

CICLE DE CINEMA DOCUMENTAL_DOSSIER_NÚM_4

JEAN ROUCH, FICCIONS DOCUMENTALS

DRAMATITZACIONS DE LA
REALITAT: EL PSICODRAMA O
CINETRÀNSIT

Per MICHEL SERCEAU i JEAN BRESCHAND
(Traducció: Cineclub Sabadell)

Aquest apartat és l'extracte d'un dossier anterior, molt més extens, editat per Cineclub Sabadell l'any 2006 amb motiu del cicle Jean Rouch. Ficcions documentals, el qual ja preveiem que formaria part d'aquest Cicle de Cinema Documental que s'ha posposat més enllà del que ens hauria agradat. Per aquesta raó, l'apartat té una estructura relativament diferent de la resta, sense filmografia recomanada ni fitxes de les projeccions. Per a més informació ens remetem a l'esmentat dossier [1].

LA CONCEPCIÓ ROUCHIANA DEL CINÉMA VÉRITÉ

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 etnològic. Quant a Marker, més enllà de la seva experiència com a reporter i escriptor, podríem 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*, *Description d'un combat*, o *Cuba sí* on el comentari personal dona suport a la confrontació dels documents.



Lettre de Sibérie, 1958 _ Chris Marker

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 post-sincronitzat 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 cinema militant i del cinema 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 en oposar sistemàticament els "gèneres", i ja ha estat demostrat que una oposició entre cinema directe i cinema 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 inexistents 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 agrupe 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 metratge 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 desitja en grans eixos el conjunt de documents de què parteix, elaborant així la matèria d'un discurs. Si l'expressió cinema directe potser fa més justícia a aquest treball i a aquesta manera de fer que la de *cinema 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 és la meta, més aviat pot ser la ruta".

Perrault o Marker, per citar-los només a ells, no van parar d'avançar en la "dischronologia" 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 oferia els mitjans



Le joli mai, 1963 _ Chris Marker



Les voitures d'eau, 1968 _ Pierre Perrault

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'obrir un missatge verbal, abans de procedir a la formalització d'un film. Ruspoli ha explicat que demanava a Brault de "vostir 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 primària 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 rea-



Chronique d'un été, 1961 _ Jean Rouch

lització 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.

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 progressivament 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 cinema vérité. També ens equivocarem 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 verité* 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



Les maîtres fous, 1955 _ Jean Rouch



Jaguar, 1967 _ Jean Rouch



Moi, un noir, 1958 _ Jean Rouch

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



Jean Rouch en un rodatge



Moi, un noir, 1958 _ Jean Rouch



Chronique d'un été, 1961 _ Jean Rouch

somnis, ens revela la desviació entre la realitat que viu i aquest imaginari, ens desvetlla la seva actitud enfront les prejudicis culturals o socio-culturals 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



Cocoricó, Monsieur Poulet!, 1974 _ Jean Rouch



Petit à petit, 1972 _ Jean Rouch



Les maîtres fous, 1955 _ Jean Rouch

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 cinema 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* (alershores 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 acusa. 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.



Moi, un noir, 1958 _ Jean Rouch

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'Àfrica 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*[2] 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*.

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* [2]. Si *Cocoricó, Monsieur Poulet!*, és més convincent que *Petit*



Rodatge de *Petit à 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 personatges; 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:

Jean Rouch ou le Cinéma-plaisir.

CinémAction n° 81, Paris, 1996.

(Traducció: Cineclub Sabadell).

[1] Jean Rouch. Ficcions documentals. Cineclub Sabadell, Octubre de 2006

[2] Sketch: peça curta o fragment. En aquest cas, la pel·lícula està composta per plans breus i el so es grava apart. (N de CC).

NOTES SOBRE EL CINEMA DIRECTE

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 es 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 (*Hegard 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 Pennnebaker (*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 es premia 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 en endegar una crítica radical de les representacions, des de



Pour la suite du monde, 1969 _ Pierre Perrault



Salesman, 1969 _ Albert i David Maysles



Jean Rouch en ple rodatge

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. En estrenar-se, 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

BIBLIOGRAFIA

BRAUNBERGER, Pierre; DAUMAN, Anatole;
HOUDAILLE, Marie-Hélène:
"Jean Rouch, une rétrospective".
Centre National de Recherches Scientifiques -
Animation Audio-visuelle, 1981.

BRESCHAND, Jean:
"El documental. La otra cara del cine".
Paidós - Cahiers du Cinéma, 2004.

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

AA DD :
"Jean Rouch ou le Cinéma-plaisir".
CinémAction nº 81, 1996.