

En 1968, répondant aux *Cahiers du cinéma*, Rivette dit de Rouch qu'il est « contenu dans Renoir et ajoute qu'il est « le moteur de tout le cinéma français depuis dix ans ». Développement.

1/ Rouch, « moteur de tout le cinéma français depuis dix ans », c'est-à-dire de la Nouvelle Vague, d'abord par ses méthodes de tournage - notamment l'utilisation du 16mm et du Nagra - et puis par la liberté de ton de ses films. Dès 1955, il déclarait à la revue *Positif* : « C'est comme s'il n'y avait plus de prise de vue, plus d'enregistreur de son, plus de cellule photo-électrique, plus de cette foule d'accessoires et de techniciens qui forment le grand rituel du cinéma classique. Mais les faiseurs de films d'aujourd'hui préfèrent ne pas s'aventurer sur ces voies dangereuses, et seuls les maîtres, les fous et les enfants osent appuyer sur des boutons interdits ». Jean Rouch commence à réaliser des films en 1947, et jusqu'en 1955 travaille dans le champ du film ethnographique. Si on trouve dans les films de cette période le germe de ses « grands films » futurs, ils restent néanmoins purement didactiques. *Les Maîtres fous* vont marquer, avant *Jaguar* et *Moi, un Noir*, le vrai tournant où déjà le film ethnographique est débordé de tous côtés par la fiction. Si l'on compare *Moi, un Noir* à *À bout de souffle*, la parenté avec Godard est évidente : même énergie de vie, même génie de la caméra à l'épaule, même liberté prise par rapport aux codes du cinéma traditionnel, mêmes effets de rupture et de surprise au passage d'un plan à l'autre. On peut donc affirmer que la révolution dans le cinéma n'a pas eu lieu à Paris en 1960 mais à Abidjan, cinq ans plus tôt.

2/ Rouch « contenu dans Renoir » : cela vient sans doute de l'intérêt que prend Rouch aux personnes et choses qu'il filme, de l'amour qu'il a à les filmer mais aussi de sa profonde critique de la société occidentale moderne - de sa négation de toute spiritualité, de la misère de son rationalisme scientifique, de sa croyance aveugle en le progrès et de son culte de l'argent (*Petit à petit*). C'est la célébration de l'homme en accord avec la nature (*La chasse au lion à l'arc*). Là on ne peut s'empêcher de penser au dernier Renoir, celui du *Testament du docteur Cordelier* et du *Déjeuner sur l'herbe*. « Pendant le tournage, disait Renoir à propos du *Déjeuner sur l'herbe*, nous nous croyions tous transformés en faunes et en nymphes ». Cette célébration de la nature, on la retrouve très souvent dans les films de Rouch.

Peut être aussi ne prend-on pas assez en compte chez Rouch l'inspiration théâtrale, la façon qu'il a d'utiliser l'Afrique entre autres (mais c'est là aussi qu'il a fait ses meilleurs films) comme une scène où il montre des gens et des choses qu'il aime et dont il a envie de parler, et d'où il arrive le mieux à critiquer le monde occidental moderne (plus que dans ses films tournés en France, souvent décevants parce qu'uniquement « critiques » - comme *Les Veuves de quinze ans*). Ce qui rapproche encore Rouch de Renoir - à part leurs initiales - c'est leur côté conteur, ce qu'on a un peu vite rattaché chez Rouch à une influence strictement africaine (« le griot blanc »), alors qu'il prolonge une tradition très française - celle des Lumières, de Diderot, de Voltaire, et peut être plus loin celle d'écrivains du Grand Siècle, celle d'un La Fontaine, celle d'un Scarron.

Par contre, ce qui chez Rouch appartient proprement à la culture africaine du conte, c'est l'oralité. Cette tradition orale - à la même époque où elle commence à se perdre et où les conteurs africains deviennent écrivains (Amadou Hampâté Bâ, Amadou Kourouma...) - Jean Rouch ne cesse avec l'aide de sa caméra et de son microphone de témoigner de ses derniers accents. Et retentit encore à nos oreilles, comme si nous étions nous aussi rassemblés autour d'un feu de bois en brousse, la belle voix de Rouch nous contant l'histoire d'une fameuse chasse :

« Les enfants au nom de Dieu, écoutez... l'histoire de vos pères, l'histoire de vos grands-pères, l'histoire du chasseur au lion à l'arc... ».

