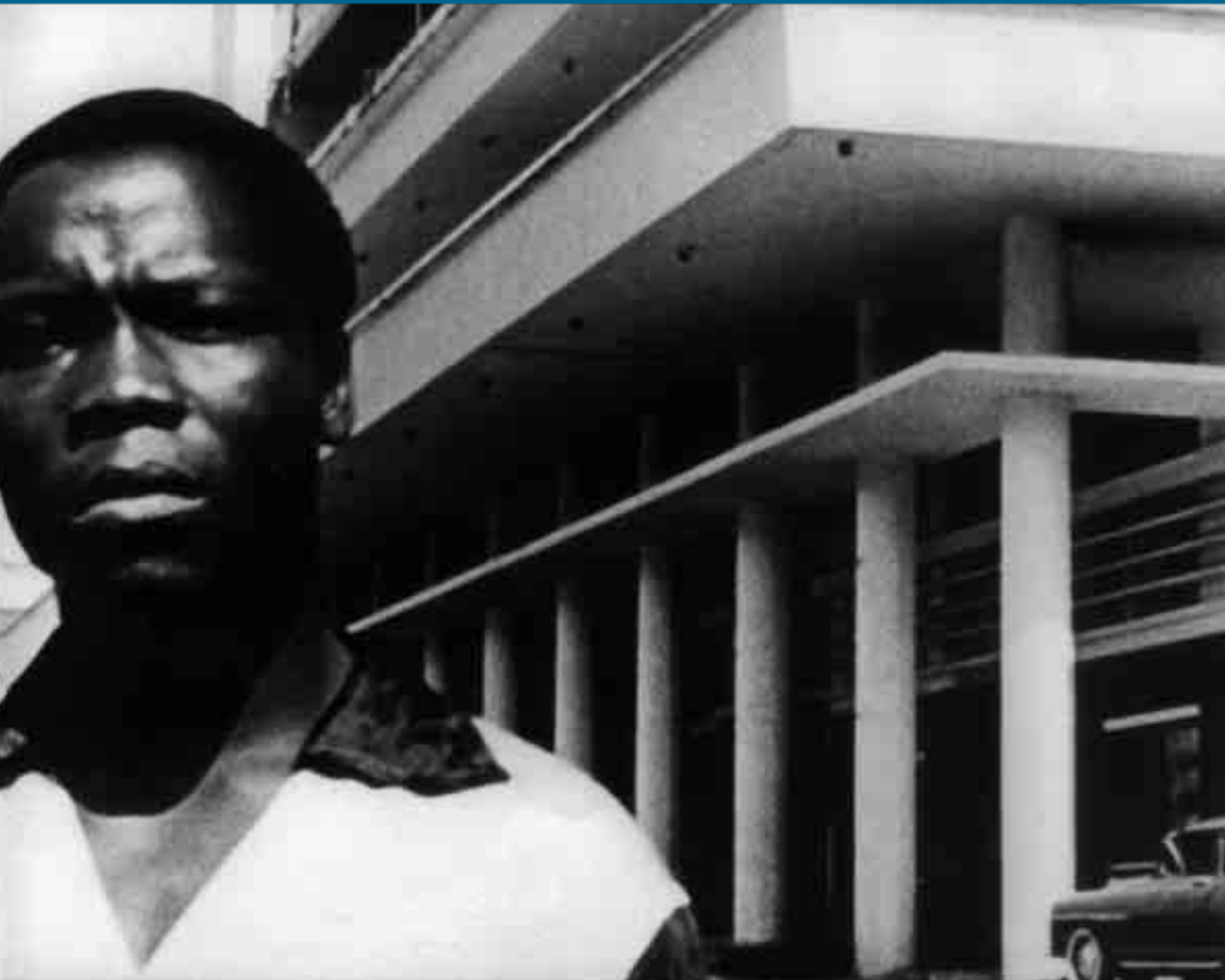


CICLE DE CINEMA DOCUMENTAL Núm. 4

# Jean Rouch

## Ficcions documentals

Dramatitzacions de la realitat: el psicodrama o cinetrànsit



## ÍNDEX

### 01

#### PREFACI

Pag. 03

### 02

#### LA CONCEPCIÓ "ROUCHIANA" DEL CINÉMA VÉRITÉ

Michel Serceau, Pag. 04

### 03

#### NOTES SOBRE EL CINEMA DIRECTE

Jean Breschand, Pag. 03

### 04

#### LES MAÎTRES FOUS (ELS MESTRES BOJOS)

Mick Eaton, Pag. 11

### 05

#### MOI, UN NOIR (JO, UN NEGRE)

Mick Eaton, Pag. 13

### 06

#### CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (CRÒNICA D'UN ESTIU)

Lucien Goldman, Pag. 16

### 07

#### LA CHASSE AU LION À L'ARC (LA CAÇA AMB ARC DEL LLEÓ)

Henri Agel, Pag. 19

### 08

#### PETIT À PETIT (POC A POC)

Mick Eaton, Pag. 21

### 09

#### MOSSO MOSSO (MOSSO MOSSO, JEAN ROUCH COMME SI)

Mick Eaton, Pag. 23

### 10

#### FILMOGRAFIA

Pag. 28

### 11

#### BIBLIOGRAFIA

Pag. 32



# 01

## | PREFACI

Des dels inicis del cinema documental ja va quedar ben clar que hi havia dues tendències contraposades que seguirien creuant-se constantment, conseqüència de dues maneres d'entendre el món. Per a Dziga Vertov, existia una realitat cinematogràfica diferent de la visió real: la càmera era un estri suplementari i es tractava de fer una construcció de segon ordre a partir d'aquesta, mitjançant el muntatge. Per a Robert Flaherty, en canvi, la qüestió consistia en fer participar la càmera, que situava enmig dels personatges i a la qual aquests acabaven per habitar-se, amb un objectiu precís: seguir els discurs buscat pel realitzador. Mentre que Vertov despleguava la càmera esperant que passés alguna cosa, Flaherty la despleguava esperant que passés el que ell esperava. L'autor projectava, doncs, una bona part d'ell mateix en el que veia i observava.

Jean Rouch (París, 1917 - Níger, 2004) sovint manifestava la seva intenció de sintetitzar les dues tendències, a través de tota una sèrie d'ajustaments, tant des d'un punt de vista estètic com ètic. Va reivindicar la seva subjectivitat com a cineasta, cosa que anomenava "cinétranse" (cinetrànsit): "l'estat en el qual em trobo mentre filmo". Ell era el seu propi operador i es va forjar una filosofia del pla-seqüència.

Deixeble del pioner del cinema etnogràfic Marcel Griaule, als anys 40 es trasllada a Àfrica per treballar com a enginyer de Ponts i Camins, on filma la vida quotidiana i els costums dels africans, les danses, els ritus i les escenes de màgia. Aquesta activitat, que alternarà amb rodatges a França, es prolongarà durant la resta de la seva vida.

Considerat un precursor de la Nouvelle Vague i reivindicat per Godard, Rivette o Truffaut, amb la càmera a l'espatlla, amb diàlegs improvisats i llibertat de to, Rouch filma les ficcions com si fossin reportatges.

**Chronique d'un été** (1960), suposa el pas del cinema directe al cinéma vérité, anomenat així per Edgar Morin perquè el documental ha de consistir en "una recerca de la veritat del éssers".

"Per a mi, cineasta i etnògraf –diu Rouch–, no hi ha pràcticament cap frontera entre el film documental i el film de ficció. El cinema, art del doble, ja és un passatge entre el món del real i el món de l'imaginari, i l'etnografia, ciència dels sistemes del pensament dels altres, és una travessa permanent d'un univers conceptual a un altre, una gimnàstica acrobàtica, on perdre peu és el menor dels riscos."

A l'espera de poder-vos oferir l'anunciat cicle de cinema documental, previst per a finals de temporada, tenim l'oportunitat de realitzar aquest petit cicle sobre Jean Rouch, conjuntament amb Alliance Française, que servirà a la vegada com a introducció. Una introducció molt suggeridora, si tenim en compte la importància de les seves aportacions al documental i al cinema en general, i el desconeixement quasi absolut de la seva filmografia al nostre país.

**Cineclub de Sabadell**

Sense reduir la noció de *cinéma vérité*, cal constatar que la mutació decisiva que es dona entorn el 1962 es basa essencialment en les possibilitats d'utilització del directe i en el desenvolupament de la tècnica de l'entrevista. El terme de cinema “*directe*” (preferit per molts des d'aquest moment), prové justament de les possibilitats d'enregistrar sincrònicament imatge i so que ofereixen els nous aparells. És el que Rouch fa a **Chronique d'un été**, Ruspoli a *Régards sur la folie* i més tard Chris Marker a **Le joli mai**.

Uns i altres partien d'experiències diferents. Rouch provenia del documental etnològic i aleshores estava ocupat en una recerca que, transformant el documental tradicional en psicodrama, havia impressionat enormement pel que això podia revelar de veritat humana. El passat de Ruspoli podia ser també atribuït al d'un documentalista etnòleg. Quant a Marker, més enllà de la seva experiència com a reporter i escriptor, podíem trobar, a diferència dels precedents, un cineasta ja consagrat, amb el seu propi estil i amb un perfil d'autor ja que, de fet, havia rodat pel·lícules com **Lettre de Sibérie**, **Déscription d'un combat**, o **Cuba sí** on el comentari personal dona suport a la confrontació dels documents.

Ruspoli i Marker, van prosseguir en la via del directe tal com l'acabem de definir, i al seu voltant es va desenvolupar realment un nou corrent, una nova concepció del cinema. Paradoxalment, Rouch no faria altra cosa que una passejada pel directe. De seguida va continuar en la via del documental etnològic i va reemprendre les seves investigacions entorn el concepte de psicodrama creant, en un sentit que havia estat inaugurat amb **Jaguar**, una mena de documental de ficció. Mentre Àfrica n'és essencialment la matèria, entre aquestes ficcions documentals i la utilització que ell feia del directe hi ha una certa dicotomia. La tècnica del directe no va aportar altra cosa de nou al documental etnològic que el comentari postsincronitzat que l'havia precedit; ens podríem preguntar si Rouch, tot i ser un dels seus instauradors amb **Moi, un noir** i **Chronique d'un été**, es va inscriure a contra corrent en una tendència i una concepció que provocaria el naixement del *cinéma militant* i del *cinéma d'intervenció*. Però no ens podem conformar amb oposar dos tipus de films d'aquesta manera, sense arriscar-nos a recaure en l'error que consisteix a oposar sistemàticament els “gèneres”, i ja ha estat demostrat que una oposició entre *cinéma directe* i *cinéma de ficció* no és necessàriament pertinent per apreciar la

capacitat de representació de la realitat d'un mitjà d'expressió com el cinema. Per tant, és el treball de Rouch el que hem de tenir en compte si volem apreciar el seu lloc i el seu paper en la història del *cinéma vérité*, com una recerca per tal que aquest art sigui el mitjà d'expressió més pertinent i el més adequat a la realitat. Amb **Chronique d'un été**, Rouch i Morin feien *cinéma vérité*, no només pel fet d'utilitzar uns mitjans tècnics determinats, sinó també en el sentit que, essent aquests mitjans una mena de provocació a la lliure expressió, esperaven una implicació dels seus personatges inexistent en cap altra escola documental. És una manera de fer que pretén ser científica, en la qual els mitjans tècnics són utilitzats per etnòlegs i sociòlegs i no per periodistes. Aquesta utilització del cinema era, de fet, una posada en qüestió, si no de la seva naturalesa intrínseca, com a mínim de tot allò que havia adquirit en tant que llenguatge –ja que havia estat agafada com una eina.

#### DE LA TÈCNICA DE L'ENTREVISTA AL TREBALL DE MUNTATGE

Ara bé, en un sentit invers, aquesta tècnica va permetre als partidaris del directe l'elaboració d'un nou llenguatge. En el cas de Rouch, a **Chronique d'un été**, el muntatge organitza la realitat tal com l'organitzava en els documentals de l'escola de New York i tal com l'organitzava a **Moi, un noir**, amb la diferència que, en la primera, l'ordre no és pas el de la cronologia sinó el de l'entrevista; és el desenvolupament del qüestionament buscat pels autors, incloent-hi el retorn sobre si mateix que ofereix l'última partida. A **Le joli mai**, Marker agrupa les entrevistes i els extractes d'entrevistes; a més, utilitza documents que havia filmat ell mateix: manifestacions, funerals, etc.; insereix plans per tall. Si el muntatge de la pel·lícula i de la banda sonora és important tant en un cas com en l'altre, la tria que en fa durant el muntatge no és la mateixa en absolut. Rouch prefereix seleccionar els moments crítics, aquells on els problemes dels principals “personatges” entrevistats apareixen de forma més neta. Marker destria en grans eixos el conjunt de documents de què parteix, elaborant així la matèria d'un discurs. Si l'expressió *cinéma directe* potser fa més justícia a aquest treball i a aquesta manera de fer que la de *cinéma veritat*, és perquè, com diu Marker, la veritat no està en les intencions i els comportaments enregistrats; la veritat és un objectiu a assolir. És la revelació màxima que pot néixer d'expressar els documents: “Potser la

veritat no es la meta, més aviat pot ser la ruta". Perrault o Marker, per citar-los només a ells, no van parar d'avançar en la "discronologia" i en un treball de muntatge on els documents filmats i enregistrats són també una matèria que s'elabora al laboratori. De forma notable, amb **Les voitures d'eau**, estructurada en capítols, amb els seus paral·lelismes, les seves confrontacions i les seves posades en relació, Perrault posa en joc una veritable estructura textual que no té res a envejar al que seria un treball elaborat per escrit. És en aquest sentit que es pot parlar de llenguatge; sabem que la vena ha estat fecunda, que ha continuat donant fruits. S'ha repetit moltes vegades, des d'aleshores, que el cinema directe ha estat en el seu conjunt una aventura verbal. La relació entre paraula i imatge hi ha estat invertida en allò que afecta a l'organització del discurs. Es tractava d'instituir el llenguatge del qual la televisió oferiria els mitjans però que aquesta no havia sabut elaborar. Ruspoli, qualsevol que hagi estat la influència de Rouch, va començar prenent consciència de les insuficiències de la tècnica televisiva. Per a ell, es tractava d'estudiar el missatge verbal enregistrat, d'esbrinar un missatge verbal, abans de procedir a la formalització d'un film. Ruspoli ha explicat que demanava a Brault de "vestir amb imatges" els diàlegs que prèviament havia construït. A través de la presència humana, a través de les situacions, el que es tracta és d'entendre la paraula, la paraula en tant que expressió del pensament, de la mentalitat. És justament en aquesta línia que Perrault va poder arribar a **Les voitures d'eau** a fer del seu film l'afrontament crític i la confrontació dialèctica de dues veus, la dels mariners i la dels narradors (la veu que exposa els problemes econòmics del present i la que evoca el passat).

Mentre que al Marker de **Cuba sí**, el mètode i l'estètica de l'entrevista encara hi feien un gran paper, tot estructurant el film, això no és més que una matèria primera a **Les voitures d'eau**. Aquí es parteix del mateix teixit verbal i de la banda sonora se'n fa l'autèntic suport del film. Es tracta de provocar la reflexió de l'espectador. Marker ho farà també creant xocs d'imatges i declaracions, utilitzant cintes d'actualitat o utilitzant la retòrica del llenguatge cinematogràfic clàssic. L'objectiu és posar en qüestió la veritat que podria copsar l'espectador.

### EL CINEASTA I ELS SEUS "PERSONATGES"

Però és malgrat aquestes diferències sobre el pla del llenguatge que hi ha originalitat en la manera de fer de Rouch. A **Chronique d'un été**, la relació de l'entrevistador amb els protagonistes és, si no totalment nova, com a mínim volguda com a suport d'una altra dimensió del film. Des d'aleshores, el cinema directe en conjunt ha estat efectivament portador de la voluntat d'instaurar una nova relació amb els protagonistes. Quan se li preguntava a Ruspoli si el cinema directe consistia en rodar sobre el que està viu, ell precisava que preferia parlar amb la gent abans o després de les preses, i també veure'ls parlar entre ells o amb un interlocutor i compartir la seva vida quotidiana. Perrault associa els seus personatges a la realització de la pel·lícula. Hi ha un "abans", que està fet de coneixença del mitjà, per tal que la càmera i el magnetòfon no siguin uns intrusos que modifiquin les reaccions i les declaracions, o que no siguin instruments que suscitin un joc.

Rodatge de *Petit à petit*





També hi ha un "després", una mena de "reflexió" del film envers els protagonistes, que ningú pot expressar millor que el mateix Perrault: *"Jo confronto uns homes determinats amb ells mateixos i els transformo obligant-los a prendre consciència de si mateixos, un treball que jo no puc fer per ells"*.

Si l'estètica de Perrault no passa de cap manera per la via del psicodrama, la finalitat que persegueix ens hi fa pensar. El que distingeix **Chronique d'un été**, en tot cas, és el fet que Rouch hi multiplica, contràriament, les referències immediates durant el rodatge, amb el material i les entrevistes. Lluny de dissimular, Rouch i Morin, després d'una presentació i una sensibilització, són perpètuament presents com a entrevistadors, i també com a protagonistes. D'altra banda, el pla inicial es va modificant progressiva-ment a mesura que avança el rodatge; però, si és transformat, és per fer lloc a les entrevistes prolongades, a les trobades fortuïtes (en contra –cal assenyalar-ho encara– del que feia Marker). El tema esdevé molt més Nadine i Marceline que la societat francesa a l'estiu de 1960; sense que l'individu prengui necessàriament més importància que la situació sociopolítica o sociocultural, ens trobem davant una cosa que, per la manera com se la deixa revelar, encara s'assembla al psicodrama.

## ENTRE DOCUMENTAL I CINEMA DE FICCIÓ

En aquest sentit, el film és evidentment híbrid. S'ha parlat molt d'aquesta molesta tendència a l'exhibicionisme que es manifesta en els protagonistes. Però és que la referència de Rouch a la paraula mateixa dels seus personatges és del tot diferent de la dels altres partidaris del *cinéma vérité*. També ens equivocariem si consideréssim que aquesta referència no hi era en pel·lícules anteriors. **Moi, un noir** no estava pas fundada sobre una pura descripció del comportament, com passa en els documentals de Leacock. És en relació a aquests *documentals vérité* i en relació al cinema de ficció clàssic que cal situar el treball de Rouch si se'l vol entendre i apreciar-ne la importància. Ara bé, els personatges de Rouch reinventen lliurement la història sense la més mínima posada en escena; el comentari no està "inclòs" en la imatge però "l'explica", en el sentit que revela tota la mentalitat del personatge. A més, és la forma que Rouch havia adoptat des de **Jaguar**, és a dir, des del moment en què havia buscat una via que no fos, en un sentit estricte, el documental etnogràfic.

En primer lloc, aquesta manera de fer evita la dramatització del relat, que havia viciat el neorealisme, en principi fenomenològic, però que sobrecarregava amb un "missatge" les possibilitats de revelació del comportament. Exceptuant els subjectes i el quadre, el

neorealisme no podia afegir res al cinema clàssic el qual, en la seva millor accepció, ha ben assimilat, justament, la psicologia del comportament. El neorealisme va més enllà del que feia Rouch; el *documental vérité* a la Leacock s'atura abans, mancant-li una certa pertinència, per altra banda, ja que es tracta de la realitat americana amb la qual aquesta forma documental és lligada pel seu autor.

