

### ***Cinéma direct et dispositifs légers et synchrones, comparaison Rouch/ONF***

À la fin des années cinquante, simultanément au Canada, en France et aux États-Unis, des cinéastes tentent d'enregistrer *sur le terrain* la parole et le geste de l'homme en action. Ce changement de la manière de filmer est intimement lié à une évolution technique. En effet, un matériel *léger*, mobile et aisément maniable est indispensable pour filmer dans ces conditions. Il faut également pouvoir capter de manière *synchrone* l'image et le son. Cela suppose un matériel de prise de vue 16 ou 35 mm et de prise de son synchrone, autonome, silencieux et léger, qui n'est pas encore disponible.

Cette évolution libère les cinéastes des contraintes d'un cinéma lourd, réalisé en studio, avec une grosse équipe et une très grande organisation des conditions de tournage. Cela facilite l'improvisation, tant au niveau de l'organisation de la production que dans les rapports entre le dispositif d'enregistrement et les personnes filmées. Cette période est principalement caractérisée par une forte inventivité sur le plan des techniques de tournage et de l'esthétique des films. Toutes les pratiques issues de cette période ne peuvent pas être réunies dans un courant cinématographique homogène, néanmoins, on peut les regrouper dans la notion *cinéma léger et synchrone* qui met en évidence la similitude de dispositif entre le *cinéma direct*, le *Candid Eye*, le *cinéma verity* et le *cinéma du vécu* de Pierre Perrault. Sans chercher à réduire toutes ces pratiques cinématographiques dans une seule école, cette approche permet de repenser les débats esthétiques en sortant des querelles stériles autour de termes parfois provocateurs.

Les techniques *légères et synchrones* reposent à la fois sur un matériel d'enregistrement portable et synchrone et une attitude particulière des cinéastes. Avec un matériel léger, la caméra acquiert un corps et devient un acteur du film. La caméra au poing ou sur l'épaule, le cadreur peut suivre les déplacements des personnages ; il colle à l'action, aux manifestations de la vie. Il peut se mêler aux personnes filmées. Cela suppose une caméra légère, ergonomique, pouvant être manipulée par un seul opérateur, facilement rechargeable, fonctionnant avec des batteries. Il faut aussi qu'elle soit peu bruyante pour ne pas gêner l'enregistrement du son. Une pellicule suffisamment sensible et un objectif de bonne qualité lui permettent de filmer dans toutes les situations sans modifier profondément les conditions d'éclairage. Le chargeur de la caméra doit être assez grand pour ne pas interrompre le tournage trop souvent. En parallèle avec le preneur de son, il s'adapte aux réactions des intervenants. La prise de son, synchronisée avec l'image, doit également se faire avec un matériel léger et ergonomique. La qualité des micros et du support d'enregistrement doit s'adapter aux conditions de tournage.

Le désir d'un matériel léger et synchrone est issu de la volonté de quelques cinéastes d'instaurer de nouveaux rapports avec les personnes filmées. Ces évolutions techniques ont été nettement influencées par les conditions de production. Par exemple, à l'Office national

du film (ONF), les cinéastes du direct doivent adapter leur désir d'un matériel léger et synchrone aux exigences des directeurs de production. En effet, dans cette institution de production fédérale, l'image et le son doivent respecter des critères très précis. Même s'ils négocient une marge de liberté plus grande, ces contraintes structurent leurs pratiques et la manière dont ils font évoluer le matériel de tournage.

De son côté, Jean Rouch n'a pas d'obligation concernant la qualité technique des films qu'il réalise, ce qui augmente sa marge de liberté, tant sur le plan technique qu'esthétique. Par exemple, il fait la promotion du 16 mm et, à la fin des années soixante, du 8 mm. Sa pratique est facilitée par sa collaboration avec les ingénieurs de la société *Éclair* : c'est en partie en suivant les demandes de Jean Rouch que Coutant et Mathot créent l'*Éclair 16 KMT* (1961) et l'*Éclair 16 NPR* (1963).

