



Jean Rouch : une vie de cinéma

Au cours de trois entretiens et de deux interventions dans la salle des 400 Coups lors des Rencontres d'octobre 1999, où ont été projeté *La Pyramide humaine* et *Moi, un noir*, Jean Rouch a évoqué de passionnants moments de sa vie d'ethnologue-cinéaste.

Comment Jean Rouch, dès sa prime enfance, se pose le problème de la représentation de la réalité

Mon père était entré à seize ans à l'École navale. Il fait donc le tour du monde sur la Jeanne d'Arc, qui était à ce moment-là un trois-mâts barque. Il commence à faire son métier d'officier de marine. Il apprend que Charcot part pour le Pôle Sud sur le Pourquoi-pas et cherche un équipage. Alors il se propose. Et comme il avait fait de l'océanographie et de la météorologie, il part avec Charcot comme météorologue et océanographe. Il passe un an dans l'Antarctique en hivernage. Le fait d'être le fils d'un officier de marine explique que j'ai eu la chance de beaucoup voyager quand j'étais petit, et j'ai fait ma neuvième et ma huitième au lycée de Brest, avec des visites au Pourquoi-pas.

Et il y a là un élément très important du point de vue cinéma : le premier film que j'ai vu de ma vie, c'est *Nanouk*. Mon père avait été équipé par les explorateurs, par Amundsen en particulier, avec tout le matériel qu'il fallait, avec des skis pour circuler au Pôle Sud, avec des anoraks que j'ai utilisés, et j'ai fait du ski moi-même avec des skis qu'Amundsen avait donnés à mon père. Donc, fasciné, j'ai vu *Nanouk* dans un cinéma de la rue de Siam à Brest avec mon père. Je devais avoir six ans, six ou sept. Ça m'a terriblement impressionné. Depuis, par exemple, je m'endors comme les petits chiens de *Nanouk* recroquevillés sous la neige. Avant je ne dormais pas recroquevillé. Et j'ai continué à dormir de cette manière. C'est pour ça que, quand il y a des nuits un peu mal commodes, bon..!

Ma mère, un peu jalouse, était, comme toutes les femmes de cette époque, amoureuse de Douglas Fairbanks. Et on passait dans ce même cinéma quinze jours après Robin des bois. On va donc voir le film, et tout d'un coup je me mets à pleurer. Ma mère me dit : "Pourquoi tu pleures?" Je lui dis : "Les soldats que Robin des bois jette par-dessus les créneaux se tuent. C'est triste." Alors ma mère me dit : "Ce n'est pas vrai. Ce sont des mannequins." Et elle m'explique comment c'était fait. Alors moi, je lui dis : "*Nanouk*, est-ce que c'était vrai?" Elle me dit : "Tu demanderas à ton père." Et mon père m'explique la différence entre un film documentaire et un film de fiction. Dès le départ, toujours en train de sucer mon pouce, je vois qu'il y avait ces deux catégories de film. Mais j'avais marché aux deux.

Comment un ingénieur des Ponts et Chaussées en vient à pratiquer l'ethnographie

En 1941, j'ai été engagé par le Ministère des Travaux Publics de Vichy pour aller au Niger construire la route Niamey-Gao. J'ai commencé à faire des routes incroyables, des routes en terre, romaines! On n'avait plus d'essence. On roulait au gazogène. Il n'y avait plus de béton. On faisait donc des ponts romains en voûte. C'est d'ailleurs très intéressant. Et j'étais responsable de cinq mille manœuvres qui travaillaient sur tout cet ensemble, qu'il fallait loger, nourrir, etc Quand je suis arrivé, l'ingénieur des Ponts qui était là m'a dit: "Si tu as des

emmerdements, la clef de ma voiture personnelle est dans mon garage. Il y a le plein d'essence. Tu vas au Nigéria. Tu peux foutre le camp." Dans cette atmosphère bizarre, je découvre un merveilleux instituteur, Oubouama, qui me parle le premier de l'histoire du culte de possession des Songhai. Il avait été le maître de Damoré Zika, qui plus tard participera à Jaguar, à Petit à petit, et il l'avait foutu à la porte parce que Damoré était mal élevé. C'était un voyou, quoi, et il m'avait demandé de l'embaucher. Je l'avais donc pris comme chargé de la bibliothèque des Travaux Publics. Il recollait les livres. Il y a là une très belle histoire. Un des plus vieux livres que j'avais emmenés de France, c'était la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel. Je lui donne à relier. Il le relie en cuir, impeccable. Mais le livre était entièrement collé. On ne pouvait pas l'ouvrir. Ah, c'est une belle fin !

