

MIKRÓS

ESSAI

EDGAR MORIN JEAN ROUCH Chronique d'un été



UN FILM DE JEAN ROUCH
AVEC LA COLLABORATION DE EDGAR MORIN

A PARIS
DES FEMMES
DES HOMMES

Vaissier

CHRONIQUE D'UN ÉTÉ

La collection *Mikrós essai*
est dirigée par Jean Viard

© Inter Specta, 1962

© Éditions de l'Aube, 2019
pour la présente édition
www.editionsdelaub.com

ISBN 978-2-8159-3350-6

Edgar Morin
Jean Rouch

Chronique d'un été

éditions de l'aube

« Je sais depuis peu que le cinéma est destiné à nous donner des impressions de beauté fugaces et éternelles, comme seul nous en donne le spectacle de la nature, ou parfois de l'activité des hommes. Ces impressions, vous savez, de grandeur et de simplicité qui brusquement nous font trouver l'art inutile. Le cinéma est justement un cheminement vers cette suppression de l'art qui dépasse l'art, étant la vie. Ce ne sera d'ailleurs qu'un moyen terme entre la stylisation et la réalité animée. Et il y a, pour atteindre son propre summum, tant de progrès à conquérir que nous sommes loin de fixer le temps où la perfection de l'écran apprendra (et ce sera admirable) à voir dans la nature et dans le cœur humain. »

Louis DELLUC

*À celles et à ceux qui ont accepté
de participer à un film fait de leur
substance.*

*Et à Anatole Dauman et Philippe
Lifchitz, sans qui rien n'aurait été
possible.*

J. R., E. M.

Avant-propos¹

À revoir *Chronique d'un été* à l'occasion de présentations notamment après le décès de Jean Rouch (2005), j'étais frappé de deux choses apparemment contradictoires : d'une part, le film était apprécié comme document historique de l'année 1960, non seulement par les événements, mais par les coiffures, les vêtements, la façon de fumer, mille petites choses d'un quotidien disparu ; d'autre part, les problèmes soulevés par les jeunes et moins jeunes interlocuteurs de notre film semblaient plus actuels qu'à l'époque : en 1960, en effet, le mal-être de nos protagonistes semblait être le fait de marginaux plus ou moins paumés au sein d'une société qui s'intitulait elle-même vivre Trente Glorieuses ; aujourd'hui, le mal-être sous les formes les plus diverses est très répandu, et le film rencontre chez de jeunes spectateurs un écho qu'il n'avait pas.

1. Ce livre est la réédition intégrale de l'ouvrage paru sous ce titre et comportant des textes de Jean Rouch et d'Edgard Morin lequel relate le récit du tournage, des scènes du film, des extraits de critiques.

Or ce film était une version inévitablement mutilée, pour une heure et demie de spectacle, d'un document cinématographique d'une vingtaine d'heures dans lesquelles au moins six avaient un grand intérêt. De plus, la mutilation ne faisait pas que supprimer des séquences entières, elle coupait dans les séquences émouvantes pour n'en retenir que le moment le plus pathétique, lequel n'arrivait qu'au cours d'une longue montée de l'émotion, et certains moments, ainsi isolés, semblaient à certains hystériques.

En dépit du succès cinéphile du film (malgré son prix à Cannes, il n'a pas touché un grand public) voire de son rôle dans l'histoire du cinéma, je n'ai cessé, dans les décennies qui ont suivi sa sortie en salle, de le considérer tantôt avec dépit comme une bouteille à moitié vide, tantôt avec quelque satisfaction comme une bouteille à moitié pleine.

