Décadrages
Cinéma, à travers champs

37-38 | 2018
Lionel Rogosin

Interpréter la réalité

(Notes sur l'esthétique et les pratiques du jeu improvisé)

Lionel Rogosin

Traducteur : Faye Corthésy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/1260>

DOI : 10.4000/decadrages.1260

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2018

Pagination : 140-152

ISBN : 978-2-9700963-4-4

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Lionel Rogosin, « Interpréter la réalité », *Décadrages* [En ligne], 37-38 | 2018, mis en ligne le 02 février 2021, consulté le 03 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/1260> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/decadrages.1260>

Lionel Rogosin

(traduction de l'américain et introduction par Faye Corthésy)

Interpréter la réalité

(Notes sur l'esthétique et les pratiques du jeu improvisé)

¹ Lionel Rogosin, « Interpreting Reality (Notes on the Esthetics and Practices of Improvisational Acting) », *Film Culture*, n° 21, été 1960, pp. 20-28.

² P. Adams Sitney (éd.), *Film Culture Reader*, New York / Washington, Praeger, 1970.

³ « Le travail à la salle de montage est une corvée solitaire et monotone pour moi, malgré son importance. » (Peter Davis [éd.], *Come Back, Africa: Lionel Rogosin – A Man Possessed*, Johannesburg, STE Publishers, 2004, p. 59 [ma trad.]). Cet ouvrage contient la transcription éditée par Peter Davis d'un manuscrit trouvé dans les archives du cinéaste à sa mort décrivant son expérience en Afrique du Sud avec la réalisation de *Come Back, Africa*, de son arrivée au printemps 1957 à son départ avec les *rushes* de son film une année plus tard (là aussi, le récit s'arrête avant la phase de montage). Il constitue ainsi un complément intéressant à l'article traduit ici.

Ce texte a été publié initialement en 1960 dans la revue new-yorkaise *Film Culture*, que dirige alors Jonas Mekas¹. Suite à sa parution originale, l'essai n'a que peu circulé: il n'a été inclus ni dans l'anthologie d'articles de la revue éditée par P. Adams Sitney² ni dans d'autres ouvrages réunissant des écrits de réalisateurs sur le cinéma. Il constitue pourtant la réflexion la plus développée du cinéaste étatsunien sur sa pratique, et apparaît ainsi comme un texte crucial pour appréhender son œuvre.

Dans cet essai, Rogosin entrelace la présentation de sa méthode de travail à partir des deux films qu'il a alors réalisés, *On the Bowery* (1956) et *Come Back, Africa* (1959), à une conception plus générale et philosophique du cinéma.

Il y expose les différentes étapes de son travail, qui pourraient être résumées ainsi: phase d'« observation participante » – recherche et immersion dans un milieu, identification de « thèmes » et de « types », phase de préparation du film – sélection d'acteurs non professionnels, développement d'un scénario (en lien avec les résultats de la première phase et les acteurs), et phase de tournage – répétitions et improvisations des acteurs à partir de situations données. Il n'évoque que très succinctement la phase de montage, qui, comme il l'a explicité ailleurs, l'intéresse peu, car elle n'implique plus d'interactions avec les personnes filmées³. C'est en effet la rencontre avec des individus et leur milieu qui constitue le cœur de l'approche cinématographique de Rogosin. La construction du film repose, selon lui, sur une longue immersion dans un contexte, ainsi que sur l'apport des acteurs non professionnels. Il valorise ainsi la collaboration avec ses acteurs, même s'il n'échappe pas, dans son texte, à une forme d'essentialisme (particulièrement lorsqu'il évoque « l'Africain tribal ») et qu'il préserve, finalement, l'autorité auctoriale

dans ses films. Le texte est ainsi traversé par une tension, manifeste dans son titre déjà, entre la valorisation du « jeu improvisé » des acteurs non professionnels et l'« interprétation de la réalité », qui émane du réalisateur et de sa vision « artistique » surplombante et bienveillante (c'est ainsi lui qui leur permettrait d'accéder à « une nouvelle dignité »).

Si Rogosin conçoit sa démarche comme une forme de réalisme, il rejette dans ce texte explicitement l'étiquette de « documentaire », qu'il associe à une simple accumulation de faits, sans orientation ni consistance. Cette distance prise par rapport à la notion de documentaire qui a été initiée, d'après la doxa, par John Grierson commentant en 1926 un film de Robert Flaherty – réalisateur que Rogosin valorise comme un modèle – peut paraître aujourd'hui étonnante. Dans le contexte du début des années 1960, elle ne détonne toutefois pas : de nombreux réalisateurs qui aujourd'hui occupent une place importante dans les histoires du cinéma documentaire refusent en effet que leurs films soient assimilés à une catégorie jugée « dépréciative et obsolète, non seulement pour décrire des expérimentations contemporaines, mais même lorsqu'il s'agit d'une production antérieure »⁴ (comme c'est le cas pour Flaherty). Il n'y a toutefois pas de consensus à cet égard, comme en témoigne une réponse critique à l'essai de Rogosin, parue deux ans plus tard, dans *Film Culture* également, et intitulée « Rogosin et le documentaire »⁵. L'auteur remarque que « la présentation du but filmique [de Rogosin] comme l'interprétation de la réalité est très proche de la définition de Grierson » et de sa célèbre formule de « traitement créatif de la réalité »⁶.

