

Terrain n°21 octobre 1993

Ethnologie et cinéma : regards comparés

A propos de « Contes et décomptes de la cour » d'Eliane de Latour



Texte intégral

Il ne suffit pas qu'un ethnologue, auteur de sujets de films potentiels, apprenne à se servir d'une caméra pour qu'il devienne un documentariste. La conjonction de ces deux compétences est même chose assez rare. Le jury du Cinéma du réel a confirmé les qualités de réalisatrice d'une ethnologue, Eliane de Latour, qui vient d'obtenir pour la deuxième fois, le prix des Bibliothèques, pour son dernier film, *Contes et comptes de la cour*.

Ce film, qui fait suite à un travail anthropologique de longue durée s'est imposé – dans une compétition qui, cette année encore, comportait nombre de films de qualité – par la cohérence de la réalisation, par l'originalité du propos. Eliane de Latour ne se contente pas d'enregistrer le réel pour le restituer ensuite au spectateur sous forme de séquences choisies selon leur pertinence ethnologique ou leur caractère pittoresque ou captivant (ce qui ne fait pas un film). Elle a un propos et raconte une histoire, avec rigueur, tout en sachant s'adresser à un spectateur qui, a priori, n'est pas forcément concerné par un univers qu'il découvre peut-être. De plus, plutôt que de s'en tenir à ce qu'elle connaissait déjà, en ethnologue avertie, elle a pris le risque d'entraîner le spectateur dans l'exploration d'une réalité restée en marge de ses précédentes investigations, et elle a construit son sujet à partir de ce qu'elle découvre. Sa curiosité têtue marque la réalisation.

La qualité de la relation établie avec les protagonistes (les femmes d'un gynécée hausa au Niger) compte aussi pour beaucoup dans sa réussite. La sympathie est communicative et on s'intéresse à ce qui se passe dans cette cour, où, pourtant, apparemment il n'arrive rien. Dans le rythme du quotidien, très bien reconstruit, on s'installe dans ce lieu clos et on prend part à la vie de ces femmes, à leur activité obstinée, à leur attente et à leurs rivalités intestines. En donnant une large place à l'expression des sentiments, le film échappe à une simple chronique du quotidien, comme continuité organisée et répétition du même. Il montre aussi les tensions cachées, les possibilités de rupture et les petites luttes au jour le jour.

Dans l'entretien qui suit, la réalisatrice s'explique sur les différences entre une investigation ethnologique et un travail cinématographique. Si les deux démarches ont beaucoup de points communs, elles ne se confondent pas.

Elle parle aussi des difficultés rencontrées, et de ses erreurs. La réalisation d'un film est une entreprise éprouvante, souvent angoissante, voire même douloureuse parce qu'il est crucial d'avoir le courage de se faire violence en ne retenant pas des séquences qu'on a eu plaisir à tourner, qui peuvent avoir un intérêt en elles-mêmes mais alourdissent la construction, ou font diversion. C'est souvent le prix à payer pour qu'un film retienne l'attention. En expliquant comment elle a réalisé ce quatrième film, Eliane de Latour livre sa façon de réagir à ces épreuves successives.

Terrain : Comment ce film s'inscrit-il dans votre travail anthropologique ?

Eliane de Latour : Après avoir longuement travaillé sur le monde des hommes (pouvoir politique, guerre, système foncier...), j'ai entrepris une recherche sur l'histoire économique des femmes. Je voulais voir comment le travail féminin compensait l'économie masculine, souvent en équilibre précaire. C'est comme ça que j'ai découvert le monde des épouses enfermées. Un petit monde industriel loin de l'image des femmes alanguies dévorant des loukoums que nous a laissée l'orientalisme. Il arrive cependant que certains marabouts interdisent toute activité à leurs femmes, mais ils sont rares ; en général les femmes cloîtrées sont très entreprenantes. Elles construisent leur espace par le biais de la marchandise, et maintiennent ainsi leur autonomie économique.

