

Jean Rouch,

inventeur de l'ethno-poésie

PASCAL BINÉTRUY

Jean Rouch tourne *Dyonisos* (1984)



Dès les années 40, Jean Rouch a effectué des missions d'étude en Afrique et commencé à réaliser des reportages documentaires en 16 mm. En 1949, *Initiation à la danse des possédés* remporte le Grand Prix du Festival du film maudit à Biarritz. Il ne cessera plus d'être au centre d'une pratique cinématographique qui va influencer de par le monde les tenants de la modernité et provoquer des débats intenses. Le court métrage qui l'a rendu célèbre, *Les Maîtres fous* (primé à Venise en 1957), sur les rites de possession de la secte des Haoukas, provoque l'ire de nombreux Africains et de son maître, l'ethnologue Marcel Griaule, qui lui demanda de le détruire. Plus tard, l'enquête sociologique réalisée avec Edgar Morin, *Chronique d'un été* (1960), connut son lot de controverses. Aujourd'hui un classique, il ne faut pas oublier que Jean Rouch*, pendant des décennies, fut un trouble-fête à l'énergie débordante et à l'humour décapant. Nous lui rendons hommage avec une étude de Pascal Binétruy sur six de ses films majeurs qui sont réédités en copies restaurées, et un entretien inédit en français accordé à la revue britannique *Movie* au début des années 60.

* Le centenaire de sa naissance sera célébré cette année de façon spectaculaire, à commencer par une nuit Jean Rouch le 31 mai et le 1^{er} juin au Trocadéro et sur la Seine, puis par des hommages (rétrospectives, projections, débats, expositions) au festival de Cannes, à la BNF, au musée du Quai Branly, à la Cinéma-thèque française, au musée de l'Homme aussi bien qu'à l'étranger.

nous a gratifiés, tous formats confondus, au cours de cinquante années d'activité.

La carrière de Rouch peut être scindée en trois phases qui sollicitent trois tendances de sa personnalité. D'abord l'ethnologue associé au musée de l'Homme, spécialiste de l'Afrique sub-saharienne qui mène ses études de terrain avec une caméra 16 mm et renouvelle le cinéma d'exploration au sein des colonies françaises. Puis le cinéaste adoubé par la Nouvelle Vague, partisan d'un cinéma à la première personne, de l'improvisation, du tournage avec une équipe réduite, qui étonne en passant sans difficulté du documentaire à la fiction. Après quoi Rouch effectue une nouvelle plongée dans l'Afrique traditionnelle, désormais décolonisée, pour affiner sa méthode de travail basée sur la participation, la complicité avec ceux qu'il filme et le regard en miroir que se renvoient le cinéaste et ses personnages. Il est de ceux qui ont contribué à effacer la traditionnelle ligne de démarcation entre documentaire et fiction. Ou plutôt à la déplacer. S'il ne scénarise pas ses films au préalable, il privilégie malgré tout le récit, élabore un canevas narratif, pratique une sorte d'observation participante par la caméra et ne craint pas de recourir à la psychologie en demandant à ceux qu'il filme d'exprimer ce qu'ils ressentent, soit directement, soit par le biais d'un commentaire.

En réalité ces trois directions ne s'opposent pas les unes aux autres, elles se chevauchent et se complètent pour mieux appréhender la psyché humaine sans céder aux sirènes idéologiques du moment. Cette liberté de pensée, Rouch l'a sans doute acquise par l'éclectisme de sa formation initiale qui s'apparente davantage à un idéal humaniste hérité de la Renaissance qu'à la spécialisation actuelle, grande pourvoyeuse de fruits secs. D'abord ingénieur des Ponts et Chaussées puis ethnologue, formé par Marcel Griaule et Marcel Mauss, Rouch a dirigé l'Institut français de Niamey tout en se livrant à des expéditions aventureuses. Il semble avoir été, dès la fin de la guerre, l'un des premiers à descendre le Niger en pirogue. La guerre, d'ailleurs, il l'a vue de très près pour avoir rejoint la France libre dès son expulsion du Niger qui a précipité son engagement dans la 2^e DB. Ajoutons à cela un solide bagage culturel, sanctionné par un doctorat de littérature, et l'on comprendra que, muni de tels viatiques, le chemin qu'il traçait à coups de machette dans la jungle du cinéma français devait lui paraître moins hasardeux qu'à beaucoup de ses confrères. Si j'insiste sur ces faits biographiques, c'est parce qu'il me semble que ses films s'insèrent dans les interstices d'une vie très romanesque, à l'instar de ses personnages, plutôt velléitaires mais pleins de bonne volonté, qui cherchent moins à changer le monde qu'à s'insérer sans trop de dégâts dans les sociétés africaine et française.