C.C et M.B

## FIGURES DE LA DISPARITION

**LA DISPARITION, JULIETTE CAHEN - 2003, 53 mn, France**  
**MAISON DE FAMILLE, LAURENT ROTH - 2004, 35 mn, France**  
**L'AFFAIRE VALÉRIE, FRANÇOIS CAILLAT - 2004, 1h13, France**  
**CHER HENRI, JULIEN CUNILLERA - 2004, 59 mn, France**

En 1974, un jeune Parisien de vingt ans disparaît après avoir écrit « La théorie de la carie », pamphlet post-situationniste. En 1976, un père quitte la maison familiale. Quelques jours plus tard, la police débarque à sa recherche. Il ne réapparaîtra pas. En 1983, Valérie, jeune serveuse dans un hôtel-restaurant des Alpes s'enfuit avec un écrivain canadien de quarante ans.

En 2003, une jeune réalisatrice cherche à comprendre les années 70 à travers un de ses martyrs, un fils abandonné engage un détective pour retrouver le père en fuite, un homme reprend le chemin entrepris jadis en auto-stop et Super 8 pour interroger le vide créé partout et en chacun par la disparition.

Pourquoi les gens disparaissent ? Pour ne pas avoir de caries et pour faire usage du monde, pour fuir les flics, la famille ou retrouver un amour, pour découvrir

# MANÉGI

LE JOURNAL DES ÉCRANS DOCUMENTAIRES

# 1

3 et 4 décembre 2004

le Canada en des bras aimants. Pour l'amour et la révolution donc, pour la liberté, pour la joie ou pour la mort. Pour fuir les cadres qui nous déterminent et enfermer, tenter l'aventure du recommencement, effacer le passé, croire en l'avenir, aller au bout du fantasme ou de la névrose, ne pas faire les choses à moitié.

Mais pour ceux qui restent, la disparition, c'est avant tout un trou. Une béance à combler. Alors on bricole. Avec les restes. La chambre, les textes, les photos, les lettres, les vieux Super 8, les rapports de police, les souvenirs des proches (ou pas). Comme si on pouvait y lire le destin. Mais là, on ne trouve que signes. Et d'eux peuvent naître les fictions, les mots, qui vont tenter de recouvrir l'absence. Braqueur pour la cause ou passeur pour Poniatowski, fils abandonné donc père abandonnant (*Cher Henri*), suicidé ou fumeur de joints éternel à Delhi (*La Disparition*), assassinée ou en fuite avec un homme marié (*L'Affaire Valérie*). Les films agissent ici comme des espaces de guérison, de cicatrisation où la parole est donnée (ou prise) à par ceux qui souffrent, comme un pansement. Espaces à la fois privés et publics, intimes et spectaculaires où le retour sur soi et le don de soi sont vécus comme des moments rendus nécessaires par le caractère exceptionnel, unique, qui ne se reproduira plus, du cinéma.

Si dans *Cher Henri* et *La Disparition*, la guérison prend les traits de ce qui ressemble à une psychanalyse familiale, dans *L'affaire Valérie*, se dessine quelque chose de plus universel où l'histoire de cette fille fonctionne comme révélateur/réservoir à disparitions. Personne ne se souvient de Valérie mais tout le monde a enfoui au plus profond une histoire de perte. Et les paysages des Alpes, vallées perdues presque allemandes, flancs rrapeux de montagnes, eaux calmes qui réellement dorment, au-delà de leur évocation noire du fait divers potentiel, sont comme autant de réceptacles offerts au spectateur pour qu'il y loge ses propres disparitions.

Enquête du fils sur les traces du père, portrait du révolutionnaire en son absence, ou paysages de la disparition, ces films parlent des fantômes. Et parfois un fantôme resurgit. Réapparaît d'os et de chair ce cher Henri, filmé tête coupée (celui qui a eu peine à reconnaître ne veut pas être reconnu) par le fils abandonné. Ces derniers plans muets en Espagne, les muscles saillants du père, le bonheur retrouvé de la grand-mère qui touche son fils, le grand-père qui se souvient du chant des partisans.

C.P et B.Mév.

## PINOCHET ET SES TROIS GÉNÉRAUX, JOSÉ-MARIA BERZOSA

2004, 1h14, France

**Parlons des circonstances qui vous ont amené à faire ce film. Vous étiez au Chili en 1973 ?**

Non, à Paris. Mais j'avais vu des films, des actualités, et puis j'avais des amis latino-américains... Il y a une tendance chez les cinéastes engagés politiquement à s'adresser aux amis, aux copains, à croire détenir la vérité, la solution pour une révolution définitive... Moi j'ai dit au directeur de l'INA : je veux aller au Chili, mais pas pour filmer le mur d'une prison en montrant une fenêtre et en disant : « Là, on torture des patriotes chiliens ! » Non, je voulais aller voir les ministres, le président, ses généraux, et si possible les interroger en les laissant parler librement, tout en sachant bien sûr d'avance ce qu'ils diraient. Ce sont des fascistes ordinaires, humains comme vous et moi, et sur 24 heures, ils ont largement le temps d'apparaître comme sympathiques au milieu de leurs enfants, petits-enfants... Mais qu'est-ce qu'on croit ? Que ces gens mangeaient des Juifs au petit-déjeuner, qu'ils avaient les canines qui ressortaient ?..