En segon lloc, **Jaguar o Moi, un noir** es basen en un mètode de rodatge, en una estètica pròpia. Aquesta vegada ja no es pot dir que la noció de llenguatge cinematogràfic sigui rebutjada. Rouch s'ha referit nombroses vegades a Vertov. Per a ell, es tracta, com ja havia dit el cineasta rus, de "cine-muntar" al moment de la presa, és a dir, de preveure el muntatge a adoptar i d'elaborar la veritat cinematogràfica directament a partir del que passa davant d'ell. S'oposa correlativament al muntatge eisensteinià, una teoria elaborada a partir del cinema de ficció, i que no pot ser aplicada de la mateixa manera al cinema documental. Parlar dels referents de Rouch i del psicodrama no té sentit si no s'analitzen les coses tenint en compte aquesta estètica.

És això en particular el que dóna coherència a la manera de fer de Rouch, la seva actitud en relació al directe; és en aquesta perspectiva que es pot comprendre perquè, per a ell, la càmera no és un obstacle per a l'expressió dels protagonistes, sinó al contrari un "estimulant incomparable". Quan amb **La pyramide humaine** va veure la possibilitat de resoldre els problemes d'enregistrament del so directe, la intenció que va expressar va ser la de fer uns films "d'una sola tirada" que serien com la vida mateixa, espontanis. Això era el que, de fet, venia buscant des de **Moi, un noir**. Cal situar aquests films al seu lloc en relació a la noció i a la finalitat exacta del psicodrama. **Les maîtres fous** és una mena de psicodrama espontani en el qual la crida està justificada per la manera com es comporten els personatges i per la finalitat que per a ells té el joc; però el cinema, i la càmera en particular, no s'ocupen per res d'aquesta qüestió. A **Moi, un noir**, sembla que hi hagi realment la intervenció del cineasta com a director del joc, el qual és indispensable per al psicodrama. Però, de fet, això només és veritat en algunes seqüències construïdes per Rouch, per exemple la de la lluita amb l'italià; en aquest cas, Robinson ha decidit perdre el combat. La seva actitud era una reacció a una situació provocada. Fora d'aquests pocs moments, Rouch es mostra el més distant, el menys provocador possible. La total llibertat donada al personatge fa que la seva preocupació sigui, sobretot, la de fer un film completament fenomenològic més que no pas suscitar una presa de consciència en el personatge i una reacció en relació a sí mateix. Es tracta d'obtenir, gràcies a la complicitat d'un personatge que ja no està dirigit i al qual ja no se li imposa un guió, el que



el neorealisme no havia pogut obtenir. El que Rouch mostra és la realitat mentre es va fent.

#### CINÉMA VÉRITÉ O PSICODRAMA?

Evidentment, de presa de consciència també n'hi ha hagut: Robinson que, abans del film, volia tenir una dona, una casa i diners, ha pres consciència de la seva existència i "s'ha adonat" de la seva misèria. Després del rodatge troba una feina que li permet resoldre una gran part dels seus problemes. Però aquestes reaccions respecte a sí mateix, aquesta objectivació de la seva situació i condició, es produeixen en el moment de la projecció de les imatges. Si el film ha tingut els efectes del psicodrama, no és degut intrínsecament al fet de jugar a rodar, sinó que és posteriorment al rodatge quan el protagonista comença a desenvolupar el seu discurs (com a reacció enfront les imatges de si mateix). En un sentit radical, són les imatges les que han dirigit el joc. Les dificultats tècniques que han impulsat la necessitat d'enregistrar un discurs han fet, doncs, de **Moi, un noir**, un film encara més híbrid que **Chronique d'un été**. A **La pyramide humaine**, on la presència de múltiples protagonistes ha permès el desenvolupament d'un joc i on el discurs no té el caràcter documental de **Moi, un noir**, assistim a unes transferències interessants entre personatges concernents a aspectes sentimentals, a la susceptibilitat i a l'agressivitat.

Tot i amb això, hi ha una diferència entre la primera i la segona part de **Moi, un noir**. Perquè hi ha una clara focalització sobre Robinson i, sobretot, perquè el personatge no parla només de la seva vida quotidiana, sinó també del seus

somnis, ens revela la desviació entre la realitat que viu i aquest imaginari, ens desvetlla la seva actitud enfront les prejudicis culturals o socioculturals i ens mostra la seva mentalitat de forma resumida. Aquest aprofundiment del documental, gràcies al comentari personal, queda molt clar en algunes seqüències de **Chronique d'un été**. Sense insinuar un nou llenguatge, aquesta pel·lícula és una experiència que confirma a Rouch que el problema essencial és, sobretot, el de la sinceritat dels personatges, a partir del moment en què són convertits en espectacle per la càmera.

A **Chronique d'un été**, la veritat dels personatges sorgeix en instants fugaçs, ja que s'ha treballat sobre la durada. La veritat es dona aleshores en el cinema directe i de forma notable amb Perrault, quan deixa desenvolupar el discurs de determinats personatges (sobretot el de Grand Louis). Paradoxalment, sense adoptar de cap manera el mètode de l'entrevista, sense seguir cap procediment de tipus enquesta, però jugant el joc de l'exhibicionisme, **Moi, un noir** havia obert una via que permetia resoldre l'ambigüitat del directe.

Però, **Moi, un noir** encara es troba a la cruïlla del documental, del psicodrama i del *cinéma vérité*. Per sortir d'aquestes ambigüitats, cal jugar de manera completa el joc de la imaginació del personatge, aquell que Rouch havia volgut fer precisament amb **Jaguar** (aleshores inacabada), i que va reemprendre i desenvolupar després a **Petit à petit** o a **Cocoricó, Monsieur Poulet!**. En aquests films, la llibertat deixada als personatges, la llibertat que aquests tenen de narrar-se a si mateixos i d'inventar el discurs, la seva associació per construir una sinopsi, l'improvisació, no són res en elles mateixes. El que realment constitueix

un nou pas vers la representació i l'elucidació de la veritat, és la manera com el personatge detén completament la "paraula", la manera com té l'ocasió d'interpretar la seva pròpia "imatge" i no simplement el seu "paper" com a **La pyramide humaine**.

### PROVOCAR LA VERITAT

Es tracta, doncs, de deixar que es desenvolupi una mena de ficció. Aquesta noció és la que provoca justament més confusió. El que importa, com ja s'ha dit, és la manera com se situa Rouch en relació als seus actors, en relació al comportament i a les invencions que aquests adopten. Ara bé, Rouch ha dit moltes vegades que filma la ficció com filma la realitat. No la dirigeix, com la dirigeix encara sovint l'entrevistador o com ha estat dirigida a **Chronique d'un été**. Rouch grava, i portant més lluny la seva manera de fer, a l'estil de Vertov, deixa que els personatges elaborin la seva veritat. Ja sabem que si els deixebles del cineasta soviètic van poder enregistrar sense gaire dificultats els temes d'actualitat, la càmera es va revelar incapaç de complir el seu paper d'ull quan van voler estudiar els sentiments. Fallava la complicitat dels personatges (la qual cosa no implica ni un qüestionament ni una temptativa de fer-los caure en una trampa). En aquest sentit, Rouch enregistra un metratge important de pel·lícula (20 hores per **Petit à petit**, de les quals se'n van conservar 8, per passar a 4h 30, després a 2h i finalment a 1h 36). Però no ho fa perquè tracti de buscar convergències o emergències en la matèria en brut que permetin lligar una narració, ni perquè faci falta elucidar un discurs. Ho fa perquè li cal buscar el que és revelador d'una veritat, el que suposa la millor representació de la referència dels personatges a una veritat, a allò que té poder d'expressió. Rouch ha parlat, per definir el procés i la manera, de "veritat provocada".

### ECONOMIA I CULTURA

Ja no es tracta de psicodrama, perquè ja tampoc es tracta de finalitat terapèutica, directa o indirecta, prevista o imprevista. Aquesta manera de fer ja no passa per la psicologia, com era el cas de tots els assaigs anteriors. El que està en joc a **Petit à petit** i a **Cocoricó, Monsieur Poulet!**, és la imatge que els actors es fan de la seva relació amb l'economia capitalista. És la relació colonial la que es acusada. El que marca la diferència amb **Moi, un noir** és el fet que els personatges ja no interpreten la cultura dels europeus, ja no interpreten la seva alienació (el que remet justament a **Les maîtres fous** i al psicodrama). Més exactament, ja no les interpreten per buscar la seva identitat, però les imiten totalment per jutjar-les. El joc no té una finalitat intrínseca, per a ells. Aquesta vegada

hi ha acció de posar-se en escena, autoanàlisi política. A **Moi, un noir**, ens quedàvem al nivell d'una descoberta; hi havia un grau major d'aproximació a la realitat viscuda. A **La pyramide humaine** la finalitat no era gaire menys intrínseca que a **Les maîtres fous**. La finalitat va esdevenir extrínseca.

Els protagonistes interpreten realment, a partir d'ara, la conducta econòmica de l'altre, és a dir, de l'europeu, del colonitzador; però –cosa que és essencial per al funcionament d'aquesta manera d'actuar– conserven alhora la seva pròpia conducta cultural. És aquesta última la que, de fet, guia el joc. És una intervenció radical en comparació amb el que es feia a **Moi, un noir**. I no és solament el sentit del joc el que s'inverteix. A **Moi, un noir**, ja que es tractava de presentar la mentalitat del personatge, això es feia, al cap i a la fi, per procediments clàssics del llenguatge cinematogràfic (per exemple, la visualització dels somnis). A **Jaguar, Petit à petit** o **Cocoricó, Monsieur Poulet!**, la cultura de l'africà es tinguda en compte de veritat. Està integrada al discurs i és ella mateixa la que en determina la forma.

A banda de la distància que comporta un cert ús de la llengua i del llenguatge, l'estètica de l'*sketch*\* constitueix un tipus de cultura popular radicalment oposat a formes com les del reportatge, l'entrevista o el muntatge de documents. Si s'entén d'aquesta manera la persistència de Rouch en el documental de ficció, això permet afirmar que aquest realitzador, lluny de girar l'esquena a la vocació profunda del *cinéma vérité* i del *cinéma directe*, va fer servir una via que no deixa de tenir analogies amb la del *cinéma d'intervenció*.

### PSICOLOGIA DELS PERSONATGES I ABSTRACCIÓ DEL DISCURS

El fet que, contràriament a la majoria de representacions del cinema directe, Rouch hagi contribuït a fer una altra mena de films (de documentals etnològics i de ficcions documentals), demostra que el *cinéma vérité* no implica necessàriament una determinada noció del cinema. De fet, ha de provocar dues accions complementàries: d'una banda ha de permetre a un poble de conèixer-se, i de l'altra, li ha de permetre forjar-se el seu propi mitjà d'expressió. Quan se li ha preguntat què és el que ell podia fer per al cinema africà, Rouch ha precisat que desitjaria que no caigués en el conformisme i la pedanteria. Falta que aquestes dues formes remetin als límits d'un estil que, en principi, pot ser interessant, però no prou rigorós ni prou coherent des del punt de vista del mètode, i, per tant, de les realitzacions concretes. Potser a aquest cinema li manca estar lligat a una actualitat i a unes situacions precises, com ha fet, per exemple, Mac Hondo amb **Les bicots-nègres, vous voisins**, on, justament, no dubta en



utilitzar la tècnica de *l'sketch*\*. Si **Cocoricó, Monsieur Poulet!**, és més convincent que **Petit à petit**, és realment perquè el tema està molt més circumscrit, i el punt de vista és, novament, essencialment africà. **Petit à petit** és entorpit -i el seu abast limitat- pel caràcter literari de la seva manera de fer, que consisteix en servir-se de l'africà per donar una mirada estrangera sobre Europa.

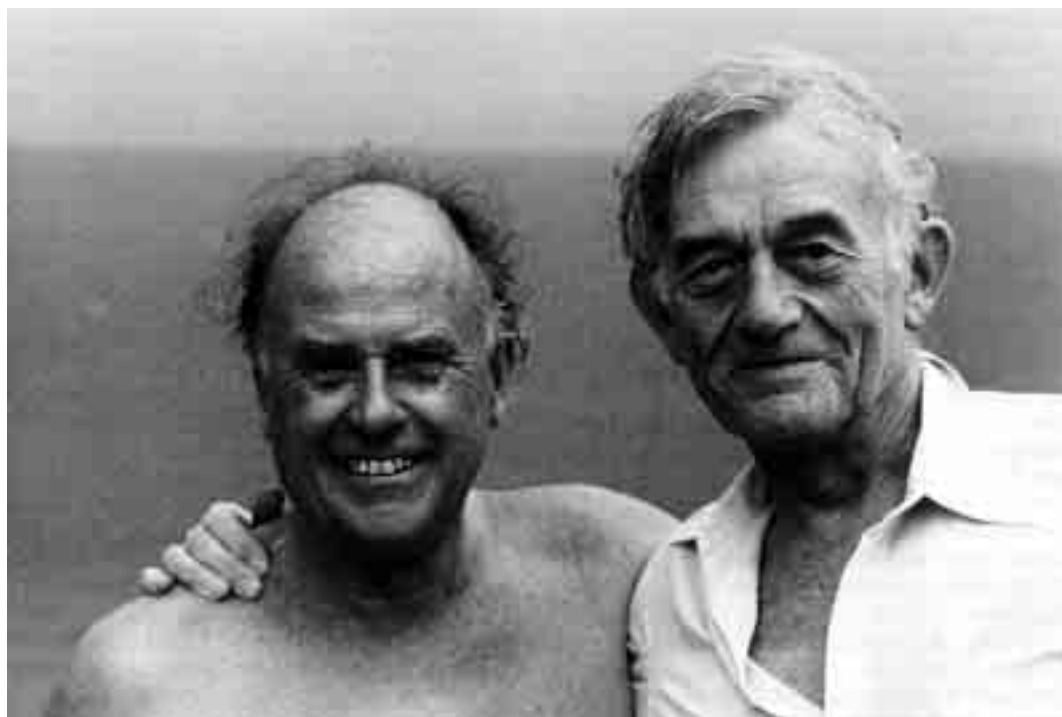
Si finalment Rouch ha aconseguit trobar una expressió desproveïda de pedanteria, potser ho ha fet en detriment de l'abstracció que impliquen els temes abordats, fins i tot quan grans síntesis, com per exemple **Le fond de l'air est rouge**, pressuposen una autèntica cultura política. Contràriament, Perrault ha mostrat que el treball sobre els conceptes no és en absolut incompatible amb l'atenció a la complexitat humana, i que aquesta fins i tot pot ser la garantia d'una representació justa.

En abordar **Un pays sans bon sens**, no creia que el cinema fos realment capaç de fer abstraccions sense el suport d'una història. Però tot va canviar al moment en què es va proposar, segons les seves paraules, fer una pel·lícula "de l'interior dels homes", en la línia recta d'un treball on els personatges compten tan o, progressivament, més que el tema sobre el qual són sondejats: *"Ens vam adonar que aquella gent pesava més que Levesque" (...) "Hi ha va haver una deriva, una mena de recerca que va aportar un resultat inesperat. La polarització existia i va ser la causa que els altres elements fossin incorporats al tema fins al punt de reemplaçar i d'excloure gairebé tot el metratge polític"*.

Ja no es tracta ni d'elucidar un discurs ni d'obtenir una major consciència del personatge; és tracta de copsar el funcionament d'una noció, i de mostrar finalment que hi ha una tria entre la manera com aquesta és tinguda en compte pels objectius polítics i la manera com és viscuda i encarnada. És una forma de mostrar com la noció en qüestió és traïda pels homes polítics i pels diferents tipus de discurs, incloent-hi el dels *mass media*.

El problema amb els documentals ficcionats de Rouch és, justament, que la confrontació dels diferents discursos es resol amb les declaracions d'alguns personatges que en són els protagonistes i que són, a la vegada, els interlocutors privilegiats de l'autor. Certament, no hi ha lloc per posar en qüestió el fons, és a dir, la utopia que d'aquesta manera s'expressa (el llenguatge utilitzat no hi remet necessàriament); però és lícit dubtar que aquesta utopia sigui una representació exacta de la matèria tractada, que per a Àfrica sigui la veritat o, si més no, el camí cap a la veritat. Si és en aquesta via que Rouch ha estat finalment el més iniciador, no n'ha demostrat pas la pertinència; és una via que encara falta explorar i concretar amb rigor.

**Michel Serceau**



El format de 16 mm existeix des dels anys vint. La manejabilitat de la càmera, la lleugeresa que permet dur-la a l'espatlla, és més recent. L'autèntica innovació tècnica és la invenció, el 1953, d'un magnetòfon portàtil de cinta magnètica, el famós **Nagra**. Aquest aparell se sincronitzarà amb la presa d'imatges a partir de 1958. La paraula es fa protagonista.

El **cinema directe** es desenvolupa en la cruïlla de diverses experiències conjuntes. D'una banda la dels realitzadors canadencs en l'òrbita de l'**Office National du Film**. **Pour la suite du monde** (1963), de Pierre Perrault, serà aleshores un referent clau. El seu operador, Michel Brault, fa d'enllaç amb els cineastes que, a França, experimenten aquesta manera de treballar: Jean Rouch, Mario Ruspoli (**Regard sur la folie**, 1962). Als Estats Units el moviment cristal·litza entorn un col·lectiu en el qual trobem l'operador de **Louisiana Story**, Richard Leacock (**Primary**, 1960, sobre les eleccions que acabaria guanyant John Kennedy), Don Alan Pennebaker (**Don't look back**, 1966) i els germans Albert i David Maysles (**Salesman**, 1969).

A l'hora del neorealisme, Jacques Becker enregistra un tret definitori del **cinema directe**: la seva dimensió etnogràfica, en el sentit ampli del terme, ja que es tracta d'anar sempre a la recerca de l'altre en la seva radical dimensió aliena. Bufen els primers vents de la Nouvelle Vague. Aquest mateix any 1949, un dels primers curts de Jean Rouch és premiat al **Festival du Film Maudit** de Biarritz. El seu títol, **Initiation à la danse des possédés**, sona com una definició d'un mètode que el seu autor anirà aprofundint pel·lícula a pel·lícula: formar part de l'esdeveniment, participar en el ritu. El film és un dels components del trànsit. (...) El **cinema directe** és, sobretot, l'afirmació d'una co-presència del cineasta amb allò que filma. Però no una fusió. Tota la paradoxa de Jean Rouch rau aquí, en aquest lloc que és com un punt cec: continua essent occidental (ell mateix ens explica com va descobrir a posteriori que la seva presència havia modificat determinats ritus), sense que per això entri a formar part de la galeria dels amos. Aquest punt cec és, precisament, el de la trobada entre dos mons heterogenis.

Chris Marker va ser el primer a endegar una crítica radical de les representacions, des de l'interior del cinema. És un mestre consumat en l'art del comentari: estableix un diàleg amb les imatges, de manera que no indica què cal veure o comprendre, sinó de quina forma les imatges d'arxiu mostren un esdeveniment. La qual cosa també passa per un qüestionament de la fàbrica de les imatges i de tot allò que subjau en elles; la seva ideologia, el seu imaginari. No es tracta de mirar les imatges pel que representen – el seu tema, la història que contenen – sinó de fixar-se en el mode en què mostren aquest tema: la seva manera de filmar-lo. (...) "**No recordem, reescrivim la memòria com es reescriu la història**".

**Chronique d'un été** suposa una petita revolució. S'ofereix com un esforç de reflexió, per a cada individu, sobre el lloc que un mateix ocupa tant en el si de la societat francesa com dins del film. D'aquesta manera posa en evidència les tensions que sacsegen, però també les contradiccions que animen, el procés cinematogràfic. Per tant, la pel·lícula és inseparable del seu procés de fabricació; aquest últim fa a la vegada de posada en escena i de guió; es desenvolupa mentre filma les reaccions que suscita; s'inventa al fil del rodatge i després del muntatge (en aquest cas, 25 hores de material rodat); revela la matèria de què estan fetes les relacions entre individus; lliura les claus a l'espectador. Quan es va estrenar, la pel·lícula va desencadenar una polèmica centrada en la noció de **cinéma vérité**, atemperada per Mario Ruspoli en proposar el terme **cinéma direct**.