Ce qui frappe d'abord, à revoir coup sur coup ces six films tournés entre 1955 (*Les Maîtres fous*) et 1971 (*Petit à petit*), c'est

Quel que soit le chemin qu'on emprunte pour aborder le cinéma français et la vie intellectuelle de la seconde moitié du XX^e siècle, on rencontre inmanquablement Jean Rouch. Il est au carrefour de toutes les perspectives : l'Afrique, les peuples premiers, la décolonisation, l'ethnologie, l'anthropologie, la sociologie, Marcel Griaule, Leroi-Gourhan, le CNRS, la Nouvelle Vague, le documentaire, le cinéma-vérité, la Cinéma-thèque française, Beaubourg, les Ateliers Varan. Rouch est omniprésent. Il aurait eu cent ans cette année. C'est l'occasion de lui rendre hommage, comme le fait Solaris Distribution en proposant une sélection de six films majeurs, restaurés et numérisés, choisis parmi les quelque cent-vingt titres dont il

Le temps circulaire et répétitif du rite (*Les Maîtres fous*)

l'espèce de gourmandise avec laquelle Rouch s'adonne à toutes les formes de récits. Cet ethnologue un peu truqueur et un peu griot a puisé aux sources mêmes de la littérature. Certains films comme *Jaguar* (1967) ou *Petit à petit* ont la simplicité narrative et démonstrative qui caractérise les fables. D'autres, tel *La Chasse au lion à l'arc* (1967), empruntent la voie du mythe. Il suffit à Rouch de trois brins d'herbe pour raconter une histoire. Ses films les plus réussis sont ceux dans lesquels il assume le principe d'une narration ouverte qui tente de rivaliser avec la dimension aléatoire de la vie vécue. Alors que ses tentatives de construction dramatique, basées sur des développements logiques préexistant au tournage, ont quelque chose de plus contraint, comme s'il se forçait à employer des outils mal adaptés à son usage personnel. *Petit à petit*, par exemple, lointainement inspiré des *Lettres persanes*, raconte la découverte de Paris et du mode de vie occidental par un groupe de Nigériens. Mais le film est un peu trop conceptuel pour convaincre.

Là où Rouch excelle, c'est quand il filme les gestes fondamentaux du quotidien et les pratiques rituelles qui rythment la vie des peuples du Niger. Le meilleur exemple en est sans doute *La Chasse au lion à l'arc*. L'histoire se déroule sur sept ans, de 1958 à 1965. Les Peuls, ces bergers semi-nomades qui vivent dans la savane sub-sahélienne, sont accoutumés aux attaques des lions qui s'en prennent de temps en temps à une vache malade, qu'on leur concède volontiers. « Mais parfois, nous dit Rouch, le lion exagère et tue des vaches saines. Alors les Peuls vont chercher les derniers grands chasseurs de lions à l'arc, les Gao. » Comme il sait qu'il va faire un saut en arrière de plusieurs milliers d'années, en touchant du doigt des pratiques qui se perdent dans la nuit des temps, Rouch ancre son récit dans la temporalité et la spatialité du mythe. Les repères se brouillent. La chasse ne se déroule plus au Niger, mais « au pays de nulle part, un pays de sable, de poussière et de forêts sans chemins ». Les ellipses temporelles qui entaillent l'histoire se comptent en années. Fidèle à une logique qui s'impose avec la force de l'évidence, Rouch, en bon conteur, commence par le commencement. Puisqu'il s'agit d'une chasse à l'arc, il faut d'abord filmer la fabrication