**Ce sont quand même des gens d'une sévérité voyante.**

Oui, mais les militaires français ou anglais sont-ils très différents ?

**Est-il vrai qu'au lieu d'appeler Pinochet « mon général » vous l'appeliez « Votre Excellence » ?**

Pour ne pas éveiller ses soupçons, j'avais décidé de le traiter comme Franco, qu'il admirait énormément. Un général n'est finalement qu'un fonctionnaire militaire, j'ai donc préféré l'appeler « Excellence » et ça a eu un effet lubrifiant très intéressant... Moi-même, si on m'appelait « Votre Excellence », je serais ravi ! Le plus intelligent des quatre, ou disons le plus avisé, c'était le général de l'aviation. Il me disait : « Les partis marxistes ou communistes qui veulent remettre en question la démocratie n'ont pas le droit à l'existence ! Là-dessus, nous sommes d'accord avec de Gaulle ! » Je lui rétorque : « Mais de Gaulle n'a exclu personne de son système démocratique... » Alors il me répond : « Oui, c'est vrai. »

**En parallèle à ces entretiens avec les généraux, vous avez filmé des femmes de disparus. Mais comment ? Vous n'étiez pas surveillés ?**

Par chance, on n'a pas été surveillé. Je vais vous raconter... On a donc reçu l'autorisation de filmer, mais on sentait des réticences. Alors je suis allé voir l'administration et j'ai demandé un guide. Autrement dit : je demandais un mouchard. Ce qui les a beaucoup étonnés. Et j'ai insisté, jusqu'à ce qu'ils m'amènent un jeune homme, qui s'appelait... Pinochet (je ne me souviens plus de son prénom). C'était un type très sympa, un haut fonctionnaire, une sorte d'énarque chilien, toutes proportions gardées. Je ne sais pas s'il était fasciste, je n'ai d'ailleurs pas essayé de parler politique avec lui. Il nous a accompagné pendant deux jours et nous a été très utile, puisqu'en tant que flic, il nous a permis de tourner dans des endroits où l'on n'aurait jamais pu mettre les pieds. Mais autour de ces deux jours, il appelle mon assistante à 5h du matin et lui dit : « Je suis très emmerdé... Je n'ose pas appeler Berzosa... J'ai peur qu'il soit fâché... Je ne pourrai pas venir aujourd'hui, j'ai rendez-vous avec une fille... ». Mon assistante lui répond : « Ne t'inquiète donc pas !.. Aucun problème : s'il y a besoin d'utiliser ton nom, on le fera... ». Il lui a même demandé de ne rien dire au chef de la sécurité ! Vous vous rendez compte ? L'espion nous avait pris comme complices !

M.B et C.P

## S É L E C T I O N F I L M S L O N G S

## SCIROCCO ! , CÉDRIC PUTAGGIO

2004 , 1h50 , France

Cédric Putaggio part sur les traces de son père qui, parti jeune de Rabat en passant par la Sicile, s'est finalement installé à Poitiers. Traversant la Méditerranée comme le Scirocco, il refait le chemin pour retrouver l'histoire de ce père qu'il a peu connu. Mais il n'en fait pas un récit, à peine une chronologie. Il n'y a pas de précision biographique. Il y a des lieux et des moments, des paysages et des détails, des scènes de vie, des images belles ou fragiles, parfois presque intangibles, des sons, des ambiances, le vent toujours présent, la musique, qui altèrent la temporalité. Et les moments semblent parfois n'être plus que leurs propres rémanences.

