Zeitschrift: Ethnologica Helvetica
Herausgeber: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft
Band: 15 (1991)

Artikel: Le feed-back dans l'anthropologie visuelle : entretien avec Jean Rouch
Autor: Garlinskis, Majan
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1007583

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Majan Garlinski

Le feed-back dans l'anthropologie visuelle: entretien avec Jean Rouch

Pendant le festival du film de Locarno, lorsque la nuit est tombée, un jeu visuel très particulier a lieu sur la Piazza Grande. A partir d'un point fixe, un opérateur muni d'une caméra vidéo suit un projecteur qui balaie lentement le public et s'arrête de temps en temps sur un groupe ou sur des individus isolés. Ces prises de vue sont projetées simultanément sur une partie de l'écran et quelques spectateurs deviennent eux-mêmes acteurs l'espace d'un instant. Grâce au feed-back provoqué par le jeu de la caméra et de l'écran, un jeu spontané d'influences réciproques se développe parfois entre acteur, opérateur et public.

Un homme d'environ soixante-dix ans en costume bleu marine apparaît de profil sur l'écran qu'il est en train de fixer, tourne aussitôt la tête vers la caméra - nous, spectateurs, le voyons de face sur l'écran -, cligne d'un oeil en souriant légèrement en direction de l'opérateur et regarde finalement de nouveau l'écran.

J'ai décrit ici la réaction de l'ethnologue-cinéaste français Jean Rouch[1] face à une technique de prise de vue vidéo qui simultanément enregistre et projette les images qu'elle prend. Cet exemple illustre une forme extrême de feed-back.

Dans le domaine du film ethnographique, Jean Rouch désigne cette technique comme un «contre-don audio-visuel» qui mène finalement à l'«anthropologie partagée». Il attribue son invention au cinéaste documentaire américain Robert Flaherty, qui l'utilisa lors du tournage du film *Nanook of the North* (1922). C'est cependant Rouch lui-même qui, dès les années cinquante, développa cette notion à travers sa propre pratique du film ethnographique.

Le festival de Locarno 1990 fut pour moi une occasion d'obtenir un long entretien avec Jean Rouch sur le thème du feed-back et de l'anthropologie partagée.

M.G.: Dans votre article intitulé *La caméra et les hommes* (Rouch 1979), vous avez écrit que «demain sera le temps de la vidéo et de la restitution instantanée de l'image enregistrée». Que pensez-vous aujourd'hui de la technique du feed-back et de la notion d'anthropologie partagée?

J.R.: A mon avis, la caméra vidéo a aujourd'hui plusieurs inconvénients majeurs. D'une part, la qualité du viseur est vraiment mauvaise et on n'a pas l'image obtenue avec une caméra 16mm. De plus, le feed-back, qui est un élément très important, est malheureusement presque impossible à réaliser puisque la reprojection immédiate fait perdre 10% de la qualité de l'image. Actuellement, il est nécessaire de faire un repiquage sur une bonne pellicule. Si on veut conserver l'image, cela coûte très cher. Sinon, elle s'efface d'elle-même après plusieurs visions. D'autre part, pour le

[1] Jean Rouch est né à Paris le 31 mai 1917. Il tourne des films ethnologiques depuis 1947. Il a notamment exploré certains domaines de l'ethnographie ouest-africaine, au Niger, en Côte d'Or, etc. Il est aujourd'hui directeur de la cinémathèque française à Paris. Son dernier film, à paraître en 1990, s'intitule *Liberté, égalité, fraternité, progrès et puis après?*

moment, l'image vidéo est à peu près garantie pour quatre ans, en faisant attention. C'est le drame de notre époque. En France, on aura à la fin du siècle toutes les images d'actualité depuis 1895 jusqu'à 1970 et rien entre 1970 et 1990.

Et finalement, l'inconvénient majeur provient selon moi du fait qu'un film se monte par la fin. Je commence par la dernière image et je remonte le fil. Comme en poésie, où c'est le dernier mot qui compte, la dernière image compte plus que la première. Une histoire, ça se raconte par la fin, ce qu'on ne peut pas faire aujourd'hui en vidéo.

M.G.: Mais pour vous, le feed-back, qu'est-ce que c'est, par exemple lorsque vous travaillez en Afrique?

