

Cinéma et Patrimoine

Manifestations et Fonctionnements



Coordination: Hamid Tbatou

Prix: 100 Dh

Cinéma et Patrimoine

Manifestations et Fonctionnements

Coordination: Hamid Tbatou



Ce livre est Publié avec le soutien de:

- La Commission d'Aide à l'Organisation des Festivals Cinématographiques
- Direction Provinciale de la Culture, Ouarzazate.

Titre de l'ouvrage: Cinéma et patrimoine: manifestations et fonctionnements

Auteur: Ouvrage Collectif

Coordination: Hamid Tbatou

Couverture: L'artiste Lahcen Messouab (Ba Azizi)

édition: la Faculté Polydisciplinaire de Ouarzazate et le Forum du Sud pour
le Cinéma et la Culture

Dépot légal: 2016MO4661

ISBN: 978-9954-38-929-4

Impression: Net Impression, 630 Hay El Massira 45000, Ouarzazate

E-mail: netimpressions19@gmail.com

Comité scientifique

- Aomar Baba
- Hamid Tbatou
- El Farkane lhoussine
- Taoufiq Moueddene
- Ilyas Boukhamoucha
- FarqZaid Bouchta
- Fdil abdellatif
- Guy Chapouillié
- El Maimouni lahoucine
- Hamid Zidouh

Comité d'organisation

Andam Said – Ait ben alla Fatima – Bahou Ahmed
Nasserline Redouane – Afakkir Mustapha – Mohamed Laghdaf
Cheikh Maoulainine – Mouad Azouggar – Hafidi Mohammed
Sarrah Harrof – Oussoukl lhoussaine – Aomar Baba
Hamid Tbatou – El Farkane lhoussaine – Taoufiq Moueddene
Fdil abdellatif – El Maimouni lahoucine – Hamid Zidouh
Amzil Mohamed – Mojahid Mohamed – Membres du ciné-club
VITORIO DE SICA – Etudiants des filieres GPCE et TCA
Faculté Polydisciplinaire de Ouarzazate – Université Ibn Zohr.

Sommaire

- Filmer le patrimoine oral le cas de la place Jama el fna et de Marrakech Youssef AIT HAMMOU.....	7
- Penser le patrimoine cinématographique muet autrement: le cas du «The Kid» de Charlide Chaplin Mahdi AMRI.....	26
- Le Patrimoine et la construction de la vision artistique dans le cinéma Patrick ARNAUT.....	35
- Les significations de l'appartenance et de l'identité culturelles dans le film «le grand voyage» de Ismail Ferroukhi Aomar Baba.....	42
- Lecture d'un film Au-delà du mur, Sur les Pas d'Isabelle Eberhardt Cyrine ben Ghachem.....	53
- Racines de l'espace plastique du décor de cinéma Grégory BLED	58
- Cinéma, modernité et patrimoine Hamadi Bouabid	70
- Le cinéma contre l'oubli Guy Chapouillié	76
Tisli et Isli entre mythe et réalité dans «Une vaine tentative de définir l'amour» de Hakim Belabbes Bouchta Farq-Zaid.....	86
- Le patrimoine mythologique marocain dans le cinéma contemporain Quand le cinéma français mythifie la femme marocaine Abdellatif FDIL.....	107
- Le cinéma dans le Sud-est Marocain heurs et malheurs du patrimoine Abdeltif KICH.....	120
- Cinéma, Amour et Patrimoine avec Nacer Khemir Mohamed MARZAGUI.....	127
- Histoire et Identité culturelle dans le cinéma de Kurosawa Akira (Le cas du jidai-geki) Taoufiq MOUEDDENE.....	140
- Les influences maraboutiques marocaines chez Hamid BENANI Abdelkrim OUBELLA.....	153
- Réactualisation et investissement du patrimoine culturel dans le cinéma marocain d'expression amazighe:Le cas du film Tirrugza i tmɣart (La bravoure pour la femme) Abdelâali TALMENSSOUR.....	157
- Le cinéma au Maroc, pour une réhabilitation épistémologique du patrimoine national Zouhir ZIGHIGHI	172

Le cinéma contre l'oubli

Guy Chapouillié

Professeur des Universités émérite, ESAV Toulouse–France

«Quand nous nous avisâmes de son existence, il y avait beau temps qu'il était devenu notre principal besoin». Jean–Paul Sartre⁽¹⁾