**Jean Breschand**, extractes de "**Le documentaire. L'autre face du cinéma**", Cahiers du Cinéma-2002

# 04

## | LES MAÎTRES FOUS (ELS MESTRES BOJOS), 1954

### FITXA TÈCNICA

Direcció guió i  
fotografia  
Jean Rouch  
Producció  
Les films de la Pleiade  
Muntatge  
Suzanne Baron  
So  
Damouré Zika  
Format  
16/35mm en color  
Durada  
36 minuts  
Any  
1954

### SINOPSI

#### Inici i text explicatiu

Descripció de la vida urbana a Ghana i de les principals activitats dels immigrants del Níger i altres les nacionalitats.

#### Sortida cap al ritus

El mercat de sal a Accra. Sortida cap a la gran cerimònia anual en camions que porten els lemes Hauka. Arribada a on tindrà lloc el ritus, en el qual hi ha la reproducció d'un edifici de l'administració britànica i una estàtua del governador en fusta.

#### Inici de la pregària-possessió

Confessions públiques, cadascú s'acusa i el sacerdot Mountyéba recita els lemes Hauka. Els que són més culpables fan sacrificis de pollastres i xais i són enviats a la muntanya.

#### Inici de la Possessió

Els adeptes presenten diferents símptomes: babes, tremolor de ma, forta respiració... Arribada del primer posseït, "Cap'ral Gardi" (el caporal de la guàrdia). Després n'arriben d'altres que adopten rols de la societat occidental: conductor de locomotora, metges, un tinent de l'exèrcit...

#### Inspecció de l'estàtua del governador

Després de les salutacions protocol·làries hi ha la inspecció de l'estàtua del governador. Arriben els últims posseïts, un general furiós, un soldat, el Secretari General...

#### Sacrifici del Gos

Després d'una breu declamació un gos, és sacrificat, els Hauka en llepen la sang i en cuïnen la carn per després menjar-la. Quan la crisi ha acabat, els posseïts marxen.

La nit cau.

#### El dia després

Carrers d'Accra, els posseïts de la vigília retroben les seves ocupacions habituals. El doctor: és un venedor en una botiga. El caporal de la guàrdia fabrica gravilla. El tinent és un lladre. El general és un simple soldat. El conductor de la locomotora treballa al servei de les aigües.

Després del culte la seva adaptació al món d'avui és més fàcil.

### CRÍTICA

Aquesta pel·lícula, crucial per al desenvolupament del treball de Rouch i pel cinema etnogràfic posterior, retrata la cerimònia anual del culte Hauka, el qual va començar a finals dels anys vint a la regió nord del Níger. Perseguit per l'administració colonial francesa i denunciat pels islamistes ortodoxos, molts dels seus practicants es van desplaçar, durant la dècada dels trenta, a Ghana per treballar a la regió de les mines d'or. Els Hauka són "els nous déus", esperits del poder i el vent. Durant la cerimònia els iniciats queden posseïts per aquests esperits, adopten la forma de l'autoritat colonial (governador general, alts càrrecs de l'exèrcit,...) i actuen com ells. Els adeptes, fins i tot, han desenvolupat un francès força matusser que





Les màitres fous (Els mestres bojos)

utilitzen durant les cerimònies. Expulsats els seus membres de Ghana després de la independència el Hauka va tornar a les seves terres d'origen i el culte va anar morint de forma gradual, paral·lelament a la desaparició del poder colonial. El film també inclou seqüències de les figures occidentals personificades pels esperits del Hauka. La tesi de la pel·lícula, anticipada per Rouch en el comentari d'inici, consisteix a entendre el ritus com un procés terapèutic per als oprimits i marginats, que els permet adaptar-se a la disjuntiva psicològica que els planteja el colonialisme. Al final observem els sacerdots del ritus Hauka en la seva vida quotidiana, treballant a les carreteres o als mercats de Accra. Els comentaris que es succeeixen durant el film permeten fer un apropament antropològic i més racional als esdeveniments, extraordinàriament salvatges per a un espectador un occidental, que es presenten, de tal manera que els termes s'arriben a invertir fins al punt que l'administració colonial és el que acaba resultant aliè al món que es presenta.

Rouch, i la seva dona Jane, van donar una conferència al British Council d'Accra en la qual van presentar alguns dels seus films anteriors. Alguns sacerdots del culte Hauka van assistir-hi i van plantejar-li de rodar la seva cerimònia anual, no només amb l'objectiu de tenir-ne un document sinó també amb la idea d'usar la filmació en el propi ritus.

La pel·lícula es va filmar amb una lleugera càmera de 16mm amb la qual es podien rodar escenes d'una durada màxima de 25 segons, però es van rodar el màxim número d'escenes consecutives possibles, per tal de simplificar el procés de muntatge. El só el va enregistrar

Damouré Zika, un dels primers africans que Rouch va conèixer, amb un aparell anomenat *Scubitophone*, una grabadora de cinta amb un motor que havia de ser recarregat entre plans. Quan es va estrenar a París la pel·lícula va ser molt criticada. Els estudiants negres presents entre l'audiència van acusar Rouch de reforçar els estereotips al voltant de la incivilització dels pobles de l'Àfrica negra i el film va ser prohibit a les colònies africanes de la Gran Bretanya pel seu contingut incendiari. L'obra de Jean Genet **Els Negres**, en la qual els colonitzats actuen com a colonitzadors, va estar molt influenciada per **Els mestres bojos** i Peter Brook va usar-la com a model per als seus actors durant els assajos de **Marate/Sade**. Rouch sempre ha defensat el film, tant per la seva autenticitat etnogràfica i la demostració de la capacitat del cinema per fer de mirall de noves cultures, com per a la seva pròpia pràctica cinematogràfica ja que el contingut del film se centra en l'encreuament de cultures i els efectes del colonialisme, especialment els psicològics. A diferència de la majoria de films de tall etnogràfic, inclosos els propis films anteriors de Rouch, **Els mestres bojos** no descriu la cultura africana com quelcom impermeable al contacte occidental.

### Mick Eaton



# 05

| **MOI, UN NOIR** (JO, UN NEGRE), 1958

## FITXA TÈCNICA

Direcció guió i  
fotografia  
**Jean Rouch**  
Producció  
Les films de la Pleiade  
So  
**André Lubin**  
Format  
16/35mm en color  
Durada  
**73 minuts**  
Any  
**1958**

**Moi, un noir** va ser el primer film d'una durada important de Jean Rouch. Rodada a Treichville, un suburbi marginal d'Abidjan a la Costa d'Ivori, el film continua molts dels temes dels seus treballs anteriors (especialment **Jaguar** i **Les maîtres fous**): la migració cap a les ciutats costaneres, contacte entre colonitzadors i colonitzats, els efectes del colonialisme i la proletarització. En un intent de "barrejar ficció i realitat", segueix la rutina diària de tres joves nigerians que treballen fent feines temporals a Abidjan. Als protagonistes se'ls va demanar que representessin les seves vides davant la càmera (una mica del rerafons de tot això és el que es descriu a l'escrit d'Oumarou Ganda reproduït a continuació). D'alguna manera els protagonistes ja són vistos vivint una "realitat fictícia" a Treichville, lluny de les seves llars i formes de vida tradicionals al Níger. Tots ells adopten pseudònims de famoses estrelles del cinema, cosa que és vista com una manera de tirar endavant amb les seves vides a Abidjan (una clàssica explicació sociològica), fent molt propers els interessos d'aquest film, si bé no la seva forma, als de **Les maîtres fous**. Rouch els descriu com "intentant reconstituir cada dissabte i diumenge una mena d'Eldorado mitològic, basat en la boxa, el cinema, l'amor i els diners". El film va ser rodat silent i els comentaris fets per Oumarou Ganda, gravats sobre la projecció.

En relació al film, Jean Rouch ha dit: *"La ficció és l'única manera de penetrar la realitat –els camins de la sociologia romanen exteriors. A **Moi**,*

*un noir* volia mostrar una ciutat africana –Treichville. Hagués pogut fer un documental ple de xifres i observacions. Això hagués estat mortalment avorrit. Així que he explicat una història amb personatges, les seves aventures i els seus somnis. I no vaig dubtar en introduir la dimensió d'allò imaginari, de l'irreal –quan un personatge somia que fa boxa, fa boxa.. L'únic problema és que cal mantenir una certa sinceritat envers l'espectador, no emmascarar mai el fet que es tracta d'un film...Un cop aconseguida aquesta sinceritat, quan ningú no enganya ningú, el que m'interessa és la introducció d'allò imaginari, de la irrealitat. Aleshores puc utilitzar el film per dir allò que no es pot dir de cap altra manera". (Télérama nº 872)

El film va ser censurat pel govern de la Costa d'Ivori. Rouch ho atribueix al fet de que tractava de "gent del carrer, rodamóns, enlloc d'advocats o doctors –de burgesos". L'administració colonial francesa també va intentar impedir la seva projecció a d'altres colònies africanes franceses perquè en una escena el protagonista negre es baralla amb un mariner mercant blanc. Godard ha admès que aquest film va ser una influència pel seu treball, declarant-lo "el millor film francès des de l'alliberament". Després d'haver fet aquest film Oumarou Ganda va aprendre l'ofici amb directors francesos coneguts de Rouch a Niamey i ara és director de cinema al Níger.

Oumarou Ganda, *Moi, un noir* (jo, un negre)



El següent text d'Oumarou Ganda, "l'estrella" de **Moi, un noir**, va ser publicat, conjuntament amb un text similar de Touré Mohammed (que feia "d'Eddie Constantine") com a part d'un article de Claude Jutra, "En Courant Derrière Rouch" a *Cahiers du Cinéma* nº 113, Novembre de 1960. Aquest text li va donar a Jutra la Jane Rouch. La data referida per Ganda com el temps de rodatge és incorrecta. Jutra va ser a Abidjan a l'Abril de 1959, mentre que **Moi, un noir** es va rodar dos anys abans.

## Mick Eaton

### LA MEVA VIDA I AVENTURES A TREICHVILLE

Era el 20 d'Abril de 1959 (sic), quan el cap, Jean Rouch, em va suggerir de fer una pel·lícula. El cinema m'interessa, sí. Sempre havia volgut ser un gran actor de cinema.

Durant molt temps, fins i tot abans que Jean Rouch m'ho suggerís, havia volgut ser un actor, perquè hi crec molt en el cinema. Va ser després d'això que li vaig preguntar al cap com s'ho havia fet el cineasta de **Superman** per fer-lo volar. És que potser tenia ales?

Bé, abreviant, anem als fets.

Estava treballant com a treballador no especialitzat cada dia a les duanes, transportant sacs de cafè, de cacau, farina de blat, etc...(guanyant 225 francs al dia). Per dir la veritat, feia aquesta feina només per sobreviure, per no morir-me de fam o haver de robar.

A més, ser un treballador no especialitzat no hauria d'haver estat la meva feina: vaig estudiar set anys a l'escola primària de Niamey, vaig fer quatre anys de servei militar, dos anys i un mes a la guerra, dels quals sis mesos van ser a primera línia, a la secció de Sontay, a Tonkin, Indoxina. Vaig anar a la guerra abans de fer els vint anys. Realment, està per sota del meu nivell ser un obrer no especialitzat.

El primer dia de rodatge va ser un dissabte. Em vaig trobar davant d'una *boutique*, Treichville Elegance". Era un dissabte a la nit, com qualsevol altre dissabte a la nit a Treichville. Per a mi no hi havia res de diferent. El cap, Rouch, em va demanar que me n'anés a fer el meu volt de dissabte a la nit, sense fer res diferent del normal. Sense entendre res, vaig començar a caminar, seguit pel Sr. Rouch i una pila de tafaners. A més, no tenia ni el dret d'intentar esbrinar què estava passant;

Havia vingut a la Costa d'Ivori a buscar diners i estava segur que aquest home blanc no em deixaria fatigar-me sense donar-me un sou; per tant, havia de caminar.

Haviem tot just començat a rodar quan van aparèixer Alassane Maiga ("Tarzan" a la pel·lícula) i Petit Touré ("Eddie Constantine")

que m'havien estat buscant. Jo estava davant de Treichville Elegance" triant camises i sabates boniques, sense un cèntim a la butxaca.

Després d'haver rodat una mica davant de la botiga se'ns va convidar a anar al *dancing-bar* "Esperance" Normalment són Maiga i Touré els que ho haguessin fet, però aquesta nit va ser el Sr. Rouch qui ho va suggerir. Vàrem rodar una mica a l'"Esperance" i també vàrem ballar. Jo estava una mica cansat i vaig demanar de parar per per poder tornar a casa. El meu cap de setmana s'havia acabat, ja que només el dissabte a la nit puc sortir una mica. Així que el dissabte a la nit es va acabar així.

Al llarg de la setmana el Sr. Rouch no em va deixar ni un moment. El matí després del dissabte a la nit, un senyor demanava per mi: És un europeu, és el Sr. Rouch. I em seguia tot el dia amb la seva càmera a l'espatlla. Em tractaven d'idiota perquè estava fent una pel·lícula, però no era una pel·lícula normal, perquè estava explicant la història de la meva vida privada. I jo replico: "Aquest és el meu país i jo sóc el meu propi amo. *Accepto. Vinc.*"

Gent més informada que jo, amb la qual estava parlant, em van preguntar: "Quant t'ha pagat en avançada? Ni cent mil francs!" i jo contesto: "No, com podria haver guanyat cent mil francs per un dia de feina quan encara estic fent el meu treball habitual com a estibador al port d'Abidjan per 225 francs al dia."

La mateixa gent em va fer entendre que els films són molt cars. Vaig començar a creure'ls. Un dia, a més a més, vaig llegir al diari "Abidjan Matin" que l'Eddie Constantine guanya 800 milions de francs per una pel·lícula. Aleshores, és cert. Li vaig portar el diari al meu cap Rouch, que em va dir: "No és possible, no pots cobrar 800 milions com l'Eddie, a més, tu no ets un actor." Això és el que em va dir.

I li vaig replicar: "Per què no? Com és que l'Eddie Constantine guanya 800 milions per un film i jo no? És simplement la meva sort o què? És perquè sóc negre?"

El film era silent.

Em van demanar que fes el comentari. Jo no sabia què era un comentari i encara estava sublevat: aquells païos deuen tenir raó, em prenen el pèl. El cap sabia que jo acudiria sempre que em cridés, només oferint-me una cervesa, la meva cura per a la tristor, i uns quants calers. Vaig veure la pel·lícula: és perfecta. La pel·lícula va ser una molèstia molt emprenyadora per a mi, perquè mentre l'estàvem rodant no podia descansar. Quan tornava de treballar al migdia em deien que m'esperés, sense descansar: m'havien de filmar sortint de la feina. Al matí, abans de sortir a treballar, el Sr. Rouch ve amb mi, perquè em vol filmar anant cap al port. Si vull anar a Port-Bouet, el cap hi vol anar amb mi.

Hi havia certs llocs on jo no volia que ell hi vingués, però com que havia jurat que seria franc i com que havia dit que ho faria, res no em podia



impedir d'anar-hi, malgrat la incomoditat que la seva presència em produïa. De tota manera, mentre durés el rodatge havia de ser així.

Desplacem-nos ara cap al present. Avui les coses no van massa malament. D'entrada **Treichville** ha canviat el seu nom (**Moi, un noir**). Els papers, la premsa, les cartes escrites a Gambi-Dorothy Lamour i moltes altres coses i moltes altres coses encara m'han fet creure en, si no en milions, una bona suma de diners.

Crec que aquells que han vist la meva imatge, que han sentit el meu comentari, que no em volen fer cap mal ni tractar-me com un idiota, em diuen: "S'il vous plait, Monsieur Oumarou Ganda!" En qualsevol cas, això és el que jo penso. Heu de saber que ja no penso en ser un campió mundial de boxa. Un actor de cinema, bé, potser mai no ho podré ser, és un gran "mai", però és el meu somni, que ha quedat gravat al meu cap. Però si mai se'm presentés una oportunitat a mi, Oumarou Ganda, de fer una altra pel·lícula, aleshores juro que deixaria en ridícul tots els actors professionals, no només els francesos, si no tots els del món internacional del cinema d'avui dia.

A més, per què no hauria de poder ser actor, jo? No sóc tan francès com els altres si compartim la mateixa pàtria? He arriscat la meva vida vint i quatre hores al dia al camp de batalla. Als meus vint anys m'he trobat al mig del camp de batalla a l'Indoxina, a Tonkin. Aleshores, per què no hauria de poder esdevenir un actor, el més gran dels meus somnis?

De tota manera, esperaré el futur, a veure si fa de mi un actor. Per cert, he oblidat de comentar-vos la meva baralla amb aquell italià fastigós, un mariner d'un vaixell del qual no en sé el nom, sobre l'encantadora Dorothy Lamour, la

noia nigeriana, que conec del meu país i que s'ha estat beneficiant regularment dels meus diners des que vaig tornar de l'Indoxina. Perquè, preneu nota, no vaig néixer per ser un treballador, ni molt menys. Encara més, al meu país no podria ser-ho. Considero el treball com una cosa indigna de mi. Els meus amics que sortien al film amb mi, Alassane Maiga, un taxista a Treichville, i Petit Touré, l'estibador i venedor de teixits, són tots a Treichville encara, com jo.

### Oumarou Ganda

Aquesta pel·lícula realitzada en col·laboració amb Edgar Morin és una assaig d'investigació cinematogràfica que utilitza una tècnica molt nova de so sincron (*cinema directe*) sobre els joves francesos de l'estiu de 1960: moment en què es pensava que la guerra d'Algèria s'acabaria però es va allargar i en què els incidents del Congo van afegir els problemes de l'independència dels estats africans al de l'independència dels estats del Magreb. La pel·lícula segueix durant uns mesos la mateixa investigació i l'evolució dels personatges principals: Marceline vella deportada fa enquestes de socio-economia; el seu amic Jean Pierre estudiant de filosofia; Marie Lou, d'origen Italià, secretària dactilògrafa de *Cahiers de cinéma*; Angelo i el seu company Jacques, treballadors de Renault; un treballador de la SNCF, antic militant desanimat i la seva dona; Landry estudiant d'Ivori, vingut de l'escola de Villeneuve sur Lot.

Al voltant d'aquest grup, es decobreixen altres parisins, uns desconeguts trobats al carrer: Nadine, escolar companya de Landry, Raymond, estudiant ivorí d'una escola comercial, una parella de pintors i artistes feliços, una model de portada de revista, una venedora d'una botiga de roba, els fills d'Edgar Morin i els dos autors de la pel·lícula.

Al principi, la pregunta que es planteja és: "com vius?" Però ràpidament apareixen les qüestions essencials, la desesperació política, la solitud, la lluita contra la ràbia. Les vacances arriben, les fàbriques es cuiden, les platges s'omplen. S'oblida tot allò que passa en altres llocs. La fi de la guerra d'Algèria dura encara un altre any.

Tots els protagonistes van a la primera projecció de la pel·lícula, discuteixen, l'accepten o la rebutgen, els dos autors es troben sols davant d'aquesta experiència cruel però apassionant de *cinema verité*.

## CINEMA I SOCIOLOGIA

### (Pensaments sobre Chronique d'un été)

La pel·lícula d'Edgar Morin i Jean Rouch proposa una sèrie de qüestions que són la transposició, dins l'esfera de la realització cinematogràfica, dels problemes fonamentals que es debaten en tota la sociologia moderna, i em sembla que aquestes qüestions poden ser útilment elevades, fins i tot en la perspectiva general que permet un record recent.