Cela m'a paru être un sujet de film formidable : des femmes, apparemment reléguées hors de la société, continuent, par leurs activités, à y participer. Grâce à leurs bénéfices, elles constituent les trousseaux (en réalité la contre-dot) de leurs filles et entrent dans les réseaux d'échanges des baptêmes et des mariages. Ce thème du dedans-dehors est devenu mon guide tout au long du tournage. Je me suis centrée sur le va-et-vient des marchandises, des voisines-clientes, de l'argent...

Des intermédiaires s'occupent – pour elles – de leurs terres, de leurs jardins, de leurs troupeaux, des produits qu'elles font acheter en ville ou sur les marchés frontaliers. Les légumes ou les sacs de riz sont ensuite revendus au détail ou transformés en plats cuisinés que des petits colporteurs vont vendre au village.

Quand je suis arrivée, on était dans une période de crise, leur commerce avait baissé ; la relative prospérité passée n'était plus qu'un souvenir. J'avais l'impression qu'il ne se passait rien : des moments rythmés par les enfants qui partaient à l'école, qui en revenaient. J'étais effondrée, je ne voyais pas comment j'allais faire ce film. L'idée était là, mais les événements me semblaient rares ! Je me suis quand même lancée en me disant, je verrai bien, et c'est là que les choses ont commencé à venir.

Terrain : Qu'est-ce qui est venu ?

E. de L. : Tout le film ! Imaginez que je sois arrivée, sans caméra, avec l'idée de faire un article sur le commerce des femmes. Elles m'auraient dit – comme elles l'ont fait au départ – nous avons abandonné le commerce, c'est la crise totale, les hommes n'achètent plus nos plats cuisinés, ils n'ont plus d'argent – ce qui est vrai – on ne vend plus, alors qu'avant, les cuvettes revenaient vides le soir. Voilà, terminé. Même en restant quelques jours pour observer, je serai repartie sur ce constat car le sens de leur analyse aurait dominé la situation. Avec la caméra, l'œil s'ouvre, comme lorsqu'on s'habitue au noir ; peu à peu on écoute les silences chargés de sens, on regarde les micro-événements dont on fait les bons films. Le petit gosse qui semble passer en jouant est en réalité en train d'acheter deux piments, et les pièces d'échange contre ces deux piments vont entrer dans une économie. Cela m'a ouvert à ce que

les Anglais appellent le one-penny-capital. Ce commerce, ce sont des petits riens, les femmes ont leurs marchandises sous leur lit, il n'y a pas de boutiques avec des clients ! Au départ il n'est pas simple de distinguer la cuisine pour le commerce de la cuisine pour la maison, les enfants qui viennent jouer des enfants qui viennent faire des achats pour leur mère.

A la prise de vues tout est grossi : on a l'impression d'un monde très industriel, mais si on fait le compte des scènes actives sur neuf semaines, en fait, ce n'est pas foisonnant. Cependant le film donne l'impression de marchandes vissées dans leurs histoires d'argent, dans le décompte... Ce n'est pas faux, l'argent est leur seule liberté, l'argent entraîne des actions qui permettent de lutter contre l'ennui, « un remède contre le rien-faire » . Dans le plus grand dénuement, elles vont résister avec acharnement. Ces femmes ne sont pas obligées de travailler contrairement à celles qui sont libres – elles sont entièrement prises en charge par le mari – et au départ je n'aurai jamais cru qu'elles iraient se battre pour un bénéfice de soixante-quinze CFA à la fin de la journée. Le cinéma, par le cadrage, par le montage, par la sélection, densifie, accentue ce combat pour les centimes salvateurs, mais il y a aussi de grands moments de vide, plus difficiles à restituer.

L'histoire de la cinquième femme, je l'ai découverte en direct pendant le tournage. Cela s'est passé au cours de la grande scène du film, à la fin : Rabi, la seconde femme, est enveloppée dans son pagne orange, elle a de la fièvre ; l'intendant arrive et lui annonce que le mari est parti . J'ai filmé, pensant que cela allait être une dispute comme il y en a sans cesse avec lui. Quand j'ai compris, je lui ai dit : tu es triste... Et à ce moment-là tout jaillit : jalousie, sentiment de vieillir... Je me suis aperçue que cette cinquième femme, hors de la grande maison depuis peu de temps, cristallisait une amertume et des ressentiments qui allaient au-delà de la jalousie amoureuse. La blessure des coépouses aurait été sans doute moins forte à l'époque où elles faisaient du commerce à longue distance. Cette jalousie amoureuse raconte la frustration provoquée par l'enfermement, et j'en ai fait un deuxième axe du film qui n'était pas prévu.