Et l'inattendu est arrivé. Une jeune cinéphile d'origine franco-colombienne, François Bucher, passionné de *Chronique d'un été*, et apprenant par moi qu'une part considérable des rushes avait été inexploitée, est parti à leur recherche. Ces rushes étaient introuvables au centre du film ethnographique du musée de l'Homme ou à la Cinémathèque. Il a fini par les dénicher dans un grenier du CNRS. Avec mon approbation, il s'employa à reconstituer le cours chronologique réel du film en s'inspirant du récit que j'en avais fait dans le présent volume, que l'Aube a l'amabilité de rééditer. Il a ainsi réalisé un montage de 5 heures, où l'on trouve non seulement de belles séquences supprimées, mais des séquences presque intégralement reconstituées, comme la discussion sur la

CHRONIQUE D'UN ÉTÉ

guerre d'Algérie. On y trouve également de fréquentes incursions de Rouch et moi-même en cours de tournage, auteurs non tant en quête de personnages mais s'interrogeant en diverses étapes sur le sens du travail accompli. Ainsi apparaissent non seulement le vrai film essayant de poser l'interrogation « Comment vis-tu », non seulement des séquences complètes et non mutilées, non seulement des scènes entières de débats, discussions, voire conflits, mais aussi le caractère réflexif du film dans et par la volonté permanente des auteurs de s'interroger sur leur œuvre.

Ce film est évidemment trop long pour une programmation en salle, mais il pourrait donner lieu à des projections exceptionnelles pour amateurs, voire être débité en cinq tranches pour une télévision. Mais la responsable des films Argos, Florence Dauman, fille d'Anatole Dauman qui fut producteur du film, se refuse à reconnaître la version authentique et toute projection est frappée d'interdit. Cela a suscité la réaction de Costa Gavras, de Régis Debray et d'autres, mais ce n'est pas assez pour faire fléchir Florence Dauman.

Pourtant, si la version commerciale mutilée de *Chronique d'un été* est une belle œuvre, la version authentique serait un chef-d'œuvre. Ce serait aux cinéphiles, aux critiques, au public de juger ; mais il faudrait lever l'oukase qui réduit à l'inexistence, ou du moins à l'existence clandestine (car il y a disques), une œuvre d'art en péril.

Edgar Morin, janvier 2019

Chronique d'un film

Edgar Morin

En décembre 1959, nous étions avec Jean Rouch au 1^{er} festival international du film ethnographique à Florence. Au retour, j'écris un article qui paraît en janvier 1960 dans *France-Observateur*, intitulé « Pour un nouveau cinéma-vérité ». Je le cite ici car il traduit bien les intentions qui me poussent à proposer à Rouch de tourner un film non plus en Afrique, cette fois, mais en France.

Pour un nouveau cinéma vérité

À ce premier festival ethnographique et sociologique de Florence intitulé « Festival des peuples », j'ai eu l'impression qu'un nouveau cinéma-vérité était possible.

Je parle du film documentaire et non du film romanesque. Bien sûr, c'est par la voix du cinéma romanesque que le cinéma atteint et continue d'atteindre ses vérités les plus profondes : vérité des rapports entre les amants, les parents, les amis ; vérité des sentiments et des passions, vérité des besoins

affectifs du spectateur. Mais il y a une vérité que ne peut saisir le film romanesque et qui est l'authenticité du vécu.

Le cinéma soviétique de la grande époque, puis des films comme Le Voleur de bicyclette, La terre tremble, ont tenté à la limite de faire jouer à certains individus leur propre vie. Mais il manquait de toute façon le je-ne-sais-quoi d'irréductible qui se trouve dans le « pris sur le vif ». Compte tenu de toutes les ambivalences du réel et de l'imaginaire, il y a dans toute saisie du vécu l'introduction d'un élément radicalement nouveau dans le rapport entre le spectateur et l'image.

Les actualités nous présentent une vie endimanchée, officielle, ritualisée, poignées de main d'hommes d'État, discours. Parfois, le hasard, la chance, placent dans le champ visuel un visage crispé ou rayonnant, un accident, un fragment de vérité. Cette prise sur le vif est le plus souvent une « prise sur la mort ». En règle générale, la caméra est trop lourde, n'est pas assez mobile, l'appareil sonore ne peut suivre et le vif s'échappe ou se ferme. Le cinéma a besoin d'une mise en scène, de mise en cérémonie, d'arrêt de la vie. Et, d'autre part, chacun se masque, se munit d'un masque supplémentaire devant la caméra.