Bàsicament, el problema és el valor metodològic

de les entrevistes i converses clíniques no dirigides o poc dirigides com a mitjà d'accés al coneixement de la realitat humana. Per tant, amb el risc de parlar d'una manera més aviat simplista, hem d'assenyalar que el film de Morin i Rouch és només la gravació a la pantalla de la suma d'entrevistes i d'alguns intercanvis individuals que són més aviat simplificats pels límits imposats pel temps de projecció. Caldria puntualitzar que aquesta apreciació no només fa referència a les diverses seqüències on dues noies es passegen amb un micròfon fent preguntes als vianants, sinó a la totalitat del film, el qual es construeix a partir de converses similars entre els realitzadors i els protagonistes, i de diverses discussions col·lectives.

Les objeccions bàsiques per a qualsevol recerca sociològica basada únicament en les converses i els qüestionaris són ben conegudes. "La veritat és el tot" va dir Hegel. Ara, l'entrevista i els qüestionaris són precisament fragments parcials, no inserits en estructures globals, els quals, per això mateix, continuen sent abstractes, fins i tot quan es refereixen a casos autèntics i viscuts (que són els millors casos), i conseqüentment són extremadament pobres en relació a la complexa i rica estructura de la realitat. Accions com el despertar a l'habitació d'un estudiant o l'esmorzar preparat per la mare, poden tenir significats rigorosament diferents depenent del context global en el qual es situen. Actualment, el sociòleg pot escarbar aquest context amb l'ajuda de la recerca conceptual i estructural, però el director de cinema que no té la possibilitat de filmar conceptes, només pot mesurar-ho a partir de la seva reproducció en el pla d'individus i situacions concretes que són les úniques coses que pot trobar disponibles de forma directa. És a dir, en el pla de la ficció.

Evidentment, la ficció sempre córren el risc de ser arbitrària. I el problema, que sembla haver estat a l'origen de les preocupacions principals de Morin i Rouch, va ser precisament evitar l'arbitrarietat, escarbar en la realitat actual, obtenir la veritat. Però precisament en aquest punt, temem que s'han trobat amb una dificultat metodològica major, que va ser ja fa temps assenyalada en els treballs metodològics de Hegel i Marx: quan es tracta d'un tema referent a la realitat humana, la veritat no és mai immediata, i res que sigui immediat es manté abstracte i, per tant, queda tenyit d'inexactitud mentre no s'inserti en la totalitat a partir d'un número més o menys gran i complex de mediacions. Morin i Rouch eren conscients d'aquest problema i van fer el millor que van poder per salvar les dificultats que hem mencionat, substituint el

## FITXA TÈCNICA

Realització  
Jean Rouch i Edgar Morin  
Producció  
Argos Films  
Format  
16mm en blanc i negre  
Durada  
90 minuts  
Any  
1960





personal habitual que realitza les enquestes sociològiques, seleccionat aleatòriament, per persones que ells coneixien prou bé, els coordinadors de les quals podrien utilitzar implícitament.

Aquí hi ha un benefici metodològic innegable pel director de cinema, el qual sap millor, en qualsevol cas, quines són les preguntes a realitzar i també quin ordre han de seguir per aconseguir respostes característiques i significatives. En aquest sentit, **Chronique d'un été** va anar prou lluny, dins dels límits permesos dins d'aquest mètode.

També és cert que els coordinadors dels protagonistes, coneguts per Morin i Rouch, no són coneguts per l'espectador, i en aquest sentit, la pel·lícula esdevé més abstracte i menys significativa, encara que la familiarització amb les dades distorsionades i transmeses per la majoria dels missatges sobre cultura contemporània i pseudo-cultura n'impedeixi el seu coneixement.

Finalment, com en tots els problemes que afecten a l'art i a la realitat humana, no hi ha cap solució unilateral ni universal vàlida. Com a mitjà d'accés a un coneixement tant rigorós com possible de la realitat, la pel·lícula de ficció comporta uns perills molt elevats, però a la mateixa vegada conté les possibilitats que es corresponen amb aquests perills. L'enquesta i la conversa, quan són honestament utilitzades, sense cap intenció de manipulació ni propaganda – que és indubtablement el cas de la pel·lícula de Morin i Rouch- presenten en la seva gravació immediata, una major garantia d'autenticitat; per altra banda, ofereixen possibilitats molt reduïdes d'accés a l'estructura veritable de la realitat, i per tant, a la importància dels fets que

estan gravant. Aleshores, quina és la solució? Ja hem dit abans que només podia ser dialèctica: és el balanç que en cada cas ha de ser renovat entre, d'una banda, el marc global que només pot ser imaginari però que pot ser elaborat des d'una recerca sociològica preliminar tan objectiva com sigui possible, i per l'altra banda, l'exactitud en la reproducció parcial dels elements.

En l'anàlisi final, estaria disposat a dir que, amb el mètode que van utilitzar, Morin i Rouch probablement van obtenir tot el què és possible en una primera temptativa i que en aquest sentit, la pel·lícula representa indubtablement un succés parcial i un document important. Però precisament perquè revela clarament els principals problemes metodològics provocats pel *cinema vérité*. L'ús de la càmera: en relació a la ciència, per a la recopilació de dades immediates de caràcter documental, i en relació a l'estètica, per a la creació d'un treball de ficció. En relació a la ciència: l'equivalència de la realitat és anomenada veritat. En l'estètica, és anomenada realisme. Però la veritat científica no es troba mai en el document immediat, encara que no pot existir sense aquest. En aquest camp, la càmera podria només proporcionar informació més precisa per a un anàlisi científic global, i el *cinema vérité* és només possible dins un desenvolupament teòric en el qual la imatge sola no podria ser compresa. Altre cop, el cinema no té autonomia en relació a l'equivalència amb la realitat excepte quan vol ser vist com un significat de la creació estètica. El que significa que al mateix temps que reconeixem el valor de l'experiència i testimonis representats en la pel·lícula de Morin i Rouch, tenim por que des d'un principi ja es troba molt a prop dels límits d'aquest tipus de film, i que la veritat científica,

el realisme cinematèmic i el valor estètic es troben precisament més enllà d'aquests límits. Com a final d'aquesta reflexió, deixeu-nos afegir, no obstant, que les nostres reserves en relació al film de Morin i Rouch, desenvolupades des d'uns requisits més aviat rígids, no només fan referència al propi film i a la tècnica cinematèmica corresponent, sinó també, i per sobre de tot, a les dificultats inherents tant de la recerca sociològica com de la creació estètica en la societat industrial contemporània. No és una casualitat que les objeccions que hem apuntat sobre **Chronique d'un été** són igual de vàlides per al 80% de la recerca realitzada per la sociologia contemporània, la qual fins i tot quan els resultats són presentats en forma de llibre on poden introduir-se interessos conceptuals, no arriba tant lluny, no aconsegueix arribar al nivell de document immediat. De la mateixa manera, no és casualitat que el lloable interès que va moure Morin i Rouch a realitzar **Chronique d'un été**, implica una crítica justificada a un gran nombre de treballs imaginatius que perden tot el contacte amb la realitat, al mateix temps que es fan passar per treballs realistes.

Veritat, realisme, coherència i unitat estètica són valors, el coneixement dels quals no es limita a un problema de bona fe, esforç, talent o fins i tot geni individual. És també, i en primera instància, el problema de les dificultats i limitacions que un entorn cultural ens porta a interessar-nos en els productes de la ment. Un treball ha de ser jutjat a la mateixa vegada tant en relació al projecte de l'autor com en relació a les dificultats intel·lectuals inherents en aquell moment. Des d'aquest punt de vista, **Chronique d'un été** queda com un document interessant i

simptomàtic el qual mereix ser destacat d'entre la resta d'intents experimentals del cinema contemporani.

### Lucien Goldman

#### NOTA D'EDITORIAL

L'article de Lucien Goldman pot ser vist com un exemple de resposta típica d'un sociòleg acadèmic envers la pel·lícula de Rouch/Morin. Goldman es centra en si la metodologia de la pel·lícula està en consonància amb la metodologia de la investigació sociològica. En resum, manté que la sociologia s'interessa pels conceptes mentre que la pel·lícula tracta bàsicament dels individus. Segons l'argument, a una pel·lícula com **Chronique d'un été** se l'hi pot atorgar l'estatus de "l'immediat", és a dir, un document no mediat, que té interès i utilitat només si forma part d'una teoria fora del propi film. Aquest article va ser publicat a *Le Cinema et la Verité*, un exemplar especial de *Artsept*, 1963, editat per Raymond Bellour.



Jean Rouch i Edgar Morin

## FITXA TÈCNICA

Realització  
Jean Rouch  
Producció  
Les films de la Pléiade i  
Pierre Braunberger  
Format  
16/35mm en color  
Durada  
88 minuts  
Any  
1965

Crònica filmada durant set anys, sobre tots els aspectes relacionats amb la caça del lleó: preparació de les eines, els verins, les trampes necessària, la caça i els rituals que comporta, etc. Però al contrari dels films etnogràfics “clàssics” que tenen a veure amb la tecnologia de la caça (per exemple, les pel·lícules de Dunlop sobre els Aborígens o les sèries dels esquimals Netsilik de Balicki) aquesta pel·lícula també té a veure amb les relacions entre els caçadors i la presa, i també descriu l'efecte de la caça sobre Rouch i la seva implicació. Com a document alhora personal i etnogràfic.

La pel·lícula va ser rodada amb una vella Bell i Howell que permetia plans de vint segons i poc moviment de càmera. Algunes de les primeres escenes del film van ser rodades sense so i amb música de fons, cosa infreqüent en Rouch. En conjunt, és en el comentari subjectiu i “poètic” quan Rouch aconsegueix el grau més alt d'implicació, tot i que hi ha escenes insertades que mostren el telegrama enviat pels caçadors a Rouch demanant-li de retornar quan el lleó estava a punt de retornar. Aquest film va ser rebut com una continuació dels intents de Rouch per construir un “cinema participatiu”, una “antropologia compartida”, així com una manera de documentar pràctiques en vies d'extinció: el comentari està adreçat a infants que no seran capaços de ser caçadors en el futur.

El film també planteja qüestions morals en relació a la pràctica del film documental: en un moment del film un pastor és atacat i ferit per un lleó; Rouch para de filmar (encara que l'home que s'encarrega del so continua rodant) com si se sentís d'alguna manera responsable per la presència del pastor). L'home s'ha vist immers en aquesta situació perquè el director de cine s'ha sentit intrigat en com utilitzaria una càmera per atrapar un lleó. Rouch va dir que si l'home hagués mort, ell no hauria acabat de rodar la pel·lícula.

Hi ha una entrevista en el número 156 de *Cahiers du Cinéma*, el juny de 1965 amb Lévi-Strauss, on parla sobre el seu interès pel cinema, presentada per Michel Delahaye i Jacques Rivette. Lévi-Strauss parla breument sobre Rouch i el *cinéma-vérité*. En aquesta entrevista va assegurar que mentre admirava els documentals etnogràfics de Rouch, pensava que els films de ficció com **Moi, un noir** i **La pyramide humaine** estaven lluny de la veritat. Per a Rouch, el *cinéma-vérité* es mereix el mateix estatus que els “apuntes de camp d'un etnògraf o sociòleg. Només que ells no els publiquen: són per al seu propi ús” El

*cinéma-vérité* mai no pot ser la veritat ja que “esdevé necessari transformar la realitat en un espectacle... perquè la veritat, per ell mateixa, seria massa avorrida i ningú no suportaria veure-la” Per tant, és clar que per a Lévi-Strauss hi ha una clara distinció entre el documental etnogràfic i els films de ficció i, pel que fa referència al film de ficció, “probablement seria millor si estigués fet per professionals, amb un guió i una posada en escena”.

## DE L'ETNOGRAFIA A L'HOMENTAGE

Després de Gille Marsolais *L'aventure du cinéma direct* (1974) i després de René Prédal *Jean Rouch, un griot gaulois* (1982), és molt difícil parlar del cineasta de **Moi, un noir** i de **Maîtres fous**. Però la sort m'ha ajudat: una setmana després d'haver tornat a veure en vídeo per desena vegada **La chasse au lion à l'arc**, he rebut un regal d'algú que coneixia la meua admiració per Karen Blixen: *Ombres sur la prairie* (1992) conté el relat d'una caça del lleó concebuda i expressada en el mateix registre que Jean Rouch.

L'autora de **La ferme africaine** s'explica en aquests termes: “Es pot considerar que la caça és sempre un acte d'amor. El caçador es veu captivat per la peça que caça... S'estima cada particularitat, cada moviment de la bèstia. No hi ha cap altra cosa per a ell en aquest món.”

Després d'haver fet l'inventari d'altres caces, Karen Blixen continua: “la caça del lleó és, cada vegada, una empresa absolutament bella. Hi ha un desig mutu profund i captivador, una comunicació respectuosa entre criatures sinceres i indomables, criatures d'una naturalesa molt diferent, però d'aspiracions idèntiques.”

Un últim passatge (caldría copiar, fins les descripcions de les caces més detallades de la narradora): “El lleó és la imatge perfecta que les generacions humanes s'han fet de la independència i de la invencibilitat en l'estat més pur...Per molt que sé d'una font fiable que no puc viure sense ell, és que no sap ell, al seu cap, sota la seva cabellera reial, el que jo vull per a ell?”

Anem a la pel·lícula. Aquest llargmetratge va ser rodat al llarg de set missions a la frontera entre Níger, i segueix la pista d'uns caçadors a la recerca d'un lleó depredador, és un document en el qual el cineasta, dit amb les seves paraules:



La chasse au lion à l'arc

“Aprofundeix la seva recerca intentant delimitar les relacions que s'estableixen entre els caçadors i el lleó”. Però no ens oblidem de Karen Blixen.

La pel·lícula és també una saga i una mena de poema èpic. Es presenta amb la forma d'una narració explicada als nens i per aquest fet, es converteix alhora que una crònica local, en una mini-epopeia i en una paràbola. Però allà on Jean Rouch s'abeura en les fonts del cinema i al mateix temps s'apropa a Rossellini, és fent un rodatge, on aquesta mateixa minúcia amaga un element màgic. En aquesta transfiguració hi ha dos nivells: per als autòctons, perseguir i matar l'animal s'acompleix com una acció de caràcter ritual en el qual, totes les frases són tan sacralitzades que podrien pertànyer a l'antiguitat. En segon lloc, l'escriptura del nostre etnògraf escrupolós i inspirat, eleva la narració per sobre del que es narra, i la situa en una mena d'atemporalitat litúrgica. Les múltiples cerimònies que han d'acomplir (pensem en Mircea Eliade i en Claude Lévi-Strauss), el lloc veritablement reial atorgat tant a la bèstia com a allò que l'envolta, i sobretot, l'agonia del lleó tractada amb una noble i commovedora serenitat, tot plegat són elements fidels a aquest cinema-veritat que Marsolais ha sabut analitzar d'aprop i relacionar amb aquell sentit mític que defineix els veritables autors del setè art.

Cal revisar rigorosament aquesta obra per aprehendre la bellesa que apareix d'acord amb l'ideal hel·lènic, que es correspon amb “l'esplendor de la veritat”. En primer lloc, el seguiment de l'equip s'efectua en la penetració d'una regió que ens porta “més lluny que lluny”: no podem pensar “més enllà” d'Henri Michaux

i els surrealistes. A més, la sèrie de plans carregats d'armes i d'eines utilitzades ens situa en una perspectiva que evoca les descripcions homèriques, especialment de l'*Odissea*. En definitiva, el canvi de natura de les imatges s'efectua, diríem, de forma natural per repetició de ritmes mimètics i de manipulacions funcionals afectades, de mica en mica, per un coeficient sagrat. Una altra vegada, podem evocar Mircea Eliade, ja que ens trobem en la confluència de prescripcions bíbliques (per exemple, les de Moisès) i de les minucioses pràctiques dels “primitius”.

El secret d'aquesta plenitud es troba, sens dubte, en el rebuig a cedir tant davant tota retòrica captivadora, com davant de qualsevol hieratisme indiscret. Podem imaginar que, en les obres de Rouch -com en les obres dels més grans- hi ha una misteriosa mediació amb tota creació. D'aquí, aquesta presència privilegiada de l'home i del món, aquest alè de confiança en la bellesa i en la riquesa de la creació, que no ha cessat d'animar allò que el nostre amic Barthélemy Amengual anomena “els cants visceralers de la realitat”: Flaherty, Dovjenko, Renoir, Vigo, Satyajit Ray, Donskoï, De Sica, Tarkovski, Angelopoulos. És a aquest nivell que cal situar l'autor de **La chasse du lion à l'arc**.

**Henri Agel**

**Jean Rouch, une rétrospective (1981)**



## FITXA TÈCNICA

Realització  
Jean Rouch  
Producció  
Les films de la Pléiade  
Format  
16/35mm en color  
Durada  
96 minuts  
Any  
1971

## SINOPSI

Damouré, home jovial i murri, dirigeix a la vila d'Ayorou, a la vora del Níger, una societat d'importació-exportació anomenada "Petit à petit". Els seus dos associats són: Lam, vell pastor de caràcter taciturn que recorre la sabana en Landrover per vigilar els ramats, i Illo, el pescador. Havent sabut que a Niamey, capital del Níger, es vol construir un edifici de set plantes, Damouré convoca els seus associats. Decideixen que cal fer-ho encara millor: Ells construiran un "building" encara més alt.

Damouré agafa l'avió cap a París a fi de veure-hi "com es pot viure en les cases de pisos". Descobreix, alternativament perplex, escèptic o divertit, les curioses maneres de ser, de viure i de pensar de la tribu dels parisencs. Envia regularment als seus associats del Níger "cartes perses" fins un dia que havent rebut una postal declarant que els parisencs només mengen pollastres no degollats —cosa impensable en Terra de l'Islam— suposen que Damouré s'ha tornat boig i li envien a Lam, amb la missió de fer-lo tornar al país. Després d'haver estudiat les "cases de pisos" de França, d'Itàlia i dels Estats Units, Lam cau al seu torn a la trampa de la capital. Davant de la dificultat

de desplaçar-se per París i Lam que té por del metro decideixen de comprar "un cotxe que no existeix però que recorda a un Landrover", un cabriolet Bugatti.

Amb aquest equipatge, als Camps Elisis, sedueixen a Safi, "cover-girl" i cortesana senegalesa ("faig negoci amb el meu cul" diu ella), que els presenta Ariane, ballarina en un "night-club". A bord d'un "bateau-mouche", Lam contracta a Philippe, un "clochard" ple d'energia. L'equip està complet per tornar al Níger.

A Ayorou, l'edifici es construeix lentament; Safi dirigeix un taller de costura; Ariane és dactilògrafa a "Petit à petit"; Philippe, el "clochard" és pastor-cowboy, a tot disposar. Damouré es casa religiosament amb Ariane i Safi, que es converteixen en les seves esposes número set i vuit, les seves preferides.

Però aviat, després de l'enlluernament de la descoberta, agobiada per la calor i l'avorriment, Ariane s'adona que Marie, la dactilògrafa nigeriana que guanya cinc vegades menys que ella, n'està irremeiablement gelosa. Safi està decebuda ja que q̄a les seves clientes que no els agrada la nova moda "a la senegalesa". Philippe, el "clochard", que creia que trobaria a la vora del riu Níger la veritable llibertat, no havia treballat mai tant en la seva vida



Petit à Petit

i detesta el menjar indígena. Tots tres deixen la societat, despertant així una presa de consciència dels seus directors: Damouré i Lam abandonen la societat i suggereixen a Illo de crear la societat dels “vells carallots”... Retrobant cavall, ramat, fona i piragua, Damouré, Lam i Illo es retiren a una cabana al costat del riu per reflexionar sobre com hauria de ser “la nova, la moderna civilització”, que no s’hauria d’inspirar en el model grotesc que han descobert a París.