Rogosin est en fait soucieux de situer sa démarche du côté de l'art – qu'il inscrit donc dans une polarité avec le « documentaire » – et en particulier d'un art réaliste, qui pourrait émouvoir le spectateur. L'importance qu'il attribue aux acteurs non professionnels dans ce processus (et la place qu'il accorde à la description des enjeux liés à leur direction, de ses avantages et de ses difficultés, dans son texte), le rapproche d'autres réalisateurs ou courants cinématographiques l'ayant précédé, tels que Jean Epstein, les réalisateurs soviétiques ou les « néoréalistes » italiens, qui sont mis en avant par Siegfried Kracauer dans sa *Théorie du film* parue aux États-Unis quelques mois avant l'article de Rogosin : « [leurs films] mettent l'accent sur le monde qui nous entoure ; leurs protagonistes sont moins des individualités singulières que des types représentatifs de groupes humains. Leurs récits sont mis au service d'une représentation dramatique de la réalité sociale en général »⁷.

4 Séverine Graff, « « Cinéma-vérité » ou « cinéma direct » : hasard terminologique ou paradigme théorique ? », *Décadrages*, n° 18, 2011, p. 34.

5 Peter Davis, « Rogosin and Documentary », *Film Culture*, n° 24, printemps 1962, pp. 25-28. Notons qu'il n'est pas rare alors pour la revue de publier des avis divergents sur le cinéma, voire sur les mêmes films.

6 *Id.*, p. 25.

7 Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010, trad. Daniel Blanchard et Claude Orsoni, pp. 160-161. L'essai en langue originale paraît en janvier 1960 (*Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press).

⁸ Je mentionne ici un certain nombre d'idées reçues sur ces corpus. Il est admis, par exemple, que la vie quotidienne des Inuits que dépeint Flaherty dans *Nanook of the North* (*Nanook l'Esquimau*, Fr./E.-U., 1922) ou la vie insulaire dans *Man of Aran* (*L'Homme d'Aran*, G.-B., 1934) ne correspondent pas aux conditions de vie contemporaines aux tournages, mais constituent des reconstructions d'un mode de vie passé, figé et idéalisé dans le film. Voir par exemple l'analyse de *Nanook* dans une perspective postcoloniale par Fatimah Tobing Rony (*The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 99-126, chapitre «Taxidermy and Romantic Ethnography: Robert Flaherty's *Nanook of the North*»).

⁹ Le chercheur Nathaniel Brennan a montré le rôle qu'on jouées les stratégies promotionnelles des distributeurs étatsuniens dans ce succès important («Marketing Meaning, Branding Neorealism: Advertising and Promoting Italian Cinema in Postwar America», dans Saverio Giovacchini et Robert Sklar [éd.], *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, Jackson, University Press of Mississippi, 2011, pp. 76-88).

¹⁰ Rogosin se souvient avoir découvert *L'Homme d'Aran* à l'âge de dix ans, et avoir été marqué par sa «force» (dans Peter Davis [éd.], *op. cit.*, p. 59 [ma trad.]

¹¹ Patricia R. Zimmermann et Scott MacDonald, *The Flaherty: Decades in the Cause of Independent Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2017. Le séminaire consiste en une «retraite» cinéophile d'environ une semaine, qui propose un programme de films non dévoilé à l'avance et vise à favoriser les échanges entre les participants. Dans ses premières années, le séminaire s'est déroulé dans la ferme des Flaherty dans le Vermont; aujourd'hui il

S'il est difficile de déterminer de quels écrits théoriques Rogosin avait alors connaissance, il mentionne dans son essai deux de ses inspirations filmiques, qui, sans surprise, s'inscrivent dans cette veine: les films de Vittorio De Sica (et, par extension, le néoréalisme italien), et ceux du réalisateur étatsunien Robert Flaherty. Ces films sont alors connus pour leur mise en scène d'acteurs non professionnels, leur usage de décors réels et leur présentation dramatisée du quotidien⁸ – des aspects qui font écho à la démarche du cinéaste, ainsi qu'à une forme d'«indépendance» vis-à-vis de l'industrie cinématographique.

Plusieurs films affiliés au néoréalisme italien sont distribués dès la fin des années 1940 aux États-Unis, à New York en particulier, où Rogosin les a sans doute découverts; ils rencontrent un certain succès populaire et commercial, tout en recevant une réception critique favorable⁹. Mais l'héritage «flahertien» semble quant à lui avoir joué un rôle plus crucial encore, et ce non seulement parce que Rogosin a vu ses films dans son enfance¹⁰, mais aussi parce qu'ils sont à nouveau diffusés et valorisés après la mort du cinéaste en 1951 par sa collaboratrice et épouse, Frances Flaherty, avec l'appui de son beau-frère, David Flaherty. Dans un récent ouvrage de référence sur l'histoire du *Flaherty Film Seminar*¹¹, l'historienne Patricia R. Zimmerman met en évidence le rôle déterminant de Frances dans la réception des films de Robert Flaherty dans les années 1950 et 1960: d'une part, elle a fondé la *Flaherty Film Foundation* en 1952 pour «encourager et assister la réalisation de films dans la tradition de Flaherty»¹² et, en 1955, le fameux séminaire; d'autre part, elle accompagne régulièrement les projections des films et donne des conférences où elle développe, a posteriori, les traits caractéristiques de la «manière Flaherty» («the *Flaherty Way*»). Rogosin reprend à son compte plusieurs aspects de cette «manière» dans son texte: en particulier, l'insistance sur une démarche qui privilégie «l'intuition et la découverte sur les scénarios et la pré-planification, et l'entraînement de l'œil à travers l'immersion dans le matériau»¹³ – ce que Frances Flaherty nomme alors la «non-préconception». Comme le rapporte Zimmermann, cet «antagonisme à l'égard de systèmes cinématographiques