Le cinéma ne peut pénétrer dans l'intimité de la vie quotidienne vraiment vécue. Reste la ressource de la caméra-voleuse, celle de Dziga Vertov (a¹) camouflée dans une voiture et déroband des bribes de la vie des rues, celle de Nice-Time déroband des baisers, des sourires, des attentes autour

1. Les renvois en lettres se rapportent aux notes de Jean Rouch à la fin de ce texte, page 78.

de Picadilly Circus. Mais elle ne peut saisir que des instantanés dispersés. Reste la ressource de camoufler la caméra derrière des glaces sans tain, comme dans ce documentaire tchécoslovaque Les enfants nous parlent, mais l'indiscrétion arrête évidemment le cinéaste dès qu'il devient espion.

Le cinéma-vérité était donc dans l'impasse, s'il voulait appréhender la vérité des rapports humains sur le vif. Ce qu'il pouvait saisir c'était les travaux et les gestes des champs ou de l'usine, c'était le monde des machines et de la technique, c'était les grandes masses humaines en mouvement. C'est bien dans cette direction que sont engagés soit Joris Ivens, soit l'école documentariste anglaise de Grierson.

Il y eut bien des percées réussies vers le monde paysan comme dans la Symphonie paysanne de Storck et le Farrebique de Rouquier.

Le cinéaste entrait dans une communauté et réussissait à nous révéler quelque chose de sa vie. De même, il y eut des percées extraordinaires dans le monde du sacré ou de la fête (le Lourdes de Rouquier, les Maîtres fous de Rouch, par exemple). Mais l'ensemble du cinéma documentaire restait à l'extérieur des êtres humains, renonçait à lutter sur ce terrain avec le film romanesque.

Y a-t-il quelque chose de nouveau aujourd'hui ? Nous avons eu l'impression à Florence qu'il y avait un nouveau mouvement pour réinterroger l'homme par le cinéma, aussi bien dans The Lambeth Boys, document sur un club de jeunes à Londres (primé à Tours), On the Bowery, document sur les ivrognes d'un quartier de New York, The Hunters, document sur des chasseurs Bushmen et, bien entendu, les films déjà bien connus de Jean Rouch.

Le grand mérite de Jean Rouch est d'avoir défini un nouveau type de cinéaste, le cinéaste-scapandrier qui plonge dans un milieu réel (b). Se débarrassant des servitudes techniques habituelles, Rouch, muni d'une caméra de 16 mm et portant son magnétophone en bandoulière, peut désormais s'introduire en homme et non plus en directeur d'équipe dans une communauté. Il accepte la maladresse, l'absence de relief du son, l'imperfection de l'image. En acceptant de perdre une esthétique formelle, il découvre des terres vierges, une vie qui possède en elle-même ses secrets esthétiques. Sa conscience d'ethnographe l'empêche de trahir la vérité, de l'embellir.

Ce que Rouch a fait en Afrique, on l'a commencé dans notre civilisation même. On the Bowery pénètre dans la société réelle des ivrognes, réellement ivres, et le son en prise directe nous met précisément en prise directe avec le réel. Bien sûr, il est relativement facile de filmer des hommes ivres qui ne se préoccupent pas de la caméra présente parmi eux. Bien sûr, on demeure en marge de la vraie vie quotidienne. Mais The Lambeth Boys tente, cette fois, de nous montrer ce que sont vraiment des jeunes, dans leurs loisirs. Ceci n'a pu être obtenu que par l'observation participante, l'intégration du cinéaste dans les clubs de jeunes, et au prix de mille imperfections, ou plutôt de l'abandon des règles du cadrage. Mais ce reportage nous ouvre une voie prodigieusement difficile, prodigieusement neuve. On pressent que le documentaire veut quitter le monde de la production pour nous montrer le monde de la consommation, quitter le monde du bizarre ou du pittoresque pour rechercher le monde de l'intimité des rapports humains, de l'essence de nos vies.