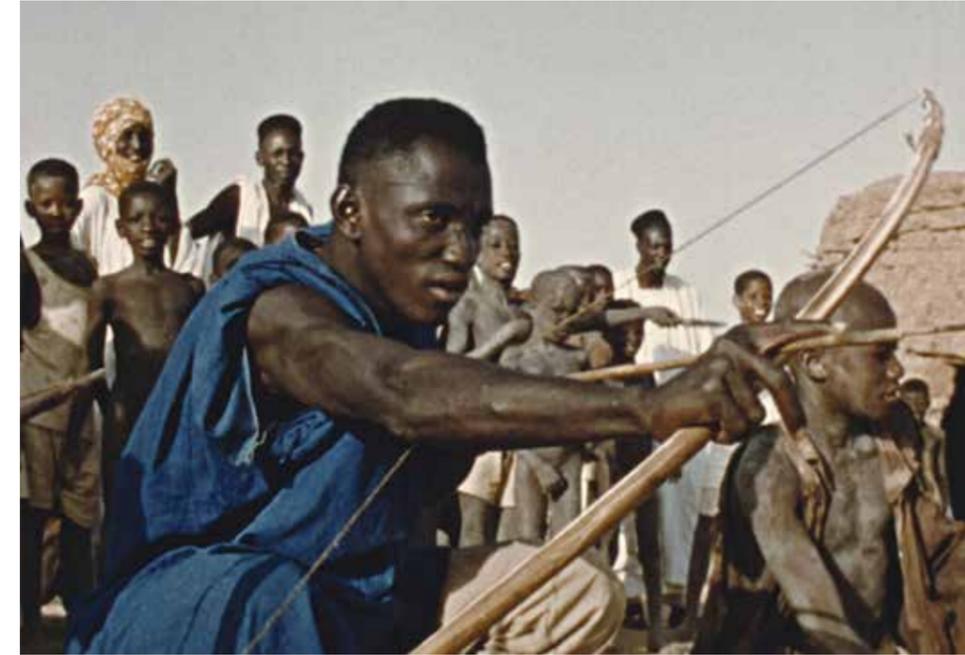
de l'arc, des flèches et du poison. Pour des raisons causales bien sûr, mais aussi parce que l'histoire de tout un groupe social peut se lire dans le travail de la matière, en l'occurrence du bois et du fer. La séquence est passionnante. Elle l'est d'autant plus qu'en filmant ces gestes, Rouch renoue avec une tradition artistique très ancienne qui remonte à l'Antiquité et se prolonge très avant dans l'art occidental. C'est une tradition dont nous sommes hélas éloignés, qui assignait à l'art le devoir de montrer et de raconter le travail de l'homme dans ce qu'il a de plus élémentaire. S'il faut lui trouver une origine, disons que le précurseur en est peut-être Hésiode qui explique dans son long poème, *Les Travaux et les Jours*, comment fertiliser un champ, l'ensemencer et moissonner une récolte.

Au cours de ce moment, le temps historique (celui de la vie quotidienne) et le temps cosmique (celui de l'éternité) se disjoignent. La demande pressée d'un membre du groupe ou d'un étranger, une concertation entre les anciens, une parenthèse dilatoire suffisent à suspendre provisoirement le cours des choses, à entrer dans le temps circulaire et répétitif du rite. C'est vrai en particulier quand il filme, dans *Les Maîtres fous*, un rituel d'initiation et de possession au sein de la secte des Haoukas d'Accra (dans l'actuel Ghana), qui prient « les dieux nouveaux » depuis 1927. Ce moyen métrage a été très attaqué en son temps, aussi bien par certains ethnologues que par une partie du public africain, parce qu'il aurait dévoilé des cérémonies secrètes, alors que Rouch prétendait l'avoir réalisé à la demande des prêtres, lesquels réfutaient le caractère occulte de leurs actes. Pour guérir un disciple possédé, les Haoukas choisissent des noms d'emprunts, (Locomotive, Caporal de garde, Gouverneur, Femme du docteur), sacrifient un poulet sur un autel, bavent abondamment, marchent au pas, se raidissent et se tétanisent, font claquer l'un contre l'autre des fusils de bois destinés à imiter les détonations, et mangent un chien, un interdit alimentaire total, avant de se disperser. Toute la cérémonie est commentée de façon très détaillée par Jean Rouch qui donne ainsi du sens à ce qui, sans cela, se réduirait à de purs actes de barbarie. Son film est un modèle du genre pour qui veut comprendre où passe la ligne rouge dans ce genre de situation. Elle consiste moins à accepter ou à refuser le sujet qu'à affirmer une éthique dans la façon de le traiter. Ce qui importe, c'est de comprendre le sens du rituel sans céder à la fascination et sans rechercher le spectaculaire. Aujourd'hui encore, le film conserve toute sa violence et reste assez éprouvant, mais il évite la complaisance. Une rangée de dos rend invisibles les scènes d'égorgeage, la caméra respecte une distance qui n'implique pas le spectateur et de judicieuses ellipses escamotent le dépeçage du chien. À ceux qui se demanderaient pourquoi filmer de telles pratiques, il faut rappeler que leur dimension *a priori* religieuse masque leur signification politique. Elles servent d'exutoire à un peuple colonisé qui trouve ainsi un moyen symbolique de se venger de ses colonisateurs.