continue de se tenir chaque année, sur le campus de l'université de Colgate, dans l'État de New York. Ainsi que le veut la tradition, un film au moins de Robert Flaherty est montré chaque année.

¹² Patricia R. Zimmermann, «The Flaherty Way», dans Patricia R. Zimmermann et Scott MacDonald, *op. cit.*, p. 13 [ma trad.].

¹³ *Id.*, p. 23 [ma trad.].

codifiés» vient d'un rejet non seulement des méthodes hollywoodiennes mais encore d'un type de « documentaire dédié à l'éducation civique et à des fin politiques, promu par John Grierson »¹⁴.

Quand il publie son texte, Rogosin connaît personnellement Frances Flaherty depuis plusieurs années, suite à la découverte par celle-ci d'*On the Bowery*. La promotrice voit justement dans le film du jeune réalisateur un exemple contemporain remarquable suivant la « voie » tracée par son mari, ainsi qu'elle l'explique dans une lettre au producteur et distributeur Arthur Mayer en 1957 :

« [E]n parlant avec Rogosin, je me suis rendue compte qu'il avait réalisé son film exactement comme Bob l'aurait fait, avec la même approche et les mêmes techniques de base. Il y avait ici quelqu'un qui utilisait, apparemment inconsciemment, ce que j'appelle la « manière de Bob » [*Bob's way*] [...] C'est un film « Flaherty », et j'entends par là que c'est un film qui relève du genre « découverte et révélation » – découvrir et révéler la vie réelle à travers l'extraordinaire et pénétrant pouvoir de la caméra (scrutant l'essence humaine). Rogosin, avec amour et par la clairvoyance profonde de sa caméra, a fait de ces clochards de vrais êtres humains pour nous. Le film accroît notre aptitude à la compréhension humaine. »¹⁵

On the Bowery est présenté cette même année au séminaire, qui se déroule alors encore dans la ferme des Flaherty dans le Vermont, accompagné par son monteur Carl Lerner (Rogosin est alors en Afrique du Sud)¹⁶ ; il sera reprogrammé deux ans plus tard, et à nouveau en 1960, avec *Come Back, Africa*¹⁷. Le label « Flaherty » est ainsi associé à Rogosin¹⁸, ce qui valorise sa pratique, tandis que Frances Flaherty peut en retour mobiliser l'exemple d'un cinéaste contemporain qui suit le chemin tracé par elle et son mari. La « manière Flaherty », telle qu'établie par Frances Flaherty, a ainsi sans doute joué un rôle important dans la théorisation de sa pratique par Rogosin.

¹⁴ *Ibid.* Comme Rogosin (mais c'est plutôt l'inverse qui est vrai), Frances Flaherty refuse ainsi d'utiliser le terme « documentaire », qu'elle lie principalement à la propagande, pour décrire les films de son mari : « Un film Flaherty n'est pas un documentaire, car un film documentaire est préconçu. Le grand mouvement documentaire engendré par John Grierson est entièrement préconçu à des fins éducatives et sociales. Les Russes préconçaient leurs films pour

la propagande politique. » (Frances Flaherty, « Robert Flaherty: Explorer and Film-Maker » [ca. 1959], The Robert Flaherty Film Seminar Archives, MSS 326, boîte 22, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries [ma trad.]).

¹⁵ Lettre de Frances Flaherty à Arthur Mayer, Brattleboro (Vermont), 2 avril 1957, archives privées de Lionel Rogosin, Angers, France (ALR).

¹⁶ Lettre de Frances Flaherty à Lionel Rogosin, Brattleboro, 7 septembre 1957, ALR. Dans cette lettre de remerciements qui fait suite au séminaire, elle précise que Lerner a apporté sa propre copie du film, et demande des nouvelles de son projet en Afrique du Sud, pour lequel elle l'encourage à « tenir un journal » ([ma trad.]).

¹⁷ « Works Screened at the Flaherty: 1955-1994 », *Wide Angle*, vol. 17, n° 1-4 (Erik Barnouw et Patricia Zimmermann [éd.], « The Flaherty: Four Decades in the Cause of Independent Cinema »), 1996, p. 432. S'il n'est pas mentionné dans cette liste, il semble que le film *Out* que Rogosin a réalisé pour l'Organisation des Nations Unies en 1957 est également montré et présenté par Thorold Dickinson, le chef du département film des Nations Unies, avec une autre de leurs productions (Jack Ellis, « Third Annual Robert Flaherty Seminar », *AFFS Newsletter*, vol. 3, n° 1, octobre 1957, p. 3). Je n'ai pas réussi à déterminer si Rogosin a participé à d'autres éditions du séminaire, mais il est certain qu'il intègre le « comité consultatif » de l'organisation au moins dès le début des années 1960, comme en attestent les dépliantes promouvant les séminaires. Par la suite, ses films *Good Times*, *Wonderful Times* (1965) et *Black Roots* (1970) seront programmés, respectivement en 1966 et en 1970.

