments, à l’insertion d’une « séquence hétérogène, par exemple narrative » (Jean-Michel Adam, *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992, pp. 28-35).

⁹ Paul Ricoeur, *Temps et récit. 1. L’intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983 (collection « Point Essais »), p. 136.

points aux exigences de la configuration narrative qui, « quand tous les faits sont établis », postule « leur compréhension dans un acte de jugement qui arrive à les tenir ensemble au lieu de les voir en séries »¹⁰. Alors que *Jaguar* (1967) débute par une situation dialoguée *over* qui repose sur la mise en scène oralisée de l'éveil d'un désir de récit¹¹, *La Chasse au lion à l'arc* (1965) présente un récit encadré par un prologue et un épilogue. En s'ouvrant et en se fermant sur l'image de jeunes auditeurs diégétiques interpellés *over* en tant que destinataires du message filmique – ce dernier se substituant au chant du griot (rejeté dans l'arrière-plan sonore) sur le modèle de la transformation d'un récit verbal en un monde audiovisuel propre au cinéma de fiction¹² –, *La Chasse au lion à l'arc* est emblématique de l'attention prêtée par le cinéaste à la dimension configurationnelle. Le finale en voix-over la première conclusion qui nous montre les chasseurs rejouant leurs propres exploits (préalablement contés dans le film) devant des membres de leur communauté. Rouch opère à travers ce redoublement d'une situation de clôture un décrochement énonciatif significatif en se réappropriant *in fine* la tâche consistant à sauver de l'oubli ces coutumes en les transmettant à la jeune génération (le film permettant de fixer la tradition orale). Il est en outre notable que ce changement de monde – on revient à la situation énonciative initiale, soit à une série de plans nocturnes d'auditeurs captivés qui ne sont pas sans rappeler les conditions de visionnement d'une salle de cinéma – s'effectue via une séquence basée sur le jeu, sur l'auto-mise en scène des protagonistes : Rouch structure son récit en fonction de l'imbrication de « mondes » (sous-ensembles de la diégèse filmique) dont le degré de fictionalité peut s'avérer variable. Ce mode d'organisation nous ramène donc à la question de la diégèse, la clôture du récit ayant comme pendant « l'entrée du spectateur dans le film » à laquelle Rouch semble apporter un soin tout particulier, de sorte que, souvent, les principes de cette entrée ne diffèrent de ceux examinés par Roger Odin pour la fiction¹³ qu'en ce qu'ils induisent encore plus ouvertement une dimension méta-filmique. La voix de Rouch, dont les intonations exhibent le caractère oral de la transmission du récit, guide le spectateur dès le seuil du film, comme le font souvent les voix-over du cinéma hollywoodien, instigatrices de mondes. Dans *Tourou et Bitti* (1967), la parole liminaire de Rouch (une fois le plan-séquence mis en place) pousse la réflexivité jusqu'à évoquer sa propre fonction : « Entrer dans un film, c'est plonger dans la réalité, y être à la fois présent et invisible, comme ce soir, à quatre heures de l'après-midi, quand je suivais... ». Après la conjonction « comme », le film nous fait insensiblement glisser dans son monde en faisant fusionner la découverte du film par le spectateur avec la découverte par Rouch de l'environnement qu'il filme. L'expression « plonger dans la réalité » est symptomatique du déplacement de processus associés à l'immersion

¹⁰ Selon la formule de Louis O. Mink citée par Jean-Michel Adam, *Le Récit*, Paris, PUF, 1984 (1994), p. 93.

¹¹ Ce dialogue est le suivant :

– « Adam, nous allons te raconter une histoire. »

– « Quelle histoire ? »

– « C'est notre voyage de Kourmi, Ghana, que l'on appelait dans le temps *Gold Coast* [...] »

¹² Voir Jean Châteauevert, *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, Paris/Montréal, Klincksieck/Nuit Blanche, 1996, par exemple pp. 57-63.

¹³ Roger Odin, « L'entrée du spectateur dans la fiction », in *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.

fictionnelle au sein de la non-fiction car, si le spectateur peut « plonger » dans la réalité, c'est que celle-ci est *autre* que la sienne.