Et puis il y a ces rencontres, ces hommes dont la présence s'impose simplement, par leur visage, leur parole, les moments partagés. Le réalisateur ne nous donne aucune certitude sur les lieux et les rencontres. Son père est-il passé là ? A-t-il

assisté à ces scènes ? Aurait-il pu être un de ceux-là ? Ou les a-t-il seulement connus ? Sont-ils à son image ? Mais il n'y a peut-être pas de certitudes, peut-être que l'important n'est pas là. Sur les traces de son père, il tente de dresser une géographie de la mémoire. Plus qu'une extrapolation, c'est une reconstruction de possibles souvenirs, une tentative de remémoration. Alors, le manque d'informations, de clés apparentes, ne nous perd pas, mais nous permet de partager une expérience intime et pudique, au-delà de l'histoire familiale. De ce qui marque, de l'inoubliable, de cet indicible qui s'imprime et participe à l'identité ou la nostalgie. Et qui revient toute une vie. Une présence, une énergie perpétuelle comme ce vent chaud venu du Sahara.

B.Mél.

## E S P A C E D I F F U S I O N

## LA PEAU TROUÉE, JULIEN SAMANI

2004, 56 min, France

Un groupe de marins part pêcher le requin-marteau en haute mer. Malgré l'attente que peut susciter un tel sujet, autant le dire tout de suite : il n'y a pas le moindre homme à la mer, pas la moindre tempête, ni le plus petit carnage façon *Dents de la mer* dans *La peau trouée*. La pêche se déroule sans accros, sans qu'aucune péripétie ne vienne perturber l'action. Car le film est ailleurs. Ce qui intéresse Julien Samani ce n'est ni l'événement, ni le drame, mais la présence magnétique des marins, leur corps à l'étroit dans le bateau de pêche, la précision et la nervosité de leurs gestes, leurs tics, leur regard... Le vrai sujet de ce film c'est la peau. Pas seulement celle « trouée » des requins, mais surtout celle des pêcheurs en tant que surface expressive sur laquelle on peut voir la sueur, la fatigue, les tensions qui nous racontent ces hommes de l'intérieur. Julien Samani a confiance dans la puissance suggestive de ces signes extérieurs, aussi il fait le choix de se passer des mots. Il n'y a ni entretiens avec les pêcheurs, ni voix-off introspective dans *La peau trouée*, et c'est précisément ce qui fait la force de ce documentaire abrupt et intransigeant qui ne cherche jamais à séduire le spectateur.

*La peau trouée* est l'histoire d'une métamorphose. Durant les vingt premières minutes du film, il ne se passe strictement rien du point de vue de l'action, pourtant il se joue là quelque chose de captivant : nous assistons à la lente transformation des marins qui quittent leur première peau pour s'enfermer lentement dans le mutisme, se plonger dans un état de concentration extrême. Le montage rend tangible la tension qui règne sur le bateau, et un vague sentiment d'inquiétude gagne bientôt le spectateur qui ne sait pas trop à quoi s'attendre.

Puis, brusquement, la pêche commence avec son déferlement de violence. Julien Samani filme sans complaisance les harpons qui s'enfoncent dans la chair des requins, les corps ensanglantés qui agonisent au fond de la cale. La parenté avec l'inoubliable séquence de la pêche au thon de *Stromboli* est évidente : la beauté formelle, et la rigueur documentaire de *La peau trouée* lui confère par moments l'élégance et la puissance du film de Rossellini. Comme Ingrid Bergman, on est à la fois fasciné et effrayé par la brutalité des gestes, par la violence qui émane tout à coup de ces corps en mouvements qui semblent presque possédés. La couleur, qui participe de la très grande beauté plastique du film, a ici toute son importance : les cirés rouge sang que portent les pêcheurs sont comme une deuxième peau luisante qui les fait étrangement ressembler aux requins. On a alors l'impression troublante que le pêcheur et sa proie ne font plus qu'un, qu'ils appartiennent au même élément.

Enfin, c'est le retour au calme. La pêche est terminée. Les visages et les corps trahissent un tel état d'épuisement qu'on redoute de voir les marins vidés s'effondrer aux côtés des requins. Finalement, après avoir lavé le bateau, c'est au tour des marins de faire peau neuve. La séquence du rasage file sur un mode presque comique la métaphore de la transformation : les hommes abandonnent barbes et cirés, les attributs du pêcheur, pour retourner au port. La boucle est bouclée, le film s'achève là où il a commencé. Les visages des marins apaisés par un sommeil réparateur pourraient laisser penser que rien de tout ça n'a eu lieu. Les marins ont l'habitude. Quant au spectateur, il a vécu une expérience d'une telle intensité qu'il en revient nécessairement transformé.

J.D

Equipe : Mehdi Benallal, Jean Chat, Christophe Clavert, Jeanne Delafosse, Thomas Donadieu, Aminatou Echar, Yann Le Nagard, Boris Mélinand, Brieuc Mével, Camille Plagnet, Isabelle Zyserman  
[maneci@no-log.org](mailto:maneci@no-log.org)