¹⁸ De façon littérale également puisqu'il reçoit en 1957 une « mention honorable » pour le « *Robert J. Flaherty Film Award* », un prix décerné par le City College de New York en collaboration avec la fondation Flaherty, et dont le jury est notamment composé de Arthur Knight, Hans Richter, Cecile Starr et Amos Vogel (certificat signé et adressé à Lionel Rogosin, ALR). Sur ce prix, voir Patricia R. Zimmermann, « The Flaherty Way », *op. cit.*, p. 16.

19 Avec ce film, Rogosin entend dénoncer la ségrégation raciale sous l'apartheid, et doit ainsi cacher son véritable dessein aux autorités (voir la contribution de François Bovier et Cédric Fluckiger dans ce numéro, « *Come Back, Africa* (Lionel Rogosin, 1959): « J'accuse...! » le système de l'apartheid »). Toutes les notes sont de la traductrice.

1.

EN RÉALISANT *Come Back, Africa*, je savais que je serai confronté à un dilemme: soit montrer la véritable situation en Afrique du Sud, que les autorités ne voulaient manifestement pas voir dévoilée¹⁹, soit essayer d'atteindre à tout prix la plus haute qualité esthétique et technique possible.

J'en ai conclu que dépeindre la vraie situation était de plus grande importance. Par conséquent, il était nécessaire de travailler en secret – une démarche qui allait inévitablement impliquer beaucoup de concessions douloureuses, dans la mesure où les opérations clandestines ne sont pas du tout adaptées au fin polissage nécessaire à la réalisation d'une œuvre techniquement parfaite. Toutefois, j'avais pris la décision que ce film s'attacherait essentiellement aux conditions humaines telles qu'elles existent dans l'Union d'Afrique du Sud sous la politique impitoyable du régime actuel. Et en soi c'était un objectif qu'il valait la peine de poursuivre.

C'était un sujet extrêmement passionnant et inspirant. Et durant la préparation du film, j'ai commencé à cristalliser mes idées concernant la réalisation de films. En me rendant compte que l'on n'atteint la compréhension humaine qu'à travers l'expérience, en particulier à travers celle de la souffrance, j'ai trouvé mon point de départ personnel pour mon cinéma. On ne peut faire l'expérience de la souffrance des autres qu'à travers l'art, et, là encore, uniquement dans une certaine mesure.

2.

[Robert] Flaherty et [Vittorio] De Sica ont démontré que le réalisme est un moyen de briser les murs qui isolent les gens. Leur œuvre souligne l'éternel problème de notre incapacité à se comprendre véritablement et l'ardeur indue avec laquelle nous sommes prêts à nous illusionner qu'on y arrive.

La réalisation d'*On the Bowery* m'a enseigné une méthode pour mouler la réalité dans une forme qui pourrait toucher l'imagination d'autrui. La réalité d'une communauté ou d'une société dans sa globalité est si vaste que n'importe quelle tentative de la détailler dans son entièreté résulterait en rien de plus qu'un catalogue dénué de sens de représentations factuelles et viciées – un résultat que je nomme « documentaire ».

La grande œuvre de Flaherty n'a pas davantage à voir avec le « documentaire » que la grande poésie n'a à voir avec le rapport factuel d'un

sociologue. La sociologie et la science forment toutefois une base ou une plateforme de laquelle je pars avec en tête le but d'aller le plus loin possible.

3.

Je crois en une préparation minutieuse et approfondie, en une immersion autant qu'en la recherche, en une capture de toutes les images, de tous les sons et de toutes les nuances que l'espace-temps du sujet a à offrir. C'est un processus par lequel on s'immerge complètement et où l'on est porté jusqu'au point d'identification le plus poussé – un processus à la fois déroutant et déprimant.

Cette immersion dans le sujet devrait durer des mois, voire même davantage, jusqu'à ce que le désir de comprendre vous conduise à un point où vous êtes prêt à construire des abstractions à partir de votre expérience et à émettre des généralisations. Ce qui résulte de ce processus d'abstraction et de synthèse à partir de votre expérience et de votre compréhension n'est plus une simple réalité objective, mais votre propre interprétation de celle-ci.

L'objection souvent émise contre la réalité dans les films ne vise pas tant la réalité en tant que telle qu'une représentation purement factuelle de celle-ci ou, plus communément, une fausse image montrée à travers une technique réaliste. Rendre excitante et éloquente l'incommensurabilité de la réalité est incontestablement un processus artistique. La réalité – aussi proche que l'on puisse s'en approcher – est rarement visible à l'écran, mais quand elle l'est, elle est puissamment ressentie.