Le second trait du récit rouchien que j'aimerais souligner est une conséquence du premier : il s'agit de sa forte vectorisation. On sait en effet que, dans le cas de documentaires relevant du cinéma « direct » et donc fortement soumis aux aléas du tournage, l'impossibilité d'effectuer une scénarisation préalable qui serait comparable à celle qui préside au tournage d'un film de fiction a pour conséquence un enchaînement plus lâche des actions. Jean-Luc Lioult formule ainsi le paradoxe du « scénario » documentaire, que l'on peut élargir aux questions de clôture et de vectorisation du récit :

« Comment un film documentaire, si l'on entend par là un film qui saisit en direct des événements réels tels qu'ils se produisent de manière incontrôlée, peut-il compter sur une prescience de ce qui sera la fin de la séquence des faits ? Comment, du reste, le documentariste peut-il identifier à coup sûr un instant donné comme celui de la terminaison ou de la résolution de tous ceux qui l'ont précédé, sinon dans une construction *a posteriori* ? »¹⁴.

L'une des conditions d'existence du récit étant, selon Jean-Michel Adam, la « détermination rétrograde qui fait qu'un récit est tendu vers sa fin [...], organisé en fonction de cette situation finale »¹⁵, les limites évoquées par Lioult ont des incidences sur la perception du degré de narrativité du film. Or Jean Rouch se donne les moyens de contourner ces contraintes en effectuant durant de longues périodes de tournage une immersion totale dans le milieu qu'il filme, acquérant une familiarité avec ce dernier qui lui permet d'anticiper le travail du montage en sélectionnant des aspects pertinents sur le plan narratif. Par ailleurs, cette notion d'« immersion » qui se rapporte au monde réel augure également du mode d'implication du spectateur dans le film : Rouch ne se contente pas de mettre l'accent sur l'univers doxastique des personnes qu'il filme, mais, dans ses textes *over* où le vocabulaire imagé utilisé par les peuples dont il rend compte des traditions n'est pas tant cité qu'intériorisé par le conteur, il épouse les croyances de ces personnes. Du point de vue narratologique, il est notable que cet univers doxastique accorde précisément une grande place à la prescience, comme cela est le cas dans *Jaguar* lorsque les protagonistes, avant de partir, vont « demander la route » à un devin. Dans le finale de *Yenendi, les faiseurs de pluie* (1950), la réponse des dieux est actualisée par le commentaire (qui signale tout d'abord « la cigogne, oiseau *annonciateur* des pluies à venir » puis « les premiers nuages, *prélude* à l'orage ») et le montage, organisé selon un crescendo nous montrant le vent se lever, les nuages enfler, le ciel s'assombrir puis les premières gouttes frapper la terre aride avant que, dans l'ultime plan, l'eau n'occupe l'intégralité du champ. Ce film assoit le processus de vectorisation/clôture sur une adhésion à la croyance dans les effets du rituel.

¹⁴ Jean-Luc Lioult, « Hasard et nécessité : le paradoxe du cinéma documentaire », in René Monnier et Anne Roche (dir.), *Territoires du scénario*, Dijon : Centre Gaston Bachelard, 2006, p. 62.

¹⁵ Jean-Michel Adam, *Le Récit*, op. cit., p. 87.