J.R.: Le feed-back est une pratique essentielle qui consiste à montrer à des gens le regard qu'on a porté sur eux. Je le réalise en amenant un projecteur et un groupe électrogène. Ce n'est pas très compliqué et cela se voit bien. En Afrique, j'ai fait du feed-back sur grand écran et pas sur timbre-poste.

M.G.: Etes-vous seulement intéressé à redonner aux gens les images que vous avez prises ou est-ce que vous travaillez ensuite avec eux sur les images?

J.R.: Je travaille sur ces images, je rassemble notamment de l'information à leur sujet. La première étape consiste à montrer un film environ un an après dans le village où il a été tourné, afin que les intéressés puissent le voir. Ensuite, il s'agit de travailler avec eux sur des éléments compliqués à propos desquels l'information est insuffisante. Pour un rituel, par exemple, on prend l'appareil, on s'arrête, on va en arrière, cela se fait très facilement.

M.G.: Alors vous l'utilisez pour l'analyse de votre sujet?

J.R.: Oui, pour l'analyse du sujet. Si c'est trop compliqué, je fais venir les gens à Paris. On a beaucoup travaillé sur les Dogons[2] de cette manière-là avec Germaine Dieterlen[3]. J'ai travaillé de la même façon avec des gens du Niger. Voilà à mon avis la différence fondamentale entre l'anthropologie visuelle et l'anthropologie. J'ai découvert ceci en 1954, après avoir tourné un film intitulé *Bataille sur le grand fleuve*, qui traitait de la chasse à l'hippopotame au harpon. J'ai tourné ce film en 1951 dans un village du Niger dans lequel je venais régulièrement depuis dix ans et où les gens me connaissaient comme ingénieur des travaux publics. Je suis parti faire la guerre et je suis revenu en tant qu'ethnographe, et non plus comme ingénieur. J'avais donc un carnet, je prenais des notes, je faisais de la photographie. La caméra, ils ne savaient pas ce que c'était. Tout cela leur semblait un peu bizarre. Pour eux, j'étais un ancien combattant, donc quelqu'un d'un peu fou.

Ils ne comprenaient pas quel était mon métier. Et un jour, je leur ai montré ce film. J'avais déjà envoyé des livres qui décrivaient leur vie mais ils ne pouvaient pas les lire. Tout à coup, avec un film, même s'ils n'avaient jamais vu de cinéma, ils ont compris instantanément, et pour la première fois ils m'ont critiqué.

M.G.: Est-ce qu'ils vous ont critiqué sur le plan cinématographique, sur le montage?

J.R.: Non, ce n'était pas sur le montage mais sur les erreurs commises, par exemple

[2] Agriculteurs du Mali, les Dogons ont élaboré une cosmogonie extrêmement complexe.

[3] Ethnologue française née en 1903 qui effectua de très nombreux séjours en Afrique, au Mali principalement. Jean Rouch réalisa avec elle une série de films sur les cérémonies des Dogons.

dans l'utilisation de la musique additionnelle. Je leur ai dit que c'était de la musique pour encourager les chasseurs. Ils m'ont répondu que si l'hippopotame entendait de la musique, il s'enfuirait.

Découvrir ces choses-là fut très important pour moi, et déclencha tous les autres films que j'ai faits après. En voyant ce film, Damouré Zika, le jeune pêcheur qui joue avec un hippopotame dans *Bataille sur le grand fleuve* m'a dit: «on va tourner un film au Ghana». L'expérience a par conséquent déclenché tout de suite une série d'événements qui ont par exemple entraîné le tournage de *Jaguar* (1967[4]) avec une équipe de gens complices de cette chose extraordinaire qu'est le cinéma, qui nous permettait d'être à la fois nous-mêmes et quelqu'un d'autre. C'est ainsi que j'ai tourné *Les maîtres fous* (1954). Damouré s'est occupé du son dans ces deux films.

A mon avis, le film est un outil fantastique, la seule manière de partager l'anthropologie, c'est-à-dire de travailler complètement avec des gens, et ça va de plus en plus loin.

M.G.: Cela veut-il dire par exemple que vous avez développé le script de *Jaguar* avec les gens?

J.R.: Non, je n'ai jamais eu de script.