Comme ce dernier parle le langage de la raison, il reste au petit peuple celui de la passion. Au sein d'une société répressive, une forme de permissivité s'est infiltrée dans ces rituels qui libèrent des instincts vengeurs et permettent à ses acteurs de supporter le joug colonial, comme le confirme la séquence finale.

Il y a dans le cinéma de Jean Rouch plusieurs éléments néo-réalistes : le goût pour les foules ou les groupes, une conception de l'individu qui, même pris isolément, est perçu comme le fragment d'une masse, une vision positive de l'action collective et la recherche d'une neutralité objective. C'est un trait d'époque. Mais Rouch voit aussi l'Afrique avec les yeux d'un mythologue, c'est-à-dire comme un lieu où le mythe prospère à l'état sauvage. Ses films laissent même deviner une certaine perméabilité à la pensée freudienne, au sens où elle a réintroduit une dimension tragique dans l'existence par le simple fait de naître. C'est d'autant plus vrai quand on naît en Afrique. Et sa façon de filmer des paysages de brousse, des fleuves, des villages, des rues et des marchés, rééquilibre par la poésie la dureté des situations.

Ces tensions internes ne sont sans doute pas étrangères à l'intrusion d'une distance critique dans tous ses films, même dans les plus unanimistes. Elle est parfois consubstantielle au projet lui-même, comme dans l'un des plus célèbres, *Moi, un Noir* (1958), où Rouch a suivi pendant six mois l'installation d'une poignée de Nigériens dans un faubourg d'Abidjan. « Je leur ai proposé de faire un film où ils joueraient leur propre rôle, où ils auraient le droit de tout dire et de tout faire », annonce le maître de cérémonie dès les premiers plans. De fait, quand on connaît le contexte colonial dans lequel il a été tourné, son extrême liberté narrative continue d'étonner. Mais on peut être encore plus sensible au mélange d'innocence et d'insolence qui résulte d'une telle libération de la parole. Rouch a superposé au film un double commentaire, le sien et celui de ses personnages qui répondent aux pseudonymes d'Eddie Constantine et d'Edgar G. Robinson. Ces jeunes Nigériens commentent leurs propres actes en visionnant le film pré-monté et n'hésitent pas à le doubler lorsque s'annonce une conversation. Si j'évoquais le nom de Freud, c'est parce que ce commentaire improvisé après coup donne lieu à une espèce de défolement verbal qui n'est pas sans rapport avec l'association libre. De sorte que le film fait office de *catharsis* pour des individus qui se réapproprient leur

En haut : La voie du mythe (*La Chasse au lion à l'arc*)En bas : Le film repose sur un contrat (*La Pyramide humaine*)

histoire personnelle au moment où l'histoire collective tend à les marginaliser.