Intériorité / frontières

De façon plus générale, Rouch organise la transmission du savoir nécessaire à la compréhension du monde représenté en passant par le filtre des individus filmés, c'est-à-dire en optant pour une stratégie d'intériorisation qui, comme l'a montré Käte Hamburger¹⁶, est le propre des univers de fiction. Afin de concilier un foyer de l'énonciation situé « dans ses personnages » avec les impératifs de la non-fiction (où la conscience des autres ne peut être transparente au cinéaste), Rouch opte, dans *Moi, un noir* et *Jaguar*, pour le procédé consistant à faire parler *over* ses « acteurs » qui commentent ce qu'ils voient à l'écran (et dont le discours est donc fortement orienté par la sélection et le montage des images). En leur donnant ainsi la parole, Rouch fait partiellement reposer la subjectivité du film sur des énonciateurs qui se trouvent à mi-chemin entre le diégétique et l'extra-diégétique, ce qui permet, dans le cas particulier de l'intériorisation, de brouiller la distinction entre fiction et documentaire. Dans *Moi, un noir* en particulier, où Rouch entend dépeindre, comme il le dit dans le prologue, « cette jeunesse [qui] n'a pas renoncé à ses croyances, mais se voue aux idoles modernes de la boxe et du cinéma » (on demeure donc, en dépit du milieu urbain, dans la représentation d'univers de croyance), les commentateurs sont incités à laisser libre cours à leur imagination dans la description de leur quotidien, qui ne se rapporte dès lors plus tant à leurs conditions matérielles de vie qu'à l'imaginaire qui les habite. La verbalisation de cet imaginaire, bien qu'elle recèle une forte composante ludique ainsi qu'une auto-mise en scène propre à la quasi-intégralité des sujets de film choisis par Rouch¹⁷, est l'indice des frustrations de cette jeunesse, et se voit donc lue par le spectateur sur un mode documentarisant, ne serait-ce qu'en raison des « consignes » du texte *over* prononcé par le cinéaste (loin d'être absent au niveau verbal !) qui suggèrent une lecture de type sociologique. Les deux personnages principaux de *Moi, un noir* ont des surnoms empruntés au monde du cinéma qui sont en eux-mêmes révélateurs d'une certaine réalité d'ordre fantasmatique¹⁸ et qui, comme l'a montré Eva Hohenberger, participent d'un jeu de dévoilement/dissimulation des identités, et d'interactions entre plusieurs niveaux de réalité¹⁹. Grâce à la nomination de ses personnages, Rouch multiplie les dédoublements : non seulement, à l'instar des protagonistes apparaissant dans les films réalisés à propos de rituels de possession, les personnages se donnent une identité seconde, mais l'acteur est dissocié du personnage qu'il incarne (c'est-à-dire de lui-même en tant qu'entité profilmique) en étant invité à parler rétrospectivement de ce que montrent les images. Jean Rouch fait coexister dans ses films différents « mondes » en exploitant le potentiel herméneutique que cette coprésence peut provoquer sur un plan sociologique et anthropologique.

¹⁶ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986 [1977].

¹⁷ Rappelons que si Jean Rouch conseillait aux jeunes cinéastes ethnographes de choisir des cérémonies ou des techniques, c'est parce qu'elles « comportent en elles leur propre mise en scène » (« Le film ethnographique », in *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 454).

¹⁸ Rouch ne se prive d'ailleurs pas de jouer sur ces deux niveaux dès le tout début du film, où il introduit un troisième terme (le nom du personnage de fiction) : « Eddie Constantine fut tellement fidèle à son personnage, Lemmy Caution, agent fédéral américain, qu'il fut, en cours de tournage, condamné à 3 mois de prison. »

¹⁹ Eva Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag, 1988, pp. 302-306.

Toutefois, et c'est là l'un des tours de force de Rouch, le spectateur n'est nullement leurré sur le plan du statut (documentaire ou fictionnel) du film, même lorsque ces phénomènes se présentent dans des films identifiés comme « documentaires » : en fait, tout comme le narratif est englobé dans l'explicatif (ou l'argumentatif) sur le plan de la *dispositio*, les représentations « mythologiques » ou la fiction²⁰ sont enchâssées dans le monde du film sur le plan du référent. Les films de Rouch nous font par conséquent accéder de façon documentaire à des univers de fiction (ou de croyance), ne désamorçant pas chez le spectateur la construction de ce que Roger Odin appelle un « énonciateur réel des énoncés »²¹. En fait, ce dernier se fait le *porte-parole* – un terme-clé dans un film comme *Les Maîtres fous* dominé par une voix-over qui rend compte de paroles prononcées *in* dans des idiomes inintelligibles pour le public-cible – d'un énonciateur d'énoncés fictifs ostensiblement inclus dans la diégèse. Rares sont les films qui, comme ceux de Rouch, appellent à ce point une démarche énonciative, elle-même dominante dans les théories récentes de la fiction. Dans ses films, la fiction n'est plus tant un monde dans lequel on immerge le spectateur qu'un monde objectivé au sein du documentaire, désigné (sur un mode plus *présentationnel* que *représentationnel*) dans son hétérogénéité par rapport au degré de documentarité du film.

La frontière est toutefois ténue entre la fiction produite par des personnages endossant le rôle d'énonciateurs délégués et une fictionnalisation incombant au « méga-énonciateur » du film : Rouch se plaît en effet à osciller entre ces deux pôles, s'abandonnant par moments au désir d'empathie avec ses personnages, comme cela se produit lorsqu'il reprend *over*, en en mimant le rythme, les incantations des personnes dont il filme la participation à des rituels (voir le chant adressé au devin dans *Monsieur Albert prophète*, 1962, ou à Dieu dans *Bongo, les funérailles du vieil Anai*, 1972). Dans *La Chasse au lion à l'arc*, l'utilisation d'un trucage pour signifier l'invisibilité du personnage constitue une actualisation filmique du fantasme d'invulnérabilité que nourrit le chasseur (ou que Rouch lui prête pour cautionner cette pratique chère à Méliès). Ce surgissement d'une composante surnaturelle totalement opposée à l'exigence d'un respect de l'intégrité de l'action profilmique propre au cinéma documentaire est néanmoins *ponctuel* – il s'agit d'un bref accès à l'imaginaire des personnages²², cette fois non plus seulement évoqué verbalement mais actualisé par un procédé cinématographique occasionnant un leurre perceptif – et *ludique*, relevant dès lors plus de cette « feintise ludique partagée » que Jean-Marie Schaeffer a proposé de considérer comme la

