

ENTREVISTA CON EDGAR MORIN

Por Mohand Ben Salama

Da concepción á montaxe de "Crónica dun verán": as ideas de Rouch e as de Morin; a aventura da rodaxe, as peripecias do acabado , a autocensura con respecto á guerra de Alxeria... e unha posíbel continuación. Esta entrevista data de 1978.

- Que circunstancias vos levaron en 1960 a empregar o termo "cinéma verité" e que ollada retrospectiva botades sobre a dirección de *Crónica dun verán*?

O proxecto de "Crónica dun verán" saíra dunha idea que eu tivera no primeiro Festival internacional do filme etnográfico e sociolóxico de Florencia do que Rouch e máis eu eramos xurado. Eu descubrira ao mesmo tempo toda unha serie de filmes que foran saíndo uns tras dos outros nos anos anteriores, como *We are the Lambeth Boys* de Karel Reisz, *Come Back Africa* de Lionel Rogosin e outros. Eu quedei fascinado sobre todo co tema da conversa en *Come Back Africa*, no que a palabra é improvisada, vivida. Non se trataba dun diálogo escrito ou prescrito como na maioría dos filmes digamos normais dende o comezo do sonoro.

De volta de Florencia, eu escribira este artigo "Por un novo cinéma verité" (France Obsvateur nº 506, 14 de xuño de 1960). E a Rouch propúxenlle daquela que fixeramos un filme en Francia sobre o tema que me impuxera a min mesmo: "Como é que vives?". Este proxecto era á vez focalizado e completamente impreciso. Focalizado porque podía expresalo en tres liñas, e por outra banda foi en tres frases como llo expuxen à Anatole Dauman para suxerirlle que fose el o produtor. É un asunto dabondo aberto para abarcar ó mesmo tempo os problemas materiais/económicos e morais/psicolóxicos.

Era un tema que me atinxía directamente porque nesa época eu mesmo me facía esa pregunta e, no fondo buscaba unha resposta a través dos outros. Pero o que máis me interesaba do proxecto, eran as formas dos diálogos, esa palabra que o novo cinema falado aportaba a maiores. Era vagamente sonoro, facía ruídos, sons, mais nunca fora a expresión dunha palabra, dun pensamento, dun individuo. Por suposto decatábame de que só Jean Rouch podería levar comigo este experimento ata o final.

- Díxose e escribiuse que a súa maneira e a de Rouch eran diverxentes. Foi esa a razón da vosa insatisfacción polas dúas partes, que por outra banda expoñedes na última secuencia do filme?

Ao comezo, eu vía un filme feito de cousas tomadas no momento, de conversas como as de *Come Back Africa* que me impresionaran. Por outra banda, empezamos por aí en canto Anatole Dauman, o produtor, nos pediu as probas.

Para estas probas colleramos a xente que eu coñecía e que clasifiquei segundo os problemas a tratar. Había un grupo de dous ou tres obreiros novos, entre eles Angelo Borgien, que se converteu despois nun personaxe importante de *Crónica dun verán*; Marie Lou Parolini á que eu estivera moi ligado, pero que deixara de ver dous anos antes; precisaba saber en que punto estaba da súa vida; Marceline Loridan, unha antiga deportada, que eu acabara de coñecer, era á vez unha persoa que está nas verzas, pero que procuraba gobernar a súa vida: evidentemente ela aínda non estaba daquela con Joris Ivens; por contaxio máis que por proximidade, o seu mozo Jean- Pierre, co que estaba a vivir unha situación de separación difícil; Jacques Gabillon, empregado nos ferrocarrís, e a súa muller: era alguén que sufría moito co lado monótono, idiota e repetitivo e que só aspiraba a poder sentirse realizada durante as vacacións...

No canto de facer probas collendo a cada unha das persoas individualmente, eu propuxera facer unha cea para xuntar a todo o mundo, non nun estudio de cine, senón nun piso. Escolleuse o de Marceline, despois esta cea foi seguida doutras filmadas por Rouch e un equipo técnico reducido.