La définition de l'art cinématographique ne se réduit pas à cette quête de la réalité; il s'agit simplement de la façon dont j'ai personnellement travaillé. L'art est peut-être indéfinissable, mais ce qui m'importe est de faire quelque chose de significatif. La forme doit découler du sujet et de sa temporalité, et l'artiste doit l'élaborer de la façon la plus puissante possible.

Durant le processus d'immersion dans le sujet, certains types dans la communauté commencent à émerger, et c'est la clef pour commencer le casting en vue du film. Le casting est indissociable de l'évolution des thèmes qui constitueront, au final, le synopsis ou l'intrigue. J'avais déjà choisi ou imaginé beaucoup des personnages d'*On the Bowery* et de *Come Back, Africa* quand le scénario se réduisait encore à une simple idée dans

mon esprit. J'ai le sentiment qu'un scénario de ce genre devrait évoluer et être développé, dans une certaine mesure, après avoir découvert les principales personnalités du film. Pour *On the Bowery*, par exemple, je connaissais Gorman [Hendricks], le vieil homme, des mois avant qu'on l'inclue dans le scénario. Je lui ai donné un rôle car sa personnalité était symbolique, et pas seulement «typique» des hommes sur le Bowery.

4.

Pour restituer la réalité de façon spontanée et lui donner vie, l'implication ne se limite bien entendu pas à simplement choisir des personnes d'un certain milieu. Celles-ci doivent pouvoir être elles-mêmes et s'exprimer de leur propre manière, tout en étant en accord avec les abstractions et les thèmes que vous, en tant que réalisateur, pouvez voir en eux. Ce procédé est très différent de l'écriture scénaristique traditionnelle, où les idées et les abstractions sont essentiellement celles du scénariste, que les acteurs professionnels incarnent ensuite avec leur personnalité. Le produit final de ce genre de films est très éloigné de la réalité de la société représentée, même s'il peut être extrêmement satisfaisant en tant que drame construit à partir d'idées symboliques dans lequel l'intrigue, les dialogues et les acteurs sont en premier lieu des moyens pour décrire les vues et thèmes du scénariste. Pour explorer la vie intérieure de personnes dans un milieu particulier, je crois toutefois que la méthode que j'ai suivie dans mes films est plus profonde et vraie.

Cette méthode donne au réalisateur l'opportunité d'explorer le sens de la personnalité de l'acteur. Il ne demande pas à l'acteur de devenir quelqu'un d'autre. Il essaie de découvrir le fondement de sa personnalité et les meilleurs moyens de la présenter. Le résultat consiste en une intégration dynamique de l'acteur et de sa personnalité, le réalisateur dévoilant le poète ignoré qui vit dans presque chaque individu.

5.

Il y a une autre raison, non moins importante, qui justifie l'utilisation d'acteurs non professionnels pour le genre de films que je réalise. Au cinéma, chaque personnage devrait projeter sa propre image. Si l'acteur a été vu auparavant dans un contexte étranger à sa véritable personnalité, ceci détruit sa propre image ainsi que l'illusion de réalité. Je ne veux pas faire des films sur des vedettes. J'ai envie de donner à l'homme

une nouvelle dignité, de faire d'un paysan du Nebraska, d'un mineur de Pennsylvanie, d'un chauffeur de taxi à Harlem, de véritables héros nationaux. L'un des courants les plus forts de l'art américain – de Whitman à Flaherty – s'est précisément attaché à cela. Il est probable que De Sica a dirigé un ouvrier dans *Le Voleur de bicyclette* [*Ladri di biciclette*, It., 1948] non seulement par souci d'authenticité, mais aussi pour faire de l'ouvrier un héros national. Ceux qui utilisent l'acteur non professionnel le font dans le but d'élever l'image de l'homme à une dignité nouvelle – et ils donnent par là même à la société en général de nouveaux buts.

Le visage d'un homme révèle tellement de lui-même qu'il devient un symbole de sa personnalité, réfléchissant non seulement son individualité, mais aussi le groupe dont il émane. Le visage d'un mineur américain est aussi unique que celui d'un chef de tribu Zulu ou d'un sans-abri sur le Bowery. C'est pourquoi un non professionnel est plus adapté pour jouer son propre rôle, le visage d'un acteur reflétant uniquement sa personnalité.

6.

Je pense que le jeu repose essentiellement sur un trait de personnalité qui peut se trouver dans n'importe quel groupe. Ce trait de l'acteur né, la personnalité de celui qui joue, est bien sûr mélangé et intégré à sa personnalité complète. S'il s'agit d'un vendeur, la personnalité du vendeur émerge plus fortement que celle de l'acteur. La personnalité de l'acteur professionnel se projette avec trop de clarté et d'intensité. Elle écrase la personnalité qui doit être dépeinte. D'un autre côté, le chef de tribu Zulu qui est aussi un acteur né, se projette essentiellement comme un chef de tribu Zulu. Sa conscience de lui-même est celle d'un chef de tribu Zulu.

7.

Ces avantages importants plaident tous en faveur de l'amateur, mais celui-ci est-il aussi capable de répondre aux exigences d'un scénario complexe? Notre travail sur *On the Bowery* nous a éclairés sur cette question. Les exigences du scénario étaient simples, adaptées à dessein pour répondre aux limites d'acteurs non professionnels. Nous avons toutefois tous été ébahis par la facilité avec laquelle ils se sont emparés de leurs rôles.