Pour Jean Paul Sartre, le cinéma serait «né dans une caverne de voleurs, rangé par l'administration au nombre des divertissements forains car il aurait eu des façons populacières qui scandalisaient les personnes sérieuses»⁽¹⁾. Il aimait l'inconfort égalitaire des salles de quartier où il apprit que ce nouvel art était à lui, comme à tous et vivra longtemps sous l'emprise de ce démon qui le secouait comme un prunier jusqu'à le pousser à mimer ses héros d'écran, un coupe–papier en guise de dague pour sauver des mains du frère du roi, une belle comtesse dont les pleurs mouillaient ses yeux. Il faisait son cinéma, au rythme des airs que sa mère joue au piano jusqu'à ce qu'il se lasse d'une certaine répétition des choses. Pourtant écrit–il, «cela existait, l'avenir, le cinéma me l'avait révélé : je rêvais d'avoir un destin.» Il se voyait vengeur et lorsqu'il laissa le cinéma en famille pour la littérature, nul doute que sous l'éclatante vérité des choses écrites, l'écran toujours n'a cessé de réfléchir.⁽²⁾

Comme lui, à la sortie du Familia, une salle de cinéma de Casteljaloux où venait d'être projeté Robin des bois⁽³⁾, rechargé par l'énergie d'un écran incandescent, je courus avec mes copains, Jacques et Michel, en direction de la forêt voisine pour libérer toutes les princesses, Olivia de Havilland surtout, qui n'attendaient que nous pour les venger de l'humiliation que leur faisait subir le Prince usurpateur. J'étais habité par un vif désir d'être le héros qui réussit dans sa mission, en imitant ses gestes, ses paroles dans le respect de sa morale du bien et de l'utile. Moi aussi j'étais un vengeur de rêves.

De film en film, simple spectateur ordinaire, l'expérience du cinéma a décidé de ma vie au point où je me reconnais bien dans la définition que Giorgio Agamben donne de l'homme: «L'homme est l'animal qui va au cinéma» et, sans aucune doute, l'animal qui en fait. Je ne saurais tout dire; je vous dirai simplement qu'il s'est passé pour moi quelque chose d'important au contact de sujets pensants et subtils⁽⁴⁾ comme le film Les dupes de Tewfik Salah (1971) qui m'a fait prendre conscience du drame palestinien et Os Fuzis de Ruy Guerra (1969) qui m'a

plongé au cœur de la dureté de la condition paysanne du Nord est brésilien à tel point que lorsque j'ai réalisé un de mes films *Os sisaleiros* (1990), dans la même région, j'en ai profité pour vérifier si le cinéma ne m'avait pas menti ; Ruy Guerra ne m'a pas menti.

Bien d'autres expériences témoignent de cette force, sous des formes différentes mais convergentes, qui font du cinéma un fait social singulier et majeur.

Je pense aux infirmières de Marcel Mauss qui marchent en imitant le mode de marche des actrices du cinéma hollywoodien⁽⁵⁾. Je pense aussi à la réaction d'une lycéenne d'Orthez, alors que la grande majorité des spectateurs souriait dans le moment où Jofroi le héros du film éponyme⁽⁶⁾ menaçait de se pendre, qui se roula par terre, dégringola l'escalier en criant et sortit de la salle dans un état de crise aiguë; son petit copain s'était pendu l'année précédente.

C'est vrai, si le film est un sujet qui nous pose maintes questions, qui nous invite au dialogue, à la réfutation, à l'approbation, à l'imitation, il nous plonge aussi dans la détresse jusqu'au traumatisme; il fait advenir des choses qui bouleversent jusqu'à inscrire en nous des expériences fondatrices, alors qu'elles ne font ni chaud ni froid à certains de nos voisins. C'est le mystère de la nuit expérimentale où les nœuds complexes de la réception imposent la prudence de ne pas hiérarchiser les films, ni les spectateurs.

C'est pourquoi la portée du cinéma mérite une auscultation minutieuse pour en rendre compte et beaucoup de prudence car, lorsque le cadre se resserre jusqu'au gros plan, le cinéma ne cligne pas des yeux, il reste grand ouvert sur le grain de peau et la distance intime du baiser scandalise jusqu'à la censure.⁽⁷⁾ C'est comme si on y était sans jamais pourvoir y être et la frustration aiguë le désir. C'est le lieu de la précision mais aussi de la confusion qui fait dire à André Leroi-Gourhan⁽⁸⁾ «le cinéma intervient avec des symboles figurés qui se confondent à leur référent dans un réalisme qui tend vers la perfection». Alors attention car une chose convaincante n'est pas vraie pour autant. Elle est seulement convaincante, avis aux imbéciles !