Resultou que cada conversa, cada cea, arrancaba de xeito imprevisto e chegaba axiña á unha forte intensidade, sobre todo no tocante á Marie-Lou ou Gabillon. Os ensaios do filme impresionáranos moitísimo e o mesmo lles ocorría ás persoas que os visionaban con nós. Como cada xantar enchía aproximadamente unha hora de celuloide, case podíamos dicir que o filme estaba no fondo practicamente feito.

Rouch, que viña de rematar *A pirámide humana*, e deste xeito atopábase máis libre, decidiu entón cambiar o operador de cámara. Chamou a Michel Brault que era máis flexíbel que o anterior para experimentar cunha técnica de toma de son directa todo terreo. Con este método filmou varias secuencias con Régis Debray, que aínda era *normalien*¹, e tamén coas miñas dúas fillas que tiñan que engadir un chisco de ledicia.

Empezamos a entrar en conflito cando el decidiu ir a Saint-Tropez. Rouch, que filmara sempre en África onde procuraba probabelmente unha certa verdade, unha certa sabedoría-tratábase dun procedemento un pouco *rousseauien*-, achaba que era un tanto triste expor só os problemas e as miserias da xente. Tiña ganas de facer un pouco de ficción e quería filmar un soño de Marie-Lou que el inventara. Introducira tamén unha Brigitte Bardot falsa para ver como reaccionaba a xente, e Landry, un mozo estudante africano para ser el o que contra-etnografiara Francia. Eu estaba a favor deste último personaxe, pero desgrazadamente o proxecto non foi moi lonxe.

En Saint-Tropez, onde levamos a todos, parece que tiveron lugar relacións sentimentais entre as diferentes persoas. Marie-Lou pasara dun estado depresivo a outro moito máis feliz, xa que atopara a alguén- Jacques Rivette- que lle devolveu o gusto pola vida.

De volta de Saint-Tropez, despediran a Angelo de Renault despois dunha folga violenta. Daquela eran cousas das que non se falaba, nin nos partidos nin nos sindicatos. O destino de boa parte dos protagonistas de *Crónica dun verán* evolucionou ao fío da rodaxe. Nos queriamos por iso seguir filmando os personaxes, mais o produtor puxo fin a esta rodaxe interminábel xa que pasamos de lonxe o orzamento.

Decidimos rematar xuntando todos os personaxes para confrontalos coa súa propia imaxe. Proxectamos varios *rushes* e aquilo suscitou reaccións completamente diferentes ás que nos esperabamos. Había máis incompreensión e hostilidade que comprensión. Rematamos entón cun diálogo entre Rouch e máis eu despois dunha proxección no Museo do Home para procurar tirar un balance desta experiencia que remataba bruscamente.

Atopabámonos con vinte e catro horas de película: material absolutamente enorme, heteróclito, heteroxéneo. Como montalo? Nese intre apareceu un novo conflito. Así como todo o que estaba en tempo real nas probas era moi forte, en canto se cortaba unha secuencia, é dicir dende que se quitaban os tempos mortos, a secuencia debilitábase. E como naquela época había a obriga absoluta de non exceder a hora e media, eu estaba disposto a considerar un filme feito de secuencias unha detrás da outra ao redor dos personaxes máis emocionantes. En troques a Rouch levábo a esixencia de variedade: quería que houbese tristeza e ledicia. Entre unha montaxe que, cortando libremente, reconstituía unha nova unidade e o respecto case documental das secuencias integrais, non cabía compromiso posíbel.

Após suprimir moita metraxe, chegamos a unha versión de cinco horas, logo a outra dunha hora e media que a Rouch e a Dauman lles pareceu moi boa, pero que a min me deixaba cun sentimento de perplexidade que non me abandonou en vinte anos. Ou ben lembro os intres fortes do filme, ou ben as carencias.