Une grande part des films de Jean Rouch est construite autour de voyages aux trajectoires assez aléatoires. Ces trajets consistent à relier entre eux les espaces autour desquels s'organise la vie : l'espace du quotidien, l'espace de la fuite et l'espace du devenir. Selon les circonstances, on quitte le village pour la brousse, pour la ville, pour un autre pays où doit s'accomplir le destin. Mais ces enjeux, fondamentaux pour ceux qu'ils

Simplicité narrative et démonstrative (*Jaguar*)

engagent, sont tout à fait secondaires pour le spectateur et, me semble-il, pour Rouch lui-même. Ils paraissent plutôt destinés à nous montrer un certain état des choses africaines. Prenons *Jaguar*, par exemple. Trois amis nigériens, Lam, un berger peul, Illo, un pêcheur, et Tamouré, un « galant » au métier approximatif mais à la verve certaine, organisent un périple qui doit les amener, au terme d'un mois de marche, dans ce qui ne s'appelle pas encore le Ghana mais la Côte-de-l'Or. Qu'en ramèneront-ils ? Quelques babioles vite distribuées au retour, dont la nécessité ne s'impose ni aux personnages ni à Rouch qui s'en désintéresse. Pourquoi ce voyage dans ce cas ? Pour rompre avec le quotidien en partant à la recherche de soi-même au cours d'une confrontation avec l'altérité, comme on le faisait jadis, lors des voyages d'apprentissage, dans l'Europe romantique. Le propre de ces voyages dont les profits sont plus existentiels que matériels et dont Rouch nous gratifie d'une version africaine, c'est la disponibilité. Cette disponibilité d'esprit à l'égard de tout ce qui peut advenir donne lieu à de multiples haltes (pour admirer un pont...), à de fructueuses rencontres, à des conversations pittoresques et à un itinéraire en zigzags ; le voyage s'accomplit ainsi dans une sorte de chaos et de vagabondage qui en fait tout le prix.

Rouch a prouvé à maintes reprises qu'il pouvait délaissier le terrain du mythe, de l'ethnologie et du voyage pour s'aventurer dans d'autres contrées. Dans ce domaine, *La Pyramide humaine* (1961) reste une de ses fictions les plus audacieuses. Le film repose sur

un contrat. En 1960, Rouch a proposé aux élèves d'une classe de première d'un lycée d'Abidjan, composée de filles et de garçons africains et métropolitains, d'imaginer un film basé sur une amitié « sans aucun complexe racial ». Les lycéens acceptent. Alors que jusque-là ils se côtoyaient sans se fréquenter, les jeunes gens apprennent à se connaître et improvisent leurs réactions et leurs comportements. Les situations choisies n'ont rien d'exceptionnel ; elles se réduisent à des cours, des conversations autour d'un verre, des promenades, du sport, un peu de musique, une surprise-partie et quelques flirts. La petite bande d'Européens, avec ses garçons raisonnables et un peu hâbleurs, ses filles en robe vichy et en jupons qui minaudent et prennent des poses, semble sortie d'un film de la Nouvelle Vague. Les jeunes Africains, eux, qui subissent le système colonial et évoquent l'apartheid sud-africain et la guerre d'Algérie, ont déjà la tête dans la contestation politique de 1968. Mais il ne s'agit que du sujet apparent. Avec le recul, il me semble que le vrai sujet, qui peut-être échappe en partie à Rouch, est plutôt la détermination des comportements. Les personnages interprétés par les Africains sont déterminés par leur milieu social, conformément à une conception vériste du cinéma, tandis que les Européens sont déterminés par leur vie intérieure, conformément à la tradition existentielle de la Nouvelle Vague. Il n'empêche que Rouch a réussi à faire exister, le temps d'un film, une utopie qu'il brise à la fin de l'histoire, en accord avec la réalité sociale du moment, mais qui a, entretemps, sensiblement transformé ceux qui l'ont vécue. ■

Entretien avec Jean Rouch

*On appelle cela le cinéma-vérité**

IAN CAMERON ET MARK SHIVAS

Jean Rouch, en 1970, pendant le tournage de *Petit à petit*

Né le 31 mai 1917 à Paris, ingénieur civil des Ponts et Chaussées, il devint ethnographe, attaché au musée de l'Homme. Secrétaire général du Comité du film ethnographique, il a effectué de nombreuses expéditions au Niger, au Mali, au Ghana, en Côte d'Ivoire... Il est l'auteur de plusieurs ouvrages et thèses. Ses films ont tous été tournés à l'origine en 16 mm.