Après avoir placé le contexte historique et, en particulier, les différences entre les trois pôles de développement des dispositifs légers et synchrones, je vous propose de comparer les dispositifs légers et synchrones développés sous l'impulsion de Jean Rouch et ceux créés à l'Office national du film du Canada.

## 1. Trois pôles d'apparition

Le *cinéma léger et synchrone* se développe de manière simultanée dans trois pôles – Boston (puis New York), Paris et Montréal – à la fin des années cinquante. Même si les cinéastes sont en relation, chaque pôle développe un dispositif d'enregistrement spécifique, en fonction des contraintes des conditions de production et des différentes conceptions du medium cinématographique. De même, chaque cinéaste développe différentes pratiques cinématographiques adaptées à ses attentes et à ses projets de films.

À New York, Richard Leacock et Robert Drew choisissent de produire des films pour un réseau de télévision, ce qui structure spécifiquement leur activité, tant sur le plan du matériel que des conditions de production. Afin de respecter les standards de leurs commanditaires, l'équipe Drew & Leacock inventent un dispositif souple et stable, ce qui les autorise à une certaine discrétion lors du tournage. Se concentrant sur la modification des caméras Auricon (USA, 35 mm, 20kg), ils remplacent les éléments lourds et bruyants de leurs caméras pour les rendre légères et silencieuses et inventent des harnachements avec contrepoids. Ils complètent ce dispositif par une synchronisation sans fil indexée sur un quartz, l'*Accutron*. Ils conservent très longtemps ce dispositif onéreux et relativement fiable.

Du côté parisien, plusieurs cinéastes entrent en convergence tout en conservant une grande autonomie : peu d'éléments, en dehors du dispositif d'enregistrement, relient les pratiques cinématographiques de Jean Rouch, Chris Marker ou Mario Ruspoli. L'un des plus actifs au niveau de l'évolution du matériel de tournage est peut-être Jean Rouch. En fait, il adapte son dispositif de tournage au matériel à sa disposition et non l'inverse. Tous bénéficient ensuite des recherches menées par les ingénieurs André Coutant et Jean Mathot sur des caméras prototypes 16 mm Éclair.

Contrairement aux deux autres pôles, le développement des techniques légères et synchrones à l'ONF occasionne une multitude de modifications – caméras *Arriflex* et *Auricon*, magnétophones *Sprocketape* et *Nagra*, synchronisation *Piloton* – suivant différents modes – recherche menée par les ingénieurs et micro-inventions réalisées par les techniciens. De plus, une grande part de ces innovations techniques sont soit répertoriées dans les rapports techniques, soit rapportées par les techniciens dans des entretiens. Enfin, en raison de leur situation géographique et linguistique, les cinéastes de l'ONF sont en relation avec les cinéastes des deux autres pôles, ce qui permet quelques collaborations ponctuelles.

Dans chacun des pôles d'apparition, les changements techniques sont le fruit de la volonté de quelques individus collaborant. La modification du matériel et des pratiques se produit par la marge et il n'y a pas d'effet de système dans ces innovations technologiques. De plus, cette évolution est principalement exogène par rapport au medium cinématographique. Le désir d'un dispositif léger et synchrone est créé parmi les cinéastes à la suite de l'apparition des premiers magnétophones portatifs – et en particulier, le *Nagra* – créés en fonction des pratiques radiophoniques ou ethnographiques.

Au départ, l'évolution légère et synchrone ne concerne pas l'aspect industriel du médium, ni sur le plan de la production filmique (Hollywood ou les grands studios européens), ni celui du matériel cinématographique. Comme nous le verrons plus loin, même à l'ONF les innovations techniques ne sont pas réalisées au départ avec l'appui de l'institution. De même, les principales compagnies qui conçoivent et vendent les caméras, les microphones ou les pellicules, n'ont aucun intérêt à favoriser ce type d'évolution car elle repose sur un marché trop faible. En effet, les cinéastes concernés sont très marginaux – dans les années soixante ou maintenant. Ceci est d'autant plus vrai que les réseaux de télévision ne sont pas intéressés par ce type de matériel. D'un côté, le *single system* répond aux besoins de synchronisation. De l'autre, les cadres n'ont pas d'intérêt pour la prise d'image à l'épaule ; un matériel plus léger et plus souple n'est donc pas nécessaire.