Terrain : La cinquième femme est traitée différemment dans le film ?

E. de L. : Au départ je pensais trouver cette cinquième femme dans la grande maison. J'ai été étonnée qu'elle ne soit plus là. J'ai pensé tourner avec elle, dans l'autre village, mais les quatre plus âgées ne la voyant plus, j'ai trouvé la démarche absurde. Il n'y avait aucune raison d'aller chercher le point de vue de cette jeune femme et d'organiser une sorte de débat contradictoire, artificiel, extérieur, qui n'aurait existé que dans mon film, puisque c'est un être maintenant absent de la maison. J'ai donc préféré jouer cette absence et rester dans le regard de mes héroïnes (celles dont, sur le fond, je me sentais proche). La cinquième femme n'apparaît qu'en insert au moment où elle est évoquée par l'une de ses coépouses, dans une image mentale, déréalisée. Une interview d'elle aurait apparemment tiré le film du côté du documentaire « objectif », journalistique, mais l'aurait en réalité placé dans l'arbitraire puisque ce débat n'existe pas.

Le cinéma est, pour moi, l'opposé de l'objectivité, c'est-à-dire du regard distant ; je cherche au contraire (derrière la caméra ou dans l'écriture) la proximité des personnes avec lesquelles je tourne, je cherche leur radicalité, leurs contradictions internes, je cherche le trouble que je partage avec elles : de personnes elles deviennent des personnages auxquels le spectateur va pouvoir s'identifier.

Terrain : La jalousie, c'est un sujet qui n'est pas traité habituellement par les anthropologues, bien que ce soit une réalité universelle. Le cinéma fait que ce sujet devient quelque chose d'important. Par rapport à tout le travail que vous avez fait chez les Hausa, cela apporte-t-il quelque chose à la compréhension de données qui rentrent dans d'autres logiques ?

E. de L. : Les sentiments racontent beaucoup sur l'organisation de ces femmes, sur les transformations sociales. Lorsque les épouses disent : « C'est mieux d'être seule avec son mari, on peut tout faire avec lui », elles posent l'idée du couple, une idée qui n'existe pas dans leur univers. Il y a le monde des hommes, il y a le monde des femmes. C'est très séparé comme on peut le voir dans le film. Soudainement, l'idée du couple, de la proximité avec l'homme, est quelque chose d'important, qui devient une revendication et qui va se revendiquer d'abord sur le registre de la jalousie.

Un autre exemple, Rabi dit : « Il n'y a pas de vieillesse sauf si on t'amène une plus jeune. » Les quatre premières femmes se trouvent brutalement reléguées dans le camp des vieilles, au sens péjoratif. Dans ces sociétés qui mettent en avant le droit de séniorité, elles ont un pouvoir, autrefois les jeunes épouses étaient de véritables esclaves... non pas du mari, mais des co-épouses qui la précédaient, notamment de la première, la plus âgée. Aujourd'hui l'influence occidentale provoque l'inversion des valeurs. La jeunesse prend le pouvoir sur la vieillesse. C'est un jeu ou un engrenage : les plus jeunes essayent de se défendre des vieilles en montrant leur jeunesse éclatante, en mettant en scène la préférence du mari ; et les plus âgées vont essayer de jouer de leur autorité sur les plus jeunes. Le jeu des rivalités est ouvert (tant qu'il ne passe pas par la sorcellerie), il laisse entrevoir l'idéalisation du couple occidental, montre les ruptures de l'ordre ancien qui hiérarchisait les épouses... Sur le terrain de l'« amour moderne », la pauvre première n'a souvent plus son mot à dire et cesse d'être respectée par celle qui la nargue. Ceci apparaîtra moins dans l'énoncé des règles ou des pratiques qu'au moment d'un conflit émotionnel, sur le registre sentimental.