Ian Cameron et Mark Shivas : *Vous avez débuté en tant qu'ethnographe. Vous avez sans doute utilisé le cinéma comme un moyen d'enregistrement.*

Jean Rouch : Quand j'étais étudiant en anthropologie, à Paris, il y a une vingtaine d'années, nos professeurs disaient que le cinéma était l'un des meilleurs outils pour étudier le comportement humain. Et je me souviens que le directeur du département d'anthropologie à la Sorbonne disait que le cinéma était le seul outil pour étudier la technologie. Après la guerre, en 1946, lors de ma première expédition en canoë avec deux camarades sur le fleuve Niger, de sa source jusqu'à la mer, nous avons acheté, juste avant de quitter Paris, une petite Bell & Howell au marché aux puces pour l'équivalent d'une vingtaine de livres, et nous avons commencé à utiliser cette caméra pour étudier la technologie. Mais nous avons eu beaucoup de chance car l'un de mes premiers films était sur la technique de chasse à l'hippopotame, et c'était plus qu'un film de technologie : il y avait une histoire. À Paris, quelques cinéastes et

un producteur s'y sont intéressés et ont décidé d'en faire le montage. J'ai travaillé avec le monteur et c'est durant ce travail, en montant le film, que je me suis vraiment intéressé au cinéma.

La caméra légère était très importante pour vous. C'était déjà de la caméra portée ?

À mon retour du Niger, beaucoup de gens disaient que le film n'était pas bon parce que l'image n'était pas aussi stable que si j'avais utilisé un trépied. J'en avais un au début, mais j'ai vite découvert qu'il était impossible de l'utiliser un si vous désirez avoir une caméra très mobile. J'ai essayé d'être aussi stable que possible, mais je n'ai jamais plus utilisé de trépied dans mes films. Plus tard, j'ai été un des premiers à utiliser un magnétophone portable en Afrique. À cette époque, j'ai fait un film tout en enregistrant le son synchrone. C'était en 1951-1952. Bien sûr la synchronisation n'était pas parfaite, mais ces films furent les premiers dont la musique et le son étaient la musique et les sons africains authentiques. C'était *Le Cimetière dans la falaise* ; c'était aussi en partie dans *Les Fils de l'eau*, qui fut réalisé à partir de matériel recueilli lors de deux ou trois expéditions en Afrique.

Les Maîtres fous paraît inaugurer quelque chose ; la caméra est plus qu'un moyen d'enregistrement.

Oui. Vous voyez, j'ai fait ce film au Ghana, la Côte-de-l'Or à l'époque, et j'ai assisté à une ou deux centaines de cérémonies des Haoukas. J'ai pensé qu'il était impossible de décrire cette cérémonie car il y avait deux, trois, quatre ou cinq actions simultanées ; et le seul moyen de l'enregistrer, c'était le film.

Diriez-vous de vos films présents qu'ils sont plus importants pour ce qui arrive aux gens qui y jouent et parce qu'ils y jouent, ou que les films eux-mêmes sont plus importants ?



...jouer une manière de psychodrame sur les relations interraciales.
(*La Pyramide humaine*, Nadine Ballot)

Eh bien, c'est la dernière évolution. Deux ans plus tard, j'ai réalisé *Moi, un Noir*, qui parlait d'un docker sur le port d'Abidjan, en Côte-d'Ivoire : j'avais demandé à un jeune homme très simple de nous raconter sa propre histoire. Le film était muet. Je l'ai montré à ce garçon pour enregistrer un commentaire ; cela s'est fait sans scénario, juste à mesure qu'il découvrait le film à l'écran. Et cela m'a donné l'idée qu'il y avait quelque chose de plus au cinéma, qu'il fallait impliquer les gens dans la réalisation des films. Un an après, j'ai fait une nouvelle expérience avec quelques étudiants de l'université d'Abidjan. C'était *La Pyramide humaine*, où je demandais à des étudiants africains et européens, filles et garçons, de jouer une manière de psychodrame sur les relations interraciales.

Jusqu'où pensez-vous pouvoir pousser ce type de psychodrame ?