Sur le plan idéologique, les fabricants de pellicule ou de caméras n'anticipent pas cette tendance, car l'évolution légère et synchrone du médium cinématographique va à l'encontre d'une conception lourde largement répandue dans l'industrie. L'immense majorité des techniciens, producteurs et réalisateurs de cette époque n'imaginent pas la caméra autrement que sur un pied ou une grue. De même, la synchronisation image/son n'est pas une priorité pour ces professionnels. Bien entendu, les manufacturiers préfèrent baser leur commerce sur des structures de production stables, massives et dépenaillées plutôt que petites, souples et économiques. Cela explique certainement pourquoi la principale influence au niveau technique du *cinéma léger et synchrone* concerne la vidéo légère – amateur, puis professionnelle.

## 2. La méthode Jean Rouch

Jean Rouch commence sa carrière de cinéaste en tant qu'amateur : il ne suit pas de formation spécifique dans le domaine cinématographique. Il raconte à plusieurs reprises sa première expérience de tournage où il tourne depuis son embarcation les deux rives du fleuve. Tout ce qu'il connaît de la technique cinématographique, il l'a appris sur le terrain. Ceci ne veut absolument pas dire que Jean Rouch n'est pas conscient des enjeux techniques lors de ces tournages :

"Attention, ceci ne veut pas dire que la libération de la technique s'effectue au détriment de cette technique. J'ai toujours essayé d'utiliser le meilleur matériel même si je ne m'en suis pas bien servi. Mon rêve serait d'être seul, l'œil rivé à cette nouvelle caméra 16mm. insonore et portative que vient de sortir un laboratoire français, mon magnétophone sur le ventre, mon micro sur la tête. Mais ce n'est pas possible... Le son serait souvent inutilisable et mon équipement me rendrait moins disponible". (Raoul-Jean Moulin, *Entretien avec Jean Rouch*, in Les lettres françaises, n°812, 18 février 1960, Paris).

Au départ, Jean Rouch est ethnographe, chargé de recherches au CNRS, et la caméra lui permet d'enregistrer ces observations et ses impressions. Petit à petit, il prend conscience de l'impact de la caméra sur les personnes filmées et il questionne cette objectivité impossible.

Dans Les lettres françaises, n°812, Jean Rouch distingue trois méthodes d'enregistrement. La première est l'enregistrement d'un phénomène qui aurait eu lieu sans la présence du dispositif d'enregistrement. La caméra modifie l'événement qui a lieu, mais ce n'est pas le cinéaste qui initie la scène. Par exemple dans Les maîtres fous, Jean Rouch reconnaît avoir modifié le comportement des protagonistes au début de la possession. La scène aurait sûrement eu lieu, mais la présence de la caméra a accéléré le processus. La seconde méthode est l'enregistrement d'un personnage mis en scène dans une situation particulière. Dans Moi un noir, Oumarou Ganda évolue entre une réalité qu'il aurait pu vivre et une autre qu'il aurait voulu vivre. C'est la différence entre les deux qui permet de révéler les conditions de vie d'un docker de Treichville. Dans le dernier cas, le cinéaste enregistre le comportement et la mentalité des personnages qui sont placés dans une situation plausible. Le réalisateur leur demande de réagir comme ils le feraient si cette situation existait réellement. Le document est réalisé à partir d'une fiction. Dans La pyramide humaine, Jean Rouch propose à des lycéens d'improviser devant la caméra, des scènes qu'ils n'ont pas vécues, mais qui auraient pu avoir lieu.