Pour un anthropologue, ce n'est pas toujours évident d'aborder la haine, l'amour, la jalousie, sans paraître voyeur. Cela suppose d'aller poser des questions, d'aller fouiller dans des domaines très privés. Avec la caméra on est là, au-delà des yeux et des questions, dans un jeu troublant où chacun sait que l'autre sait. En outre on choisit des moments et des lieux qui ne sont pas ceux de l'anthropologue-écrivain parce que la finalité n'est pas la même. Un livre ou un article scientifique ne se construisent pas avec les mêmes matériaux qu'un film. Avec le cinéma, l'ethnologue occupe une nouvelle place sur son terrain. Pour faire un film, il est nécessaire d'avoir une connaissance du milieu social, d'avoir des hypothèses, des idées qui vont orienter la démarche, mais il faut aussi savoir saisir des détails dont on n'a pas forcément besoin dans le cours d'une recherche classique. Prenons par exemple l'identification des personnages. Si je dois identifier des interlocuteurs dans un article scientifique, il me suffira de donner en gros leur état-civil pour que le lecteur les situe. Dans un film, c'est une tout autre affaire ; je vais être obligée de trouver une quantité de petites choses qui vont aider le spectateur. Un film n'est réussi que si les héros prennent de l'épaisseur. Le moindre sentiment, le moindre frémissement de jalousie ou de colère, vont tout à coup prendre une importance parce qu'ils vont donner corps au personnage.

L'anthropologue-cinéaste est lié aux « acteurs » par une action qui les unit à un même but, ils entrent dans un même jeu de l'instant. Aujourd'hui, avec la télévision sur piles solaires dans les villages, toute collaboration à un tournage est consciente. On y cherche une gratification. Un tournage qui se déroule dans la complicité fait naître des relations, fait surgir des faces de la vie qui ont besoin de la « provocation » du cinéma pour être révélées. Lorsque je me place en situation de filmer, je suis obligée de déplacer, de faire glisser l'objet de ma recherche. L'anthropologue-écrivain ne fait pas pénétrer les autres directement, sur le champ, dans son œuvre et je trouve – pour avoir occupé les deux postures – que le jeu des relations est différent. Imaginons un anthropologue qui fait une étude sur la parenté, les systèmes politiques, l'économie, face à un informateur... Leur rencontre est celle d'hypothèses, de questions, confrontées à des réponses, à des idées, à des récits, même si, par ailleurs, la relation est parfaitement incarnée, sinon l'échange ne fonctionnerait pas. L'anthropologue-cinéaste va au contraire faire toucher le général, le multiple, avec ses propres partis pris et le

particularisme, la subjectivité de ses « acteurs ». Il va faire ressentir, chercher le *Einfühlung* : litt. partager de l'intérieur les sentiments de quelqu'un.

Terrain : Vous sentiez-vous réellement concernée ?

E. de L. : On peut se poser la question de l'universel en allant le chercher dans les modèles qui sont à l'œuvre derrière les entreprises humaines ou le rencontrer par hasard, par émotion. Face à Rabi, je me suis dit : elle est là, dans un système totalement différent du mien et elle ressent la même chose que moi ; elle exprime comme moi, la jalousie, le sentiment de la vieillesse, l'inégalité des sexes, l'abandon, la mort... J'ai, par exemple, été surprise qu'elle renverse terme à terme, attribution masculine et attribution féminine : « Ils peuvent épouser de la plus jeune à la plus vieille, mais nous, les vieilles, nous ne trouverons jamais de jeune à épouser. » Je pensais l'inégalité plus intériorisée ou provoquant une sorte de résignation moqueuse.

Terrain : Quelle a été la préparation de ce film ? Avez-vous eu besoin d'un interprète ?

E. de L. : Non. Je parle une sorte de broken hausa. Lorsque c'est moi qui structure le dialogue – c'est-à-dire que je sais de quoi on va parler – je n'ai pas de problème. Par contre lorsqu'il y a des conversations entre les femmes et qu'elles parlent à toute vitesse, j'ai du mal à comprendre. L'équipe était réduite à deux. Le preneur de son, recruté à la télévision nigérienne parlait encore moins que moi, il était zarma, et contre la domination linguistique des Hausa ! Je n'avais aucun filet de ce côté-là et ça n'a pas toujours été facile. Mais il y a cette sorte d'instinct qui pousse à filmer au-delà de la compréhension immédiate.