CinémAction nº 81, 1996

### CRÍTICA

Aquest film és una seqüela de **Jaguar**. Al final d’aquell film Damouré i Lam havien fundat una societat coneguda com “Petit à petit”, del refrany “poquet a poquet l’ocell fa el seu barret”\* - essent el barret el turbant d’un cabdill. En aquest film la societat ha prosperat i Damouré és enviat a París per veure com hi viu la gent, arrel d’un gratacels que s’està construint a la Costa d’Ivori.

Rouch: “La idea del meu film és la de transformar l’antropologia, la filla gran del colonialisme, una disciplina reservada a aquells que tenen poder, interrogant aquells que no en tenen. Ho vull substituir per una antropologia compartida. Això vol dir, un diàleg antropològic entre gent que pertany a cultures diferents, cosa que per a mi representa el futur de les ciències de la humanitat.” (*Le Monde*, 16 de Juny, 1971)

Filmada al Setembre-Octubre de 1968 a París i els principis de 1969 a Àfrica. Després d’un any d’edició es van produir dues versions, una de quatre hores i mitja i una altra de 105 minuts per a una distribució general, extret de sis hores de material compostat bàsicament per seqüències de deu minuts. Rouch diu que el film hagués estat força diferent si l’hagués rodat abans dels esdeveniments del Maig del ’68. Amb això crec que vol dir no tant que la construcció del film hagués estat una altra a conseqüència d’aquests esdeveniments com que el seu impacte hagués estat molt diferent si aquests fets no haguessin succeït, com les “ingènues objeccions” que Damouré fa a la societat de consum, que haguessin tingut un valor diferent abans del ’68. El film desenvolupa moltes de les preocupacions recurrents de Rouch: la creació d’una “realitat” partint d’una ficció, la confrontació entre blancs i negres, encara que aquest cop a Europa en lloc d’Àfrica, i el desenvolupament d’una “antropologia compartida”.

**Mick Eaton**

\* Petit à petit



Rodatge de Petit a Petit (Poc a poc)

**FITXA TÈCNICA**

Realització  
Jean-André Fieschi  
Producció  
AMIP  
Format  
Video Color  
Durada  
73 minuts  
Any  
1998

Aquesta trobada amb Jean Rouch, cap en l'exactitud del "com si" en allò que evoca el que esdevingué per a ell una norma de vida i de cinema: "En fer "com si", s'és molt més a prop de la realitat". I mentre Jean Rouch, rodejat pels seus amics de sempre, Damouré i Tallou, fa com si estigués rodant una pel·lícula titulada **La vache merveilleuse**, Jean-André Fieschi ha aconseguit entendre l'home i el seu mètode; rendeix aquí un homenatge emocionant, habitat per l'esperit del cineasta. En aquesta relació propera i respectuosa amb els seus amics africans de sempre, Damouré i Tallou, descobrim plenament al cineasta, hàbil, camaleònic, en osmosi amb Àfrica. Un testimoni fascinant, inèdit a l'Argentina.

d'oposicions pel que, partint de l'eix original Lumière-Méliès, es conceben categories com documental/ficció, estil/improvisació, natural/artificial, etc.

Hi havia hagut sens dubte una successió de terratrèmols abans de Rouch –Vertov, Flaherty, Rossellini- que indicaven clarament la inanitat d'aquestes oposicions acadèmiques tradicionals. Però Rouch els va donar una sacsejada més que va resultar decisiva. Durant un temps, es va evitar fer-ne cap avaluació real recolzant-se en el terme absurdament confús *cinéma vérité*, pres de Dziga Vertov i el seu 'Kino Pravda' i interpretat molt lliurement. Al llarg dels anys seixantes, va envair festivals, revistes de cinema i congressos un debat interminable sobre la qüestió. Normalment una ideologia sospitosa a favor del no-art (la transparència de la realitat, intensificada pel "miracle" del so directe i el mite de l'expressió natural del cineasta i dels seus personatges) encobria el problema de l'artificialitat, tan extrema com la de qualsevol pel·lícula de Hollywood però a un altre nivell i aconseguida a través d'altres mitjans. Les escoles rivals van intervenir amb discussions en què tothom –Rossellini, Leacock, els canadencs- acusava tothom de fer trampes, de peresa, d'il·lusionisme. Avui dia és un fet innegable que encara que Rouch va participar en el debat, ho va fer sense prendre partit excepte per aigualir la festa posant al descobert la seva falsedat inherent.

"Podria passar qualsevol cosa, aquí": aquesta frase, dita al principi de *Shanghai Gesture*, és una mena d'"abracadabra" per a l'estètica de Sternberg. Suggereix un espai mental subjecte a substitucions, transformacions, metamorfosis, prodigis. Si un vol definir els components de l'obra de Rouch, ha de mirar cap als mites narratius de Sternberg, el món fantàstic poètic de Cocteau, els vols especulatiu del surrealisme. O al contador de contes que teixeix una història mentre uns nens amb els ulls oberts de bat a bat l'escolten amb la respiració continguda: "Escolteu-me, nens, per l'amor de Déu". Així és com comença el conte de la caça d'un lleó amb arcs i fletxes, aparentment a l'Àfrica però en realitat a algun país estrany més enllà "dels matolls que hi ha molt més lluny que la llunyania, la terra d'enlloc". Després de "les muntanyes de la lluna", de les "muntanyes de cristall" ...

Cada cop s'ha de creuar una frontera, travessar un mirall, per arribar a aquest altre lloc o altre món del qual es nodreixen els somnis i les històries. Cada pel·lícula esdevé el relat d'una

**NOTA EDITORIAL**

L'article de Fieschi - la valoració més intel·ligent de l'obra de Rouch publicada fins ara- assenyalava que el cinema de Rouch no es pot reduir a les categories de film etnogràfic ni de clàssic film de ficció, sinó que ocupa, dins de la ficció, un espai propi amb la seva efectivitat particular.

Aquest article es va escriure originalment per a Cinema: A Critical Dictionary, editat per Richard Roud, i que publicarà aviat Martin Secker & Warburg Ltd. Se'n va publicar una versió en francès a un número especial de la *Revue d'Esthétique*, editat per D. Noguez: *Cinema, Theories, Lectures* (1973).

**DESVIACIONS DE LA FICCIÓ**  
(Apunts sobre el cinema de Jean Rouch)

Una revisió de la carrera cinematogràfica de Jean Rouch, que abraça a hores d'ara més de vint-i-cinc anys, des dels primers curts etnològics fins a **Petit à petit**, suggereix que allò que dóna a la seva obra el seu caràcter innovador, pertorbador i la seva elasticitat rau sobretot en la incomoditat que provoca, fent servir els mitjans que calguin per aconseguir els seus objectius, recorrent a tècniques diferents que s'aventuren per camins inexplorats fins ara, combinant mecanismes que abans es creien contradictoris, i negant-se a sotmetre's a cap noció establerta.

Etnologia d'estar per casa, un es pot sentir temptat de dir respecte a la part africana de l'obra de Rouch. Un gamarús dirigint (en comparació amb els seus deixebles avantatjats: Rosi, Melville, Losey ...) quan s'endinsa més deliberadament en el terreny de la ficció: sense respecte per les normes establertes i, fins i tot, més aviat enorgullint-se de trobar maneres d'esquivar-les. Per sobre de tot, però, cinema de contraban, amb Rouch sempre disposat a travessar fronteres que ell mateix sembla haver-se posat. D'aquí els malentesos acumulats al llarg dels seus viatges: inacceptable, aquest etnòleg més aviat capritxós massa aficionat a caçar papallones; incongruent, aquest director de cinema poc familiaritzat amb les regles de continuïtat, la dramaturgia, els personatges rodons.

El que l'obra de Rouch demoleix (amb el resultat que, com Boulez va dir de la música després de Debussy, el cinema sencer "respira" ara d'una altra manera) és tot el sistema estatutari

cerimònia d'iniciació. S'han de prendre aquí en consideració els factors determinants de la vida –el desig, de fet- d'un etnòleg. Claude Lévi-Strauss (i Michel Leiris [a *L'Afrique fantôme*]), és molt aclaridor en aquest sentit: “Les condicions de la seva vida i obra l'aïllen del seu propi grup durant llargs períodes de temps, i ell mateix adquireix una mena de desarrelament crònic de la crua brutalitat dels canvis ambientals als quals està exposat. Mai no es pot sentir ‘a casa’ enlloc” (Levi-Strauss, *Tristes tropiques*).

Als primers esforços de Rouch, la càmera, una eina complementària en l'equipament de l'etnòleg, que li proporciona una major precisió i flexibilitat, enregistra ritus i costums: els dels homes que fan ploure, el poble del mill, els bruixots de Wanzerbe. Una eina recomanada per Mauss, Leroi-Gourhan, Marcel Griaule, i fins i tot per pioners com el Dr. Regnault ja al voltant del 1900. Una eina “científica” capaç, segons ells, d'evitar o corregir un subjectivisme indegut en l'observador. I que a més a més tampoc no queia en la selectivitat.

De manera que Rouch, als primers cinquantes, estava enregistrant ritus, costums i tècniques perquè “Si els joves etnògrafs fan bé de triar els rituals i les tècniques com a tema de rodatge és perquè els rituals i les tècniques incorporen la seva pròpia posada en escena”.

Aquest tipus de cinema, dependent de l'esdeveniment, el lloc, el moment, per descomptat no s'escriu, no es crea. El que es crea, de manera inesperada, a mesura que es desenvolupa dins del marc d'un escenari predeterminat però independent del cineasta, és la forma cultural de la cerimònia enregistrada. El cineasta aquí és l'operador (en el sentit que li dona Mallarmé de mecanisme de control, distribuïdor de signes, alhora que en el sentit estrictament tècnic de *cameraman*): l'ull enganxat al visor, enquadrant per al rectangle una manifestació elusiva, efímera –ell mateix n'és el primer espectador- que depèn no només dels seus prejudicis culturals sinó també dels seus reflexes, velocitat, paciència, els propis moviments del seu cos que transmet lleugers tremolors, sacsejades o interrupcions a la càmera. Moviments de la càmera, longitud de les preses, variacions de llum, el gra de la remesa de pel·lícula, generalment anul·lades als films “científics” per la tesi que s'hi exposa i la informació que s'ofereix, totes les eventualitats tècniques a través de les quals la matèria és filtrada i transformada (i que la permeten resistir) són portades a primer pla per primera vegada a l'obra de Rouch. En igualtat de condicions, es podria dir, que el tema representat.

Aquest descobriment en la pràctica de la *materialitat* del cinema en ell mateix va ser probablement un factor determinant per a Rouch: una materialitat per la qual l'afirmació científica de l'evidència, lleugerament dislocada, esdevé

una expressió fluctuant d'una subjectivitat elusiva que és alhora present i absent fins i tot en el moment mateix en què s'està formulant.

Per exemple, el conjunt de curtmetratges presentats sota el títol col·lectiu de **Les fils de l'eau**, que descriuen diversos aspectes de la vida tribal al llarg de la conca del Níger: pregàries per demanar pluja, l'arribada de la pluja, el conreu i recollida del mill, els ritus funeraris, la circumcisió, la caça d'un hipopòtam. Imatges aparentment sense oripells, com preses per qualsevol membre de l'equip que casualment estava a mà, un comentari traduït literalment del dialecte local (amb la mateixa estructura sintàctica, el mateix to de sortilegi, la repetició i variació de paraules simples), i cants tribals i música, tots es combinen per crear la il·lusió –de vegades perfecta- d'una total absència d'homes blancs. Un intent directe de penetrar en una mentalitat aliena simplement descrivint rostres, gestos i objectes quotidians.

Però la veu que acompanya aquestes imatges, conduint-les i semblant dirigir el seu flux tant com sotmetre's a elles, és la veu de Rouch. La captivadora veu del narrador, el conta-contes, el presentador que et diu a la seva manera, càlida, persuasiva, que veurem el que veurem. Una veu que reflexa l'acció més que no l'explica o la comenta, apartant-se de les imatges i “carregant-les”.

*Les hommes de la pluie*: la terra pateix una sequera, la collita està amenaçada. Només la pràctica de la màgia pot retornar la fertilitat. Aquestes pràctiques s'enumeren, descriuen, mostren. I quan el cel negre s'obre als darrers plans i la pluja cau i inunda la terra resseca i esquerdada, el miracle esperat es fa realitat literalment, s'estableix una relació de causa i efecte entre el ritus i el seu premi. D'aquesta manera la pel·lícula sembla acceptar el miracle, fins i tot servir-li de prova. Boirós i inquietant, el color irregular, passat per aigua, diferent de qualsevol altre color (Godard el va voler fer servir un cop per a *Les carabiniers*: ni el llampant Technicolor ni l'anomenat color “natural”), accentua l'efecte d'estranyesa.

A la il·lusió de l'absència d'homes blancs s'hi afegeix la il·lusió de l'absència de qualsevol tipus de manipulació en el material filmat (un no pensa ni per un moment en què es pot haver tallat durant el muntatge; al contrari, la impressió que un s'emporta és que cada escena es presenta exactament com es va rodar, i que es talla només quan a la càmera se li acaba el rotlle de pel·lícula o l'observador perd l'interès), mentre que, al mateix temps, una presència insistent –la veu- provoca una descol·locació, suggerint que l'espectacle que estem veient prové de totes totes de l'àmbit del cinema fantàstic, del terreny de la ciència ficció.

L'element fantàstic té de fet dues cares; d'aquí la seva particular efectivitat. En fer-se manifesta





la dislocació de l'espai, la misteriosa alteritat, tan propera i alhora tan llunyana, es revela l'estranyesa del que veiem, definida com a tal únicament per les diferències culturals; i a més hi ha el mètode narratiu, impecable en la seva seqüencialitat lògica, que introdueix el fantàstic juntament amb una causalitat que no ens és familiar. I intensificar aquests poders, com ha de ser, es dona una aparença total d'innocència, de fets simplement fets palesos: podeu veure com és, això...

Aquesta innocència es deriva clarament d'una ideologia de la immediatesa, el sentit intangible de l'experiència directa, que Rouch assegura que és automàtic, una inspiració, una manifestació fins i tot: " què són aquestes pel·lícules? Quin nom estafolari les distingeix de la resta? Existeixen? No en tinc ni idea, encara, però sí sé que hi ha certes ocasions molt rares en què, sense l'ajut d'un sol subtítol, l'espectador entén de sobte una llengua desconeguda, participa en estranyes cerimònies, vaga per pobles o a través de paisatges que no ha vist mai però que reconeix perfectament... Només el cinema pot obrar aquest miracle, tot i que no hi ha un estil particular que pugui revelar quin és el mecanisme, ni una tècnica especial que el posi en marxa: ni un hàbil contrapunt durant el muntatge, ni l'ús d'alguna mena de procediment de cinerama estereofònic poden crear aquestes meravelles ..."

I és més: "És com si ja no hi haguessin més càmeres, ni més enregistadores de so, ni cèl·lules fotoelèctriques, cap del munt d'accessoris i tècnics que implica el gran ritual del cinema clàssic. Però els cineastes d'avui prefereixen no aventurar-se per aquests camins tan perillosos; i només els ximpls, els bojos o els nens

s'atreveixen a prémer els botons prohibits. Aquest article (*Positif*, novembre, 1955) és una veritable mina, en tant que és un indicador força clar de com el propòsit científic es va veure desplaçat a favor de la càmera, al principi era només instrument de revelació però va rebre de sobte una llicència especial. Feu atenció un altre cop a cadascun dels plantejaments i expressions en la cadena de pensament de Rouch, tan fortament imbuïda d'un to de revelació poètica: instant privilegiat, comunicació sense intermediaris, prendre part en una cerimònia, sentit del reconeixement, miracle, meravelles, camins perillosos, ximpls, bojos i nens...

No treu cap a res fer servir aquest manifest per qüestionar la base científica de l'enfocament de Rouch, però és clar que de bon principi cinema i ciència eren per a ell pretextos –o, més aviat, generadors– l'un per a l'altre. La relació que s'ha de buscar en primer lloc no és doncs entre una ciència (etnològica) i una tècnica donada (en aquest cas la tècnica del cinema, necessari per transmetre aquesta ciència a través d'un mitjà específic). Per això els cineastes i els etnòlegs entenen tan poc el treball de Rouch, una mena de cinema agent doble que es mou més àmpliament entre la ciència i la ficció (per descomptat, les pel·lícules de Rouch es poden descriure també, sense tant joc de paraules, com ciència-ficció).

*Saltant d'una tècnica a una altra, d'una cultura a una altra*, Rouch (clarament per raons pràctiques) jugaria cada cop més sistemàticament amb aquest vaivé que va convertir en l'eix central d'un llarg, profundament original i extremadament influent cicle de ficció. A part, poc a poc, va anar complicant el joc. En aquest punt es pot portar a col·lació la relació de Rouch

amb els seus predecessors cinematogràfics: aplaudeix Vertov com el director “de pel·lícules que engendren pel·lícules”; Flaherty és un “tot-terreny, home d’acció i poeta”, però per sobre de tot un “*metteur en scène*, un dels més grans”.

Les seves primeres pel·lícules, que testimoniaven “el meravellós africà”, al marge de com en fos d’intensa la sensació d’estranyesa, d’alienació, tenien encara respectaven relativament la forma d’un reportatge clàssic. El que és nou a **Les fils de l’eau** i el cicle que inaugura, en comparació amb la massa indistingible de films etnològics, és el to, la presència manifesta d’un estil estètic; i la diferència entre el seu metratge i el dels reportatges factuais tradicionals, en projectar-se en pantalla, és sobretot d’ordre qualitatiu: la informació és allí, però entreteixida en una textura que modifica, transforma de totes totes, el seu caràcter i funcionalitat. Es produeix una apropiació del discurs, s’hi posa un segell reconeixible a sobre, una qualitat escènica, la mà d’un cineasta.

Amb **Les maîtres fous** s’inicia un primer moviment, tot i que encara vacil·lant, cap a formes més obertes, estructures més pertorbadores: estructures en què l’element pertorbador, la frontera travessada per alguna banda, és fonamental per al seu funcionament. La pel·lícula descriu la gran cerimònia anual dels Hauka, o dimonis del poder, a Ghana. Rouch ja no es limita a enregistrar un ritual, sinó que fa un estudi més complex d’una pràctica col·lectiva essencialment catàrtica, un sacrifici d’una naturalesa excepcional que s’interpreta clarament com un mode d’assegurar la normalitat social. Com en qualsevol fantasia, aquesta “normalitat” s’estableix des d’un bon principi, i funciona com l’*alter ego* o el doble de la sanguinària cerimònia sagrada. Els personatges surten de la vida quotidiana, diària, aquesta vegada urbana. No hi ha res d’inusual en ells a casa ni a la feina: obrers, cambrers, treballadors. Llavors, durant la cerimònia (seguida amb tot detall, pas a pas), esdevenen literalment posseïts, alienats, escumejant, mesclant sang de gossos i rovells d’ou, ebris d’animals esbudellats, regalimant escopinades, crispats. Després, quan els reclama el seu (no sagrat) context social, tornen a la normalitat fins al proper sacrifici. A aquesta primera inversió entre la realitat quotidiana i el sacrifici ritual es van intercalant de manera sobtada imatges verdes i vermelles incongruents: el canvi de la Guàrdia Muntada contra un fons de prats exuberants.