Néanmoins, même avec des signes archaïques et charnels qui font sa force et sa faiblesse, le cinéma est bien un langage symbolique qui s'est développé grâce à des formes autonomes que des auteurs et des chercheurs ont inventées et inventent constamment, largement commentées par des commentateurs de tous bords, de la philosophie à l'histoire en passant par la sociologie, l'anthropologie, les langues, la littérature. Des formes autonomes qui sont une autre manière d'appréhender la connaissance, moins en position de concurrence que de complémentarité ou de tonicité avec la pensée verbale. C'est pourquoi il n'est pas déplacé d'avancer que le langage cinématographique n'est pas un simple instrument de la pensée: c'est la pensée elle-même se faisant.

C'est le fruit du cheminement d'une liberté intérieure au risque du cinéma, cette qualité qui nous offre autrement le monde, puisqu'à l'instant où le cinéaste entre en gestes, il enclenche un processus de choix sans fin, comment écouter, comment poser ou ne pas poser de questions, comment prendre et couper la parole, comment construire les fragments –quel cadre, quel mouvement– avant de les combiner et de les agencer dans une coulée sans heurts ou bien dans un enchaînement chaotique de fragments disparates, pour lier au mieux, selon ses hypothèses, la surface à la profondeur et l'instant à la simultanéité.

Cet enchaînement de décisions, où le doute surgit à chaque moment, installe l'examen ainsi que l'ordre et au final le regard de l'auteur, de personne d'autre.

C'est très clair, tout cinéaste, le sachant ou sans le vouloir, est témoin et acteur de son temps. Il est à l'origine de l'édification d'un patrimoine de gestes, de paroles et de mentalités et par conséquent pourvoyeur de connaissances et d'interrogations, sans lesquelles il peut sombrer dans l'immoralité. Et, les films peuvent bien emprunter la procédure de fiction ou celle du documentaire, au bout du compte, lorsqu'il faut monter en film les éléments tournés et fixés, l'auteur construit l'affirmation d'un point de vue. Ainsi, chaque film milite, soit pour changer le monde, soit pour le conserver en l'état; il est le prolongement de notre morale, de notre imagination, de notre corps dans le monde.

La responsabilité du cinéaste n'est donc pas mince puisque, si toute identité sociale est faite des récits reçus de la bouche des parents, des maîtres et dirigeants, aussi bien que rencontrés sous toutes les formes possibles de la littérature, elle est aussi faite de films, d'œuvres radiophoniques et télévisuelles, même de jeux vidéo. Et, si tout récit est un enjeu où s'opposent ceux qui perpétuent le souvenir et ceux qui s'oublient dans une histoire immédiate, sans passé ni perspective, alors les activités audiovisuelles ont leur place au cœur de toutes les questions de pouvoir. Ce qui permet d'avancer que l'état du développement et du fonctionnement du cinéma dans une société, constitue un indicateur de plus en plus important de la nature et du degré d'évolution démocratique de la dite société, de son indépendance même.

Dans *La fille du puisatier*, film de Marcel Pagnol, sorti à Paris le 24 avril 1941, une bonne partie du village où se situe l'action est réunie autour d'un poste de radio, dans le magasin de Monsieur Mazel, le boutiquier qui vend des outils dont il ne sait pas se servir; c'est le peuple de France qui pleure la défaite infligée par l'ennemi nazi. L'accueil du discours de Pétain est monté comme un revers douloureux, un trauma, qui défait les corps jusqu'à les faire sortir au ralenti du magasin, chargés du poids de la honte. Alors que Madame Mazel pleure la perte inutile de son fils, Patricia Amoretti, la fille du puisatier, le seul corps redressé, telle une allégorie de la Résistance, déclare le prolongement de la guerre nécessaire et moral, «si tous ses hommes rentraient demain, tous sans exception, joyeux et

bien portants en chantant des chansons de route, il n'y aurait plus de France et, même, on pourrait dire que la France n'était pas une patrie. Ils n'ont pas sauvé la France, mais l'ont prouvée: les morts de batailles perdues sont la raison de vivre des vaincus». Seul film français sur la guerre, durant la seconde guerre mondiale, la censure allemande interdira l'appel de Patricia Amoretti, la fille du puisatier. Marcel Pagnol aura sauvé l'honneur du cinéma français.