²⁰ Il convient de ne pas assimiler celles-ci à celle-là, en dépit de processus parents sur lesquels joue Rouch. Jean-Marie Schaeffer précise à propos de la prise en compte des croyances au sein d'une théorie de la fiction : « [...] que ce soit du point de vue de leur genèse ou des attitudes mentales de ceux qui y adhèrent comme de ceux qui refusent d'y adhérer, ces faits ne relèvent pas d'une feintise ludique partagée », de sorte qu'« on ne saurait appliquer la notion de fiction ni aux représentations "mythologiques", ni aux religions » (Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, p. 149).

²¹ Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000, chapitre 5. Notons que chez Rouch, la reconnaissance de la voix-over du cinéaste incite le spectateur à associer l'énonciateur réel de la production à l'énonciateur réel des énoncés.

²² Notons que la notion d'« accessibilité » est centrale dans les études inscrites dans la logique des mondes possibles appliquée aux récits de fiction (chez Thomas Pavel ou Jean Châteauevert par exemple).

« phylogenèse » de la fiction²³. Grâce à un tel « clin d'œil » (ou d'obturateur) au spectateur, le régime fictionnel n'est pas institué mais posé comme un proche *horizon* (des possibles).

Inserts, passages

Dans *La Chasse au lion à l'arc*, la brièveté de cet emprunt au cinéma de fiction sous la forme du trucage fait écho à la pratique de l'insert dont use Rouch pour faire s'interpénétrer provisoirement deux mondes. Dans *Les Maîtres fous*, il s'agit d'un insert de quelques plans interrompant la représentation linéaire (quoique très fragmentée par le montage) du rituel pour nous montrer les modèles dont s'inspirent les participants dans leur transe, qu'ils incarnent pour créer un univers second. Un référent présent de manière indirecte – par la mise en scène sommaire des participants et l'interprétation que la voix-over fait de la transe – est soudain visualisé, densifiant l'une des strates du monde du film, celle qui se rapporte aux colons britanniques et au défilé du gouverneur. Ainsi retrouve-t-on le « réel » par-delà la mise en scène qu'en proposent les protagonistes du film à travers le rituel, la voix-over de Rouch faisant office de pont entre les deux « univers » que le montage rapproche de façon comparative et qui s'avère en fait homogène, puisque Rouch précise que les Nigériens devenus « Haoukas » durant la transe se trouvent parmi le public du défilé montré à l'image. Le texte *over* qui assure ostensiblement le passage d'un monde à l'autre (puisque ces deux mondes sont provisoirement dissociés afin de permettre la rhétorique comparative) comprend plusieurs déictiques qui présentent l'image en tant que telle : « Car *le voilà*, le véritable gouverneur ! [...] Et si l'ordre est différent *ici et là*, le protocole est bien le même ». Or on retrouve un même type d'insert dans la séquence de *Moi, un noir* qui se déroule un samedi après-midi, un jour où, comme le dit en introduction la voix-over de Rouch, « tout est possible », y compris le « rêve éveillé ». Toutefois, dans ce film plus fortement marqué par une tendance fictionnalisante, l'image se lit sur le mode onirique : l'aspiration de Robinson à faire fortune grâce à la boxe se manifeste dans la visualisation d'un combat entre Robinson et celui qu'il qualifie *over* de « champion du monde ». L'image de ce match permet, au même titre que le rituel dans les *Maîtres fous*, d'extérioriser les pensées du protagoniste avant un retour à la réalité objective, amorcé ici par un plan du public ne comportant qu'un unique spectateur : « Je ne suis pas un vrai boxeur, c'est seulement un rêve », dit-il, « et *voici* les vrais boxeurs ». A l'instar du plan des *Maîtres fous* sur le vrai défilé nous montrant une foule à l'arrière-plan dans laquelle Rouch nous dit que se trouvent les futurs Haoukas, *Moi, un noir* nous montre que Robinson est l'un des spectateurs du combat de boxe professionnel – comme il l'est aussi du film même qu'il est en train de commenter –, ce qui atteste l'accessibilité de ce monde *possible* (en ce jour où « tout est possible ») par les protagonistes du film, qui assistent au match en quête d'un modèle. En ce qui