Tot i que el missatge és obvi per la manera ingènuament directa com es fiquen al mateix sac els suposats civilitzats i els presumptes salvatges, i encara que un exercici com aquest revela poc més que banalitats, entra en joc tanmateix un poderós element de sorpresa, no tant a nivell del discurs com de la pel·lícula com a ficció: una desorientació metafòrica, sorgida d’un altre temps i espai (d’altres sistemes

narratius i culturals que assenyalen el curs de la colonització) i que imposa una segona dislocació dins la ja pertorbadora dislocació que semblava que era el tema de la pel·lícula. Aquí es desmunta tot el sistema de lectura.

L’exploració del cinema com a matèria primera rica en possibilitats alternatives a la simplement transitiva és substituïda per l’exploració del cinema com a estructura (narrativa, poètica, plàstica, crítica). Se suggereix una combinació entre les dades bàsiques que el cinema (per la seva relació amb la realitat) ha posat en joc des dels seus inicis: la realitat i la seva resistència característica a deixar-se inscriure dins els marges de l’enquadrament, a sotmetre’s a tècniques que són inevitablement constrictores; i totes les possibilitats que genera la lògica de la selecció concreta per fer noves juxtaposicions, i per modificar en el muntatge els materials filmats (fins i tot quan són dades donades des del principi, ja posades en escena, com en el cas del ritual o la cerimònia).

Rouch treballaria amb aquesta relació entre el material donat i la manipulació, estudiant-ne les possibilitats i traçant camins inexplorats fins aleshores, de manera que la seva influència en el cinema que en aquell moment s’estava desenvolupant o buscant vies i mitjans va ser probablement molt més gran que la de cap altre (més que Godard, Rivette i, fins i tot, encara que un no ho cregui al principi, Straub).

Es pot observar com els termes que s’apliquen a cineastes anteriors com Vertov o Flaherty es van veure revitalitzats en connexió amb la seva obra.

El que es va fer manifest amb la pràctica de Rouch dins el cinema etnogràfic va ser un corpus de repudiacions força similar, amb els correspondents ajustaments històrics, al produït per Vertov en l’eufòria d’un món nou que demanava noves formes: “Va ser durant l’època que les línies mestres del moviment del cinema-ull començaven a prendre forma, quan vam haver de decidir si anàvem a seguir les passes del cinema artístic i fer productes de cine-destil·lació com tota la fraternitat de cineastes –una ocupació tan lucrativa com sancionada per la llei- o si anàvem a declarar la guerra al cinema artístic i començar a reconstruir el cinema des de zero. La vida o titelles?, vam preguntar a l’espectador...”

Un corpus de repudiacions que implicava igualment els actors i la interpretació, el text, els decorats, el muntatge clàssic i els mètodes de *découpage*, amb el que Bresson va descriure com a caricatura, i Straub com pornografia. En això Rouch seria un dels grans buscadors d’or del cinema contemporani. Prenent un camí directament oposat a la falsa pràctica periodística de Richard Leacock de suposada no-intervenció, ell va treballar en els processos, interaccions, descobriment mutu entre matèria i mètode, film

i discurs. La realitat mai no es mostra com a tal davant l'ull innocent o la pel·lícula verge. Quina realitat, de tota manera?

Es podria potser aventurar que el treball de Rouch en aquest punt es dirigeix cada vegada de manera més òbvia cap a la ficció, l'imaginari ja fet realitat als films primerencs que tractaven amb rituals, però ara progressivament, acompassat i revelat d'una altra manera; depenent cada vegada més d'un sistema de representació menys directe que el simple reportatge, incorporant l'element de fabricació propi de tot sistema de representació, sense oblidar els papers discrets però essencials interpretats per l'observador que conrea la ficció i els mitjans tècnics que el condueixen a la seva forma cinematogràfica completa com a producte de estrats successius derivats de sistemes diversos (el sistema social i cultural en què va tenir lloc la representació original, el sistema a on és rebut, el sistema tècnic i cultural a través del qual és transmès). Aquest és el cinema de Rouch: el dipòsit d'una xarxa de transicions i dislocacions especialment complexa a través de la qual un arriba a lectures diferents i més riques de l'observació feta per Levi-Strauss respecte a l'exili autoimposat de l'etnòleg: "Mai no es pot sentir 'a casa' enlloc". De fet, aquest és l'únic sentit en què es pot descriure Rouch com un cineasta exòtic. Exòtic, sens dubte; però només per l'aspecte africà de la seva obra?

**Moi, un noir** (1959) planteja clarament el problema central d'aquesta dislocació: qui és, en altres paraules, el que "parla"? La pel·lícula, anomenant-se amb aquest títol? El cineasta, que es vana irònicament de la seva diferència? Un dels seus personatges? Aquesta vegada, en qualsevol cas, es tracta d'un monòleg que ens conviden a veure, a escoltar; o, més aviat, d'un teixit de monòlegs que s'uneixen en un sol flux format per una suma de diferències. Els personatges: reals (existeixen, us podríeu topar amb ells a Abidjan, per exemple), però també personalitats duals, amb les figures mítiques que han escollit rera seu (Dorothy Lamour, o Eddie Constantine-Lemmy Caution-agent federal americà, o Sugar Ray Robinson).

Rouch és en aquest moment el primer a intentar filmar el que filma: no només comportaments, o somnis, o temes subjectius, sinó també la indissoluble amalgama que els lliga tots plegats. El desig del cineasta és entregar-se als desitjos dels seus personatges. Seguir-los pas a pas, d'acord amb les línies bàsiques del principi neorrealista de Zavattini, però amb la mirada posada tant en el que revela allò que diuen com en el seu comportament. Encarnant les seves decepcions, il·lusions, desitjos. La guerra d'Indoxina que un escenifica amb gestos; els transatlàntics que un altre assenyalava al port mentre diu que ha recorregut els set mars i ha n'ha tingut prou de les dones; el monòleg del guarda del tocadisc; la baralla amb l'italià:

moments inoblidables que reflexen pel·lícules que els personatges han vist, còmics que han llegit, històries que els han contat, i que reinterpreten amb un encant inimitable dins un nou discurs narratiu. Tota distinció entre premeditació i improvisació sembla aquí haver-se abolit, com si ara fos possible la transparència entre el pensament i la representació.

Creació col·lectiva, improvisació, espontaneïtat, complicitat: aquests són probablement els mitjans a través dels quals Rouch, l'observador de rituals, va crear la línia per esdevenir un creador de rituals per dret propi.

**Moi, un noir** és sense cap mena de dubte un punt d'inflexió en l'obra de Rouch. En el cinema, de fet. Tot dient-nos més sobre Treichville i els seus habitants que molts reportatges aparentment més "objectius". Dient-nos més però, sobretot, dient-nos-ho d'una altra manera.

A **Les maîtres fous**, els mateixos membres de la secta van crear la posada en escena per al seu deliri col·lectiu en què, disfressats amb les insígnies imaginàries de les figures simbòliques del colonialisme (el governador, el general, el caporal, el conductor de camionetes), posaven en peu una representació imaginària que és alhora "salvatge" i "ordenada". Des de **Moi, un noir** en endavant, la càmera assumeix una funció completament nova: ja no és un simple aparell per enregistrar, sinó que esdevé un *provocateur*, un estimulador, el qual precipita situacions, conflictes, expedicions que d'altra forma no s'haurien produït. Ja no es tracta de fingir que la càmera no és allà, sinó de transformar el seu rol constatant la seva presència, destacant el paper que hi juga, en convertir un obstacle tècnic en un pretext per revelar coses noves i sorprenents. Es tracta de crear, a través de l'acte mateix de la filmació, una concepció totalment nova de la noció d'esdeveniment cinematogràfic. Primer, aquests habitants de Treichville, amb la càmera guiant-los o seguint-los, representaven el que havien decidit mostrar d'ells mateixos davant d'ella. Aleshores, després de veure's a la pantalla, comentaven els procediments i els corregien o reorientaven. Aquestes operacions successives generen un objecte cultural complex, tot obrint camí cap a un camp virtualment inexplorat: pel·lícules d'aventures en què l'aventura rau en el material i en el seu descobriment. Un cinema experimental. Un cinema, sobretot, en què les posicions tradicionalment assignades al director, l'equip tècnic i els actors es reassignen i redefeixen. Cineasta/operador de càmera (quan no era rera la càmera, com a **Chronique d'un été** o **Les veuves de quinze ans**, 1964 -encara que **Gare du Nord**, 1965, n'és una excepció- el resultat és un desastre evident, una sensació atípica d'estranyesa i vergonya), actors/creadors: el mètode encoratja la improvisació a molts nivells. "Quan esteu fet una pel·lícula, triga uns minuts a posar-se en marxa, i llavors veig com la pel·lícula va prenent

forma al visor de la meua càmera, i sé en tot moment si el que n'estic treient és bo o no ho és". La tensió constant és esgotadora, però és una excitació absolutament essencial si un pretén sortir-se'n amb aquest recerca aleatòria de les imatges i els sons més efectius, sense estar mai segur del tot fins que estàs rodant les darreres seqüències que el resultat serà... Oh, no sabeu quantes pel·lícules inacabades he fet perquè no hi passava res –una dansa de possessió on ningú no era posseït; perquè es va fer fosc; perquè se'm va acabar el rotllo de pel·lícula..."

En aquest punt, més que fer una panoràmica de l'obra de Rouch, el principi en què es basa s'hauria de descriure més aviat a partir d'algunes de les seves característiques; característiques, d'altra banda, que interactuen una amb l'altra fins al punt que es pot discernir un autèntic mètode –un d'extremadament coherent- darrera el glorificat empirisme de la seva tècnica.

Un mètode que es podria descriure d'igual manera com una trampa, o un sistema de trampes: per a esdeveniments, reportatges, ficcions, metamorfosis. Perquè és a través de la diversitat de formes, figures i llocs incorporats mitjançant aquesta tècnica al llarg del seu progrés insospitat –fins i tot en els seus vagarejos, les seves oscil·lacions entre tècniques i cultures- que s'estableix una estètica genuïna, amb les seves pròpies lleis i pràctiques.

Una estètica amb associacions literàries òbvies, i que sembla derivar totalment del principi surrealista de la juxtaposició espontània. Aquesta trobada, com dos elements químics que actuen l'un sobre l'altre, precipita una nova realitat, irreductible a la simple suma de les seves parts. En literatura, la *Nadja* d'André Bréton i *Le*

*paysan de Paris* de Louis Aragon en són exemples clau. Però a les pel·lícules de Rouch la incidència de la poesia ja no es transmet, simplement, sinó que la crea, la provoca la càmera.

**Jaguar**, per exemple, mostra una recerca perillosa, una successió de calvaris, una mena d'odissea inventada col·lectivament al llarg d'una improvisació metòdica i delirant. No sorprèn, doncs, que en el que pretenia en un principi ser un reportatge sobre la migració a Ghana, es parlés en un determinat moment de l'eufòria creativa del rodatge d'introduir un drac o algun altre monstre. Al final la idea no es va dur a terme, i aquí es troba sens dubte una de les claus de l'empresa: a on aturar-se quan els fets documentals es transgredeixen a favor d'una altra realitat, més complexa, en què el paper que juga l'imaginari ja no és només ornamental o subordinat, sinó genuïnament essencial? A on aturar-se, també, quan l'escala de temps dramàtic tradicional ja no s'aplica? En altres paraules, en quin moment arbitrari s'hauria d'interrompre l'experiència, segons quins criteris s'hauria de tallar o excloure un episodi determinat durant el muntatge, quan tota la riquesa de l'experiència rau precisament en la manca de qualsevol censura dramàtica, quan el sentit rau tant en el curs erràtic de la narració com en el contingut d'escenes individuals?

Així ens trobem pel·lícules que duren diverses hores (**Jaguar** i la seva seqüela **Petit à Petit**), autèntics serials moderns plens d'incidents com **Les Vampires**, **The Perils of Pauline** o **The Daredevils of the Red Circle**. D'aquesta radical renovació de la ficció cinematogràfica, que parteix de les fonts més remotes, en resulta un canvi de direcció per a Rouch, una reorientació



Jean Rouch en ple Rodatge



total respecte al seu posicionament etnogràfic original cap a pel·lícules de ficció pura, pel·lícules “europees”, de les quals la millor i més característica sigui probablement el seu esquex a **Paris vu par... , Gare du Nord**.

Descriure **Gare du Nord** com una peça característica, gairebé primordial, de l'obra de Rouch, com jo estic temptat de fer, pot semblar sorprenent: una pel·lícula parisina, de ficció, dirigida, quan l'obra de Rouch sembla treure el seu encant i poder pertorbador dels elements més exòtics de l'etnologia, l'Àfrica profunda, la improvisació, de veure com viuen els altres.

El fet és que amb **Gare du Nord**, les preguntes “Darrera de què va Rouch l'etnòleg?” i “Darrera de què va Rouch el cineasta?” reben respostes que potser són menys ambigües i evasives del que sembla. Depenent de si un veu aquesta pel·lícula com un interludi, un exercici, un *tour de force*, o com un desenvolupament inevitable (esbossat vagament als primers films, i present de forma vívida als darrers), l'*oeuvre* de Rouch es defineix com eclèctica o com una unió de contradiccions, la riquesa de la qual emana de la interacció entre aquestes contradiccions. Què està dient **Gare du Nord** a través de la seva increïblement apressada mini tragèdia? Què s'està manifestant? Qui o què està parlant? Probablement no sigui altra cosa que la fascinació de la frontera, de trencar barreres: l'enregistrament d'un somni, una utopia, una realitat perduda en –i per- l'impuls que l'afirma.

Totes les tècniques de filmació “directa” es fan servir i es porten a l'extrem (so sincrònic, mobilitat tècnica, preses llargues), però transposades: aquí els diàlegs estan escrits, les localitzacions preseleccionades, l'acció determinada. Es renova la pretensió de Hitchcock a **La sogra**: aconseguir la coincidència entre temps real i temps rodat, reforçat per la il·lusió d'una única presa de vint minuts amb el canvi de bobina emmascarat per un enfosquiment momentani. “Pel que fa als diàlegs i les situacions”, va dir Rouch, “no es pot improvisar, però per al director, l'equip de rodatge i les interpretacions dels actors la improvisació és total”. Emfàticament fictícia, **Gare du Nord** és una resposta crítica al pseudo “*cinema vérité*”. La pulcritud, les digressions, l'aspecte de dossier es veuen reemplaçats per un sorprenent efecte de condensació.

A la pel·lícula una parella jove es baralla un matí al seu apartament prop de la **Gare du Nord**. Ella li retreu a ell la seva apatia, manca de romanticisme, manca d'ambició, i parla d'Aventura, de Fugir. Ell es defensa sense gaire entusiasme. Finalment ella li diu que és patètic, dóna un cop de porta i baixa al carrer, a on per poc no l'atropella un cotxe. El conductor surt del cotxe, corre rera d'ella per disculpar-se, i li ofereix Aventura i Fugir exactament en els termes que havia fet servir ella mateixa. Llavors, en el

moment que estan travessant un pont per sobre de la via del tren, ell li fa una proposta aclaparadora: ha decidit suïcidar-se, però si se'n va amb ell, no ho farà. Si no, es llençarà daltabaix del pont. Vacil·lant, ella refusa. Immediatament, mentre ella és allà, tremolosa, sense acabar-s'ho de creure, ell es deixa caure des del pont sobre la via del tren.

Aquesta situació, mostrada per una càmera hiperactiva que abraça molt de prop la tragèdia que s'està desenvolupant, amb l'experiència viscuda pels personatges coincidint exactament amb la unitat de temps-espai traçada a la pantalla (Godard va parlar de com “els segons reforcen els segons; quan realment s'acumulen, comencen a ser impressionants”), imposa una textura dramàtica que arriba a quotes d'intensitat gairebé asfixiants fins a la caiguda final (en més d'un sentit de la paraula) als límits d'un buit (mental, físic) que no és tant una conclusió com el tema central del la pel·lícula.

Es suspens formal i el suspens dramàtic estan aquí estretament lligats en una concepció sintètica de la tècnica. La constant modificació de l'enquadrament, obeint als moviments decidits de la Nadine, subjecte a la granulosa incertesa d'una llum blavosa, assaltada per onades de sorolls de la ciutat, defineix una odissea al·lucinatòria en què, momentàniament, mentre ella se separa del seu marit, el somni d'un “altre lloc” s'entreveu abans de ser sobtada, brutalment transformat en la separació més radical que és la mort, sobre la qual l'enquadrament s'obre per mostrar als personatges als quals s'havia enganxat fins llavors amb tanta fruïció.

Ben segur que és impossible no veure aquí l'afirmació d'una estètica, amb “l'altre lloc” etnològic assimilat a l'espai imaginari que hi ha entre tres persones, i adonar-se de sobte i retrospectivament de la seva funció? Va ser a **Gare du Nord** que les fronteres sempre canviants de l'aventura, els somnis, la il·lusió –i també del cinema directe i el raise en scene (construir en escena)- es van revelar com l'objectiu d'un itinerari que és només aparentment capriciós, i que juga amb el caprici com a essència pròpia. Des d'aleshores, la recerca de Rouch ha continuat, ha pres múltiples formes, s'ha ramificat, acumulant un desgavell de reportatges etnològics, psicodrames, sèries mítico-burlesques, ficcions, experiències de tota mena i condició que, més o menys a mercè de les circumstàncies indefinibles, es poden convertir en pel·lícules de vint minuts o de cinc hores, que poden arribar o no a la pantalla, però que són en tots els casos “pel·lícules que engendren pel·lícules” –per part de Rouch o per part d'altres cineastes-.

**Mick Eaton**

# 10

## FILMOGRAFIA

Intentar establir una filmografia exhaustiva d'en Jean Rouch no és pas una feina fàcil. Hem agafat com a base els treballs dels nostres predecessors, pendent de posteriors revisions.

### FONTS

**Présence du cinéma** n<sup>o</sup> 1, juny de 1959.

**Cahiers du cinéma** "Dictionnaire de la Nouvelle Vague", n<sup>o</sup> 138, desembre de 1962. Actualitzacions des del n<sup>o</sup> 155, del maig de 1964 fins els n<sup>o</sup>187 del febrer de 1967.

**L'Avant-Scène du cinéma** n<sup>o</sup> 107, octubre de 1970 ( article complet de "La chasse au lion à l'arc") i el n<sup>o</sup> 123, març de 1972 ( article complet de "Petit à petit").

**La Revue du cinéma/Image et Son** n<sup>o</sup> 249, abril 1971.

**L'aventure du cinéma direct** de Gilles Marsolais. Edicions Seghers, col·lecció "Cinema Club", de 1974.

**Images et sons de la recherche** Catàleg de pel·lícules del Service d'Étude, de Réalisation et de Diffusion de Documents Audiovisuels (SERDDAV).-Hanns Zischler, Filmografia de Jean Rouch dins **Filmkritik** n<sup>o</sup> 253, gener de 1978.- Sota la direcció de Mick Eaton.

**Anthropology, Reality, Cinema** en **The Films of Jean Rouch** Londres, BFI, 1979.- Filmografia de Marie-Hélène Houdaille revisada i corregida per Jean Rouch dins la plaqueta publicada el 1981 pel Departament d'audiovisuals del Ministeri d'Afers exteriors.- Restauració de les obres de Jean Rouch, documents d'Anne Pascal.-Sota la direcció de Sergio Toffetti.