M.G.: Mais les idées, vous les avez développées avec les gens?

J.R.: Avec les gens, oui. On inventait le scénario sans savoir ce qu'il en était. Je n'ai jamais écrit de scénario ou de dialogues pour aucun de mes films, même le plus récent que je suis en train de finir. Ils sont tous improvisés.

M.G.: Et qu'avez-vous ressenti lorsque vous avez montré ces films aux gens du village?

J.R.: C'était une expérience extraordinaire puisque 90% des villageois n'avaient jamais vu de cinéma. Nous avions un appareil de projection 16mm ordinaire et un groupe électrogène. On a tendu un drap sur un mur et c'est tout. Les gens se sont mis en cercle autour de l'appareil de projection. Comme une lampe s'allumait, ils ont pensé que c'était là où quelque chose allait se passer mais ils ne savaient pas quoi. On a attendu que la nuit tombe et lorsqu'elle est venue, ils étaient tous en rond et Damouré a dit: «Non, non, c'est là ... là!» Alors ils se sont retournés, le silence s'est fait et au bout de vingt secondes, ils se sont mis à tout reconnaître, à nommer les gens qui apparaissaient sur l'écran, à crier, à rentrer pleinement dans cette image qui était la leur, en couleur. Il n'y avait pas de problèmes sonores mais comme trois ans séparaient la prise de vues et le feed-back, beaucoup de ceux qui apparaissaient dans le film étaient morts. Alors tous les gens se sont mis à pleurer et j'ai eu tout d'un coup très peur. Je me souvenais des premières réactions qui avaient été signalées il y a très longtemps par les premiers anthropologues anglais à propos de l'image qui est une partie de la personne et des voleurs d'image.

M.G.: Pensez-vous que ce soit vrai?

J.R.: J'y ai pensé d'autant plus que l'image était animée, en couleur et sonore, c'est-à-dire terriblement vivante et parlante. Alors on n'a plus entendu le son et j'ai été forcé de reprojeter le film cinq ou six fois. A partir de la cinquième fois, ils ont regardé, écouté: l'émotion était passée. Je fus d'autant plus sensible à leur réaction que j'avais fait ma thèse sur eux, sur les religions, les possessions, et je vous ai dit que je n'avais eu aucun écho. Et là, c'était un truc direct ...

[4] Le tournage de ce film a commencé en 1954.

M.G.: Est-ce qu'il n'y a pas eu de remarque dans le genre: «Joli mais nous n'avons pas besoin d'un film pour voir ce qu'on peut expérimenter ici tous les jours»?

J.R.: Pas du tout parce que pour ce film (*Bataille sur le grand fleuve*), j'avais partagé avec eux une aventure qui avait duré quatre ou cinq mois. J'avais été en pirogue, c'était dangereux, il fallait être jeune et fou pour le faire. Donc c'était une aventure que j'avais partagée avec ces hommes. D'autre part, pour répondre à votre question, les femmes n'avaient jamais vu ça, car elles ne peuvent pas aller à la chasse. Des chasseurs m'ont donc remercié d'avoir montré ce film à leurs femmes. Elles voyaient ainsi ce qu'était la chasse à l'hippopotame, et réalisaient que ce n'était pas de la blague. Les chasseurs disaient: «les femmes pensent qu'on fait ça pour aller courir les femmes des îles voisines», ce qui était vrai, d'ailleurs. Donc c'était en même temps la découverte d'une activité très importante, et ce film est devenu un classique pour eux, aujourd'hui, pour les gosses. Il passe à la télévision du Niger six fois par an et les postes de télévision sont arrivés jusque dans les villages.

M.G.: Au début de l'entretien, vous avez parlé des aspects négatifs de la vidéo, mais avec cette technique, les femmes auraient pu voir ce qu'est une chasse à la fin du tournage et avant le pré-montage, il ne leur aurait pas fallu attendre jusqu'au moment où le film serait monté. De plus, leurs commentaires en visionnant les rushes auraient pu donner une dimension supplémentaire au film. Et enfin, en faisant de l'ethnographie avec la vidéo, on partage dès le commencement les images qu'on a prises avec les gens qui travaillent avec nous, ce qui me semble constituer un aspect très important ...