Donc, je travaillais dans ces conditions, et un jour je reçois une lettre du chef de chantier qui me dit que la foudre a tué dix manoeuvres sur son chantier. Je m'adresse aux Africains qui étaient autour de moi, et ils me disent, : "La foudre, on n'y touche pas." Et Damoré Zika me dit : "Ça, c'est l'affaire de ma grand'mère." Il va chercher une merveilleuse lady africaine, Kalia, qui me dit: "Est-ce qu'on peut avoir un camion, un gazogène, pour aller là-bas? Il me faut un litre de lait et j'amène des danseurs." Et j'assiste au premier rituel de possession. C'est un truc terrible. Il y avait les corps des foudroyés. Elle prend le lait. Elle vient les arroser, organise un rituel. Dongo arrive, bavant et hurlant, et me désigne comme responsable. Moi, j'assiste à ça, émerveillé, terrifié. Et je lui demande pourquoi je suis responsable. Il me dit : "Parce que le village de Vanga (...) m'appartient. Et tu as fait passer ta route sans me demander l'autorisation. Alors là j'entrais dans un domaine très singulier et effectivement, c'est un village foudroyé. C'est là que j'ai tourné mon dernier film. La foudre était tombé sur ce village, elle continue à y tomber.

Puis arrive une histoire extraordinaire. Je commence à m'intéresser à l'ethnologie. Trois jours plus tard, sur le fleuve Niger, un sorko est retrouvé mort. Kalia organise un rituel de possession. Je pars avec un appareil pour faire des photos. Il s'agissait de savoir s'il s'était noyé ou s'il avait été foudroyé. On va sur place. Le génie de l'eau dit : "Ce n'est pas moi, c'est mon fils", c'est à dire le dieu du tonnerre. Et je rédige un premier rapport là-dessus avec des photos. Je les envoie à Monod et aux africanistes à Dakar qui pouvaient faire passer à Griaule par la filière britannique des textes qui étaient imprimés en zone libre. Trois semaines après ou un mois après je reçois une lettre de Monod qui me dit : "C'est bien. Continuez comme ça et envoyez-moi ce que vous voyez". Griaule, lui, me pose la question: "S'il avait été noyé, est-ce qu'il aurait eu l'internarine, la pointe du nez et le nombril coupés?" Moi, je pose la question à Kalia qui me dit : "Puisque tu sais tout ça, pourquoi est-ce que tu m'emmerdes?" On entrait sur un point sur lequel je ne sais rien. Alors on m'explique qu'il y a un serpent dans l'eau qui a une queue qu'il coince dans le nombril pendant qu'avec sa double langue il coupe les deux narines. Je n'en sais pas plus.

Bon, alors là, mes courriers sont interceptés par les services de renseignement du gouvernement. Et le gouverneur reçoit la plainte des administrateurs, des commandants de cercles français qui se plaignent qu'une espèce de con, parce qu'il est ingénieur, vient faire du travail ethnographique. Donc, j'étais sur la liste noire. je m'en foutais un peu. Et puis il y a un jour une grande aventure. Le gouverneur général Boisson, gouverneur général de l'AOF, qui était un héros de 14-18 et qui n'avait qu'une jambe, arrive à Niamey, se pose à l'aéroport et demande aux Blancs de venir. Il monte sur une petite estrade mal foutue pour nous dire qu'il fallait se préparer à envahir le Nigéria que les Anglais nous avaient volé. Il tape du pied de rage avec sa jambe de bois, et il casse sa jambe de bois. Je n'ai pas pu retenir un éclat de rire,

et j'ai vu tous les regards des bons Blancs se retourner sur moi et dire : "Ah oui, c'est lui, voyez!" J'ai été expulsé du Niger à la suite de cette aventure, renvoyé à Dakar. J'avais envoyé un mot à Monod pour lui dire les emmerdements que j'avais avec le gouverneur général. Pour aller à Dakar, ça m'a demandé à peu près trois semaines dans des camions qui ne marchaient pas... Et dans l'intervalle, heureusement, les Américains avaient débarqué en Afrique du Nord. Donc je suis parti comme un proscrit et arrivé à Dakar comme un héros.

Comment le cinéaste étonne les jeunes gens de la Nouvelle Vague un soir de 1957

J'ai connu les gens de la Nouvelle Vague d'une manière très simple. J'étais un spectateur assidu de la première cinémathèque rue d'Ulm. Je côtoyais ces gars mais je ne les connaissais pas, Moi, je venais là pour voir des films et je m'asseyais au premier rang, à côté d'eux. On appelait ça "manger l'écran". Il y avait des explications à ça. D'abord on n'avait pas de chapeau devant nous, car à cette époque les Parisiennes avaient des chapeaux exubérants ; et, deuxièmement, si le film était ennuyeux on pouvait s'allonger par terre et dormir.