Pour Georges Didi-Huberman, «il faut, sur les images, resserrer le point de vue, ne rien omettre de toute la substance imageante»⁽⁸⁾. Il prétend que toutes les images peuvent toucher au réel, sans hiérarchie, surtout des images-faits arrachées dans des conditions de vie extrême au cœur des chambres à gaz et des crématoires d'Auschwitz, pour tenter de montrer l'inimaginable. Il ne s'agit pas de revenir sur la polémique suscitée par ces images de la solution finale, mais tout simplement de ne pas oublier dans l'Histoire, la part de l'image: ni la fin ni le tout mais un fragment de poids. Qui peut dire que telle image n'atteint pas le réel ? Qui sait le réel ? Qui peut dire que telle image est plus belle que vraie, qui sait le vrai ? Et qui peut dire que le beau n'a pas à nous apprendre du vrai ?

Le 29 avril 1945, tandis que la guerre contre l'Allemagne touche à sa fin, les élections municipales donnent l'occasion aux Françaises de voter pour la première fois de leur Histoire.

Le 16 décembre 1952 c'est la sortie du film de Marcel Pagnol *Manon des sources* et 4.278.533 de spectateurs découvrent une magnifique blonde des collines qui met fin au mensonge criminel d'une société patriarcale où on ne s'occupe pas des affaires des autres, encore moins de celles des femmes. Le souffle de la Libération et de l'émancipation balaie la vie, de la rue aux écrans. *Manon des sources* ! Elle incarne le réel de la Source de vie, elle est le mythe qui envisage autrement les relations entre les hommes et les femmes dont la sagesse interroge avec clarté notre inquiétante actualité. En vérité, fée des garrigues à l'écran, *Manon* est devenue un de ces démons bienfaiteurs du cinéma qui m'habitent et me conseillent dans l'art de se gouverner soi-même, jusqu'à me faire une vie qui va plus loin que les rêves.

En 1986, le film de Ken Loach *Cathy Comes Home* met en scène le drame d'une jeune mère qui ne parvient pas à se loger et perd la garde de ses enfants. Le film provoque un débat national, alors que le Royaume-Uni est dirigé par le travailliste Harold Wilson. En 2000, la Belgique s'arme d'un plan Rosetta pour combattre le chômage des jeunes. C'est en effet le film *Rosetta*, Palme d'or à Cannes en 1999, qui est à l'origine d'une loi qui oblige les grandes entreprises et les administrations à employer des exclus de moins de 25 ans. Le film *Rosetta* a fait avancer la lutte contre l'exclusion.

Je ne sais pas si le cinéma nous rend meilleurs⁽⁹⁾, mais il est à prendre au sérieux car, pour chaque spectateur, il se passe souvent autre chose que ce que les chroniqueurs en disent et dont la mesure pourrait se situer dans l'écart entre l'aveu d'Edgar Morin qui met en avant une expérience décisive en cinéma «par-derrière l'aimable comédie marseillaise, je ressentis dans *Marius*, le film de Marcel Pagnol, une tragédie à l'antique exprimant le mythe de mon destin»⁽¹⁰⁾ et André Breton pour qui il n'y avait rien de plus magnétisant que de fréquenter les salles de cinéma, «l'important est qu'on sortait de là, chargé pour quelques jours».⁽¹¹⁾

C'est sur ce versant de la réception intime des films que s'éprouve le goût qui est une qualité démocratique même si elle doit se partager dans le drame de discussions, parfois sanglantes. Car, «aussi bien, nul se saurait prétendre avoir tout contemplé ou tout connu. Que chacun dise franchement ce qu'il a à dire; la vérité naîtra de ces sincérités convergentes».⁽¹²⁾ Une société démocratique, qui veut être vraiment démocratique, doit reconnaître le conflit comme une donnée de la connaissance et du lien social.