J.R.: Dans cette aventure, l'inconvénient du feed-back immédiat c'est qu'il représente la relecture d'un brouillon; dans le langage du film, c'est un *stock shot* qui n'est pas élaboré, et qui risque de couper l'inspiration de celui qui fait le film et qui découvre. Je pense donc qu'en partageant trop tôt l'histoire qu'on raconte avec ceux qu'on a filmés, on risque de perdre la magie provenant de la construction de la narration. J'ai donc renoncé très vite à montrer les rushes aux acteurs, aux gens avec lesquels je travaillais.

M.G.: Pourquoi?

J.R.: Parce qu'ils cabotinaient, ils devenaient de faux acteurs, ils perdaient leur naturel, ils se montraient très différents. S'ils se voient quand un film est prémonté, le problème ne se pose plus. On n'a pas affaire à des acteurs, on a affaire à une situation beaucoup plus difficile. Ma règle essentielle est de prendre tous les risques: si c'est raté, je ne recommence en principe pas, c'est toujours le *take one*, la première prise qui est la bonne. Je crois qu'avec le feed-back immédiat, il vous manquera la distanciation nécessaire pour arriver à raconter une histoire avec des images différentes. C'est ce que je pense maintenant mais je n'ai pas du tout de théorie à ce sujet.

M.G.: Pour en revenir à l'ethnographie partagée, n'est-ce pas une contradiction de ne pas montrer directement aux gens ce qu'on a filmé et de leur interdire de dire le cas échéant: «nous ne voulons pas que vous fassiez le montage de cette prise de vue»?

J.R.: Cela m'arrive tout le temps lors de la prise de vue. Les gens me le disent et on s'arrête. J'ai eu souvent des cas de ce genre ou bien des interventions de gens me disant: «non ce n'est pas bien» ou dans un rituel «non il ne faut pas montrer ça». La rupture d'interdits prouve qu'on ne les connaît pas bien. D'autre part, il faut savoir ce qui est privé et ce qui est public. Sans doute la chose la plus difficile à faire revient à pratiquer l'auto-censure, à savoir qu'un certain nombre de choses ne peuvent être montrées. Je prends un exemple très simple, que j'ai appris avec le temps: on ne peut

montrer des images de transe à la personne qui a été filmée car ce spectacle risquerait de déclencher en elle une transe extrêmement violente.

J'ai travaillé avec un preneur de son nigérien ou malien qui utilisait le double magnétophone. Lorsque nous avons terminé notre tournage, nous avons fait des transcriptions, souvent avec des prêtres car la langue qu'ils utilisaient était une langue rituelle compliquée à comprendre. Après chaque phrase, on s'arrêtait et on faisait une traduction pour avoir une référence immédiate. J'ai toujours posé la question: «est-ce qu'on pourra montrer ça?» et les prêtres me répondaient «non, il faut faire attention, ça ne peut pas être montré, en tout cas pas aux gens», etc. Donc cette censure, je la fais continuellement au cours de mes tournages et à l'écoute de la bande-son.

M.G.: Vous avez aussi fait de la fiction, comme *Petit à Petit* (1970) ou *Jaguar*. Pour quelle raison vous décidez-vous à faire un «documentaire fictif» au lieu d'un documentaire pur?

J.R.: J'ai fait des fictions lorsque le sujet ne pouvait pas être traité normalement comme un documentaire. Par exemple, lorsque je suis allé tourner *Jaguar*, une étude sur les problèmes de migration, c'était tellement compliqué, il y avait tellement d'activités que nous avons choisi trois personnages pour jouer un rôle chacun. Ils nous ont permis ainsi de montrer aussi bien le travail dans les mines d'or que d'autres activités. Sous la forme d'une fiction, on pouvait se permettre d'aborder tous les problèmes politiques. Les séquences politiques s'intégraient dans le film à travers les réactions des trois personnages qui jouaient leur propre rôle. On est resté un an pour tourner ce film au Ghana et on n'a vu aucun rush, jamais. J'envoyais tout à Paris où j'avais quelqu'un qui contrôlait si les images étaient bonnes, c'est tout.

M.G.: Alors que représente pour vous la reconstruction par le film?