**Jean Rouch et le renard pâle** Edicions Centre Cultural Francès de Torí, 1992.

Però, entre d'altres, hem de fer referència a Danièle Tessier, muntador de Jean Rouch, i a Françoise Foucault, col·laboradora de Jean Rouch en el Comité de Films Etnogràfics, per haver volgut revisar de molt a prop aquest treball amb la finalitat d'aportar les correccions necessàries. A més del seu paper de realitzador, Jean Rouch és generalment autor, operador i fins i tot molt sovint productor de les seves pel·lícules. A la nostra filmografia cada cop que no es fa cap menció particular a aquestes funcions es dona per entès que

les du a terme Jean Rouch. En cas contrari, s'indica el nom del seu titular per a la pel·lícula.

Indiquem finalment que existeix una pel·lícula de François Reichenbach sobre el treball de Jean Rouch, així com entrevistes amb els intèrprets i amb Jean-Luc Godard, després d'un primer muntatge en 16mm. de **Petit à petit** (1970), més les dues pel·lícules de Dominica Dubosc i Manthia Diawara, així com el viatge durant la realització de **Madame l'eau**.

### 1946

**Au pays des mages naitis** 16mm (passada a 35, distribuïda per Les Actualités françaises), 13'  
Coproducció: Jean Sauvy et Pierre Ponty.  
Níger: Ayorou-Firgoun.  
Caça de l'hipopòtam amb arpo per les terres de Sorkos.

### 1948

**Hombori** Curtmetratge en 16mm.  
Mali (antic Sudan).

**Initiation à la danse des possédés** 16mm, en color, 22' Gran Premi al Festival de Biarritz. Iniciació d'una dona shongaï, de l'arxipèlag Tillabery de Nigèria, a les danses rituals de possessió.

**La circoncision** 16mm, en color, 15'  
Premi de reportatge al Festival de curtmetratges de París, 1950. Rituals de circumcisió d'infants songhaï a Mali.

### 1950

**Cimetière dans la falaise** 16mm, Kodachrome, 19', Assistent: R. Rosfelder.  
Ritual funerari dogon a Mali per l'ocasió de la mort d'un home.

### 1951

**Bataille sur le grand fleuve** 16mm, Kodachrome, 35' Assistent: R. Rosfelder. Caça de l'hipopòtam al sud de Nigèria.

**Les hommes qui font la pluie ou Yérendi les faiseurs de pluie** 16mm, Kodachrome, 30'  
Assistent: R. Rosfelder. Ritual de la pluja a les tribus dels Songhaï, a Simiri, Nigèria. Processó dels fidels i danses de possessió.

**Les gens du mil** 16mm, Kodachrome, 45'  
Assistent: R. Rosfelder.  
La cultura del mil.

### 1952

**Alger-Le Cap** Producció: Serge de Poligny.  
Jean Rouch tan sols aporta la seva participació a l'adaptació.

**Les fils de l'eau** Llargmetratge que reuneix els curtmetratges produïts entre 1949 i 1951: Les faiseurs de pluie, La circoncision, L'enterrement, Bataille sur le grand fleuve, Les gens du mil. Producció: Jean Rouch/Films de la Pléiade. Comentaris addicionals: Jean Rouch. Passada a Gévacolor 35 mm, 88', Estrena al novembre 1958.

### 1954

**Les maîtres fous** 16mm, color, 36'  
So: Damouré Zika. Muntatge: Suzanne Baron.  
Producció: Films de la Pléiade.  
Premi de la secció Etnogràfica del Festival de Venècia 1957. Cerimònia religiosa constituïda per rituals de possessió col·lectius de la secta dels Haukas, als qual se'ls subministren emigrants nigerians al suburbi d'Accra.

### 1955

**Mamy Water** 16mm, passada a 35, 19'  
(muntatge i sonorització acabats el 1966).  
Producció: Films de la Pléiade.  
La pesca i el culte al mar Shama (Ghana).

### 1956

**Baby Ghana** 16mm, 12'  
Independència de Ghana.

### 1957

**Moro Naba** 16mm, color, 28'  
Muntatge: Jean Ravel. Cerimònia funerària de Moro Naba, cap tradicional dels Mossis de Haute-Volta; i cerimònia de l'elecció del seu successor.

### 1958

**Moi, un Noir** Producció: Films de la Pléiade/  
Pierre Braunberger. Intèrprets (no professionals): oumarou Ganda (E.G. Robinson), Petit Touré, Alassane Meiga, Amadou Demba, Seydou Guede, Karidyo Faoudou, Mlle Gambi. Música orquestrada per Yopi Joseph Degré. Cantants: Miryam Touré, N'Daye Yéro, Amadou Demba. Comentaris en francès: Oumarou Ganda. Conseller: Ibrahim Dia. So: André Lubin. Mont: Marie-Josèphe Yoyotte, Catherine Dourgnon. Director de producció: Roger Fleytoux. Durada: 70'. Eastmancolor. Premi Louis-Delluc 1959. Estrena: 12 març 1960. Vida quotidiana dels joves sub-proletaris dins el suburbi d'Abidjan (Treichville).

### 1959

**La pyramide humaine** Producció: Films de la Pléiade. Fotografia: Louis Millaud. So: Michel Fano. Muntatge: Marie-Josèphe Yoyotte, Geneviève Bastide. Intèrprets (no professionals): Nadine Ballot, Denise Alain, Jean-Claude, Elola, Nathalie, Dominique, Laudry. Durada: 90'. Eastmancolor. Estrena: 19 abril 1961. Psicodrama en una aula d'un institut d'Abidjan on conviuen blancs i negres.

## 1960

**Chronique d'un été** Producció: Argos Films/A. Dauman. Guió: Jean Rouch i Edgar Morin. Fotografia: Roger Morillère, Raoul Coutard, Jean-Jacques Tarbès. Michel Brault. Muntatge: Jean Ravel, Nina Baratier, Françoise Colin. Intèrprets: Marceline Loridan, Mary-Lou Parolini, Angelo Borgien, Jean-Pierre, els obrers Jacques i Jean; els estudiants Régis Debray, Céline, Jean-Marie, Nadine Ballot, Modeste Landry, Raymond; els empleats: Jacques, Simone; els artistes: Henry, Madi, Catherine; la cover-girl Sophie. Director de producció: André Heinrich. Durada: 90'. Rodatge a l'estiu del 1960 amb el prototipus de càmera Coutant-Mathot-KMT 16mm. usada per primera vegada controlada per fil amb magnetòfon Nagra Neopilot Perfectone. Enquesta sociològica a l'estiu de 1960 a París.

## 1961

**Niger, jeune république** Curtmetratge coproduït amb Claude Jutra.

**Les ballets du Niger** 16mm, blanc i negre, 20' Representació al Théâtre des Nations de París.

## 1962

**Fête de l'indépendance du Niger** 16mm, 21'. Rodatge el 1961-62.

**Monsieur Atbert prophète (ou Albert Atcho)** 16mm, color, 33'. Producció: Argos Films. Muntatge: Jean Ravel. Processó de la comunitat harrista de Bregbo a Costa d'Ivori i del seu profeta Albert Atcho.

**Festival à Dakar** Color, (no muntada). En el primer festival panafricà de Dakar, Mustapha Alassane rep el gran premi per la seva pel·lícula d'animació: La mort de Gandji. Al voltant, hi ha el mar, els penya-segats basàltics, una vella ciutat colonial adormida al sol. A la nit, al teatre Sorano, Duke Ellington toca «Black and tan fantasy».

**Urbanisme africain** (Inacabada).

**Abidjan port de pêche (25') i Le mil (27')**. Curtmetratges reunits l'any 1964 dins **L'Afrique et la recherche scientifique**.

**La punition** Producció: Films de la Pléiade. Fotografia: Michel Brault, Roger Morillère, Georges Dufault. So: Roger Morillère. Música: Bach. Muntatge: Annie Tresgot. Intèrprets: Nadine Ballot (Nadine), Jean-Claude Darnal (l'estudiant), Jean-Marie Simon (l'enginyer), Modeste Landry (el Negre d'Abidjan). Viatge en

deu dies. Durada: 58'. Estrena al primer canal de l'ORTF el 10 de març del 1962. A la porta del seu institut parisenc, la Nadine té uns agradables retrobaments.

## 1963

**Sakpata** Coproducció: Gilbert Rouget. Robat el 1958. 16mm, 25'. Iniciació de tres novells "cavalls" en un convent vaudou al sud de Benin.

**Le cocotier (21') i Le palmier à huile (20')** Curtmetratges reunits l'any següent dins **L'Afrique et la recherche scientifique**.

**Rose et Landry**, Producció: ONF (Canadà). Blanc i negre, 28'. Fotografia: Georges Dufault. So: Marcel Carrière. Muntatge: Jean-Jacques Godbout. Director de producció: Fernand Dansereau. Intèrprets: Modeste Landry, Rose Bamba, Georges Neyra. Landry i la seva amiga Rose: casament segons les tradicions ancestrals i de la civilització occidental a la casa dels joves d'Abidjan.

## 1964

**Gare du Nord, Esquetx de Paris vu par...** (altres esquetxos produïts per Jean-Daniel Pollet, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol) Producció: Les Films de Losange, Laboratori: Tirage 16/LTC. Estrena: 20 octubre 1965. Guió: Jean Rouch. Fotografia: Étienne Becker. Muntatge: Jacqueline Raynal. Intèrprets: Nadine Ballot (Odile), Barbet Schroeder (Jean-Pierre), Gilles Quéant (un desesperat). Després d'un discussió amb el seu marit, l'Odile es retroba amb un desesperat.

**Les veuves de quinze ans, Esquetx de Les adolescentes (ou La fleur de l'âge)** Producció: Films de la Pléiade. Fotografia: Jacques Lang. Muntatge: Claudine Bouché. Laboratori: Éclair. 25', 35 mm. La joventut desenganyada del anys 60 a París. Els altres tres esquetxos del film van ser realitzats per Michel Brault, Hiroshi Teshigahara i Gian Vittorio Baldi (coproducció entre França, Canadà, Japó i Itàlia)

**L'Afrique et la recherche scientifique** Muntatge reunint **Abidjan port de pêche, Le mil, Le cocotier i Le palmier à huile**, tots realitzats a la Costa d'Ivori per la Unesco (excepte **Le mil**, tornat a Nigèria).

**Jackville** 16mm, 20' Cerimònia harrista a Abidjan.

## 1965

**Hampi** 16mm. Color. 25'. Es diposita un fang ritual, el Hampi, al centre del museu de Niamey durant una cerimònia ritual durant la qual es desenvolupen les danses de possessió.

**La goubé des jeunes noceurs (30')** Curtmetratge sobre les associacions de joves a Abidjan mostrant el seu treball en una classes de dansa.

**Tamhours et violons des chasseurs songhays** Pel·lícula encara en procés de muntatge

**Fêtes de novembre à Bregbo** Realització: Colette Pault, 16mm, colors, 25'. Jean Rouch només és corealitzador i la pel·lícula encara no ha estat muntada. Els harristes reunits a Bregbo al voltant de M. Albert, curanderero.

**La chasse au lion à l'arc** Producció: Films de la Pléiade/Pierre Braunberger. Assistents: Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Tallou Mouzourane. Pressa de so: Idrissa Meiga, Moussa Alidou. Muntatge: Josée Matarasso, Dov Hoenig. Intèrprets: els caçadors d'arc Tahirou Koro, Wangari Moussa, Issiaka Moussa, Yoya Koro, Belebia Hamadou, Aousseini Dembo, Sidiko Koro i l'aprenent Ali. Rodatge: 1958/1965 a la frontera de Níger i de Mali en el transcurs de les missions de CNRS i de la IFAN. 16 mm, color (passada a 35mm) 88'. Lleó d'or a la XXVI Mostra Internacional d'art cinematogràfic de Venècia 1965. Ritual i desenvolupament de la caça amb arc del lleó a l'Àfrica d'avui en dia.

**Alpha noir** 16mm, color, 10' Alfabetització d'adults a Mali.

## 1966

**Dongo Horendi** 16mm. color, 30' A Nigèria iniciació a la dansa de possessió d'un novell "cheval de Dongo", el bruiot del tro.

**Dongo Yérendi, Gamkalle** 16mm, color, 10' Cerimònies rituals per obtenir pluja. Retrat de Dongo, el bruiot del tro de Nigèria.

**Batteries dogon ou Tambours de pierre** 16mm, color, 26' Autors: Germaine Dieterlen i G. Rouget. Estudi del ritmes dels tambors de pedra, de fusta i de pell de Mali.

**Koli Koli** 16mm, color, 30' Cacera amb gossos pels joves gow, caçadors de la regió de Yatakalla a Nigèria. Preparació i utilització de trampes. Relats "Fakarey" (converses, proverbis) per els joves caçadors al final de la cacera. La pel·lícula encara es troba en procés de muntatge.

**Année zéro** 16mm, color, 50'. Autor: Germaine Dieterlen. Primera pel·lícula d'una sèrie de 8 documents (1966-1973) consagrats a les seixantenes cerimònies de Sigui, terra dels Dogons als penya-segats de Bandiagara a Mali.

## 1967

**l'enclume de Yougo** 16mm, color, 50' Preparació de la cervesa i dels vestits de dansa del lloc i a altres pobles.

**Yérendi de Simiri** Color. 10'. (No muntada).

**Yérendi de Kongou** 16mm. Color. 10'. (No muntada).

**Yérendi de Boukoki** Color. 25'. (No muntada).

**Yérendi de Kirkessey** Color. 10'. (No muntada).

**Yérendi de Goudel** Color. 10'. (No muntada).

**Royale Goumbé** Color. 10'. (No muntada).

En ocasió del casament d'una noia jove pertanyent a la "Royale Goumbé", societat de joc i d'entrada al barri de Treichville a Abidjan, amb un home jove de la "Goumbé l'Étoile filante" del barri d'Adjamé; les dues entitats es reuneixen per fer una "jam session".

**Yénendi de Gamkalle** Color. 45'. (No muntada).**Yénendi de Gourbi** BeriColor. 10'.**Faran Maka Fonda** Color. 90'. (No muntada). Suite de "Dauda Sorko".

Damouré Zika reprèn amb Dauda Sorko el camí iniciat pels pescadors Sorko del riu Níger.

**Tourou et Bitti** 16mm, color, 8'. Assaig del rodatge d'un pla seqüència d'un "moment fort" d'un ritual de possessió a Nigèria acompanyat pels tambors arcaics.

**Dauda Sorko** 16mm, color, 20'.

Dauda, pescador sorko del poble de Simiri (Nigèria) és sacerdot magistral del culte de Dongo, el bruixot del tro. El mite d'ori parla dels bruixots Torou i en particular de la manera en què Dongo, caçador, pastor i captiu es va convertir en la deïtat més temuda: l'amo del cel, responsable del tro i de la pluja.

**Jaguar** Producció: Filma de la Pléiade; Rodatge 1954; comentaris i diàlegs: Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Illo Gaouel, Amadou Koffo de 1957 a 1967. 16 mm, color, 91'. So: Damouré Zika. Muntatge: Josée Matarasso, Liliane Korb, Jean-Pierre Lacam. Música: Enos Amelodon (guitarra), Tallou Mouzourane (piano), Amisata Gaouelize (veu), Yankori (violí), Ama (flauta), Djenne Molo Kari (arpa). Intèrprets: Damouré Zika (Damouré), Lam Ibrahima Dia (Lam), Illo Gaouel (Illo), Douma Besso (miner), Amadou Koffo, Jean Rouch (narrador). Viatge de Lam Itto i Damouré a Ghana on fan fortuna en el més gran mercat d'Àfrica. Però finalment retornen al seu país.

**1968****La révolucion poétique: Mai 68** Color. 5'. (No muntada).**Wanzerbé** 16mm. Color. 20'. (No muntada).

Dansa de possessió per designar el successor del degà dels bruixots wanzerbés.

**Yénendi de Ganget** 16mm, color, 35' Cerimònia de purificació després d'un incendi provocat per un llamp en un poblat de pescadors nigerians.

**Pierres chantantes d'Ayorou** 16mm, color, 20' Els infant de l'illa d'Ayorou a Nigèria venen a donar nous aires a la música Goumbés sobre una gran pedra perforada de cúpules. Pel·lícula encara en procés de muntatge.

**Les danseurs de Tyogou** 16mm, color, 50' Segon any de les festes de la caiguda de Tyogou als antics poblats.

**Les danseurs de Tyogou** 16mm, color, 50' Segon any de les festes de la caiguda de Tyogou als antics poblats.

**1969**

**La caverne de Bongo** 16mm, colors, 40'. Tercer any. Jubilació a la caverna al voltant del vell Anaï, degà de la cerimònia.

**Un lion nommé l'américain** Curtmetratge de 20'. Durant la projecció de la pel·lícula realitzada sobre ells, els caçadors de lleons amb arc decideixen intentar esmenar la vergonya del lleó anomenat, "l'americà", que se'ls escapà el 1965. Torben la seva pista (té una ferida característica a la cama, causada per una trampa). Però ell és més astut que els caçadors i és la seva femella la que resulta morta. Els caçadors i el realitzador mengen carn de lleó. La ràdio anuncia la rebel·lió estudiantil del maig del 68: el realitzador abandona la caça per tornar a París. Algunes setmanes més tard, un fusell mata el lleó.

**Yénendi de Karey Goroulo** (No muntada).**1970**

**Yénendi de Simiri** 30'. Després de tres anys de sequera, els camperols de Simiri interroguen els deus.

**Les clameurs d'Amani** 16mm, color, 50'. Quart any de les cerimònies: itinerari sinuós a través del poble.

**Yénendi de Yantala** 16mm, color, 60'. Ritual de la pluja a un barri de Niamey. Les respostes reservades als bruixots deixen entreveure que l'any serà dolent.

**Taway Nya, la mère** Pel·lícula encara en muntatge: relacions mare-fill al poble de "Llibertat".

**Porto-Novo, la danse des reines** Realització: G. Rouget. 16mm, 30'. Jean Rouch és només el corealitzador. Curtmetratge sobre la dansa ritual de les reines del palau reial de Porto-Novo (Dahomey).

**Petit à petit** Producció: Films de la Pléiade. Escena improvisada pels actors durant el rodatge. Assistent de Jean Rouch a la realització i la fotografia: Philippe Luzuy, Eastmancolor; format 1x1,33. So: Moussa Hamidou. Muntatge: Josée Matarasso, Dominique Villain. Intèrprets: Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Illo Gaouel, Safi Faye, Ariane Brunnefon, Mustafa Alassane, Marie Idrissa, Alborah Maiga, Jacques Chaboud, Michel Delahaye, Sylvie Pierre, Patricia Finaly, Zomo i els seus pares, Philippe Luzuy, Tallou Mouzourane. Fotos: Daphné. Durada: 96' en 35 mm (250' en 16 mm). Col·laboració a la producció: CNRSH de Nigèria, CFE i el Musée de l'Homme de París. Distribució: Panthéon Films (Paris). A la manera de les famoses **Cartas persas** de Montesquieu: Nigerians a París el 1970.

**1971**

**La dune d'Idyeli** 16mm, color, 50'. Cinquè any de les cerimònies: els homes s'enterren a la nit a les dunes, i llavors ballen vestits amb roba de dona. Arquitectes ayorous 16mm, color, 30'. Hàbitat

tradicional i nova arquitectura a Ayorou, illa del riu Níger.

**Rapports mères-enfants en Afrique** 16 mm, color, 20'. Produït i difós per l'ORTF.

**1972**

**Les pagnes de Iamé** 16 mm, color, 50'. Sisè any. Preparació dels "pals-seu" després de l'arribada dels homes del matoll.

**Horendi** 16mm, color, 90'. Prova d'anàlisi de les relacions entre la dansa i la música durant una cerimònia d'iniciació a la dansa de possessió a Nigèria.