CHRONIQUE D'UN ÉTÉ

Le nouveau cinéma-vérité qui se cherche possède désormais sa caméra-stylo, qui permet à un auteur de rédiger seul son film (caméra de 16 mm et magnétophone portatif). Il a ses pionniers, qui veulent pénétrer au-delà des apparences, des défenses, entrer dans l'univers inconnu du quotidien.

*Son véritable père est sans doute beaucoup plus Flaberty que Dziga Vertov. Nanouk avait en quelque sorte révélé le fond même de toute civilisation : la lutte tenace, épuisante, tragique et finalement victorieuse de l'homme contre la nature. C'est cette essence flabertienne que nous avons retrouvée dans *The Hunters*, chasse des Bushmen, non encore parvenus à l'âge du fer, après un gibier qui leur échappe (c).*

Nous avons primé ce film non seulement pour sa vérité humaine fondamentale, mais aussi parce que cette vérité nous révélait soudain notre parenté inconcevable et pourtant certaine avec cette humanité dure et tenace que tous les autres films nous montrent sous son étrangeté exotique. L'honnêteté de ce film ethnographique en a fait un hymne à la race humaine. Peut-on maintenant espérer des films aussi vraiment humains sur les ouvriers, les petits-bourgeois, les petits bureaucrates, les hommes et les femmes de nos énormes cités ? Ceux-ci doivent-ils nous demeurer plus étrangers au cinéma que Nanouk l'Esquimau, le pêcheur d'Aran, le chasseur Bushman ? Le cinéma ne peut-il être un des moyens de briser cette membrane qui nous isole chacun les uns des autres dans le métro ou dans la rue, dans l'escalier de l'immeuble ? La recherche du nouveau cinéma-vérité est du même coup celle d'un cinéma de fraternité.

P.S. : Qu'on ne se trompe pas. Il ne s'agit pas seulement de donner à la caméra cette légèreté du stylo qui permet au

cinéaste de se mêler à la vie des hommes. Il s'agit en même temps de tenter un effort pour que celui qui est filmé se reconnaisse dans son propre rôle. On sait qu'il y a une parenté profonde entre la vie sociale et le théâtre puisque notre personnalité sociale est faite de rôles qui se sont incorporés à nous. Il est donc possible, à la manière du sociodrame, de permettre à chacun de jouer sa vie devant la caméra (d). Et comme dans un sociodrame, ce jeu a valeur de vérité psychanalytique, c'est-à-dire qu'affleure à la surface des rôles ce qui précisément est caché ou refoulé, la sève même de la vie que nous cherchons partout et qui pourtant est en nous. Plus que dans un sociodrame, cette vérité psychanalytique joue pour les spectateurs, qui cessent d'être en catalepsie cinématographique pour s'éveiller à un message humain. C'est alors que, pour un moment, nous pouvons sentir que la vérité est ce qui se cache en nous sous les rapports pétrifiés ; c'est alors que le cinéma moderne peut réaliser, et ne peut réaliser que dans le cinéma-vérité seul, cette conscience lucide de fraternité, où le spectateur se découvre moins étranger à son semblable, moins glacé et moins inhumain, moins encroûté dans la fausse vie.

*

À Florence, j'avais proposé à Rouch un film sur l'amour qui serait un antidote à *La Française et l'amour* alors en préparation. Lorsque nous nous sommes retrouvés en février à Paris, j'avais abandonné ce projet qui me semblait trop difficile et je suggérai ce simple thème, « Comment vis-tu ? », question qui ne devrait

pas seulement englober le « mode de vie » (logement, travail), mais qui signifierait aussi : « Comment tu te débrouilles avec la vie ? Que fais-tu de ta vie ? ».

Rouch accepta. Mais il fallait trouver un producteur. J'exposai l'idée, en deux minutes, à Anatole Dauman (Argos Films), que je connaissais depuis peu. Celui-ci, séduit par la conjonction « Rouch – comment vis-tu » répondit laconiquement : « J'achète. »

Je rédigeai le synopsis ci-dessous pour l'autorisation de tournage qui devait être demandée au C.N.C.