J.R.: La reconstruction par le film est un des sujets les plus intéressants qui existent. A partir du moment où il y a une caméra, rien n'est impossible. Par exemple, je filme très souvent un danseur qui est au milieu de la danse. Je le suis avec un objectif 8mm, c'est-à-dire de très près. Je ne pourrais jamais le faire si je n'avais pas une caméra. Elle représente la justification du passage non pas à l'interdit, mais à «ce qui ne se fait pas». J'appelle cela «ciné-transe», c'est à dire le fait d'être soi-même avec une caméra dans un état un peu semblable à celui d'un possédé: être «l'homme-caméra», celui qui voit d'une certaine manière et qui fait des choses que normalement personne ne fait.

M.G.: Est-ce que vous tombez aussi dans une certaine forme de transe ou simplement dans un état de très grande concentration?

J.R.: Non, la transe que j'ai évoquée relève de l'improvisation: à partir du moment où l'on est son propre spectateur et où l'on voit le film en train de naître, on se trouve dans un état très particulier, notamment parce que l'on est coupé en deux: l'oeil droit voit ce qui se passe à travers l'objectif de la caméra et l'oeil gauche voit ce qui va arriver, ce qui est *off*. Cet état très particulier doit stimuler la mise en scène, qui est improvisée puisque les mouvements l'étaient lors du tournage. C'est en cela qu'il s'agit d'une «ciné-transe»: on devient un personnage qui découvre l'image cinématographique au moment où il la fabrique.

M.G.: Dans un article intitulé «our totemic ancestors and crazed masters» (Rouch 1988), que vous avez écrit sur le rituel du *sigui*, vous avez parlé d'une nouvelle dimension du film ethnographique qui me semble très intéressante ...

J.R.: Si vous le voulez bien, je terminerai par cette idée de feed-back. J'ai tourné avec Germaine Dieterlen le rituel du *sigui*, qui a lieu tous les soixante ans. Marcel Griaule[5] avait reçu les premières informations sur ce qui s'était passé vers 1910, mais seulement vingt ans après. Avec Germaine Dieterlen, nous avons suivi ce rituel pendant sept ans, à partir de 1966. Les informations qu'avait Griaule étaient forcément incertaines, puisqu'il n'y avait pas assisté. Personnellement, j'ai constaté que les rituels du *sigui* n'étaient pas identiques d'année en année, et qu'ils concernaient un thème chaque fois différent. Nous avons eu la chance de tourner ces films. Le premier film, je n'y comprenais rien et je ne l'ai pas monté. J'ai commencé à comprendre le deuxième. Le troisième je l'ai monté. On a fait un commentaire et j'ai provoqué le feed-back. J'ai montré le film aux Dogons eux-mêmes et il a déclenché une série d'opérations aussi dramatiques les unes que les autres. Nous avons fait de même pendant sept ans, les sept années du *sigui*. Je pensais faire un montage de tous les rituels les uns à la suite des autres, chacun d'une durée de trois heures. J'ai aussi voulu faire une synthèse racontant une histoire, soit un film qui durerait à peu près deux heures et que les gens pourraient voir plus facilement. Je suis revenu projeter ce film il y a trois ans et on a commencé à travailler dessus. Lors d'une projection, Germaine a posé une question à un vieux qui lui a répondu: «on ne peut pas vous répondre, on verra au prochain», ce qui veut dire en l'an 2020. Celui qui nous disait cela savait que ni lui ni nous ne serions vivants à cette époque. Trois générations ont déjà travaillé sur ce thème: Marcel Griaule, Germaine Dieterlen et moi-même. Donc pour le vieillard, cela ne s'arrêterait pas, il y aurait toujours des gens qui viendraient travailler sur le terrain. Alors on a lancé le projet de voir quatre *sigui* pour pouvoir tirer une conclusion. Il fallait donc former en cinématographie deux anthropologues plus jeunes ayant déjà travaillé chez les Dogons et susceptibles d'étudier les *sigui* dans trente ans. Il fallait aussi qu'ils sachent avec quels Dogons travailler sur ces problèmes. Nous avons donc là un feed-back très étrange, jouant sur 240 ans. Il est en effet impossible d'enquêter sur des problèmes aussi compliqués en une seule génération. Il faut aller plus loin, en instaurant un feed-back continuel. C'est ce que nous avons commencé à faire cette année, en retournant sur le terrain avec les films que nous avons projetés dans un village, puis dans les villages voisins. En formant des gens pour la suite, nous avons un plan de travail de 240 ans. J'ai moi-même continué le travail de Griaule qui n'avait pas pu voir ce rituel. Ce n'est pas mon terrain principal mais celui dans lequel le cinéma va jouer un rôle très très important. Ce type d'expérience constitue ce que j'appelle l'anthropologie partagée réelle, avec ses références et ses risques, dont celui que les films que nous avons tournés finissent par servir de références aux futurs acteurs de la fête.