Le cinéma peut y contribuer contre les négateurs de la mémoire complexe en contribuant à digérer/symboliser notre passé, c'est-à-dire en n'oubliant pas que le patrimoine, qui est l'héritage commun d'un groupe, d'un pays, d'une Nation, est un ensemble de valeurs qui fondent l'idée que le groupe se fait de lui-même; un entrelacs de pratiques et d'idées de celui qui croit comme de celui qui ne croit pas, de la culture matérielle, des outils, de l'habitat, de la science, des rapports et des comportements de ceux qui nous ont précédés car un cinéma libre, non soumis à la ligne générale d'une mondialisation aux ordres du capitalisme, doit être digne de nos morts: «Non, non, l'œuvre d'art n'est pas destinée aux générations enfants. Elle est offerte à l'innombrable peuple des morts».⁽¹³⁾ Ces morts auxquels il est difficile de ne pas penser en auscultant le plafond d'Altamira, les salles de Lascaux, où s'est conservé tout un art de contes et d'interprétations parmi lesquels les formes des bisons et autres bovinés me procurent une émotion singulière car je me sens en présence d'une sensibilité humaine dont la finesse me trouble et me révèle un je ne sais quoi de vérité saisie par le regard d'un homme ou d'une femme, soucieux de témoigner d'une appartenance au monde.

De sorte que l'appartenance, ressentie comme un privilège, pourrait être à l'origine de tout désir de raconter, de sculpter, de graver.. Le langage s'est ainsi échappé de l'homme par l'art et l'écriture pour profiler une trajectoire qui prend son origine au plus profond de l'humanité et qui passe de nos jours, par la numérisation. Nous sommes les héritiers de cette volonté de faire se souvenir que le cinéma a les moyens de servir au mieux pour suivre et accumuler les éléments de notre identité en mouvement.

La portée de cet héritage, de ce patrimoine et de cette mémoire, n'a pas de prix car il faut commencer à perdre la mémoire, ne serait-ce que par bribes, pour

se rendre compte que cette mémoire nourrit notre cohérence, notre action, nos sentiments. Et, si l'oubli de ceux qui nous ont fondés s'installe, par la destruction ou l'abandon du patrimoine commun, une autre vague grandit alors, celle de l'ignorance et du chacun pour soi, qui conduit à la violence et à la dévastation. C'est pourquoi il est bon de rappeler qu'on ne peut pas oublier l'Histoire sans sortir de l'Histoire.

Mon hypothèse, c'est que le cinéma peut-être un rempart contre l'oubli et qu'il est donc important de l'enseigner et d'en faire, d'en faire pour enseigner, afin d'en attester la nécessité, en transmettre le goût et prouver qu'il est une des grandes forces patrimoniales de l'humanité puisqu'il est en mesure de fixer les choses, de révéler autrement les choses et de faire advenir l'invisible.

En 1937, en pleine période d'espérance, de partage et de solidarité avec le Front Populaire en France et de désespérance avec la montée du fascisme en Allemagne et en Italie, Marcel Pagnol réalise *Regain* où un homme qui a tout perdu, sauf l'honneur, et une femme qui n'a plus rien à perdre, tentent de refaire le monde sur quelques morceaux d'une terre profonde et bien grasse. Ce film est une désobéissance aux orientations d'une société productiviste caractérisée par de nombreuses faillites de fermes et leur vente aux enchères. Pour Marcel Pagnol, il faut en finir avec le système patriarcal et promouvoir un système du don et de l'entraide où la chose donnée vaut plus que la chose elle-même. Ce qui explique l'enchaînement des scènes comme un pacte de solidarité où chacun se sent utile: le voisin Lamoureux, qui aime sa femme, ses enfants, partage son pain et ses semences avec son voisin Panturle; il lui prête même sa mule pour labourer.

A son tour, le vieux forgeron fait cadeau d'un soc étincelant, sorti du souvenir le plus magique, celui qui n'est sécrété que par l'amour des autres. En ville, le marchand de blé concède le prix imposé par une mobilisation collective à l'occasion d'une scène qui rappelle celle de la vente aux enchères d'une ferme dans le film de Jean Renoir *La vie est à nous*⁽¹⁴⁾, tourné au même moment. C'est le même marchand qui, dans le petit car qui l'amène à la foire, engage une conversation avec les autres voyageurs sur la pénurie de blé, cette année là.

– Monsieur Balthazar, un des voyageurs:

A Reillanne, à Forcalquier, à Manosque.. On a voulu faire de ce blé du Canada. Et puis tu vois, maintenant.