**Tanda Signi** 16mm, color, 30'. Construcció d'un lloc de culte pels bruixots del tro. Ritus de possessió a Nigèria.

**Bongo, les funérailles du vieil Anaï** 16mm, color, 45'. El degà del poble de Bongo a Malí, mort als 122 anys, era el cap de la societat de les màscares. Els homes venen dels pobles veïns a realitzar simulacres de combat amb fusells, pedres, llances i arcs. La gran màscara de Bongo s'elabora davant de la caverna de les màscares. Rodat el 1972, la pel·lícula no serà muntada definitivament fins el 1979.

**1973**

**Dongo Hori** 16mm, color, 20'. Festa per agrair a l'amo del cel-les pluges caigudes i per demanar-n'hi encara més (Nigèria).

**L'enterrement du Hogon** 16mm, color, 18'. Enterrament ritual d'un cap religiós de Sanga a Malí.

**Taro Okamoto: hommage à Marcel Mauss** 16mm, color, 14', rodat al Japó. Retrat d'un artista antropòleg. Un dels artistes més famosos de Japó va ser alumne de Marcel Mauss a la École pratique des hautes études a París del 1930 al 1939. Explica la influència del seu vell amo sobre el seu art i sobre la seva manera de pensar i viure.

**L'auvent de la circoncision** 16mm, color, 20'. Corealització: Germaine Dieterlen. So: Moussa Hamidou. Muntatge: Comité du film ethnographique. Últim dels vuit documentals (1966-1973) concebuts per Germano Dieterlen consagrats a les cerimònies Signi en els Dogons del penya-segats de Bandiagara. És una reconstitució ja que havia estat prohibit rodar a Malí com a conseqüència de la sequera.

**Yénendi de Boukoki** 16mm, color, 10'. Ritual de la pluja dins un suburbi de Niamey.

**L'an 01** Realització de Jacques Doitlon i Gébé. La pel·lícula inclou 10 seqüències realitzades per Alain Resnais (La chute de Wall Street) i Jean Rouch (Le musée Metro) en blanc i negre.

**Funérailles de femme à Bongo** Color, 16mm (doble banda) 20'.

**V.W. voyou** Color, 30'. Pel·lícula publicitària



SCOA amb Damouré Zika i Lam Ibrahimia Dia. Les aventures d'una Coccinette Volkswagen que passa per tot arreu i serveix a tothom.

**Le foot-girafe ou "l'Alternative"** Pel·lícula publicitària per els Peugeot 403 i 504.

**1974**

**Pam Kuso Kar** 16mm, color, 10'. Ritual funerari després de la mort de Pam, degà dels sacerdots de la possessió a Niamey.

**La grande sécheresse à Simiri** 16mm, color, 238'. Malgrat els rituals de la pluja, la sequera afecta el poble de Simiri a Nigèria i pertorba el cicle de les collites. Viscut a través dels rituals, aquest drama de la sequera fou seguit de 1951 a 1974.

**La 504 et les foudroyeurs** Color, 10'. Pel·lícula publicitària amb Lam i Tallou, SCOA. Un 504 circula pels penya-segats de Bandiagara (Mali) utilitzant una nova carretera que els "foudroyeurs" dogons construeixen ells mateixos.

**Toboy Tobaye** 16mm, color, 13'. Danses d'ahir i avui dels nens disfressats de conills durant les nits del dejuni del Ramadan a Nigèria. Pel·lícula encara en procés de muntatge.

**Cocorico, Monsieur Poulet!** Pel·lícula franco-nigeriana, realitzada amb l'assistència tècnica de la CNRS, la CFE- Musée de l'Homme (Paris) i la SCC (Paris). Realització: **Dalarou** (Damouré, Lam, Rouch). Fotografia: Jean Rouch (16 mm, color). So: Moussa Hamidou, Hama Soumana. Muntatge: Christine Lefort. Música: Tallou Mouzourane. Regidor: Idrissa Meiga. Intèrprets: Damouré Zika, Lam Ibrahimia Dia, Tallou Mouzourane, Claudine, Baba Nore, Moussa Illo, les filles d'Abada Goungou, el riu Níger, Dyama, Mariama, Bana, Hima Do i la 2 CV Cocorico. Distribuïdora: Étoile Distribution. Durada: 90'. Aventures de tres amics que fan negocis amb pollastres a Nigèria amb un vell 2 CV.

**Le dama d'Ambara** 16mm, color, 60'. Corealització: Germaine Dieterlen. Text de Marcel Griaule. So: Moussa Hamidou. Muntatge: Comité du film ethnographique. Cerimònia ritual després de la mort de varis dignataris dogons a Mali, reproduint-se cada cinc anys. La pel·lícula no va ser muntada fins el 1980.

**1975**

**Initiation** 16mm, color, 45'. Ritual d'iniciació a la dansa de possessió d'una dona jove posseïda per Kyirey, el bruixot dels llamps.

**Souna Kouma** 16 mm, color, 30'. Ritual funerari d'un sacerdot mort a Niamey.

**1976**

**Médecines et médecins** 16mm, color, 15'. Corealització: Inoussa Ousseini. Coproducció: SERDDAV/CNRS/CFE i Institut de recherches en sciences humaines de Niamey. Infermers nigerians jubilats organitzen gires de cirurgia

oberta als mercats cercant a curanderos locals per les cures postoperatories.

**Rythmes de travail** 16mm, color, 12'.

Improvisació col·lectiva que s'acompanya amb el soroll del morter. Dansa profana d'un cavall al final d'una dansa de possessió.

**Faba Tondi** Color, 20'. A l'entrada est del poblat de Simiri, Zermaganda, una pedra enterrada protegeix el poblat: Faba Tondi (la pedra protectora). El gran cap de la tribu Daouda Sorko explica com el seu besavi va utilitzar aquesta protecció contra els guerrers tuaregs de l'Àir.

**Babatu, les trois conseils** Producció nigeriana.

Rodatge: 1975-1976. Durada 92'. Escenari: Boubou Hama. Fotografia: Jean Rouch, Mustapha Alassane. So: Moussa Hamidou. Muntatge: Christine Lefort. Música: Dyeliba Badye i Daouda Kante. Intèrprets: Damouré Zika, Lam Ibrahimia Dia, Tallou Mouzourane, Dyama Djingareye, Baba More, Moussa Illo. Pel·lícula història situada a finals del segle XIX al sud de Nigèria: les aventures del pastor Lam i el caçador Damouré que van a capturar els esclaus al país del guerrer roig Babatu. Després de 7 anys de guerra, retornar a casa coneixedors de 3 consells obtingut gràcies a l'intercanvi d'un ancià savi per una presonera.

**Chantons sous l'Occupation** Pel·lícula i muntatge realitzats per André Halimi. Fotografia de les seqüències addicionals: Jean Rouch.

**1977**

**La mosquée du chah à Ispahan** 16mm, color, 35'. Documental persa rodada a Iran on el cineasta Farrokh Gaffary discuteix amb l'autor de l'arquitectura dinàmica de la mosquée du Chah i dels informes ambigus de l'islam sobre la creació cinematogràfica, el sexe i la mort.

**Ciné-portrait de Margaret Mead** 16mm, color, 35'. A les portes de la seva jubilació del Museu d'història natural de Nova York, Margaret Mead ens mostra el seu despatx, les sales de treball dins del museu i les seues desitjos de l'antropologia del futur.

**Fêtes des Gandyi Bi à Simiri** 16mm, color, 30'. Darrera cerimònia presidida per Zima Siddo durant la qual els pagesos d'un poblat nigerià demanen al bruixot de la tribu que protegeixi els seus camps dels animals depredadors. Els bruixots donen a entendre que Zima Siddo morirà en el transcurs de l'any.

**Le griot Badyé** 16mm, color, 15'. Corealització: Inoussa Ousseini. Un "tradicionalista" nigerià s'inspira en el cant dels ocells per compondre la música que acompanyarà els seus cants de gestes.

**Germaine Dieterlen: hommage à Marcel Maus** 16mm, color, 20'. Durant un col·loqui a Mali, Germaine Dieterlen evoca les pintures rupestres de Songo sobre els grans mites de la creació del món segons els Dogons; però a dins de la caverna on s'establiren els primers habitants del poblat de Bongo, provocarà una

discussió sobre les restes arquitectòniques dels primers establiments humans.

**Makwayela** Color, 20'. Pel·lícula d'escola realitzada com a exemple de pla seqüència pels estudiants de l'Institut de Cinema de Mozambic. Els obrers d'una fàbrica d'ampolles formen una coral mixta per cantar i dansar sobre les seves feines a les mines d'or de Sudàfrica. En idioma Barakalo (llengua secreta dels miners) denuncien l'imperialisme i l'apartheid. **Paul Lévy: hommage à Marcel Mauss** 16mm, color, 20'. A la sortida d'una tesi doctoral a la Sorbonne, Paul Lévy, evoca els seus records de Marcel Mauss.

**1978**

**Simiri Siddo Kuma** 16 mm, color, 30'. Funerals de Zima Siddo, responsable dels rituals de possessió de la regió de Simiri a Nigèria. Nomenament pels bruixot del seu successor Dauda Sorko.

**1979**

Muntatge definitiu de **Funnérailles à Bongo du vieil Anaï (1972)**

**1980**

Muntatge definitiu de **Le dama d'Ambara (1974)**

**Capt'ain Omori** Color, Retrat d'un capità de la marina mercant japonesa que obrí la primera línia comercial entre el Japó i l'Àfrica del sud. Evocació del racisme d'aquella època i el seu retrobament amb Laurence van Der Post.

**Ciné-mafia** Color, 35 mm. Corealització: Grup de cinema de la Universitat de Leyde. Retrobament de Joris Ivens, Herin Storck i Jean Rouch, al poble on Joris Ivens gravà el 1929 la seva primera i única pel·lícula de ficció, *Brisants*.

**1981**

**Le renard pâle (inacabada)** Corealització: Germaine Dieterlen. La creació del món segons els Dogons.

**Les cérémonies soixantennaires du Sigui** Primera síntesi dels set anys a Sigui muntada en doble banda.

**1982**

**Portrait de Raymond Depardon** Color, 16mm, 10'.

**Songchamp-Dogon** Color, 16mm, 40'. Intèrprets: Germaine Dieterlen, Enrico Fulchignoni, Philippe Constantini.

**1983**

**Hassan Fathi** Color, 16mm, 45'. Retrat de l'arquitecte Hassan Fathi.

**1984**

**Dionysos** Producció: Films du Jeudi (Pierre

Braunberger), Antena 2, CNRS. Fotografia: (color, 16 i 35 mm): Antoine Georgeakis, Guió: Jean Rouch i Pierre-Yves Prieur, Hugues Aubin, Jacques Duval, Laura Condominas. So: Gerard Delassus. Muntatge: Marie-Josàphe Yoyotte. Intèrprets: Jean Monod (Hugh Gray-Dionysos), Hélène Puiseux (Ariane). Enrico Fulchignoni (president del jurat), Germaine Dieterlen i Roger Foucher (membres del jurat), Fifi Raliatou Niane, Kagurni Onodera i Cookie Chiapalone (els tres Ménades), Bruno Ehrman (música), Philo Bregstein. Durada: 104'. A la Sorbonne, l'americà Hugh Gray exposa la seva tesi sobre "La necessitat de culte a la natura a les societats industrials".. Durant la defensa de la tesi, un cor de joves ballarins animen la sala. El nou doctor accepta a continuació un lloc de cap de taller. En aquest taller els obrers construiran un nou cotxe. Acabada la feina es desfan dels seus vestits de diari i la festa dionysíaca comença.

**1985**

**Cousin-cousine, pirogue-gondole** Color, 16mm, doble banda, 20'.

**1986**

**Enigma** Corealització: Alberto Chiantaretto, Marco Di Castri, Daniele Pianciola. Producció: Kinowerke Cinema e Video, CNRS Audiovisuel, INA, i la contribució de l'ajuntament de Torí, de la regió del Piemont i de la FIAT. Escenari: A. Chiantaretto, M. Di Custrì, D. Pianciola. So: Remo Ugolinelli, Stefano Savino. Muntatge: Françoise Beloux. Intèrprets: Philo Bregstein, Gilbert Mazliah, Franco Barberi, Sabina Sacchi, Giorgio Bono... Durada: 90'. Un benefactor encarrega la pintura d'un quadre que Giorgio de Chirico no havia aconseguit pintar durant la seva breu estada a Torí el 1911. Visita la ciutat a la recerca d'inspiració i té estranyes trobades: nens, un filòsof, una dona enigmàtica...

**1987**

**Folie ordinaire d'une fille de Cham**

Fotografia: Philippe Costantini. Posta en escena teatral: Daniel Mesguish. Basada en l'obra de Julius-Amédée Laou. Producció: INA, RFO, CNRS Audiovisuel, amb la col·laboració del Ministeri de Cultura. So: Jean-Claude Brisson. Muntatge: Françoise Beloux. Intèrprets: Jenny Alpha (Madame Amélie), Sylvie Laporte (Fernande), Catherine Rougelin ("el meu capellà blanc"), Walter (l'intern). Durada: 75'. Enregistrent la peça d'un jove autor, Rouch transporta la història a l'hospital Sainte-Anne. Un psiquiatre presenta als seus col·legues un cas espectacular i un diàleg delirant s'inicia entre la vella Antillaise interna durant 50 anys i un jove provinent de l'illa Martinica.

**Bateau-givre (primer episodi de Briseglace)**

Producció: Ministeri d'Afers Estrangers, Svenska Filminstitutet. Director de producció: Pascal-Emmanuel Gallet. Muntatge: Jean Ravel So: Patrick Genet. Música: Luc Ferrari. Color, 35mm. Durada: 35'. Altres episodis: Hans Mäjestat

Statsisbrytaren Frej (Sa Majesté le Frej, briseglace d'Etat) de Tittle Törnroth i Histoires de glace de Raoul Ruiz Fascinat, Jean Rouch oblida el Frej i el seu equip per a dirigir la seva càmera sobre el gel i els seus múltiples estats.

**1988**

**Bac ou mariage** Corealització: Tam-Sir Doueb. Producció: Femis, INA, CNRS Audiovisuel, la Sept, Les productions Philippe Dussan i la participació del Ministeri de Cultura de Senegal i el Ministeri de la Cooperació. Escenari adaptat de l'obra "Bac ou mariage" de Djibril Tam-Sir Niane. Fotografia (color, 35mm): Philippe Constantini. So: Jean-Claude Brisson. Muntatge: Françoise Beloux. Intèrprets: Mouna Ndiaye (Soukey), Irène Tassebedo (Mamma Koumba), Sotigui Kouyate (tonton Gueye), Danté Alou Badara (papa M'baye Diop)... A Dakar, la universitària becada Soukey pretén acabar els seus estudis superiors, però els seus familiars prefereixen que es casi amb una amic de la família, per casament bígam. Els seus companys intenten que el noi, amic de la família, sigui seduït per una noia jove i bonica. Finalment ell és arrestat per malversació de fons i la Soukey s'enamora d'un estudiant.

**Couleur du temps, Berlin août 1945**

Producció: Télé Image. Color, 16mm. Muntatge: Françoise Beloux. Durada: 10'. Intèrprets: Katherina Thalbach, Margit Groich, Hanns Zischler. Record de Berlín en temps de l'ocupació aliada.

**1989**

**Promenade inspirée** Color, 16mm, durada: 30'. So: François Didiot. A la Fundació Maeght de Saint-Paul-de-Vence, un càmera reviu el descobriment d'una de les més belles col·leccions d'art africà.

**Boulevard d'Afrique** Color, 16mm.

Corealització: Tam-Sir Doueb Els Ballets Africans de la companyia de Fifi Raliatou Niane pels carrers de París.

**1990**

**Le beau navire** Color, 16mm, durada: 5'. Homenatge a la Torre Eiffel pel seu centenari.

**Liberté, égalité, fraternité et puis après...**

Producció: Mission du Bicentenaire, Sodaperga, CFE-Musée de l'Homme. Música tradicional vaudou d'Haiti. Muntatge: Françoise Beloux. Color, 16 mm. Durada: 60'. Napoleón Bonaparte, un any després d'esdevenir general, fa empresonar a l'haitià Toussaint Louvert nomenat com general de brigada de la Revolució francesa i morirà sense ser jutjat el 1803. Per commemorar la revolució, els haitians han de venerar la víctima en un gran ritual vaudou.

**1992**

**Damouré parle du sida (inacabada).**

**1993**

**Madame l'eau** Color, 16mm, 120'.

Coproducció França – Anglaterra - Holanda. Antropologia: Philo Bregstein. So: Moussa Hamidou. Muntatge: Françoise Beloux. En la recerca de solucions per lluitar en contra de la sequera a Nigèria, Lam, Damouré i Tallou viatgen cap a Holanda, el país de l'aigua i els molins.

**1995**

**Sigui synthèse ou Commémoration de l'invention de la parole et de la mort** Llargmetratge. Coproducció: NHK (Japó) i CNRS. Muntatge sintètic de tot el grup de pel·lícules Sigui des de l'any 1966 fins 1973 i 1981.

**1996**

**Moi fatigué debout, moi couché**

Llargmetratge en procés amb Damouré, Lam i Tallou.

Filmografia recollida per **René Prédal**, revisada per **Danièle Tessier, Françoise Foucault i Anne Pascal**.

## 11

### | BIBLIOGRAFIA

EATON, Mick: "Anthropology-Reality-Cinema. The films of Jean Rouch", Paul Willeman - British Film Institute, 1979

# C I C L E D E C I N E M A D O C U M E N T A L

---

El cicle **Jean Rouch. Ficcions documentals** forma part d'un altre cicle més extens sobre cinema documental. El material editat amb motiu d'aquest nou cicle inclou una carpeta que contindrà set dossiers, un dels quals és el que tens a les teves mans.

## 1 | CINEMA I REALITAT

A la recerca de la posició adequada des d'on explorar la realitat.

## 2 | CONSCIÈNCIA DEL MÓN

El documental com a instrument de reivindicació social.

## 3 | L'AVENTURA DEL RODATGE

El cinema directe: càmera a l'espatlla i sincronització d'imatge i so.  
El paper de la televisió.

## 4 | JEAN ROUCH. FICCIONS DOCUMENTALS

Dramatitzacions de la realitat: el psicodrama o cinetrànsit.

## 5 | TORNAR A ESCRIURE LA MEMÒRIA

Recreació de les identitats i la crítica dels imaginaris col·lectius.

## 6 | L'ESTRUCTURA DEL PRESENT

L'experiència del món com a recerca d'un mateix.

## 7 | EL FUTUR DE LA FICCIÓ

El ressorgiment del documental: més enllà de la realitat i la ficció

### Edició

Cineclub de Sabadell, 2006.

### Han col·laborat en

#### aquest dossier

Àlex Bayés  
Elisabet Jané  
Gemma Cascón  
Cèsar Giravent  
Miquel Forrellad  
Magda Costa  
David C. Bros

### Disseny i maquetació

Carina Garrido  
Marcos Zafra

### Contacte

Cineclub de Sabadell  
C. d'en Font 1, 08201 Sabadell  
Info@cineclubsabadell.org

### Fotografia de portada

Moi, un noir (1958)

# 4

## PROGRAMACIÓ

**Les maîtres fous i Mosso Mosso**  
Dimarts 21 de març, a les 21.00 hores

**Moi, un noir i La chasse au lion à l'arc**  
Dimecres 22 de març, a les 21.00 hores

**Petit à petit**  
Dimarts 28 de març, a les 22.15 hores

**Chronique d'un été**  
Dimecres 29 de març, a les 22.15 hores

**Lloc**  
Sala Petita de Caixa Sabadell  
c/ D'en Font, 1 Sabadell

 OBRA SOCIAL  
**Caixa Sabadell**

 **Cineclub Sabadell**  
[www.cineclubsabadell.org](http://www.cineclubsabadell.org)