20 Notons que le prénom est orthographié sans h final dans le générique d'ouverture de *Come Back, Africa*.

21 Il s'agit de Steven (son nom de famille n'est pas indiqué), qui interprète un ami de Zacharia dans le film, et que Rogosin avait découvert dans une pièce amateur (Peter Davis [éd.], *op. cit.*, p. 54).

Cette expérience incroyable m'a conduit à croire qu'il est possible pour des amateurs, jouant leur propre rôle, d'aller à la limite de l'expression des émotions. Convaincu que cela marcherait, j'ai décidé de prendre ce risque avec le personnage principal de *Come Back, Africa*, Zachariah²⁰ [Mgabi]. J'ai pris cette décision avec beaucoup d'inquiétude, mais une fois prise, je m'y suis tenu inconditionnellement. Je suis allé de l'avant, esquissant le scénario, sans imposer de limites aux acteurs. Notre casting au complet, à l'exception d'un rôle mineur interprété par un semi-professionnel²¹, ne comportait pas d'acteur formé. Les imperfections de jeu dans le film sont dues principalement à un manque de préparation lié à la clandestinité du projet.

8.

L'une des difficultés les plus importantes dans la direction d'acteurs était de communiquer avec Zachariah, dont la capacité à comprendre et s'exprimer en anglais était limitée. Cet inconvénient a toutefois eu l'avantage de donner une image plus vraie et un sentiment plus fort de l'Afrique. Pour chaque scène, il fallait beaucoup de temps pour faire comprendre à Zachariah ce qu'il devait exprimer. Je lui expliquais la situation avec des histoires simples et réussissais ainsi à faire passer mon idée. Ceci a bien entendu occasionné du retard, et savoir que le temps pressait et que la durée allouée pour nos visas sud-africains s'épuisait était source d'anxiété. Toutefois, une fois que Zachariah avait compris l'idée, il n'avait aucune difficulté à l'interpréter. Je lui permettais de répéter une ou deux fois en Zulu. Ce qui a beaucoup aidé, en donnant aux dialogues de Zachariah une syntaxe Zulu qui a renforcé l'authenticité de ses propos.

9.

Faire un casting à partir des visages uniquement a été une expérience étrange. Après plusieurs mois à Sophiatown, j'ai commencé à devenir anxieux de n'avoir toujours pas trouvé le visage du héros ou de son épouse. Je me suis rendu compte que je devais faire un effort délibéré pour les trouver. J'aurais préféré trouver les protagonistes par hasard par le biais de connaissances – je pensais que je pourrais les comprendre et observer leurs véritables personnalités avant de les choisir. En fait, beaucoup de personnages secondaires avaient déjà été sélectionnés de cette façon. Le scénario, à ce stade, se réduisait à une simple esquisse dans

mon esprit, et mes personnages se développaient à partir des types que je rencontrais, comme Eddy, le clown, qui se révéla être non seulement un personnage incroyablement drôle et riche, mais qui symbolisait aussi un type de Noir²² africain (et américain) qui utilise l'humour comme arme pour ridiculiser l'opresseur blanc²³.

Comme la rencontre spontanée des protagonistes ne s'est pas matérialisée, je n'avais pas d'autre alternative que de recourir à un casting professionnel²⁴. J'imaginai le personnage masculin principal comme un Africain qui aurait grandi dans une tribu, sans éducation et peut-être même analphabète, mais qui aurait vécu assez longtemps à Johannesburg pour comprendre la vie urbaine. Il devait avoir une mémoire importante de la vie tribale pour qu'il puisse se souvenir de ses premières émotions à son contact initial avec Johannesburg. Son épouse devait être du même type.

Rapidement, je devins capable de distinguer à partir des visages et des expressions quels Africains étaient urbanisés et lesquels venaient des réserves (les Kraal). J'ai trouvé un Zulu avec un visage hamitique²⁵ magnifique, mais apparemment il était arrivé trop récemment en ville. Il n'avait pas conscience de ce que représentait un tournage et était complètement déconcerté et apeuré à l'idée de faire un film. Je me suis ainsi rendu compte de la difficulté à trouver un Africain tribal qui serait capable de saisir les idées complexes inhérentes au film. J'ai abandonné l'idée de choisir quelqu'un qui aurait grandi à Johannesburg, même s'il était peu probable que l'on trouve un Africain d'une tribu qui pourrait jouer comme je le voulais.

10.

Mon premier casting à l'Association des artistes sud-africains [*Union of South African Artists*]²⁶ était plutôt encourageant. Environ dix filles se sont présentées. Six d'entre elles étaient splendides. J'en ai retenu trois pour le film – Vinah [Bendile], la protagoniste; Miriam Makeba, la chanteuse; et Hazel [Futa], la fille du *shebeen*. Concernant les hommes qui se sont présentés, c'était moins gratifiant. La plupart étaient des acteurs formés, avec des ambitions théâtrales, comme je l'avais craint²⁷. C'était écrit sur leurs visages. J'en ai choisi quatre ou cinq parmi ce groupe, à contrecœur. Nous avons fait un essai et j'ai choisi l'un d'eux, Steven, pour un rôle mineur, et, par élimination, un autre pour le rôle principal, même

22 Notons que Rogosin utilise dans le texte original le terme « *Negro* », alors encore en usage.

23 Dans le film, le personnage d'Eddy apparaît lors d'une scène dans un *shebeen*, où il rencontre Zacharia, avec qui il travaille ensuite dans un garage, puis dans les cuisines d'un hôtel.