On allait prendre un café du côté de la rue d'Ulm. On ne s'était pas présentés à cette époque. On ne savait pas qui on était. Cependant on se retrouvait, pas tous les soirs mais deux ou trois fois par semaine, à prendre le café. Et là Langlois nous avait demandé un jour : "Qu'est-ce que vous voulez faire plus tard?" Et nous, on avait dit : "Du cinéma." Et il avait répondu par une phrase merveilleuse. Il nous avait dit : "Écoutez! Si vous voulez faire du cinéma, il faut avoir vu quatre-vingt-dix films. Moi, je peux vous les montrer en un an." Je ne sais pas d'où il tenait ce chiffre de quatre-vingt-dix, qu'il avait inventé sans doute, mais enfin on était stimulés par ça. Donc on voyait quatre-vingt-dix films. Et on allait dans les petits bistrotts à côté prendre un sandwich.

Ces jeunes gens savaient énormément de choses. Moi, j'étais émerveillé : "Ils sont formidables, ces gars!" Et puis un jour tout change. Langlois me demande de présenter le film dont je finissais le montage. C'était *Moi, un noir*.

Donc je ne suis plus au premier rang. Je suis au milieu, pas très loin de la cabine, avec un micro, et je fais un commentaire. Ça se passe très bien. Il s'agissait de projeter la copie originale montée, collée. Une collure saute. Ça s'arrête. Moi, je termine ma phrase. Erreur, camarade! Erreur de jugement. A ce moment-là les policiers du premier rang s'inquiètent, car en général, quand le film casse net, le son aussi. Alors ils se retournent et me voient un micro à la main. Ils me font un petit signe. Moi, je leur fais un petit signe. Je n'ai pas entendu ce qu'ils disaient. Mais comme Langlois avait dit : "Je vais vous montrer un film qui n'est pas encore monté de Jean Rouch", ils se disent : "Voilà, c'est Jean Rouch." Donc à la fin j'étais très heureux du film, très heureux de leurs réactions, que j'appréciais, car ils étaient durs, impitoyables! Ils se présentent : "François Truffaut, Godard, Rivette, etc." C'était la Nouvelle Vague. Donc on s'est connus, si tu veux, sur le champ de bataille. C'est une histoire très étrange et dans laquelle Langlois a joué un rôle décisif, car il n'avait aucune raison de montrer ce film qui n'était pas fini. Est-ce qu'il avait fait ça par provocation? Non, parce qu'il ne me connaissait pas en tant que réalisateur. Eux étaient liés à ce moment-là à des journaux comme Arts, évidemment "Les Cahiers du cinéma", etc...

Mais les rédacteurs des Cahiers que j'avais connus au Festival du Film Maudit à Biarritz peut-être huit ans auparavant n'étaient pas là. J'avais été invité à Biarritz pour présenter *Initiation à la danse des possédés*, qui est un de mes premiers films et que j'avais projeté au Musée de

l'Homme. Les gens des Cahiers du Cinéma, qui fréquentaient le Musée de l'Homme, avaient vu ce film et ce sont eux qui m'avaient demandé de venir le présenter au "Festival du Film Maudit". Donc, ils revoient ce film là-bas. Moi, je projette le film avec un micro, je le commente, sans ça le film n'aurait pas existé. Un type était dans la salle, c'était Pierre Kast, qui avait été avec nous au Lycée Henri IV, manifestant sur les Champs-Élysées en criant "Vive de Gaulle" avec deux cannes à pêche à la main. Il courait moins vite que nous parce qu'il ne faisait pas de sport. Il fréquentait les bistrots de Saint-Germain-des-Prés. Il avait donc été arrêté par la police française. Ensuite il est entré dans la Résistance. Pierre Kast était un grand copain, sans m'entraîner sur les marges d'un certain marxisme. Il était terriblement honnête, même s'il avait l'air un peu fou.

Mon film donc suscite l'intérêt tout de suite parce que je montrais une espèce de chose qui ne coûtait rien. Le public était interloqué de voir la façon dont ce film était fait. On me posait des questions: "Quel est votre caméraman? - Eh bien, c'est moi - Et comment faisiez-vous sur le scénario? - Il n'y a pas de scénario. Je suivais un rituel - Et comment avez-vous fait pour la musique? - Rien, je n'avais pas de magnétophone, donc il était muet." C'était une espèce de découverte.

On m'a donné ce grand prix. C'est le premier prix de film que j'aie eu. Et c'est là que j'ai rencontré Braunberger qui était un des organisateurs et qui est venu me voir en me disant: "Si tu continues comme ça, je suis prêt à t'aider à faire de nouveaux films." J'avais la bénédiction de tous ces gens, des gens des Cahiers du Cinéma. Donc, ça été ça mon introduction au cinéma. Et je suis resté copain avec eux. J'étais un peu l'aîné. Mais comme Langlois invitait d'autres personnes qui étaient aussi mes aînés, comme Rossellini, ce n'était pas grave. On faisait vraiment partie d'une famille. C'était ça la Nouvelle Vague.