*

Ce film est une recherche. Le milieu de cette recherche est Paris. Ce n'est pas un film romanesque. Cette recherche concerne la vie réelle.

Ce n'est pas un film documentaire. Cette recherche ne vise pas à décrire ; c'est une expérience vécue par ses auteurs et ses acteurs.

Ce n'est pas un film sociologique à proprement parler. Le film sociologique recherche la société. C'est un film ethnologique au sens fort du terme : il cherche l'homme.

C'est une expérience d'interrogation cinématographique. « Comment vis-tu ? » C'est-à-dire non seulement le mode de vie (logement, travail, loisirs), mais le style de vie, l'attitude à l'égard de soi-même et des autres, la façon de concevoir ses plus profonds problèmes et la réponse à ces problèmes. Cette question erre des problèmes les plus quotidiens, les plus pratiques, jusqu'à l'interrogation sur l'homme lui-même, sans que l'on veuille a priori privilégier l'un ou l'autre

de ces problèmes. Quelques lignes de force se dégagent : la recherche du bonheur : est-on heureux, est-on malheureux ; la question du bien-être et la question de l'amour ; l'équilibre ou le déséquilibre, la stabilité ou l'instabilité, la révolte ou l'acceptation.

Cette interrogation est menée auprès d'hommes et de femmes, d'âges divers, de milieux divers (employés de bureau, ouvriers, commerçants, intellectuels, gens du monde, etc.) et se concentrera sur un certain nombre de personnages (6 à 10) très différents les uns des autres, sans toutefois que chacun des personnages puisse être considéré comme un « type social ».

Sous cet aspect, on pourrait appeler ce film « deux auteurs en quête de six personnages ». Ce mouvement « pirandellien » de recherche sera sensible, ce sera le ressort dynamique du film. Les auteurs eux-mêmes se mêlent aux personnages : il n'y a pas de fossé de part et d'autre de la caméra, mais circulation et échanges. Les personnages s'associent à la recherche, s'en dissocient, y reviennent, etc. Des centres d'intérêt se localisent (tel café, tel groupe d'amis) où se polarisent (le problème du couple, le problème du gagne-pain).

Nos images dévoileront sans doute des gestes, des attitudes dans le travail, la rue, la vie quotidienne, etc., mais nous essaierons de créer un climat de conversations, de discussions spontanées familières et libres, où émergeront et la nature profonde de nos personnages et la nature profonde de leurs problèmes. L'univers (il ne s'agira là ni de scènes jouées, ni d'interviews, mais d'une sorte de psychodrame mené collectivement entre les auteurs et les personnages) est un univers d'expression cinématographique des plus riches et des moins exploités.

CHRONIQUE D'UN ÉTÉ

Au terme de notre recherche, nous réunissons nos personnages, dont la plupart ne se connaissent pas encore, ou ont fait connaissance partiellement ou fortuitement. Nous leurs présentons en commun ce qui a déjà été tourné (à une étape du montage qui n'a pas encore été déterminée). Et nous tentons l'ultime psychodrame, l'ultime explication. Est-ce que chacun a appris quelque chose de soi-même ? Quelque chose des autres ? Est-ce que nous nous serons rapprochés les uns des autres ou n'y aura-t-il que gêne, ironie, scepticisme ? Est-ce qu'on a pu parler de soi-même, est-ce qu'on peut parler aux autres ? Nos visages sont-ils restés des masques ? Mais, réussite ou échec de la communication dans cette confrontation finale, la réussite se suffit et l'échec lui-même est une réponse provisoire, puisqu'elle montre la difficulté de communiquer, et en quelque sorte nous éclaire sur la vérité que nous cherchions. Dans l'un ou l'autre cas, l'ambition du film est que la question partie des deux auteurs-chercheurs, incarnée à travers des personnages réels au long du film, se projette en fin de la salle, chaque spectateur se posant à lui-même l'interrogation « Comment vis-tu », Que fais-tu dans ta vie ?

Il n'y aura pas le mot « FIN », mais un « à suivre » ouvert sur chacun.