Ainsi, progressivement, Rouch intègre sa caméra dans le milieu filmé pour provoquer, une réaction et en révéler des manières de penser. Ensuite, ce matériaux cinématographique est mis en scène au montage pour déclencher une réflexion dans l'esprit du spectateur. Rouch poursuit dans cette voie en travaillant sur la présence familière de la caméra qui, par sa présence, révèle un aspect de la réalité. C'est dans cette logique qu'il va chercher à alléger la caméra et chercher une synchronisation entre le son et l'image pour filmer autrement. C'est aussi pourquoi il choisit de collaborer avec les personnes les plus compétentes dans son domaine. C'est ainsi qu'il invite Michel Brault pour participer au tournage de Chronique d'un été en 1959 (Jean Rouch, Edgar Morin, 1960).

Jean Rouch choisit tout de même de rester dans une logique d'improvisation et de débrouille technique. Par exemple, lors du tournage de Chronique d'un été il décide d'enregistrer l'image et le son sans synchronisation. Il décide de laisser temporairement un problème technique de côté, même si ce choix risque d'hypothéquer la réalisation du projet. Par la suite, cette attitude force une très grande inventivité et occasionne une surcharge de travail chez ces collaborateurs. Dans cet exemple, une vingtaine de personnes tentent de synchroniser les 25 heures de rush au montage, ce qui représente un travail énorme.

Ainsi, Jean Rouch n'hésite pas à mettre en place de nouveaux dispositifs, même s'ils n'ont pas été préalablement testés. Par exemple, à la fin d'une journée de tournage de Chronique d'un été, Place de la Concorde à Paris, Marcelline propose ainsi à Jean Rouch de raconter... de *se* raconter. Sollicité, Michel Brault, le cadreur, met en place un dispositif qu'il a l'habitude d'utiliser à l'ONF. La personne filmée marche, un Nagra en bandoulière, le micro à la main<sup>1</sup>. Michel Brault précède Marcelline de quelques pas, la caméra à la main. Il utilise un des premiers prototypes de caméra KMT Eclair, Coutant Mathot. C'est la première caméra 16 mm. légère, vraiment portable. La caméra est portée, sur ou sous l'épaule. Il filme avec une focale courte : cela donne de la stabilité à l'image<sup>2</sup>. Marcelline est seule avec son Nagra, *personne ne peut l'entendre*.

Dans cette séquence, Marcelline évoque le souvenir de son père. Elle se rappelle avoir traversé cette place en sa compagnie, pendant la seconde guerre mondiale peu avant leur arrestation. Le lieu est manifestement l'élément déclencheur de ce souvenir. Par contre, le témoignage est provoqué directement par le contexte de tournage. Le monologue n'est pas le résultat d'une stratégie. Le tournage est totalement improvisé ; Marcelline ne semble pas s'être préparée pour cette intervention<sup>3</sup>. Les mots sont venus, le magnétophone les a captés...

La mise en scène cinématographique semble très simple. La séquence est composée de trois plans : un plan général, montrant Marcelline marchant Place de la Concorde ; un plan rapproché en contre-plongée sur le visage de Marcelline, filmé à la main ; un plan d'ensemble, avec un travelling arrière, où Marcelline est filmée en contre jour. Dans le premier plan, on devine le dispositif : le Nagra en bandoulière, le micro dans ses bras. On ne peut pas vérifier les mouvements de ses lèvres ; par contre, les sons des automobiles sont concordants. Il semble, si l'on suit en détail ses paroles, que son témoignage ait été raccourci. Marcelline recrée le dialogue qu'elle a eu avec son père, avant leur déportation.

---

<sup>1</sup> Remarque : Pour être précis, il faudrait parler d'un dispositif léger et pré synchronisé. En effet, au moment où le film est tourné, les cinéastes français n'ont pas de système de synchronisation performant et portable. Les images ayant été tournées sans synchronisation avec le son, chaque plan a été resynchronisé lors de la post-production : un travail gigantesque. Il subsiste des décalages : les vitesses des moteurs de la caméra et de magnétophones n'étant pas synchrones, il est impossible de les resynchroniser par la suite. Pour certaines rushes, il a même été impossible de faire coïncider l'image et le son.

<sup>2</sup> Pour accentuer l'*effet travelling*, il est parfois assis sur un véhicule poussé.