²³ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p.p 145-164. Schaeffer mentionne précisément dans ce chapitre l'exemple du cinéma, emblématique de ce type de feintise en tant que pourvoyeur de « leurs perceptifs » (p. 157). Précisons toutefois que Schaeffer se refuse à voir dans le cinéma des processus d'énonciation narrative (pour une discussion de ce point, voir mon compte rendu « Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* / Roger Odin : *De la fiction* », *Iris, Revue de théorie de l'image et du son / A Journal of Theory on Image and Sound*, n°30, automne 2004, pp. 158-167).

concerne l'enchâssement de la « rêverie » de Robinson, on ne peut pas dire que le représenté visuel correspond précisément au référent verbal : bien qu'irrémédiables par une représentation très fragmentée aux allures d'accélééré, ces images ne nous montrent pas un match professionnel auquel assisterait un public nombreux, mais simplement un entraînement. L'image, revendiquant un ancrage dans la réalité dont elle témoigne, ne se plie donc que partiellement aux désirs de cet énonciateur. Evoquant les trois « décrochements » qui parsèment *Moi, un noir* et l'attirent dans le champ de la fiction (dont la séquence de boxe évoquée ci-dessus, le seul des trois décrochements à offrir des implications proprement diégétiques), Maxime Scheinfeigel note que le cinéma de Rouch n'a pas « besoin de solution de continuité entre les deux univers, le physique et le mental, car, justement, ils sont insécables, indistincts, valant d'emblée l'un pour l'autre »²⁴. La rencontre, voire l'interpénétration des univers n'est pas seulement un postulat ethnologique pour Rouch, mais un principe structurel déterminant dans l'élaboration de la signification filmique. En effet, ainsi que Jean-André Fieschi l'évoquait déjà au début des années 1970 avec acuité²⁵, Rouch a inlassablement représenté le franchissement de frontières, le passage entre les mondes, dans l'idée que tout voyage – et surtout ceux qu'il effectue en compagnie d'Africains, comme celui « dans la brousse qui est plus loin que loin, le pays de nulle part » (*La Chasse au lion à l'arc*) – relève en partie de l'ordre de l'imaginaire. En figurant les croyances, les rêves et les désirs des êtres dont il documente l'existence, Rouch ouvre ses films, « beaux comme la rencontre fortuite du surréalisme cinématographique et de l'enquête ethnographique sur une table de dissection » du réel, à des mondes possibles qui sont le prolongement du monde « actuel »²⁶, s'y imbriquant en proposant des solutions narratives et formelles nouvelles. Son dernier opus, *Dionysos* (1984), thématise dans une évidence presque didactique cette imbrication des niveaux, le lieu d'une soutenance de thèse de doctorat (qui pourrait renvoyer au travail du cinéaste sous la direction de Marcel Griaule) accueillant des éléments issus d'autres mondes (les détonations de canons comme lointains échos de la guerre de 1870, puis le jeune Nietzsche soldat, incarné par un acteur), un tableau de Giorgio de Chirico d'abord « encadré » dans cet espace académique se déployant ensuite dans la troisième dimension comme un espace habitable que parcourent les protagonistes en quête de mystères. Oscillant entre l'évocation verbale et l'actualisation effective du référent verbal dans le monde du film, Rouch abolit les frontières entre mise en scène ludique, feintise, « fiction dans la fiction » et documentaire sur l'imaginaire pour emporter son spectateur dans la logique du doctorant en philologie de *Dionysos*, logique qui n'est autre qu'un abandon consenti et partagé à la magie du cinéma.

²⁴ Maxime Scheinfeigel, *Jean Rouch*, Paris, CNRS Editions, 2008, p. 157.

²⁵ Jean-André Fieschi, « Dérives de la fiction. Notes sur le cinéma de Jean Rouch », *Revue d'esthétique*, numéro spécial « Cinéma, théorie, lectures », 1973, pp. 255-264.

²⁶ Les postures de ses personnages constituent en fait des « attitudes propositionnelles » au sens de Châteauevert (*Des mots à l'image...*, *op. cit.*, p. 68).