Comment le documentariste monte son film *Les Maîtres fous* et ce qu'il en advient à Paris

Les Maîtres fous a été montré au musée de l'Homme. Je l'avais tourné comme *Moi, un noir*, en kodachrome. Je n'avais pas de texte. J'ai présenté le film, depuis la cabine, au premier Congrès du Cinéma Ethnographique du Musée de l'Homme. J'ai fait le commentaire du film en direct. Il était apparemment anti-militariste - ce qui n'était pas tout à fait faux. J'entendais une véritable tempête dans la salle. Quand je suis redescendu pour animer la discussion, mon professeur, Marcel Griaule, avec qui j'avais préparé ma thèse, et qui était un ancien de 14-18, me dit : " Rouch, ce film est ignoble, il faut le détruire immédiatement ! " C'était une situation épouvantable. Je suis rentré chez moi avec ma copie sous le bras. Le lendemain, je reçois un coup de téléphone de Braunberger, qui me dit : " il paraît que tu as fait scandale hier au musée de l'Homme ? Jules Dassin est arrivé des Etats-Unis, il est chez moi, à la campagne, les cerises vont être mures, viens projeter le film interdit ! " Je leur projette donc le film, et à la fin, Dassin dit à Pierre : " il faut que tu agrandisses le film en 35 mm " Ce qui a été fait et ce qui était la solution. " Ensuite, il faut que tu prennes la meilleure monteuse de Paris, que tu aies une salle de montage et que Jean repique tout le son qu'il a enregistré, que vous essayerez de synchroniser " On a pris la monteuse de Tati, des *Vacances de M. Hulot* et j'ai pris ma première grande leçon de montage, avec Suzanne Baron qui avait découvert le bon moyen de monter un film comme celui-ci. C'était très simple : on repiquait tout le son du film, puisqu'on avait enregistré un son permanent, et quand on entendait " brmbrm " c'était le début du plan suivant. Dans *Les Maîtres fous*, les Haukas sont possédés par des divinités de la guerre, que représentent en particulier les soldats de la guerre de 14-18, dont des officiers français, et ils parlent une langue très extraordinaire qui ne peut pas se traduire et qui est

pleine de mots français déformés. Donc on avait une espèce de dialogue très bizarre mais qui correspondait à la réalité du film, qui montre effectivement des maîtres fous, c'est à dire des officiers français pendant la guerre, devenus des divinités.

Donc on a monté le film de cette manière. Très curieusement, un jour, Tati me fait demander s'il peut occuper ma salle de montage. Alors, on s'est entendu, et tous les soirs, à 6 heures, il passait pour travailler. Au bout d'une semaine ou deux, je demande à Suzanne sur quel film elle travaillait. Elle me dit : " demande toi-même à Tati " Quand je le vois, je lui demande : " Qu'est-ce que vous montez ? " Il me répond : *Les Vacances de M. Hulot*. Le film était sur les écrans depuis plus d'un an ! Il m'explique alors : " M. Rouch, le métier de cinéaste, c'est un métier d'ébéniste. On a quatre copies du film, on rabote deux images ici, une image là, et on va voir dans les cinémas, avec Suzanne, si ça marche ! " C'est un truc que j'ai pratiqué aussi quand c'était possible : je présente les films, et on corrige. Quand ça ne marche pas, c'est que quelque chose ne colle pas dans le montage.

Et c'est ce qui s'est passé pour ce film, tout le commentaire du début et tout ça, ça marche parfaitement bien parce qu'il a été monté de cette manière. Il a été monté avec un recours permanent à ce système. C'était un cinéma bizarre, mais il tient le coup, 40 ans après.

Comment le sociologue réalise *Moi, un noir à Treichville*

J'ai rencontré Oumarou Ganda à Treichville. Nous faisons une enquête sociologique - car je suis de temps en temps sociologue - sur l'immigration des gens du Nord de l'Afrique Occidentale qui venaient travailler à Abidjan. Lui avait fait la guerre d'Indochine, il parlait bien le français. Il était très intelligent et connaissait parfaitement les travailleurs de Treichville. Un jour, j'ai projeté un film que j'avais fait au Ghana, Jaguar. Il avait été fait un peu de la même manière que celui-ci, mais avec beaucoup plus d'incertitude. Donc, je montre ce film aux gens qui faisaient l'enquête sur l'immigration. Ils me disent : " Mais c'est de la blague, on voit bien que ton héros n'a pas vraiment vécu l'immigration, qu'il ne sait pas ce que cela veut dire. Nous ici, nous savons ce que s'est... J'ai fait la guerre, je suis prêt à me battre avec n'importe qui. Je suis prêt à faire la révolution dans ce pays s'il n'avance pas " C'était des gens très véhéments. Je leur ai proposé de faire le film. Le marin italien était un géographe. Celui qui insulte et casse la gueule était un type de l'UNESCO. Donc il y avait une vraie participations des copains, et Oumarou en est devenu le personnage principal.