24 Outre son scepticisme quant à la cohérence et au succès d'un casting professionnel pour son projet, Rogosin explique dans ses notes de tournage qu'il était « réticent à communiquer [ses] activités alors qu'il devait nécessairement cacher son [véritable] objectif », c'est-à-dire faire un film qui dénonce la ségrégation raciale (dans Peter Davis [éd.], *op. cit.*, p. 54 [ma trad.]).

25 Notons que ce terme est contesté pour ses biais racistes dès les années 1960 et n'est à peu près plus utilisé aujourd'hui. Voir Edith R. Sanders, « The Hamitic Hypothesis; Its Origin and Functions in Time Perspective », *The Journal of African History*, vol. 10, n° 4, 1969, pp. 521-532.

26 Formée dans la première moitié des années 1950, cette association mixte vise notamment à obtenir des conditions équitables de travail pour les artistes noirs dans les domaines du théâtre et de la musique. Voir Lewis Nkosi, *Home and Exile, and Other Selections*, Londres/New York, Longman, 1983, pp. 16-17.

27 D'après Rogosin, ils publient avec William « Bloke » Modisane (voir note suivante) des annonces dans des journaux liés au monde du spectacle avec cette invitation: « « Aimeriez-vous être une star de cinéma ? » » (Peter Davis [éd.], *op. cit.*, p. 54 [ma trad.]), pour éviter tout soupçon de la part des autorités lié au projet.

si je n'avais pas avec lui cette certitude, ce sentiment qu'il correspondait parfaitement au rôle. Il jouait très bien avec Vinah, mais je sentais que quelque chose ne marchait pas. Il ressemblait trop à un « Américain ». La quête a donc recommencé.

J'étais convaincu que je devais trouver le héros en me concentrant sur les visages, en les laissant défiler devant moi par centaines jusqu'à ce que le visage « parfait » émerge d'une façon ou d'une autre, et que je le reconnaisse. C'est exactement ce qui s'est passé. Avec mon ami William (« Bloke ») Modisane²⁸, nous sommes partis à la recherche d'Africains qui attendaient aux arrêts de bus. « Bloke » servait d'interprète et apaisait le soupçon que l'on puisse être de la police. Deux après-midi entiers dans les files d'attente n'ont pas été concluants.

Quelques jours plus tard, je suis allé avec Morris [Hugh]²⁹ à la gare. En quelques heures, j'ai vu le visage de l'homme que je recherchais. Morris lui a couru après et lui a tapé sur l'épaule. L'homme qu'on connaît plus tard sous le nom de Zachariah s'est retourné furtivement et a continué à marcher. Il était certain que nous étions de la police. Morris l'a finalement persuadé de s'arrêter et nous lui avons proposé dans la rue de devenir un acteur. Avec méfiance, il a accepté que l'on se rencontre à nouveau pour poursuivre la discussion.

11.

La personnalité et la situation de Zachariah correspondaient parfaitement à l'image que je me faisais du protagoniste du film. Lors de notre premier essai, le jeu de Zachariah s'est révélé incroyablement naturel. Sans aucune préparation ou entraînement, il exprimait parfaitement mes idées. Son histoire personnelle était presque identique au scénario. Je cherchais quelqu'un qui non seulement avait un passé tribal, mais aussi dont la bonté serait visible sur son visage. Il est né au cœur de Zululand et a grandi presque sans éducation³⁰. Il était arrivé à Johannesburg quelques années auparavant, où il avait rencontré et épousé sa compagne xhosa. Quand je suis allé voir son employeur pour lui demander son autorisation pour un congé, on m'a dit que Zachariah était un travailleur exemplaire, totalement fiable, l'Africain le mieux payé du bureau.

Le visage de Zachariah était des plus parlants. D'autres expériences avaient aussi confirmé mon sentiment de l'importance cruciale du visage dans l'élaboration d'un rôle. C'était vrai, en tout cas, pour la réali-

28 William « Bloke » Modisane (1923-1986), journaliste et activiste sud-africain. Dans ses notes de tournage, Rogosin se souvient que des amis lui avaient suggéré de rencontrer Modisane, qui travaillait pour le magazine culturel et politique *Drum*, associé au journal *Golden City Post* (*id.*, p. 23). Modisane a publié une autobiographie intitulée *Blame Me On History* (New York, E.P. Dutton, 1963).

29 Comme Modisane et Nkosi, Morris Hugh écrivait pour *Drum*. Ce sont eux qui l'ont présenté à Rogosin (Peter Davis [éd.], *op. cit.*, p. 32). Il travaille sur la production du film, et occupe le rôle de deuxième assistant opérateur et d'aide à la conception des décors lors du tournage.