*

Au cours des entretiens Dauman, Rouch et moi qui suivent, on se met d'accord pour procéder à des « essais ». Je propose des dîners dans un appartement privé (ce sera chez Marceline). Le principe de départ

sera la *commensalité*, c'est-à-dire qu'au cours d'excellents repas arrosés de bons vins (e) seront invitées un certain nombre de personnes de milieux différents sollicitées pour le film. Le repas les réunit aux techniciens du film (opérateur, ingénieur du son, machinistes) et doit créer une atmosphère de camaraderie. À un certain moment, on commence à tourner. Le problème est de lever les inhibitions, les timidités que provoquent le studio de cinéma et l'interview à froid, et d'éviter dans la mesure du possible le « jeu » où chacun, même s'il ne joue pas un rôle fixé par autrui, se compose aussitôt un personnage. La méthode vise à faire émerger la vérité de chacun.

En effet, la commensalité, réunissant des individus qui ont tous une sympathie et une camaraderie les uns pour les autres, dans un cadre qui n'est pas le studio de cinéma mais une pièce d'appartement, crée un climat favorable à la communication.

Lorsque le tournage commence, les acteurs restés à table, isolés par l'éclairage mais environnés par des témoins amicaux, se sentent dans une sorte d'intimité. Lorsqu'ils acceptent d'être entraînés par les questions, ils descendent progressivement et avec naturel en eux-mêmes. Il est assez difficile d'analyser ce qui se passe. C'est un peu la possibilité du confessionnal mais sans confesseur, la possibilité d'une confession à tous et à personne, la possibilité d'être un peu soi-même.

Cette expérience prend son sens pour l'interrogé parce qu'elle est aussi destinée au cinéma. C'est-à-dire à des individus isolés dans une salle obscure, invisibles et anonymes, mais présents. La perspective d'être télévisés,

par exemple, ne provoquerait pas cette libération intérieure, car ce n'est plus s'adresser à tous et à personne, mais à des gens qui mangent, discutent.

Aucune question n'est, bien entendu, préparée d'avance. Et tout doit être improvisé. Je propose à travers un certain nombre de personnages d'aborder le problème du travail (des ouvriers), de l'habitation et des vacances (les Gabillon), de la difficulté de vivre (Marceline, Marilou). Rouch choisit les techniciens : l'opérateur Morillère qui travaille avec lui au musée de l'Homme, l'ingénieur du son Rophe, l'électricien Moineau. Nous commençons fin mai, alors que Rouch termine *la Pyramide humaine*.

Le premier repas concerne Marceline, qui, en plus, doit jouer le rôle d'assistante polyvalente dans cette phase préliminaire. Malgré le dîner, nous sommes tous trois très contractés, intimidés. C'est le début de ce repas qui se trouve dans la première séquence du film (l'essentiel de la suite est reproduit également dans ce volume). À la projection des rushes, nous sommes déçus. Marceline a narré des épisodes de sa vie, mais elle ne s'est pas révélée. Mes premières questions ont été brutales, maladroitement : Marceline s'est refermée, et je suis rentré dans ma coquille. C'est Rouch qui a relancé le dialogue.

Au second repas, nous avons Jacques Mothé. Jacques est P2 chez Renault, il appartient au groupe « Socialisme ou Barbarie ». Je considère qu'il est le seul depuis Navel qui décrive de façon éclairante ce qui se passe dans une usine. Je ne partage pas les vues de « Socialisme ou Barbarie » et Mothé me considère avec une certaine

méfiance. C'est sur mon insistance qu'il accepte de participer à cet essai. Au cours du repas, une discussion très vive l'oppose à Moineau, notre électricien qui méprise les ouvriers d'usine ; lui s'est émancipé et a trouvé un métier indépendant. Nous sommes tellement pris par la discussion que nous ne songeons pas à filmer. Trop tard nous nous rendons compte que nous avons laissé échapper quelque chose d'essentiel. Nous demandons à Jacques et à Moineau de reprendre le débat. On tourne mais il n'y a plus la même vivacité (f). [Un court fragment de cette scène a été intégré dans le film. Moineau est supprimé, Jacques parle des ouvriers qui essaient de quitter l'usine mais sans succès. Ce fragment est intégré dans la discussion ultérieure qui met aux prises Jacques, Angelo, Jean.]