Il avait l'habitude d'écrire des contes. Pour les inventer, il réunissait, le jeudi, qui était le jour de congé des écoles, dans un petit théâtre circulaire, les enfants. Il leur faisait raconter des histoires et il prenait les meilleures. Il ne payait pas de droit d'auteur ! Il a commencé à faire du cinéma avec moi. Cet Oumarou Ganda était un des personnages les plus étonnants du cinéma africain. *Moi, un noir* est donc l'aventure de Oumarou Ganda. C'était une aventure très curieuse, qu'il a un peu essayé de raconter, dans un film qui s'appelle *Cabascabo*, c'est à dire " le caporal cabochard " en français cassé. " Le Caporal cabochard " était un type qui était toujours puni par ses supérieurs, parce qu'il ne portait pas son calot, parce que ci, parce que là... et qui considérait que quand il était rentré au pays, il était couvert de honte, parce qu'il avait perdu la guerre d'Indochine.

Quand Oumarou racontait sa guerre d'Indochine de manière si imagée, pour moi-même qui étais un jeune ancien combattant, c'était quelque chose de très fort. On a donc décidé de faire ce film qui était à peu près impossible à tourner. Il a été tourné avec une caméra achetée au marché aux puces, avec un moteur mécanique qu'il fallait remonter toutes les 25 secondes. Le

son, très approximatif, était enregistré sur le premier magnétophone dit " portable " parce qu'il avait une poignée, mais il pesait 30 kg. C'était une espèce de combat dans une jungle étrange pour quelqu'un que je suivais à la trace. Nous l'avons suivi en Afrique, nous l'avons suivi sur des chemins extraordinaires qui étaient des chemins de découverte du monde. Il était vraiment *Moi, un noir*. Je l'ai suivi en Côte d'Ivoire, surtout, où il était un des informateurs de la Statistique sur l'exploitation des Noirs du Nord de l'Afrique Occidentale par les Noirs du Sud de la même Afrique Occidentale, c'est à dire les capitalistes ivoiriens qui utilisaient les gens sans travail, qu'ils allaient recruter sur place. C'était le cas d'Oumarou Ganda. Il avait été acheté par une société qui vendait des travailleurs à des gens qui allaient les exploiter.

C'est pour cela qu'il se donne son nom, le nom de son héros, Edward G. Robinson, parce que, comme il dit, " Je ressemble à un certain Edward G. Robinson, qu'on voit dans les films au cinéma. " C'était un personnage qui s'était fait cette image. C'était une découverte d'homme. Cela a duré longtemps, on l'a suivi partout. On a été arrêté par la police car il fréquentait les dames de petite vertu de la ville. Immédiatement, on donnait des surnoms à tout le monde. Oumarou avait pour camarade un marchand de tissu qui, lui, s'appelait tout simplement Eddie Constantine. Et donc, avec ce groupe de faussaires professionnels, j'ai été moi-même un faussaire en faisant un film qui n'en était pas un, puisque je n'avais pas d'argent. C'était de la pellicule kodachrome que j'avais achetée avant de partir. La caméra avait un moteur à ressort. On fréquentait les mauvais lieux, on était rejeté par la police, on était considéré comme des révolutionnaires parce qu'on allait travailler au Ghana et que la Côte d'Ivoire considérait que les gens du Ghana étaient des révolutionnaires. Et le drame c'est que son meilleur copain, dans le film et dans la vie, Eddie Constantine, un jour, un dimanche, jour où l'on ne travaillait pas, arrête un taxi et lui demande de prendre l'une des rues interdites de Treichville. Il y avait là un policier qui l'arrête et demande les papiers de M. Eddie Constantine, acteur de cinéma. Le policier rouspète un peu. Lui perd son sang-froid et lui casse une épaule. Il est arrêté par la police, et le film se trouve bloqué. Donc, moi, je vais voir le flic d'Abidjan qui me dit : " c'est un acteur de cinéma, mais est-ce que vous étiez là pour tourner ? " J'ai été obligé de lui dire que non, sinon il me mettait en prison. Nous avons arrêté le film pendant deux ou trois mois. Lorsque est arrivée cette histoire, c'était la catastrophe. Il fallait agir. On a terminé le tournage du film et je suis rentré à Paris pour monter le film. Braunberger, le producteur voulait ajouter des bandes d'actualité pour évoquer la guerre d'Indochine. Pour moi c'était une catastrophe car le récit de la guerre était dans l'imaginaire, on n'avait pas besoin de cela. Il me dit : " bon, on va faire une projection du montage tel qu'il est, et si tu aimes bien François Truffaut, on va lui demander de venir et on verra bien quel est son avis. " On voit le film. François Truffaut était très ému. A la fin, il me dit : " Merci, Jean. Je ne savais pas comment terminer mes 400 coups. Tu me l'as montré à la fin du film ! " Braunberger nous dit : " Vous vous êtes entendu ? " Truffaut : " J'ai dit ce que je pense ! " Et c'est comme ça que le film a respecté le récit, terrifiant d'ailleurs, de la guerre d'Indochine d'Oumarou Ganda. Alors être ici, aux 400 coups , c'est pour moi une des clés de mon existence. Il m'en a fallu pas mal pour ouvrir des portes interdites. J'ai forcé beaucoup de serrures !