<sup>3</sup> D'après Gilles Marsolais, Marcelline aurait affirmé qu'"elle jouait pendant le tournage de cette séquence, qu'elle avait établi ses distances par rapport à sa confession". (Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, 1997, p. 192).

Dans le second plan, tout est parfaitement synchronisé. Le son synchrone commence sur la fin de l'image du premier plan, ce qui masque la transition. Marcelline y relate la rencontre fortuite avec son père dans un camp Nazi. L'image du troisième plan a été tournée aux Halles, à Paris. Le contre-jour masque le micro et les lèvres de Marcelline. La plupart des sons d'ambiance sont crédibles (bruits des étals du marché, voix) et synchrones (motocyclette, voiture et piéton). Cependant, des bruits de voitures persistent, semblables à ceux des deux plans précédents.

On peut alors se demander si l'image du troisième plan correspond bien au son, ou si la synchronisation résulte du montage et du mixage. Les cinéastes peuvent reconstruire une image sonore, en mixant des sons de différentes origines. Cette hypothèse expliquerait l'absence de continuité entre ce plan et les deux premiers (le lieu est différent et Marcelline porte un cabas) et l'étonnant opportunisme du cadreur : sans entendre ses paroles, le cadreur isole Marcelline au milieu des Halles – l'équivalent architectural d'une gare – alors qu'elle évoque son retour des camps et son sentiment de solitude.

Ces quelques remarques ne cherchent pas à dénoncer la manipulation cinématographique. Cet exemple donne une idée de la manière dont Jean Rouch entrevoit le tournage d'un film. D'un côté, il faut inventer un dispositif pour chaque tournage, pour chaque scène, en allant chercher la réalité au plus proche. De l'autre, Rouch expérimente autant sur le plan technique que humain. Il n'hésite pas à prendre des risques. Il favorise les possibilités d'improvisation avec les acteurs, mais également au niveau technique.

Cela est rendu possible à la fois par les conditions de tournages et l'état de développement du medium cinématographique. D'un côté, Rouch cherche constamment des modes financements alternatifs et il construit ses projets sur de petits budgets : le tournage de Moi un noir, en 16 mm. a coûté environ 4 000 francs<sup>4</sup>. Ainsi, le fait que les cinéastes ont peu de pressions de la part des producteurs concernant le rythme de tournage, la qualité ou le contenu du film leur donne une grande marge de manœuvre.

De l'autre, durant cette période les cinéastes inventent un nouveau cinéma. En effet, le matériel légère et synchrone n'existe pas encore à cette date, comme le confirme Jean Rouch :

"Actuellement, nous n'avons pas le matériel nécessaire pour mener nos méthodes à leur terme. Mais des progrès sont réalisés à une vitesse formidable. Avec la nouvelle caméra que sort Eclair en octobre, qui est une caméra parfaitement insonore, tout à fait stable, avec les systèmes modernes d'enregistrement du son, avec un entraînement physique un peu poussé, avec les progrès de la pellicule permettant de tourner n'importe où, partout, n'importe quand. Pour moi, c'est essentiel. C'est un certain cinéma mais ce n'est pas le cinéma". (Jean Claude Boutault, Henri Dumolié, Gérard Jacob, « Rouch répond », 1962).

En fait, durant cette période, les cinéastes modifient le matériel cinématographique en fonction de nouvelles pratiques. Ensuite, ces innovations permettent une nouvelle conception du medium cinématographique.

---

<sup>4</sup> Raoul-Jean Moulin, *Entretien avec Jean Rouch*, in Les lettres françaises, n°812, 18 février 1960, Paris.

Ainsi, l'idée d'inventer un nouveau matériel en même temps que de nouvelles pratiques ouvrent de nouvelles possibilités esthétiques. Par exemple, lors du tournage de Chronique d'un été, c'est la première fois que l'on fait des micros trottoirs dans la rue, que l'on demande l'avis de monsieur et madame tout le monde, sans sélection, sans distinction. La télévision n'a pas encore vulgarisé ce type d'enquête et ni les cinéastes, ni les quelques volontaires qui se prêtent au jeu n'en connaissent pas forcément toutes les implications. En résumé, il est probable que la richesse des témoignages recueillis soit, en partie, dû à cette absence de conscience du dispositif cinématographique.