Le troisième essai, c'est Marilou¹. Marilou, depuis plusieurs mois, est à la dérive ; depuis plusieurs mois, je n'ai pas eu de conversation avec Marilou. À mes yeux, Marilou concrétise cette idée que ce sont les meilleurs qui peuvent le plus difficilement vivre. Qu'il me suffise ici de dire que pour moi la question « Comment vis-tu ? » impliquait nécessairement et fondamentalement Marilou. Le spectateur naïf sera surpris si je dis qu'ordinairement, et surtout en public, Marilou est timide. Ce qui se passa ce soir-là fut une plongée imprévue et déchirante et dont la caméra n'enregistra évidemment que ce qui émergea dans le langage et le visage de Marilou (g).

1. Séquence Marilou : nous avons rétabli presque intégralement dans le texte le dialogue partiellement amputé dans le film.

CHRONIQUE D'UN ÉTÉ

Pour le quatrième essai, nous invitons Jacques Gabillon et sa femme Simone. J'ai connu Gabillon au temps où j'étais rédacteur du *Patriote résistant*, journal de la F.N.D.I.R.P. (Fédération des déportés et internés résistants et patriotes). De Bordeaux il était monté à Paris, où il avait eu de grandes difficultés pour trouver logement et travail. Il est depuis quelques années employé à la S.N.C.F. J'ai l'impression que Simone et Jacques investissent une grande partie de leurs aspirations sur les vacances, qui leur sont facilitées par les billets de chemin de fer gratuits. Précisément, ils partent ce même soir en Bretagne pour les vacances de Pentecôte, et nous espérons les retenir jusqu'à limite de façon à ce que la caméra puisse enregistrer sur le vif leur crainte de rater le train. À travers eux, il s'agit de poser le problème des vacances modernes. Mais je commence par leur parler de la question du logement et la conversation prend un tour inattendu (les punaises). À ce moment, il y a une panne de la caméra et ils partent sans qu'on ait abordé la question des vacances. [Une partie de cette scène a été, dans le film, mise au début du deuxième entretien Gabillon que nous tournons plus tard (fin juin ou début juillet).]

Nous voulons un étudiant. Marceline insiste pour que nous prenions Jean-Pierre. J'hésite parce qu'il est trop proche de Marceline. Rouch est d'accord pour Jean-Pierre. Je me range à leur avis (je ne le regretterai pas). En même temps, il s'agira éventuellement de tenter un nouvel essai avec Marceline, qui s'était trop composé un personnage lors de son premier essai. Nous ne prévenons pas Marceline que nous l'impliquerons au cours

de ce dîner. Nous lui disons seulement de rester assise à côté de Jean-Pierre. Il se trouve que la conversation débute difficilement avec celui-ci. J'essaie de lui demander quelles sont ses réactions par rapport à des gens de mon âge. Après quelques échanges abstraits, Jean-Pierre parle de son sentiment d'impuissance et évoque la femme qu'il n'a pu rendre heureuse. C'est alors que je m'adresse à Marceline, très émue. [La partie finale de cet entretien a été conservée presque intégralement.]

Nous tournons enfin une rencontre Marceline-Marilou en présence de Jean-Pierre. Marceline et Marilou s'étaient connues un ou deux mois avant et avaient sympathisé. Puis il y eut un refroidissement de cette amitié, que j'attribuai aux premiers essais. (Nous avions été émus par l'essai de Marilou, déçus par l'essai de Marceline.) J'ai cru salutaire d'ouvrir une explication devant la caméra, au cours évidemment d'un dîner, de façon à provoquer le retour de l'amitié perdue par une franche explication. En fait, je provoquai un affrontement plus aigu, où chacune différemment s'enfonçait dans sa solitude. Rien de cette discussion, peut-être la première vraie dispute qu'ait enregistrée le cinéma, n'a été intégré dans le film (h).

