

CinémAction
Revue de cinéma et de télévision
dirigée par Guy Hennebelle

Jean Rouch ou le ciné-plaisir



dirigé par
René Prédal

Corlet - Téléràma

Le montage : concerto à deux regards et quatre mains

Danièle Tessier a monté pendant des années les films de Jean Rouch. Elle décrit, analyse et théorise ici son travail, en soulignant l'intérêt, l'originalité, mais aussi les difficultés.

Dès son retour de tournage, Rouch visionne, le plus souvent tout seul, ses originaux. Dès lors, ses images sont fixées dans sa mémoire, et peu importe la date du montage.

Le montage s'effectue rarement tout de suite, sauf lorsqu'il s'agit de documents courts, sur un sujet précis, et dans ce cas, les plans séquences facilitent largement le montage puisque le film est pratiquement réalisé à la prise de vue. Il s'agit de films comme *Tourou* et *Bitti*, *Dongo Hori*, ou encore ses portraits dans la série en hommage à Marcel Mauss : *Germaine Dieterlen*, *Taro-Mauss*, *Lévy-Mauss*.

Rouch est toujours présent lors de ces montages qui ont lieu sur l'original : les coupes doivent donc être précises, elles sont définitives.

Le « plan de coupe » est banni depuis longtemps de mes montages, et tout particulièrement avec Rouch où chaque plan doit avoir une signification, confirmer une atmosphère. Ses plans séquences, qui durent parfois un chargeur entier, sont rarement conservés dans leur intégralité : le raccord se fait alors « au mieux », dans un mouvement par exemple. La caméra de Rouch étant essentiellement « mouvante », il faut arriver à transformer ce qui, *a priori*, est un défaut en un style, et le travail de montage se fait surtout au niveau du « rythme » : le rythme des plans et le rythme des séquences sont imposés par le rythme interne de l'image. C'est l'image qui conduit le montage.

Rouch connaît parfaitement la technique du montage, de même qu'il mixe lui-même ses films (il a gardé de ses antécédents d'ingénieur

le goût de la technique !). Il sait jusqu'où il peut aller quand il « exige », mais cela ne se passe pas toujours dans la sérénité... Rouch aime à dire qu'il est le premier spectateur, à sa caméra, le deuxième étant le monteur ; mais ce dernier n'a pas forcément la même vision des événements, surtout dans la mesure où il n'a pas assisté au tournage ; de plus, il se doit de conserver un œil critique ; alors tout ne se passe pas sans heurts : « l'accouchement » est parfois mouvementé, le film naît de violentes discussions ; parfois même il règne une tension tellement intense que personne n'ose entrer dans la salle de montage ! Confrontation ? Cela est inévitable, mais il y a aussi des moments de connivence où les idées jaillissent et où tout s'enchaîne clairement. La construction se fait dans un accord mutuel, avec la complicité qui repose sur la connaissance réciproque des impératifs de chacun.

Rouch parle tout le temps, pour réfléchir (« *Je pense tout haut* », dit-il) mais aussi pour me mettre au courant de l'état des connaissances sur le sujet filmé.

Tout ceci est également vrai lorsqu'il s'agit de ses longs métrages dits « ethnographiques ». La seule différence est que le montage s'échelonne parfois sur plusieurs années (*Taro-Mauss* a été monté en deux heures, *Le viel Anaï* en deux ans...). Cela tient essentiellement à deux raisons :

- la première est d'ordre pratique : Rouch effectue de nombreux séjours à l'étranger et, à Paris, ses activités sont multiples. Or, pour lui comme pour moi, il est impératif qu'il soit présent au montage ;

- la deuxième, beaucoup plus importante, est d'ordre scientifique : les documents qu'il rapporte sont avant tout des documents de travail. Il faut donc les voir, les revoir ; chaque visionnage apporte de nouvelles informations qui sont elles-mêmes confrontées avec l'état actuel

des connaissances sur ce sujet ou qui nécessitent un complément d'enquête sur le terrain. Cette enquête se fait en présentant une copie avec son sur piste magnétique couchée ; les participants au film collaborent ainsi directement à l'élaboration de cette enquête filmée. Parfois, de nouvelles informations nécessitent de nouveaux tournages (celui de *Sécheresse à Simiri* s'est échelonné sur huit années). Le film devient à la fois le support et l'instrument de la recherche : il faut rendre compte d'un événement dont on ne connaît pas le déroulement avec exactitude, et étudier hors du contexte une action dont on a été le témoin éphémère.