### 3. Le développement technique à l'ONF

Même s'ils cherchent aussi à improviser lors du tournage, les cinéastes de l'ONF doivent trouver un compromis entre leur désir de souplesse et de liberté et les contraintes techniques et esthétiques de l'institution. Contrairement aux deux autres pôles, le développement des techniques légères et synchrones à l'ONF est un processus long et laborieux, faisant l'objet de négociations successives. En fait, toute évolution technologique fonctionne suivant le même principe de rigidité administrative. Les modifications du matériel cinématographique sont effectuées par les services techniques de l'Office, c'est-à-dire par les ingénieurs et les techniciens de prise de son et de cadrage. C'est pourquoi, au départ, les cinéastes du direct doivent adapter leur désir d'un matériel léger et synchrone aux exigences des directeurs de production. Dans cette institution de production fédérale, l'image et le son doivent respecter des critères très précis. Même si les cinéastes négocient une marge de liberté plus grande, ces contraintes structurent leurs pratiques et la manière dont ils font évoluer le matériel de tournage.

Ainsi, à l'ONF, dans le cas du travail sur la maniabilité des caméras comme dans celui de la synchronisation des enregistreurs images et sons, il s'agit plus d'un détournement en fonction de nouvelles conceptions du dispositif cinématographique. En effet, lorsque les ingénieurs de l'ONF décident d'alléger la caméra *Auricon Cinévoice* 16 mm dont le moteur est déjà relativement silencieux, ils la modifient dans une direction qui ne correspond pas du tout au cahier des charges original du manufacturier. De même, lorsque les techniciens installent un *blimp* autour de la caméra portative *Arriflex* 35 mm trop bruyante et qu'ils cherchent à régulariser son moteur, ils la détournent de son mode de fonctionnement originel. Enfin, il faut rappeler ici que les premiers magnétophones – le Nagra en particulier dont l'inventeur, Stéfan Kudelski, a pensé son appareil en dehors du monde du cinéma – ne sont pas prévus pour être synchronisés. Dans tous ces exemples, on assiste bien à la mise au point d'un nouveau dispositif, c'est-à-dire à l'*invention* de nouveaux agencements techniques à partir d'un matériel déjà existant ; il s'agit généralement de petites modifications accumulées.

Le *cinéma léger et synchrone* ne concerne pas uniquement l'invention d'un matériel plus léger et synchronisable, mais repose également sur une évolution des pratiques cinématographiques. Par exemple, même s'il n'est pas réalisé avec le matériel adéquat<sup>5</sup>, Les Raquetteurs (Michel Brault, Marcel Carrière, Gilles Groulx, 1958) est considéré comme le premier film du *cinéma direct*. Alors qu'ils réalisent un reportage de 4 minutes pour la série *Coup d'œil* sur une course de raquetteurs tenue à Sherbrooke, Michel Brault, Gilles Groulx et Marcel Carrière tentent de filmer l'événement de l'intérieur. Michel Brault se faufile la caméra à l'épaule. Marcel Carrière tente tant bien que mal d'enregistrer du son. En court-circuitant l'étape de recherche et de scénario et en contournant un ordre d'abandon du projet, ce film ouvre une brèche dans le contrôle de la direction de l'ONF sur la production. Les Raquetteurs est tourné dans l'esprit du *cinéma direct*, sans l'équipement approprié. La caméra n'est pas spécialement légère et ergonomique, la séquence sonore est enregistrée

---

<sup>5</sup> Le matériel n'est pas encore tout à fait portatif et silencieux, aucun système ne permet de synchroniser les moteurs de la caméra et du magnétophone.

sans synchronisme... Il devient tout de même le film de référence de cette nouvelle génération. Il est fortement contesté par les cinéastes – francophones et anglophones – qui se réclament de la tradition. Par contre, cette caméra mobile qui se faufile au milieu des personnes filmées interpelle les réalisateurs du *Candid Eye*.