On a donc monté le film avec Marie-Josèphe Yoyotte, qui était alpiniste et qui considérait que le film était plus important que la première de la face Nord d'une montagne. On ne savait pas où on allait, on travaillait dans une euphorie totale, en ayant comme son le son enregistré en direct - les voitures qui passent sont les vraies voitures - sur lequel j'avais ajouté quelques airs de musique. L'introduction de la musique a d'ailleurs été un élément très important : en

Afrique, on voyait beaucoup de vieux westerns, et ces films avaient toujours une musique qui soutenait l'action. Quand on a monté le film, on l'a fait avec la musique et le montage s'est fait automatiquement, sur l'action. Nous avons appris à la Cinémathèque française que de nombreux réalisateurs américains célèbres, faisaient la même chose. Quand ils montaient un film de bagarre, ils mettaient de la musique de jazz et le film était monté sur la musique. Donc la musique était un élément très important.

Le tout n'était pas du tout synchrone. Mais le film a été synchronisé après coup par des admirables façonnières, fabricantes de vrais mensonges. Ces monteuses sont toutes devenues de très bonnes monteuses. Trois mois après, Eddie Constantine est sorti de prison, a retrouvé son camarade Oumarou Ganda, je suis retourné en Côte d'Ivoire, et devant les images, ils ont improvisé un texte, pour moi ébouriffant. Et la première prise a toujours été la bonne. C'est à dire que le film, d'une durée d'une heure et demie à peu près, a été sonorisé à la radio d'Abidjan en une heure et demie. Ils revivaient complètement cette histoire. C'était hallucinant. Les types de la radio étaient sur le cul. Nous aussi, nous étions tellement émus de voir comment les deux héros réinventaient une histoire. Pour moi, c'était la découverte presque sacrée du cinéma... Ces gens vivaient leurs rêves. Ils les vivaient surtout à partir du samedi soir, et le dimanche. Et le lundi, ils retournaient au boulot !

Le film a donc été sonorisé entièrement en Côte d'Ivoire. Quant au commentaire off, c'est moi qui l'ai inventé, pour boucher les trous... *Moi, un noir* a eu le prix Sadoul à Paris. Ensuite, j'ai voulu le présenter en Côte d'Ivoire. Il a été interdit par le gouvernement parce qu'il n'était pas respectueux et qu'il allait semer le désordre dans tout ce pays qui venait d'avoir son indépendance. Nous nous sommes retrouvés avec Oumarou Ganda et tous les acteurs du film. Nous avons prévu un dîner pour fêter ce prix Sadoul, et nous nous sommes retrouvés à un triste dîner de funérailles. Alors Braunberger est intervenu, il a obtenu, par des voies que je ne connais pas, l'autorisation du film si nous coupions trois séquences. Une de celles qui nous avaient été reprochées était la scène de bagarre entre Eddie Constantine et un Blanc. C'était inadmissible dans la Côte d'Ivoire nouvellement libre qu'un Noir se batte avec un Blanc. " En Côte d'Ivoire on ne se bat pas avec les Blancs " nous a dit le censeur. Nous étions tous fautifs.

Le sort, le vrai sort, le sort magique, veut que le film tronqué ait un énorme succès. Au bout de trois mois la copie était impropjetable. Ils ont du demander à Dakar une nouvelle copie. Or à Dakar, le film n'était pas censuré. Notre triomphe a donc été de voir dans les rues de Treichville des affiches annonçant : " *Moi, un noir*, nouvelle copie augmentée ! "

Le cinéma a été pour moi la remise en question de ce qu'avait été l'ethnographie, c'est à dire l'étude d'une population que l'on connaît bien, mais qui reste étrangère. Et là, tout d'un coup, j'avais l'impression de faire moi aussi de l'improvisation, comme dans le jazz hot. Et avec un très grand avantage moral, car de tous ces films, qui était l'auteur ? C'était moi et les copains. Nous avons imposé cela par l'intermédiaire de la SACEM et ces films continuent à rapporter de l'argent aux auteurs ou à leurs descendants, puisque Oumarou Ganda est mort. Si vous voulez, c'est un peu la justification : le travail que nous avons fait permet de partager les droits d'auteurs. La SACEM l'a compris très vite et tous les ans, au moment des impôts, je reçois des crédits que je partage avec les copains. Notre société s'appelle d'ailleurs " DALAROUDA " (Darouvé, Rouch, Dala ???) et cela veut dire un dollar en langue cassée du Niger. C'était notre capital. Un dollar de capital pour commencer toutes ces aventures.