30 Après avoir visité le bantoustan Zululand, Rogosin avait imaginé inclure des scènes au début du film dans cette région rurale; mais il y a renoncé suite aux difficultés administratives pour obtenir le permis de tourner et parce qu'il a préféré conserver l'unité du film dans « les conflits de races dans l'Afrique du Sud urbaine » (*id.*, p. 44 [ma trad.]).

sation de *Come Back, Africa*. Mon but était d'exprimer un réalisme d'une manière dramatique et poétique, d'abstraire pour ensuite humaniser, ou, mieux encore, synthétiser. C'est ainsi que le film a évolué. L'intrigue n'était ni purement factuelle ni vraiment fictionnelle. Je l'ai écrite avec l'aide de deux Africains, Lewis Nkosi³¹ et William Modisane, comme une suite d'événements auxquels un Africain doit faire face quotidiennement. Ces événements ont été sélectionnés pour leur valeur dramatique et leur signification symbolique.

Les personnages, bien entendu, ont été trouvés sur les lieux mêmes. Mais ils ont été modelés, dans leur portée dramatique, humoristique et symbolique, par le système répressif qui les opprimait. Comme ils en étaient tous victimes, je leur ai laissé exprimer et faire apparaître le profond impact émotionnel de l'apartheid.

12.

Aux séquences mises en scène, nous avons associé des plans qui capturent la vie et la musique dans les rues de Sophiatown – les groupes de joueurs de flûte et leurs spectateurs, principalement blancs, qui les regardaient sans cesse. Cet entrelacement confère au film un fort sentiment de réalité, le spectateur n'étant pas conscient du moment où la vraie vie et le jeu s'arrêtent ou commencent. Je crois que ma technique de construction des dialogues a permis d'atteindre un certain naturel. Je la nomme « dialogue spontané contrôlé » : aucune ligne de dialogue n'est écrite, mais des thèmes généraux sont préparés et discutés pour chaque scène. Sur le tournage, j'explique aux acteurs la situation dans laquelle ils se trouvent, et je le leur laisse l'initiative de leurs propres réactions. Celles-ci, toutefois, sont préparées lors de répétitions jusqu'à ce que leurs paroles soient en adéquation avec les thèmes et les exigences de l'intrigue. Afin d'obtenir des dialogues complètement spontanés, nous avons utilisé deux caméras simultanément, pour avoir deux angles de prise de vue et éviter la répétition de la même conversation.

Chaque scène était divisée en sections, et chaque section se chevauchait avec la suivante de sorte que nous commencions toujours à tourner en revenant à un point de la section précédente. Chaque section était tournée au moins deux ou trois fois avec deux caméras, pour nous assurer d'avoir au moins deux actions correspondant à chaque prise. Ceci a rendu la continuité possible lors du montage final ; mais cela a aussi été

³¹ Lewis Nkosi (1936-2010), militant, écrivain et journaliste sud-africain. D'après Rogosin, les deux hommes se sont rencontrés dans les bureaux du magazine *Drum*, auquel Nkosi collabore, et où il a aussi rencontré William « Bloke » Modisane (*id.*, p. 30 – voir note 28). Plus tard, en 1960, il partira étudier aux États-Unis, et aura une carrière d'écrivain et de professeur.

32 Carl Lerner (1912-1973), avant de collaborer avec Rogosin, avait monté quelques films à petits budgets, et commencé à travailler avec Sidney Lumet sur le film *12 Angry Men* (*Douze Hommes en colère*, E.-U., 1957). Il a signé par la suite un film en tant que réalisateur, *Black Like Me* (E.-U., 1964).

très contraignant pour le monteur. Un film tourné et préparé de cette manière demande plus de créativité dans le montage qu'un film conventionnel. Heureusement, j'ai eu la chance de travailler avec le monteur Carl Lerner³² pour *Come Back, Africa* et *On the Bowery*. Son talent a grandement contribué à la forme finale des films.

Durant les répétitions, le but était d'inciter les acteurs à apporter leur propre expérience, poésie et interprétation à mon esquisse dépouillée de scénario, et donner ainsi chair et substance à la structure de ma brève et intense période d'observation de leurs vies et problèmes. Ainsi, l'acteur devient plus qu'un simple exécutant grâce à sa contribution en paroles et expressions. Cette méthode de dialogue ajoute non seulement une qualité de réalisme au film, mais fait aussi usage de l'intuition et de l'expérience que l'interprète naturel possède.

13.

C'est une méthode de réalisation qui passe par la visualisation, qui exprime un lieu et ses habitants et qui, par essence, n'est pas écrite. Vous utilisez vos yeux et voyez votre scénario dans les rues, dans les bâtiments, et vous sélectionnez les images que vous décrivez sur le papier. Vous écoutez, sélectionnez et esquissez les sons et les conversations de la même manière. Ensuite, vous laissez ces mêmes personnes restituer tout ceci pour le film, avec leurs propres moyens d'expression.

J'ai commencé à travailler sur *On the Bowery* en recherchant la forme la plus libre possible. Nous avons commencé sans scénario, sans dialogue, sans rien de déterminé. En avançant, nous avons mis en place certaines règles de base pour éviter le chaos. Enfin, nous avons élaboré un projet détaillé, et même une description écrite. C'est parce que nous avons commencé dans un esprit de liberté absolue que nous avons pu trouver une forme libre.