– Monsieur Astruc (le courtier en blé):

C'est vrai qu'il y a eu le gros orage.

– Monsieur Balthazar:

Oui, il y a eu le gros orage. Mais si on avait fait du blé de notre race, du blé

habitué à la fantaisie de notre terre et de notre saison, il aurait peut-être résisté...

Ce fragment de dialogue est lumineux. C'est la manière singulière de Marcel Pagnol d'annoncer les commencements de la main mise des semences de l'Amérique du Nord sur les cultures du monde, des paysans français en particulier. En 2016, au bout de quatre-vingts ans, c'est le triomphe écrasant des semenciers américains tel le géant Monsanto⁽¹⁵⁾ Regain est annonciateur d'un impérialisme qui aujourd'hui empêche la plupart des agriculteurs français de choisir leurs semences en dehors de celles de Monsanto ou autres géants de l'agroalimentaire. Il existe heureusement des résistants de l'agriculture bio qui utilisent leurs propres semences et les partagent, ce qui est interdit: pourquoi ? Des résistants qui reviennent à la fantaisie de leur terre, autrement dit aux façons culturelles françaises.

Enfin, et ce n'est pas la plus mince des choses, Regain rend un émouvant hommage à l'immigration italienne en la personne d'un puisatier venu au plus profond téter l'eau nécessaire aux gens du village⁽¹⁶⁾. Un thème repris plus tard avec La fille du puisatier, un puisatier qui s'appelle Amoretti. En ce début de seconde Guerre mondiale c'est un nouvel hommage aux Italiens venus en France pour fuir le régime totalitaire de Mussolini.

Au fond, Regain n'est pas une fauchaison, ni une deuxième ou troisième récolte, ni la terre, ni le vent sur les plateaux, ni le retour nostalgique à la terre; c'est un renouveau cinématographique qui n'oublie pas son époque et témoigne pour les générations futures de l'Histoire en mouvement, de ses écueils et de ses avancées.⁽¹⁷⁾

Comme Regain, chaque film peut être une victoire de la vie, de la vérité, et salutaire pour la société, sa cohésion, son identité. Mais attention, car de nos jours un combat particulier fait rage où le courant violent de la mondialisation soumet les images et les sons au jeu d'une torsion qui tend à l'uniformisation des services et des contenus.

C'est vrai, nous sommes de plus en plus bombardés d'informations audiovisuelles venues d'ailleurs, alors que le temps nous manque pour les métaboliser. C'est la définition du traumatisme puisque serait traumatique ce qui ne peut pas être psychiquement métabolisé, c'est-à-dire symbolisé. Nous sommes donc des consommateurs en danger d'indigestion de films qui ne sont souvent que des leurres. Aussi, la meilleure manière de résister aux images des autres ne serait-elle pas de regarder les siennes et d'en faire ?

Oui, faire du cinéma, le diffuser et le conserver, c'est mener une course indispensable, contre la catastrophe qui nous guette, pour tracer le chemin de la liberté de créer qui est une manière d'assurer la conservation et la promotion de nos patrimoines ou d'en suivre les méandres comme avec Regain.

Certes, on peut toujours se poser la question de savoir ce que le cinéma de tel pays ou la musique de ce pays vont raconter d'unique et de saignant au monde mais pour y répondre vraiment, encore faut-il en faire l'expérience. Une expérience qui ne pourra s'exonérer de mettre en œuvre un Réseau Vital Autonome, c'est-à-dire de garantir une totale indépendance de la filière qui mène de l'idée d'un film à sa diffusion, en passant par sa réalisation. Ceci réclame des forces dans les domaines de la production, du scénario, des différentes techniques de l'image et du son, de la réalisation, de la distribution et de la conservation. Pas un de ces maillons ne doit manquer pour avoir la liberté de protéger et d'enrichir le capital symbolique d'un Pays.

C'est à un enseignement digne de ce nom, entre art et industrie, que revient la mission de faire émerger ces compétences, sans hiérarchiser les pratiques, ni minorer des outils comme mon téléphone portable qui élargit la liberté de création. Ce chemin peu facile peut devenir un chemin de bonheur car il faut aller négocier avec la singularité d'une matière palpitante que ne normalise aucune grammaire: l'échelle dogmatique des plans est une incongruité face à la multitude des hypothèses de cadre et des différents opérateurs de l'image audiovisuelle. (18) Rien ne doit être exclu et pour cela il faut savoir prendre le temps de bricoler pour façonner, au risque des écueils, afin d'être préparé à l'imprévu pour savoir improviser, dans l'autorité d'une novation.