Les gens de la Nouvelle Vague ont été épatés par ce film qui avait coûté 2, 5 F et qui remettait un peu en question le cinéma. Je n'ai jamais écrit de scénario pour ce film. Aucun de mes films n'a été écrit. C'est un cinéma d'analphabètes. Ce film, je dois dire, s'est fait tout seul. Est-ce que je suis fier de cela ? Non, parce qu'on s'est tellement amusé. C'était formidable. Cela nous permettait de pénétrer dans tous les mauvais lieux. Le paradis était là. Les filles les plus belles... Bien sur, elles étaient vérolées jusqu'au dernier degré. Mais qu'importe, la vie est brève ! C'était pour moi la découverte de tout un monde africain. Le plus important, c'est qu'après Oumarou Ganda a fait ses propres films, à partir des récits des gosses qu'il écoutait le jeudi. C'était la naissance d'un cinéma sans professionnel, sans cameraman. J'avais quand même une caméra ! Et surtout une fièvre irremplaçable. Je la retrouve quand je revois le film.

Comment le lecteur d'Eluard tourne *La Pyramide humaine*

Je travaillais à Abidjan à l'époque. Je venais de tourner *Moi, un noir* et j'habitais alors la capitale de la Côte d'Ivoire. Il y avait là un type merveilleux qui était le directeur de l'Institut français d'Afrique Noire. Il était géographe et géologue et considérait que l'enseignement secondaire que l'on donnait au lycée était très mauvais, que c'était un enseignement raciste qui ne permettait pas de comprendre la situation. Et il avait invité des élèves de première à venir chez lui pour réfléchir à ce problème. Ils devaient construire l'Afrique de demain et il fallait qu'ils sortent de leur petite scolarité. C'est ainsi que j'ai connu les élèves de première du lycée d'Abidjan. Je m'étais aperçu qu'effectivement ils étaient bons latinistes, bons grammairiens - les étudiants africains étaient meilleurs que les étudiants français - et qu'ils savaient que quelque chose allait se passer, que l'Afrique deviendrait indépendante. Il était temps d'avoir un enseignement qui tiennent compte de ce qu'était l'Afrique. A ce moment là, avec leur complicité, j'ai proposé de faire un film qui s'appellerait *La Pyramide humaine* d'après le poème de Paul Eluard, et dans lequel on traiterait du problème des relations entre Blancs et Noirs dans une classe de première. C'était jouer avec le feu. Les parents ne voulaient pas de cela. Ils ont demandé qu'on attende que les épreuves du bac soient terminées, disant que l'on allait détourner l'esprit de ces enfants. Nous avons donc attendu le bac. La plupart ont été recalés sauf Denise Koulibali. Il m'a semblé alors que c'était une période favorable car je considérais qu'il était important en littérature de découvrir Eluard. Nous avons donc inventé une histoire tirée du titre *La Pyramide humaine* : " A l'école, elle est assise devant moi, et quand elle se retourne pour me demander la solution d'un problème, innocente, ses yeux me confondent." C'était cela le film : les amours de la plus belle des étudiantes de première avec des Africains et des Européens, et ce que cela représentait pendant cette période de vacances. Là, nous jouions vraiment avec le feu parce que ce n'était pas facile, et nous sommes très rapidement tombés sur le fait que l'on ouvrait une brèche indispensable car ces gens vivaient chez eux, sans jamais se voir. Il n'y avait jamais une invitation mutuelle. On a brouillé toutes ces cartes. J'ai demandé aux uns de jouer le rôle des racistes et aux autres le rôle des non racistes. Tout de suite, les questions ont été posées par quelques petites imbéciles : " Est-ce que l'on n'aura pas d'ennui avec nos parents ? " Je leur ai répondu : " Si vous n'êtes pas enceintes à la fin, ça ira ! " On a joué ce jeu très étrange et qui posait toutes les questions difficiles, comme la relation des problèmes de la Côte d'Ivoire avec ceux d'Afrique du Sud. Je découvrais ainsi que seule Denise Koulibali était au courant de l'apartheid. Les autres ignoraient complètement ce qui se passait là-bas. Alors à ce moment là, cela devenait passionnant.

Donc nous attendons les nouveaux résultats du bac : 90 % des acteurs ont été reçus. Nous étions devenus de super enseignants et de ce fait, nous avons pu continuer. Mais nous avons

été pris d'une sorte de délire. Nous ne savions pas très bien comment suivre le fil. Nous avons donc décidé de retourner les séquences qui manquaient et d'avoir un producteur : Braunberger, qui nous a tout de suite obligé à avoir une équipe technique complète. Ils sont arrivés avec leurs exigences, disant : "Où est le scénario ? Qu'est-ce qui doit être tourné ?..." Ils ont très vite été débordés par tout ce qui se passait, et le résultat n'était pas très réussi. Alors Braunberger qui possédait les studios du Panthéon, un ancien hippodrome où s'est installé l'IDHEC à un certain moment, a suggéré de faire venir les élèves à Paris, de reconstituer une salle de classe et de tranquillement boucher les trous. Mais Braunberger ne se rendait pas compte que ceux qui arrivaient à Paris n'étaient plus les mêmes que ceux qui étaient partis d'Abidjan.