Je ne fais pas de repérage puisque je travaille sur mon terrain. L'investissement anthropologique que j'ai produit m'autorise à prendre une caméra et cueillir les fruits de ce travail, sans préparation particulière.

Terrain : Avez-vous eu des problèmes d'autorisation pour filmer ?

E. de L. : Pas du tout. J'ai écrit au chef, il a tout de suite dit oui, à condition de ne pas montrer le film au Niger ! C'est le regard du voisin qui est gênant.

Terrain : L'intimité avec les femmes, vous l'aviez déjà acquise ?

E. de L. : L'intimité n'est pas liée à la préparation. Quand je travaillais dans le village je passais en coup de vent ou passais une heure, je n'avais pas partagé leur espace, leur vie. Mais sur une période de dix ans, cela a suffisamment compté pour que l'on m'ait accordé confiance. Ensuite la situation du huis-clos appelle l'intimité. On partage tout dans une grande promiscuité. J'ai vu leur tristesse, leurs déceptions, elles ont vu les miennes – j'ai eu quelques problèmes avec les preneurs de son . Elles ont été touchées que je m'intéresse autant à elles, au moindre détail de leur vie. Quelque chose s'est placé sur le plan de la curiosité réciproque, de l'amitié, de l'entraide. Le film s'est construit, faufilé, à l'intérieur de notre relation, entre nos regards. Je n'ai jamais demandé qu'elles me parlent de ci ou ça et réciproquement. On entamait des conversations au fil des jours. Quelquefois j'étais tellement prise dans la conversation que j'en oubliais la caméra. La caméra s'inscrivait simplement dans notre quotidien. On sent dans le film qu'il y a une intimité partagée, et quand je suis partie j'ai pleuré autant qu'elles.

Terrain : Dans le film il y a deux scènes en direct, où vous avez tourné ce qui se passe, sinon les autres ce sont des scènes où vous les invitez à s'expliquer ; auriez-vous pu faire le film sans jamais intervenir ?

E. de L. : Il y a plus de deux scènes en direct, mais, oui, j'aurais pu m'effacer en passant plus de temps, et avec beaucoup plus de pellicule. Cela aurait été un film très différent, parce que dans celui-ci, ma présence est importante. Je construis en intervenant. Cela m'a paru naturel d'installer le film au sein de cette relation. Dans le premier montage

j'avais montré les voisines qui venaient bavarder de tout, de rien, du village, de la jalousie, de la mort d'un tel. En filmant longuement ces conversations j'aurais pu obtenir quelque chose.

Terrain : Le montage a duré combien de temps ?

E. de L. : Je n'ose pas le dire. Deux mois avec quelqu'un avec qui je n'ai pas aimé travailler. Puis il y a eu six mois de véritable travail avec Monique Dartonne. J'avais 12 heures de rushes pour un film de 1 h 37 et un court métrage de 30 mn que je suis en train de monter. Le moment le plus difficile a été de passer de 2 h 30 à 1 h 37.

Terrain : Le monteur c'est aussi quelqu'un qui apporte une certaine contradiction en quelque sorte.

E. de L. : Le monteur, au bout d'un moment, n'apporte plus beaucoup de contradictions. Il y a une fusion qui s'opère. Je me souviens avec Monique Dartonne, j'étais relativement plus critique avec mes images qu'elle ne l'était. Tout lui est devenu familier ; elle se repérait aussi bien que moi. Elle s'est attachée aux femmes, même aux enfants qu'elle distinguait par leur nom, un à un, alors qu'ils étaient toujours en groupe. Cette fusion est à la fois sublime et dangereuse. Elle est nécessaire parce qu'on a besoin de faire tandem avec quelqu'un qui s'engage, sinon aucun dialogue n'est possible ; en même temps, elle amène la complaisance. Dès que le monteur a perdu la distance avec le film, avec les personnages, le regard extérieur devient « regard intérieur ». Quelqu'un doit venir secouer de l'extérieur. Cela peut être le rôle des producteurs . Monique Dartonne a merveilleusement assuré ce rôle de l'intelligence continue, mais je crois que, pour elle aussi, cela a été important de chercher les failles, de montrer notre travail à des gens qui se sentaient liés au film. Moi j'aime bien qu'on me force dans mes retranchements, qu'on me dise : non ça, c'est impossible, on s'ennuie, il faut reprendre ton ouvrage. Tout à coup je me demande pourquoi c'est impossible et c'est souvent de la contrainte que naît la création, une banalité bonne à répéter.