Alors bien sûr :

- il y a interprétation de l'événement : « l'œil caméra » choisit un axe dans les limites de l'espace « observateur » souvent très réduit. Le montage, lui, interprète cette interprétation à différents niveaux : appréhension de l'image, choix, construction ;

- il y a choix des éléments filmés pour des raisons techniques (flous, bougés, exposition...), pour des raisons esthétiques, et pour des raisons scientifiques. Le plus difficile parfois est de faire coïncider le film-document et le film-spectacle. A chaque fois que l'on a voulu truquer dans l'espace ou dans le temps le déroulement de l'action, le montage, à première vue séduisant, s'est révélé par la suite insoutenable. La valeur essentielle pour moi de ce genre de film est son authenticité, tout en essayant de le rendre visible à un plus large public que celui des « initiés » ;

- il y a l'arbitraire des séquences rajoutées pour apporter, pense-t-on, des éclaircissements sur l'événement, pour confirmer une atmosphère. Elles peuvent être contestées dans leur construction, leur importance, leur place dans le récit, mais elles ne peuvent remettre en cause le témoignage filmé.

Et puis, il y a le commentaire qui s'élabore au fur et à mesure des questions posées, des précisions apportées...

Le commentaire peut être :

- un support de l'image : la séquence du *Viell Anaï* qui illustre les lieux-dits mentionnés dans les devises, a été montée sur le texte ;

- un complément de l'inexprimable à l'image : ce sont les textes de Griaule sur la sortie des masques lors du Dama ;

- une information qui n'est pas évidente à

la prise de vue : c'est souvent le cas du commentaire sur les rituels de possession (les Yé-nendi par exemple) ;

- une pirouette qui fait passer un montage difficile, comme le passage de la présentation des masques le premier jour, à l'intérieur de la caverne, dans le Dama ;

- une traduction des textes synchrones, comme les devises d'Anaï ou les devises de Dongo.

Là encore, le monteur est le premier auditeur, le premier critique. Le texte est-il trop long, trop bref, trop riche, trop scientifique, trop abstrait ? Tout semble évident, les noms sont familiers : Olubaru, Kanaga, Kyirey... Mais au bout de six ans, ai-je encore l'oreille assez vierge pour être un critique fiable ?

On a souvent suggéré que Rouch n'était pas étranger au déroulement de certaines scènes, mais alors on dit bravo devant cette séquence de funérailles à Bongo qui retrace l'épisode guerrier de la vie d'Anaï Dolo ; on retrouve ici le souffle du théâtre antique, quelle mise en scène ! Malheureusement, je crois qu'ici le génie en revient aux Dogons, Rouch aura eu le talent de nous le faire revivre.

La réalité est parfois beaucoup plus extraordinaire que la fiction, encore faut-il savoir la découvrir, savoir en rendre compte, savoir aussi... faire rêver.

Mais peut-on rêver toute sa vie dans ce clair-obscur des salles de montage ? Là, il arrive parfois que les passions s'éteignent. La collaboration de l'ombre épuise ses pulsions créatrices : ses émotions s'émoussent, sa vision s'estompe ; la découverte n'est plus magique.

Alors le temps est venu de changer de passion, de jouer un autre concerto ou de devenir à son tour, chef d'orchestre... Car c'est toujours lui qui donne le ton : le montage en duo n'est qu'une illusion, séduisante, nécessaire à la bonne exécution de l'œuvre, mais dangereuse car on demeure un partenaire anonyme, quelle que soit l'intensité de sa participation.

Peut-être le montage n'est-il qu'une étape dans la connaissance du cinéma ! C'est en tout cas un moment privilégié pendant lequel on apprend à observer, à écouter, à voir, à être attentif, réceptif, disponible.

Danièle TESSIER