Ce film va ouvrir la porte à une série de projets plus ou moins audacieux. Les caractéristiques communes de ces films sont un refus de la scénarisation (défiance vis-à-vis des cadres de l'Office) et l'utilisation d'un dispositif d'enregistrement qui cherche à s'alléger et à devenir synchrone. Chaque film ouvre une voie différente dans cette négociation légère synchrone. En initiant des nouvelles pratiques cinématographiques, ce film crée aussi le besoin d'un matériel plus léger, silencieux et d'un système de synchronisation entre l'image et le son. En fait, ce film est la partie la plus visible d'un courant, minoritaire à l'Office, constitué de forces hétérogènes qui dynamisent cette institution. En cherchant d'autres manières de faire du cinéma, ces cinéastes influencent les structures de l'ONF en apportant d'autres conceptions du médium cinématographique.

À l'ONF, le *cinéma léger et synchrone* n'est pas porté par l'institution, sans toutefois apparaître dans un contexte totalement défavorable. Comme dans toute communauté, l'ONF est composé d'individus dont la formation, l'expérience et les desseins sont très variés. Il n'y a pas de séparation nette, ni en fonction de la place dans la structure onéfiennne, ni en fonction de la langue. Même s'il existe des tendances lourdes, il persiste toujours différents flux. D'un côté, un pôle conservateur s'est constitué, tant chez les réalisateurs, les techniciens, les ingénieurs que chez le personnel administratif. Ces derniers veulent pérenniser un modèle esthétique hérité de Grierson. De l'autre, des personnes cherchent d'autres manières de faire du cinéma. Plusieurs directions sont explorées. Seulement quelques-unes rejoignent une conception légère et synchrone du cinéma. Ces nouvelles formes de cinéma se développent à l'intérieur de l'Office, parce que différentes forces dynamisent cette institution. À d'autres périodes, des cinéastes très novateurs, mais isolés, finissaient par quitter l'ONF. En retour, ces nouvelles pratiques cinématographiques modifient les structures de l'ONF.

Sans devenir le mode de production de tout l'ONF ou même d'une unité, on retrouve des dispositifs légers et synchrones dans beaucoup de films produits par l'Office au début des années soixante. 1961 est une année importante pour cette compréhension du médium cinématographique, tant sur le plan de l'évolution du matériel (6 innovations), du changement des pratiques cinématographiques que de la production de films suivant un dispositif léger et synchrone (8 films/22). En 1960, le départ de Don Mulholland – francophobe notoire – du poste de directeur de la production de l'ONF modifie la chaîne de responsabilité pyramidale en vigueur depuis 1950. Son successeur, Grant McLean, n'est pas favorable ni au *Candid Eye*, ni au *cinéma direct*. Sous la pression des directeurs d'unité, il donne tout de même plus de liberté aux réalisateurs et les cinéastes du direct profitent de ces conditions de production. De la préparation du projet à la copie finale, ils négocient plus de souplesse et de liberté, afin de créer de nouvelles postures cinématographiques face à la réalité.

Durant les années soixante et soixante-dix, les cinéastes de l'ONF sont à la recherche d'une légitimation de leurs pratiques et d'une reconnaissance de leur cinéma par les cadres de l'institution. C'est pourquoi ils cherchent un compromis entre leur désir d'un cinéma léger et synchrone et une conception lourde du cinéma. Ils n'obtiennent que très tard le support de l'équipe technique de l'Office et ils finissent par provoquer des innovations technologiques majeures, mais moins visible : repère temporel fixe – *time code*, qualité des lentilles, ergonomie des caméscopes...

De son côté, Jean Rouch favorise une libre improvisation au moment du tournage, avec les acteurs, mais également au niveau de la technique. L'idée est de forcer le matériel cinématographique à se plier aux exigences de la scène filmée, c'est-à-dire aux réactions des personnes filmées et aux désirs des cinéastes. Ainsi, Jean Rouch invente un nouveau dispositif cinématographique pour chaque film, pour chaque séquence. Pour ce cinéaste, l'évolution technologique n'est pas une fin en soit, mais le résultat de ce rapport particulier à la technique cinématographique. Il en résulte une série de prototypes de la société *Éclair* (*16 KMT* en 1961 et *16 NPR* en 1963) et la caméra Aäton (1972).