Terrain : Dans le montage, il y a un travail qui se fait, sur une longue période, qui amène petit à petit à élaborer quelque chose, à lui donner forme, au fur et à mesure que l'objet lui-même prend corps ; c'est comme si on sculptait une matière.

E. de L. : Oui c'est ça, on donne forme. On peut dire que l'on fait le film au montage. C'est la phase de fabrication que je préfère. Mais il est faux de penser que l'on va tout créer au montage si le tournage n'est pas soutenu par des idées fortes : cela donne des films mous. Le film a du muscle quand la caméra en a aussi : je prends cette scène parce qu'il y a telle ou telle raison derrière, la raison n'est pas forcément positive ou fonctionnelle, mais il faut une intention derrière les images ; et c'est cette intention qui se tresse ensuite au montage.

Lorsque j'aborde un film, j'ai une idée que je peux résumer en une phrase, j'essaye ensuite d'en sortir un film. Cette idée, sorte de guide puissant pendant le tournage, me permet de sélectionner. Je ramasse ainsi une matière orientée, mais pas plus. Autrement dit, il y a encore beaucoup de chemin à parcourir. Il faut structurer, donner une force, trouver l'ouverture-décollage, la fermeture-atterrissage et entre les deux, l'envol. Je possédais les deux grands thèmes principaux : la marchandise et l'amour. Je pensais qu'il fallait mélanger les deux, parce que c'était ainsi dans la vie. (Le cinéma, contrairement à ce poncif encore souvent énoncé, ce n'est justement pas la vie !) Les femmes vendaient la salade et parlaient d'amour, mais en enchaînant l'amour et la salade, la jalousie et le chou, on ne savait pas où on allait ! Un parcours trop chaotique ; on ne s'installait nulle part. En resserrant et dissociant les thèmes, cela a amené une tension – autour de l'argent et autour de la cinquième femme – qui a permis de construire.

Terrain : Dans votre film le cadrage est particulièrement réussi, on appréhende bien le lieu. Ce qui résulte de ces bons choix de cadrage c'est le sentiment de participer à quelque chose. C'est un des problèmes du cinéma ethnographique, où, en dehors de quelques-uns, on ne rentre pas dans l'intimité, dans le réel. On n'appréhende pas l'espace, où des gens bougent et parlent. On reste à l'extérieur. Réfléchissez-vous aux cadrages, les préparez-vous ? Ou bien faites-vous les plans comme vous les sentez ?

E. de L. : Je réfléchis à l'espace, mais me laisse aller lorsque je filme les gens car si j'avais préparé mes cadrages, je n'aurais pas donné cette impression de spontanéité, de proximité. J'avais la caméra tout le temps à côté de moi, et je la prenais dès qu'une conversation ou une scène m'intéressait. Jamais une seconde, je ne me suis posé une question de cadrage. Je veux dire qu'entre la photo et une scène, je privilégie toujours la scène. La caméra s'adapte. C'est parce que l'image s'est glissée dans le fil même de la conversation, et que le ton de ma voix ne change pas quand, tout en filmant, je continue à parler, que l'on ressent cet effet d'intimité. J'ai aussi utilisé le code AATON qui va en ce sens puisqu'on est débarrassé du rituel du clap-avec-annonce-bruyante, tout devient fluide. Jamais je n'ai exigé de déplacer les personnes parce que la lumière était mauvaise ou le fond inesthétique ; cela aurait brisé le fil des conversations toujours commencées en amont de la prise et je serai tombée dans l'interview. Ce qui m'intéresse, c'est soudain une expression, un ton, une voix, des gestes, je me place de manière à montrer un visage sous son meilleur angle (pour moi !) et je tourne. La force de mes cadres, c'est la force des autres. Mes yeux se soumettent à eux. J'aime l'esthétique qui sert les personnes ou enrichit les propos mais déteste les afféteries d'auteur ou de cameraman : regardez comme je suis original et admirable !