***Crónica dun verán* rodouse en 1961 nun momento no que a guerra de Alxeria estaba nas mentes de todos os franceses (alistamentos, manifesto dos 121, etc.); é sorprendente que o filme só faga tímidas alusións a estes acontecementos, malia que aquilo tería que aparecer na prolongación natural das intervencións de Marceline, a moza xudía deportada en Alemaña.**

A guerra de Alxeria era un acontecemento crucial que deu lugar a unha secuencia que podería ter sido extraordinaria se fose presentada integramente. E aí, non foi soamente a necesidade da montaxe o que influíu, senón sobre todo a autocensura.

No grupo había tres homes en idade de que os chamasen: Jean Pierre, que estaba nas redes pro FLN; Régis Debray, que aínda non era daquela marxista castrista senón máis ben individualista ao xeito de Camus; e o enxeñeiro de son do equipo, Guy Rophe. Rouch propuxéralles a cuestión seguinte: se o chamasen a Alxeria, que faría vostede?

¹ Alumno da École Normale Supérieure. Institución francesa de gran prestixio destinada a formación de profesores de Universidade.

Jean Pierre dixera que el non iría e Régis tampouco, despois de certas dúbidas. Houbera unha discusión sobre o rexeitamento da obediencia, da chamada. Aquilo nese momento era impensábel. Sabiamos que a censura non o tería aceptado nunca. Esa clave histórica faltaba terriblemente no filme aínda que estivera presente na rodaxe.

Pola contra, a clave sociolóxica estaba ben presente no filme e fica inmutábel no tempo. Nós mostramos nel a condición obreira non baixo o ángulo das reivindicacións salariais senón do seu aspecto humano. Demostramos que a condición de OS² era unha condición de embrutecemento e servilismo absolutamente insoportábel: ou ben a revolta, ou ben a aceptación. Falamos da vida privada, da vida persoal destas xentes, do amor, do tedio, etc. Dende o 68 estes temas banalizáronse, pero daquela poucos eran os que se preocupaban deles. Pola banda das organizacións e partidos políticos, só había pequenos grupos como *Socialismo ou barbarie* que se interesaban por estas cousas. Era un asunto que nos superaba e no que Rouch non estaba tan implicado. Tamén eu me atopaba superado porque, no fondo, non era quen de darlle forma.

O termo "cinéma vérité" fora moi controvertido...

No tocante a min, persisto e asino. Primeiro o título do meu artigo era: "Por un novo cinéma vérité". Era evidentemente unha alusión ao traballo de Dziga Vertov e todo o que eu lera e vira del; máis lido que visto, de feito. A miña idea era dar novo vigor ao filme documental, expresar cousas fóra da ficción.

Pero no intre de facer publicidade, Dauman debeu empregar unha fórmula do tipo "Velaí o cinéma vérité." Esta fórmula ocultaba a connotación histórica que no meu pensamento era moi forte. Non era tan inocente como para crer que bastaba con filmar, facer imaxes para mostrar a realidade, e máis cando eu escribira xa un libro no que explicaba que a trucaxe é unha parte constitutiva do cinema.

Aquilo chocáralle a moita xente porque semellaba arrogante, e ollábannos coma se guindásemos a verdade dende o alto dun trono. Mentres que para min, o "cinéma vérité" era a problemática da verdade, a busca da variedade do ser era o que non aparecía noutros xéneros de documentais.

Hoxe, cando se fala de cine, dise "cinema directo" máis que "cinéma vérité". Eu non concordo xa que a expresión "cinema directo" está ligada unicamente á idea dunha cámara que está en continuo movemento.

É máis un método de rodaxe...

No fondo, a miña idea era a da cámara provocadora que se deixa ver, que se manifesta, que perturba profundamente á persoa que filma e á persoa filmada. Debe crear un tipo de circuíto entre as dúas e interpretar o rol "psicanalítico" operacional.

Crónica dun verán é un popurrí do cinema directo e do que eu chamo "cinéma vérité". Vinte anos despois, Rouch e Dauman pensamos en retomar as mesmas persoas para confrontalas ó seu devir e aos novos problemas do momento. Mais este opus segundo non se fixo.

² *Organisation Spéciale*, grupo de acción directa alxeriano creado en 1947 por Messali Hadj anterior ao FLN.