C'est le chemin que nous trace Jean Rouch avec son film *Les Maîtres fous*(19) où il abolit le dogme de la distance car il choisit d'élargir à l'envi pour saisir l'ensemble d'un rituel sans se priver de resserrer sur l'espace intime afin d'en restituer comme un parfum de la vie—de sa vie même — au risque de la largeur, de la profondeur et de la simultanéité. C'est une course où la description à perdre haleine, au rythme d'événements simultanés, déborde le témoin jusqu'à le faire acteur d'une ciné—transe.

Sa pensée moderne et annonciatrice a fait grincer pas mal de dents mais, à l'image des Dogons qui pensent que c'est par le désordre que les progrès arrivent dans le monde, Jean Rouch a choisi d'être un maître du désordre en soulevant sans cesse le masque de la décomposition du vivant. Il a même proposé à l'Université que des thèses soient soutenues par le truchement de films seuls. Il pensait vital de déplacer les limites de la pensée manuelle, de l'image audiovisuelle en particulier. L'enjeu est tel que certains vont même jusqu'à penser que chaque degré d'indépendance cinématographique est un renforcement de la défense nationale(20). Alors, qui peut contester que la défense du pays, de son patrimoine et de son avenir soit garantie par l'investissement qu'on lui consacre, en temps comme en argent ?

Références

- 1- Les mots, Jean-Paul Sartre, p. 102, Folio, n°24, Gallimard, 1972 (1964 première parution).
- 2- Les mots: p. 102...
- 3- Il écrira notamment le scénario du Freud de John Huston et le scénario Engrenage qui ne sera pas réalisé.
- 4- Film de Michael Curtiz et William Keighley (1938), avec Errol Flynn et Olivia de Havilland.
- 5- J'avoue que les corps en cinéma n'ont cessé d'éprouver mon propre corps, celui que je suis et que je me suis donné et qui n'est nullement une modalité de mon existence puisqu'il m'aide à tenter de prendre les mesures du monde et à penser. Autrement dit, le cinéma est peut-être le creuset d'une autre archéologie du corps qui m'aiderait à mieux connaître le mien, en le soumettant à des échanges troublants et nourriciers. Je ne peux nier que c'est par le corps que j'ai vécu la plupart de mes expériences du rapport au monde et celle de l'amour en particulier, mais je ne peux nier, aussi, que nombre de mes trophées, nébuleux ou non, ont été pris dans les films, aimanté par les corps de personnages gros de passions, de joies et de souffrances ? Guy Chapouillié, Le cinéma : une autre archéologie du corps, in Le corps au cinéma, collection Iris, ECAM, 2010.
- 6- J'étais malade à New York. Je me demandais où j'avais vu des demoiselles marchant comme mes infirmières. J'avais le temps d'y réfléchir. Je trouvais enfin que c'était au cinéma. Revenu en France, je remarquai, surtout à Paris, la fréquence de cette démarche ; les jeunes filles étaient françaises et elles marchaient aussi de cette façon. En fait, les modes de marche américaine, grâce au cinéma commençaient à arriver chez nous (p. 368). Marcel Mauss : in Les techniques du corps, extrait du Journal de Psychologie n°s 3-4, 15 mars-15 avril 1936.
- 7- Jofroi de Marcel Pagnol, janvier 1934, 52 minutes.
- 8- The Kiss (Le Baiser) est un film américain réalisé par William Heise, sorti en 1896. Ce film fut un succès dans les Kinetoscope Parlors, la meilleure demande de l'année. Sous le titre Anatomie d'un baiser, le Sunday World du 26 avril consacra presque une page entière à la réalisation de ce bobineau de 47 secondes. C'est le premier baiser de l'histoire du cinéma. En dehors de son succès commercial, ce film provoqua des manifestations de puritains, ce qui nous étonne aujourd'hui, étant donné la chasteté totale de cet innocent baiser. Le scandale résidait dans le fait que le réalisateur William Heise avait filmé le couple de comédiens à mi-poitrine, donnant une impression de proximité qui semblait à l'époque, pour certains, relever de la pire obscénité.
- 9- Leroi-Gourhan, Le geste et la parole, tome 1, Technique et langage, Albin Michel, 1989, p.295.
- 10- Didi-Huberman, Images malgré tout, Les éditions de minuit, 2003, p.57.
- 11- Stanley Cavell, Le cinéma nous rend-il meilleurs ?, Bayard, 2003.
- 12- Edgar Morin, Mes démons, Au vif Stock, 1994, p.30.
- 13- Je n'ai jamais déploré que sur un plan tout à fait secondaire, accessoire, l'incontestable bassesse de la production cinématographique. Quand j'avais «l'âge du cinéma»(...) je ne commençais pas par consulter le programme de la semaine pour savoir quel film avait la chance d'être le meilleur et pas davantage je ne m'informais de l'heure à laquelle tel film commençait. Je m'entendais très spécialement avec Jacques Vaché pour n'apprécier rien tant que l'irruption dans une salle où l'on donnait ce que l'on donnait, où l'on en était n'importe où et d'où nous sortions à la première approche d'ennui -de satiété- pour nous porter précipitamment vers une autre salle où nous