Par contre, pour les cadrages des interstices du film, les descriptions de lieux, les parcours (enchâssement des cours, porte du vestibule, gosses qui passent, femmes qui franchissent la porte, chicanes, etc.), j'étais plus libre de prendre mon temps, et j'y ai réfléchi. J'ai vraiment réfléchi aux mouvements nécessaires pour rendre la claustrophobie. Par exemple filmer les murs de manière à faire sentir la frontière. Cela me paraissait difficile avec un panoramique, j'aurais voulu un travelling ou encore mieux une Luma. Imaginez la tête des producteurs ! C'est le seul moment où il y a eu une réelle interrogation sur la façon de filmer. Les murs, pas les gens.

Terrain : Dans vos films il y a ce ton très personnel, avec commentaire. Les tenants du refus du commentaire veulent que le spectateur puisse avoir sa propre lecture des choses.

E. de L. : J'ai recours au commentaire lorsque je ne peux faire autrement, et que l'information ne peut être donnée que de cette façon-là. Je cherche alors qu'il soit intégré à la « pâte » du film. C'est un peu comme les cadrages, j'ai envie que le commentaire soit le plus proche possible, qu'il permette au spectateur de partager la vie de ceux qu'il regarde. Je n'aime pas le commentaire impérial qui donne l'explication de tout, pas plus que l'absence de commentaire par position esthétique. Que cela fasse « docu », « télé », « ethno », pas à la mode, je m'en moque ! Je n'ai pas envie de mettre le spectateur en difficulté même si Picabia prétend que le public a besoin d'être violé dans des positions rares ! Le Kamasutra du cinéma reste à publier !

Terrain : Dans les films étiquetés « cinéma du réel », n'y a-t-il pas, de fait, toujours truquage, plus ou moins pour dramatiser ou simplement pour faire comprendre quelque chose au spectateur, parfois pour s'assurer que le spectateur garde un intérêt pour les choses qu'on ne lui a pas encore montrées. Le cinéma n'est-il pas art de l'illusion ?

E. de L. : Il faut faire des films et ne pas rester le nez collé au « réel ». Peut-être n'y a-t-il aucune différence entre Méliès et Vertov ? Mais c'est un faux problème. Quoi qu'il arrive, il faut sélectionner au cadrage et couper au montage. Vertov montrait que le montage était

continu, de la première observation au mixage. La seule garantie de non-manipulation, c'est au fond que le point de vue de l'auteur soit juste, que sa subjectivité soit claire. Il n'y a pas de « réel » ou de « vérité » mais une manière de faire comprendre qui, elle, doit être juste. Une fois ce contrat établi, la construction reste libre.

Choisir la dramaturgie par rapport au naturalisme est intéressant. Cela oblige à bâtir sur un tempo et non sur une représentation du temps. Au départ j'avais construit sur trois jours fictifs en respectant les activités du matin et du soir, le déroulement du temps, la couleur des pagnes (sur une journée je gardais, par exemple, Amaria, la quatrième épouse, en vert) et puis j'ai abandonné ce montage naturaliste. Ce fut une libération ! J'étais débarrassée des questions de restitution, je me plaçais dans un autre principe de construction et ces questions-là ne se posaient plus. Je montais sur l'action et Amaria passait d'un habit rouge à un habit vert sans que cela ne me pose problème, seule comptait la situation dans laquelle elle était mise en valeur.

Au fond, peu importe que le montage soit naturaliste, conceptuel ou dramatique, du moment qu'il n'y a ni truquage ni déformation des paroles offertes (couper pour faire dire l'inverse, supprimer des nuances, etc.). Il faut un regard personnel, sans cela il n'y a pas cinéma. Les puristes, les ayatollahs du « réel », qui pensent arriver avec d'immenses plans-séquences au « réel réel », se trompent de manière évidente et il n'est pas nécessaire de remonter à Kant pour le prouver ! Cependant je n'aime pas les films très mis en scène. Les gens sont placés dans telle lumière, tel décor ; tout a été préparé et ils n'ont plus qu'à « être » ! Si le regard personnel est important, le réalisateur doit respecter ceux qu'il filme.