En fait, la conception rouchéenne de la technique cinématographique varie peu durant sa carrière. Par exemple, parmi les – nombreux – reproches adressés à Jean Rouch par des cinéastes africains, l'un des plus fondamentaux est d'ordre technique et esthétique : Rouch a toujours favorisé et préconisé, en Afrique comme ailleurs, le développement d'un cinéma léger et à faible budget. Les cinéastes africains des années quatre-vingt ne veulent pas de ce "cinéma du pauvre" en 16 mm ou en 8 mm. Au contraire, ils optent pour un cinéma classique 35 mm supposant une belle image réalisée par des techniciens européens avec le financement de la coopération internationale. En fait, Rouch leur proposait un raccourci vers un cinéma qui s'invente autant qu'il se réalise, un cinéma indépendant dans ses systèmes de productions et son esthétique, c'est-à-dire un cinéma déjà moderne avant d'être classique. C'est ce qu'il tente de faire encore une fois lorsqu'en 1978, lorsqu'il propose au gouvernement mozambiquien une série d'ateliers en super 8.

*Ouvrages cités :*

Robert Benayoun, *Où commence le témoignage*, in Positif n°7, décembre 1962, Paris.

Jean Claude Boutault, Henri Dumolié, Gérald Jacob, *Rouch répond*, in Contre-Champ, n°4, octobre 1962, Paris

Michel Brault, Claude Jutra, *Michel Brault et Claude Jutra racontent Jean Rouch*, in Objectif, n°3, décembre 1960, Montréal

Michel Brault, *Métamorphose d'une caméra : Fragment d'une langue histoire*, in Lumières, n° 25, Hiver 1991, Montréal

Michel Brault, France et Gilbert Maggi, *Entretien*, in CinémAction, n°81, 1996, Paris

Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps*, Ed. de Minuit, Paris, 1983

Jean-Pierre Lefebvre, Jean-Claude Pilon, *L'Equipe française souffre-t-elle de la Roucheole ?*, in Objectif, n° 15-16, 1962, Montréal

Michel Marie, *La nouvelle vague : une école artistique*, Ed. Nathan, Paris, 1997

Gilles Marsolais, *Entretien avec Jean Rouch et Michel Brault*, in 24 images, n° 46, décembre 1989, Montréal

Gilles Marsolais, *Une amitié féconde : le système d'échange entre le cinéma québécois et le cinéma de Jean Rouch*, in CinémAction, n°81, 1996, Paris

Marcel Martin, *Petite planète de cinéma, Canada*, in Cinéma 68, n° 131, 1968, décembre 1968, Paris

Raoul-Jean Moulin, *Entretien avec Jean Rouch*, in Les lettres françaises, n°812, 18 février 1960, Paris

Peter Morris, *Embattled shadows : A history of canadian cinema, 1895-1939*, Ed. McGill Queen's University Press, Montréal, 1979

Jean-Claude Pilon, *Il suffit d'un marsouin*, in Objectif, n° 22, 1963, Montréal

Alain Pontaut, *Pour la suite du monde ou l'épopée sans auteur*, in La presse, 7 décembre 1963, Montréal

Mario Ruspoli, *Le groupe synchrone cinématographique léger*, Ed. UNESCO, Paris, 1963

Jean-Paul Torok, *Qu'est ce que le Free cinema ?*, in Positif n°7, décembre 1962, Paris.

Pierre Véronneau, *Le rapport Grierson dans son contexte*, Ed. Cinémathèque québécoise (n°1 *Les dossiers de la cinémathèque*), Montréal, 1978

Pierre Véronneau, *La production canadienne française à l'Office national du film du Canada de 1939 à 1964*, thèse de doctorat présenté sous la direction de Mme Yolande Cohen, Université du Québec à Montréal, Montréal, 1986

Marie Claire Wulleumier, *Moi un noir* : *une exploration spirituelle*, article non publié