Chronique d'un été a été réalisé en collaboration avec le sociologue Edgar Morin. Il était responsable du travail sur le tas avec les personnes impliquées dans le film, et j'étais le réalisateur. C'était la première fois que je tournais à Paris, dans mon propre pays, avec des Français. Je me suis rendu compte qu'il était très difficile de filmer des gens qui n'étaient pas africains. Les Africains sont très directs ; ils n'ont aucune gêne devant la caméra et peuvent parler librement. Alors qu'au début de *Chronique d'un été*,

j'avais peur parce que les gens étaient paralysés devant une caméra et ne pouvaient rien dire. Mais j'ai vite découvert que la caméra, c'était tout autre chose ; pour utiliser des termes automobiles, ce n'était pas un frein mais un accélérateur. On pousse les gens à se confier, et il nous semble qu'il n'y a pas de limite. Certains spectateurs ont dit que c'était un film d'exhibitionnistes. Je ne le pense pas. Ce n'est pas vraiment de l'exhibitionnisme ; c'est une très étrange confession face à la caméra, où celle-ci est, disons, un miroir et aussi une fenêtre ouverte sur l'extérieur. Pour ces gens qui ont quelques problèmes, c'est peut-être la seule échappée que d'ouvrir cette fenêtre et de dire aux autres ce que sont leurs problèmes.

Le spectateur n'entre en contact avec les personnages que dans un deuxième temps, après leurs réactions devant la caméra.



Le film était muet et je l'ai montré à ce garçon pour enregistrer un commentaire. (*Moi un Noir*)

Oui, mais c'est vraiment très difficile à dire, car *La Pyramide humaine* était le premier film conçu de cette manière. Plus tard, Mario Ruspoli a fait deux autres films : l'un était situé parmi des gens pauvres, très proches des Africains dans leur comportement ; l'autre montrait des personnes dans un hôpital psychiatrique. Je pense que la dernière expérience intéressante est celle de Chris Marker, dans *Le Joli Mai*. Il a fait comme nous, mais sur une courte durée et en manipulant le film en même temps qu'il le réalisait. Avec Morin, le procédé nous enthousiasmait tellement que nous filmions tout le temps. Nous avons arrêté en octobre, mais il n'y avait aucune raison de nous arrêter à ce moment-là, ou de nous arrêter tout court. Le film aurait pu n'avoir jamais de fin. Je pense que l'expérience de Chris Marker est la plus intéressante dans cette manière de faire.

L'un d'entre nous, dans Movie, a écrit qu'il pensait que la forme parfaite pour Chronique d'un été aurait été d'avoir les rushes au complet, non montés. Dès que l'on essaierait de condenser en un film d'une durée commerciale, on perdrait quelque chose.

Oui, je suis tout à fait d'accord. Il y avait vingt et une heures de rushes, et ils étaient absolument fantastiques. Mais il est impossible de voir un film d'une telle durée. Pendant notre travail, nous avons vu les rushes au complet deux ou trois fois, et nous étions étonnés du résultat. Mais nous savions que, dès que nous aurions commencé à couper, nous changerions le film et ferions autre chose. Il était impossible de dire à l'avance quelle partie du film serait la meilleure et quelle serait la moins bonne. C'est exactement la même chose avec *La Punition*, un long métrage réalisé selon le même principe. Les rushes étaient fantastiques. Il y a une

filles et trois garçons – un Africain, un étudiant et un ingénieur. Dans les rushes, l'étudiant était merveilleux et l'ingénieur était ridicule. Quand le film a été monté, l'étudiant était ridicule et l'ingénieur merveilleux ! Mais je ne connais pas la règle, je ne sais pas comment faire. D'abord, il faut réaliser plus de films de ce genre. Je ne sais pas où nous allons, mais nous allons quelque part. On appelle cela le *cinéma-vérité* [en français dans le texte], mais c'est bien sûr impossible à traduire en anglais. C'est assez proche de ce que vous appelez le Free Cinema. Je pense que mes méthodes sont assez semblables à celles du Free Cinema, Reisz ou Anderson ; les producteurs me donnaient carte blanche pour utiliser un certain budget à ma guise. J'ai pu faire cela sur mes films africains, qui ne coûtaient pas cher, et pour *Chronique d'un été*. C'est impossible de réaliser des films de ce genre si le producteur ne vous laisse pas complètement libre. Quand je faisais *La Pyramide humaine*, j'étais particulièrement impressionné par les scènes de discussion dans *We Are the Lambeth Boys* : elles m'ont incité à aller plus loin dans cette direction.