Terrain : Vous a-t-on fait des critiques ?

E. de L. : Oui, l'impression de redondance à la fin du film entre deux séquences sur la jalousie. En fait c'est le questionnement qui est redondant, ce n'est pas la réponse des femmes ; c'est moi. La jalousie des deux femmes interrogées ne s'exprime pas de la même façon. Mais j'ai tourné le dialogue avec Rabi – la deuxième épouse – quasiment en arrivant dans la cour, j'étais dans la découverte. Le spectateur, lui, n'est pas dans la découverte, il est à la fin du film, il a tout compris. Nous (lui et moi) sommes dans deux moments totalement différents. L'inversion du tournage et du montage, là, ne fonctionne pas ou alors il aurait fallu couper autrement.

L'autre problème, c'est le début du film. Le film démarre par une ronde où tous les thèmes sont exposés de façon impressionniste (claustration, islam, cinquième épouse, séparation des sexes, commerce...). On tourne, on tourne et on ne sait quelle direction prendre. Si je pouvais retravailler ce film, je couperais aussi dans le début.

Terrain : Dans un festival comme le Cinéma du réel, on est habitué à prendre son temps, à découvrir progressivement un lieu, on ne s'inquiète pas des premières quinze minutes, on sait qu'on approche le sujet, on entre dans l'ambiance ; ce qui n'est pas forcément le cas des gens qui regardent la télévision.

E. de L. : C'est pour la télévision que je m'inquiète ! Le rythme imposé par le petit écran et celui d'une projection n'ont rien à voir. Il faudrait pouvoir resserrer un film lorsqu'il doit passer à la télévision. Si les héros du film sont en demi-teintes, si je joue sur des plans larges et la profondeur de champ et si je n'emporte pas immédiatement le téléspectateur dans une histoire, et que je ne relance pas le suspense tous les quarts d'heure – entre les enfants, la fatigue du soir, le téléphone – le téléspectateur se rabat sur Perdue de vue !

Notes

—Les femmes ou les cadets doivent leur travail au chef de famille mais, une fois les tâches collectives accomplies, ils ont le droit de travailler pour eux. Le cadet aura un petit champ dont le produit lui revient entièrement, même chose pour les femmes. L'autonomie des femmes repose là-dessus. Lorsqu'elles se retrouvent enfermées ce sont les mêmes règles qui s'appliquent, même si elles n'assument plus les tâches que les autres font à l'extérieur pour la famille. Donc, si le mari veut prendre quelque chose de ce qui leur appartient, il doit payer.

—Un franc français est égal à 50 CFA ; 75 CFA= 1,50 FF.

—L'intendant représente le mari ; il est l'intermédiaire obligé avec lequel elles arrangent leurs affaires.

—Il est parti rejoindre, dans un autre village, sa cinquième femme.

—J'avais embauché un preneur de son absolument catastrophique ; et ça a été très, très dur, parce que j'ai filmé des choses que j'aimais beaucoup. Pas un son sur les bandes à la fin de la journée ! A chaque fois des moments uniques, évidemment ! Deuxième preneur de son, même histoire, catastrophe intégrale. Le troisième a été renvoyé au bout d'une matinée. Il a fallu attendre le quatrième. Il y a donc eu un démarrage très difficile.

—L'équipe Garrel, à La Sept Arte, fait en ce sens un travail remarquable. Elle ne se contente pas d'aligner des coproductions pour montrer qu'elle est active. Chacun d'entre eux a une éthique du documentaire, du travail de fond et ils sont là, dans le dialogue au seul profit du film.

—Système de marquage du temps sur la caméra et le magnétophone qui rend le caméraman et le preneur de son totalement indépendants.

Pour citer cet article

Eliane de Latour et Alain Morel, « Ethnologie et cinéma : regards comparés », Terrain, Numéro 21 - Liens de pouvoir (octobre 1993). Mis en ligne le 26 septembre

Ethnologie et Cinéma : regards comparés. 1993. In Terrain octobre, Pp150-158