Alors nous sommes partis sur l'idée qu'il fallait éliminer un certain nombre de ces élèves devenus de mauvais acteurs. Impitoyablement nous avons décidé de les tuer, de les noyer. Cela s'est passé sur la même plage que certaines scènes du film précédent, *Moi, un noir*. Il y avait là un bateau italien qui s'était échoué et sur lequel se brisaient des vagues considérables. Nous avons donc décidé qu'Alain ferait le tour du bateau à la nage. Il l'avait fait très souvent. Il descend du mât, tout allait très bien. Moi je le suivais avec la caméra devant l'arrière du bateau. Et là, il s'arrête. Il refuse de plonger. Je ne savais pas quoi faire. Je me suis déshabillé, j'ai plongé. Je n'ai pas fait le tour du bateau, je suis ressorti, et à ce moment là - j'avais prévu un peu cela - lui, a été couvert de honte. J'ai alors fait appel à un excellent nageur qui a réellement fait le tour du bateau, mais en prenant de gros risques car il a failli être projeté contre la coque. Il a esquivé le choc au dernier moment. Là, je me suis dit : " Il faut qu'on s'arrête, sinon que va-t-il se passer ? "

Nous avons repris un peu toute l'affaire en main et nous avons fait une mise en situation beaucoup plus précise en faisant entrer dans le jeu le fait que la mort du héros, de celui qui avait fait le malin, était considéré par les Noirs comme la faute des étudiants blancs, et par les Blancs comme la faute de la provocation des étudiants noirs. Nous étions devant une situation très grave, que nous avons voulu en filmant les deux versions. Et finalement, la dernière version, qui est celle que nous avons choisie, était une découverte triste mais que l'on n'aperçoit pas : le Blanc que nous avons tué était raciste. Nous jouions avec des choses de ce genre. Ce qui est étrange, c'est que nous sommes entrés ainsi dans un rituel où chacun a raisonné de la même façon. Nathalie s'est mise à chanter - c'est ce plan inoubliable au bord de la mer - un chant pour les marins morts en mer.

Je ne savais pas comment finir ! J'ai filmé l'avion que prend Nadine pour rentrer à Paris, et, avec un petit avion, le bateau. C'est le plan final. On tourne autour de ce bateau échoué. C'était très dangereux de voler avec un petit avion là-dessus. On a bien failli ne pas revenir... Nous étions allés trop loin. Mais ce film m'a permis d'aborder le problème du racisme qui n'avait jamais été abordé de cette manière là. Et si nous l'avons terminé par un drame, c'est un peu parce que je me suis laissé emporter par le jeu des acteurs. Tous ces garçons avaient 17, 18 ans, et à partir du moment où nous les filmions, où ils voyaient leur image, ils croyaient que c'était vrai !

Ce qui est extraordinaire, c'est qu'ils sont effectivement devenus un groupe d'amis. Les étudiants ont été reçus à leurs examens. Nadine voulait faire de la sociologie et elle est rentrée suivre ses cours en France. Le drame a voulu que celle qui jouait le rôle de la major africaine de la promotion, Denise Koulibali ait été nommée ministre car son père était un leader du RDA. Quant à Alain, il s'est engagé dans la légion étrangère pour aller rejoindre les troupes française en Algérie où il a été tué. Donc lui-même assumait son rôle. Les autres ont

continué leurs études. Le film joue sur tous ces éléments, un peu comme le précédent dans lequel on essayait de mettre en scène les positions rêvées des uns et des autres.

Mais ils se sont relevés très curieusement de ce film. Et pour moi cela a été un élément très surprenant, où la fiction devenait la réalité... Quand je le revois, je sais que l'on jouait avec le feu tout le temps. Car ce qu'ils disaient était vrai. Ils étaient racistes. Les Noirs haïssaient les Blancs et les Blancs haïssaient les Noirs, mais ils savaient qu'ils avaient à faire une route en commun. Et le drame jusqu'alors latent a éclaté au moment de la contestation de l'apartheid en Afrique du Sud. A ce moment là, le groupe s'est dispersé. Et maintenant, ils m'ont demandé de revenir présenter le film à Abidjan car ils pensent qu'il était prémonitoire !

Nous avons sorti *La Pyramide humaine* comme un film anti-raciste : il a été distingué comme tel. Mais au départ c'était juste une espèce de comédie singulière... Et c'est à la suite de cette production que Dauman m'a demandé de venir tourner *Chronique d'un été* avec Edgar Morin.