Les « essais » sont terminés. Nous ne savons pas encore que ce qui sera l'essentiel de notre film est presque déjà tourné. Les producteurs sont décidés à continuer, mais à condition, disent-ils, que Rouch accepte de prendre un opérateur de très grand talent (Sacha Vierny) et un monteur magistral (Colpi). Pour ma part j'accepterais, n'accordant alors que peu

d'importance à ces problèmes, mais Rouch qui ne peut travailler qu'en sympathie avec ses techniciens, veut les choisir. Après d'épuisantes discussions, Rouch accepte Viguier (l'opérateur du *Lourdes* de Rouquier) et Tarbès, son cameraman.

D'autre part Rouch est en discussions avec Pierre Braunberger, producteur de ses films précédents, qui voudrait que Rouch n'entreprenne rien avant d'avoir retravaillé le montage de *la Pyramide humaine*.

Par ailleurs, nous commençons à diverger, Rouch et moi. Pour lui, les paroles qui ont été dites au cours des essais devraient illustrer des images. Il en a assez du tournage sur place, en chambre avec caméra sur pied. Il en a d'autant plus assez que ce qui a été tourné est triste ; il faut des choses joyeuses, vives, gaies, l'autre aspect de la vie. Il pense qu'il faudrait centrer le film sur deux ou trois héros ; sinon, le spectateur risquerait d'être perdu dans une succession d'images, et ne saurait s'attacher à des personnages dont il ne connaîtrait rien. Au besoin, on établirait une intrigue plausible comme dans *la Pyramide humaine*. De plus, Rouch veut aboutir dans une recherche qui est près du terme : tourner en son synchrone dans la rue, c'est-à-dire, par exemple, capter la conversation de deux amis qui marchent sur les Champs-Élysées. Enfin, en cette fin juin, début juillet, Rouch pense que peut-être des événements considérables se dérouleront au cours de l'été (conflit généralisé à partir des événements du Congo ? paix en Algérie avec les conversations de Melun ?) et qu'il faut tourner l'été 1960 comme chronique d'un moment capital de l'histoire (i).

Pour ma part, je crois que les essais n'ont d'intérêt que si les paroles émergent des visages en gros plans de Gabillon, Marceline, Jean-Pierre, Marilou, Jacques. Je pense qu'il faut maintenant aller sur les lieux mêmes du travail de Jacques, c'est-à-dire les usines Renault, et peut-être filmer d'autres milieux de travail comme les bureaux de la S.N.C.F., où est employé Gabillon. Il faut aussi aller dans des milieux de loisir, dans les rues de la ville. Il faut aborder les problèmes politiques qui pèsent en cet été 1960, – Congo, guerre d'Algérie –, mais je ne voudrais pas que le thème « Comment vis-tu ? » se dissolve dans la « chronique d'un été ». Je ne voudrais pas non plus qu'il se dissolve dans deux ou trois personnes, et je voudrais non pas des personnages, mais des présences multiples. Il s'agit de poursuivre une enquête sur trois plans : le plan de la vie privée, interne, subjective, le plan du travail et des rapports sociaux, enfin le plan de l'histoire présente dominée par la guerre d'Algérie. Le film devrait être un montage d'images où la question « Comment vis-tu ? » se transformerait en un « Comment vivre ? » et un « Que faire ? », qui se répercute sur le spectateur.

Pressé de tous côtés, dans des sens différents, par deux producteurs, par moi, Rouch établit un *modus vivendi* périlleux avec Braunberger, accepte Viguiier-Tarbès pour Dauman. Tandis que je dois m'absenter de Paris, il filme sur les Champs-Élysées, en son synchrone, une promenade de Jean-Pierre et son ami Régis, à qui il fait rencontrer quelques autres jeunes gens dont Marilou ; enfin il filme un bal du 14 Juillet avec Jean-Pierre, Régis, Marilou, Landry, Marceline.