M.G.: Pourriez-vous me dire en conclusion quelques mots sur ce que vous pensez de l'anthropologie visuelle?

J.R.: Il s'agit d'une réflexion très compliquée parce qu'il faut être en même temps cinéaste, c'est-à-dire vraiment formé à la technique cinématographique, et anthropologue, ce qui demande beaucoup d'efforts et beaucoup de temps. Il s'agit d'une formation très compliquée et malheureusement, l'école française ne va pas du

[5] Anthropologue français né en 1898 et mort en 1956. Au cours de l'expédition Dakar-Djibouti (1931-1933), il a observé les Dogons auxquels il a consacré par la suite l'essentiel de ses recherches.

tout dans cette direction. Les anthropologues sont devenus de grands théoriciens. L'ethnographie a pratiquement été éliminée au profit de l'ethnologie. Alors comment va-t-on faire la théorie d'une pratique que l'on ne connaît pas?

Zusammenfassung

Jean Rouch, der französische Ethno-Cineast und eigentlicher Altmeister des ethnographischen Films, legt in diesem Gespräch sein Verständnis von Feedback dar.

Auf eine Kurzformel gebracht bedeutet Feedback, dass der Filmemacher seinen Kamera-Blick als eine audio-visuelle Gegengabe den Gefilmten vorführt. Seine filmische Interpretation ist somit offen für die Kritik durch die anderen. Dies umso mehr als es sich bei der vorgeführten Version meistens nicht um die letztgültige, also für die Veröffentlichung freigegebene Fassung handelt. Praxis und Theorie des Feedback beinhalten die Unabgeschlossenheit des Diskurses. Einerseits trägt sie zu einem vertieften Verständnis der mit dem Kamera-Auge betrachteten anderen bei. Zum anderen enthüllt sich dem Filmemacher in den kritischen Stellungnahmen der Gefilmten deren kulturelle Selbstauslegung, die zugleich ein andersartiges Licht auf des Filmemachers Sichtweise der fremden Kultur wirft. Diese beiden Aspekte vereinigen sich im Diskurs zwischen dem Filmemacher und den anderen.

Während Rouch sich zu verschiedenen Aspekten des Feedback äussert, bezieht er sich jeweils auf seine reichhaltigen filmisch-ethnographischen Erfahrungen, was diesem Beitrag die Qualität eines eigentlichen Werkstattgesprächs verleiht.

Résumé

Dans cet entretien, Jean Rouch, ethno-cinéaste français considéré comme un des grands maîtres du film ethnographique, parle de sa conception du feed-back.

En bref, il y a feedback lorsque le cinéaste offre en retour aux personnes qu'il a filmées le regard qu'il a porté sur elles à travers la caméra. De cette manière, son interprétation s'ouvre sur les critiques des autres. C'est encore plus nettement le cas lorsqu'il présente au public concerné un montage intermédiaire plutôt qu'un montage final. Pratique et théorie du feed-back contiennent en germe une infinité de discours potentiels. D'une part, une telle pratique apporte une meilleure compréhension de ce qui a été filmé. D'autre part, les prises de positions critiques des personnes filmées révèlent au cinéaste une interprétation de leur propre culture qui relativise son propre regard. Ces deux aspects se rejoignent par la discussion entre le cinéaste et les autres. Parlant des différents aspects du feedback, Jean Rouch se réfère à ses multipes expériences du film ethnographique, qui donnent à cette contribution la qualité d'une discussion d'atelier.

Bibliographie

ROUCH, Jean

1979. «La caméra et les hommes». *Cahiers de l'Homme* (Paris) XIX, p. 53-71.

1988. «Our totemic ancestors and crazed masters». *Senri Ethnological Studies* (Osaka) 24, p. 225-238.