nous comportons de même, et ainsi de suite (évidemment ce serait trop grand luxe aujourd'hui). Je n'ai rien connu de plus magnétisant: il va sans dire que le plus souvent nous quittions nos fauteuils sans même savoir le titre du film, qui ne nous importait d'aucune manière. Quelques heures du dimanche suffisaient à épuiser tout ce qui s'offrait à Nantes: l'important est qu'on sortait de là chargé pour quelques jours; sans qu'entre nous il y eût là rien de délibéré, les jugements qualitatifs étaient bannis». André Breton, Comme dans un bois, L'Age du Cinéma, spécial surréaliste, n°4/5, août-novembre 1951.

14- Marc Bloch, L'étrange défaite, Folio Histoire (témoignage écrit en 1940), Gallimard 1990, p.54

15- Jean Genêt, L'atelier d'Alberto Giacometti, Éditions Gallimard, 2007.

16- La vie est à nous, 1936, film collectif dirigé par Jean Renoir. Le film a été tourné à l'initiative du Parti communiste français pour la campagne électorale du Front populaire avec des fonds recueillis à la suite de collectes effectuées au cours de meetings, et avec la participation bénévole des techniciens et artistes: dans la scène question, des paysans, soutenus par des militants, empêchent la saisie des biens d'un paysan pauvre.

17- Monsanto Company, généralement appelée simplement Monsanto, est une entreprise américaine spécialisée dans les biotechnologies agricoles. Au début des années 1980, le potentiel des biotechnologies végétales provoque une forte réorganisation du marché des produits phytosanitaires et des semences, autrefois séparés. Monsanto se désengage alors de la chimie industrielle pour s'orienter vers la biotechnologie et les semences via une politique de rachat intensif pour finir par dominer le marché des semences, des produits phytosanitaires et des organismes génétiquement modifiés (OGM).

18- La Mamèche, femme du puisatier du village d'Aubignane parle de la mort inutile de son mari: «mon homme est là au fond de votre terre, qu'il est allé là-bas dans le fond vous téter l'eau avec la bouche jusqu'à la veine des sources. Pour faire boire, pour les chèvres, pour la soupe. Alors, à quoi il a servi mon homme, mort dans votre porc de pays ? A quoi il a servi d'aller vous chercher l'eau ?»

19- Marcel Pagnol un inventeur de cinéma, Pierre Arbus et Guy Chapouillié, Ed. Téraèdre, collection Formes autonomes.

20- L'autre séparation, Guy Chapouillié, Entrelacs n° 5, décembre 2005.

21- Les maîtres fous, 1955, film de Jean Rouch, sur les pratiques rituelles de la secte religieuse des Haoukas pratiquées par les immigrés pauvres d'Accra (Ghana). Ces rites consistent en l'incarnation par la transe des figures de la colonisation: Jean Rouch expliquera que «ce jeu violent n'est que le reflet de notre civilisation».

22- Robert Cravenne, Le tour du monde du Cinéma français. Histoire du cinéma français à l'étranger, Dixit, 1997. Livre reprenant une thèse de doctorat en Droit: La promotion du cinéma français à l'étranger, sous la direction du Professeur Serge Regourd, Toulouse 1, juin 1993. Robert Cravenne y prête la formule au Général de Gaulle.