En dehors du reportage à la Drew-Leacock, il semble y avoir deux directions vers lesquelles le cinéma-vérité peut se développer. L'une est dans le développement des techniques d'interview, au-delà de la forme utilisée par Mario Ruspoli dans Regard sur la folie, peut-être plus dans la direction du psychodrame, comme cette partie de Chronique d'un été où les gens discutent de ce qu'ils ont vu d'eux-mêmes. L'autre direction est vers l'improvisation à l'intérieur d'une histoire définie (la commedia dell'arte), comme La Punition ou Seul avec les autres de Michel Brault. Quelle direction prenez-vous ?

Ni l'une ni l'autre. Michel Brault a fait son film en collaboration avec quelques étudiants, il n'était donc pas totalement maître de son sujet, mais il utilise les mêmes méthodes que moi. Je pense qu'une faute apparaît dans le film de Brault, malgré son authenticité : il est visuellement trop beau. Dans ce cas, l'esthétique du beau plan détourne du sujet. C'est quelque chose en quoi j'ai toujours cru : le beau plan est le pire piège dans lequel on peut tomber au cinéma. Leacock pense qu'un plan mauvais, déplaisant, est une garantie d'authenticité. C'est



Une très étrange confession face à la caméra (*Chronique d'un été*)

du cinéma direct : on suit, on rapporte un événement. La qualité esthétique du visuel est secondaire, de peu d'importance. Ma méthode serait quelque part entre les deux.

Nous sommes à la veille d'une révolution complète que le cinéma peut accomplir. Je crois sincèrement qu'il est impossible de décrire une cérémonie africaine, amérindienne, polynésienne, où plusieurs choses se passent en même temps, sans une caméra. Dans dix ans, personne ne sera capable de décrire un rituel dans un ouvrage d'anthropologie en écrivant que « le prêtre vient de la droite. Il est habillé en bleu. Il porte un vase rouge dans ses bras. Il le pose au sol... ». Le tout correspondrait à une seconde dans un film, d'où l'économie de filmer l'action. Si en outre on peut le réaliser en son synchrone, il n'y a pas de meilleur moyen pour transmettre l'atmosphère. Avec l'arrivée d'un équipement sonore léger et direct, qui n'est pas encore au point, tout sera changé, absolument tout : l'étude de la musique africaine ainsi que des modèles de comportement. Je suis presque sûr que dans cinquante ans, il n'y aura plus un seul livre d'anthropologie qui décrira les comportements. Tout cela sera fait au moyen du film.

Il y a encore un genre de film qui m'intéresse beaucoup : le cinéma « anthropologique » appliqué à autre chose. Je pense que nous progressons vers un genre de film qui sera de plus en plus construit au moment du tournage. C'est ce que je

disais à Lyon, quand Ricky Leacock et Bob Drew ont confessé leur échec temporaire avec leur film sur Nehru, où il n'y avait pas de vrai sujet car il n'y avait pas de contact. Puis le contact s'est fait soudain avec une question de Leacock au Premier ministre. C'est au moment du tournage que le sujet s'est imposé, et, sur certains films que je fais en ce moment, je pense que la solution est que je sois mon propre caméraman. On peut contrôler son film pendant qu'on tourne, on sait exactement où l'on va, puis on filme en conséquence. Il y a une autre solution : c'est de laisser les rushes intacts, non montés, comme des documents en soi, pour être exposés dans des musées, mais irremplaçables de toute façon. La méthode d'interview style télévision est complètement inutile, sauf peut-être comme point de départ vers autre chose.

Je vois pour moi deux ouvertures. D'abord, le choix d'un sujet limité dans le temps pour que les rushes ne durent pas plus d'une journée ! J'ai limité *La Punition* afin de ne pas avoir trop de matériel. Ensuite, un film dont l'auteur est conscient de ce qu'il filme à chaque instant et n'enclenche sa caméra que lorsque quelque chose trouve exactement sa place dans le film qu'il veut faire. C'est une approche qui est un dialogue entre le réalisateur et ce qu'il filme. Je ne fais pas ça en ce moment, mais je le ferai dans l'avenir. ■

* Entretien paru dans *Movie* n° 8, avril 1963, et traduit de l'anglais par Christian Viviani.