

VOYAGE AU CONGO

par Marc ALLEGRET

Article publié

à l'occasion de la projection du 22 mai 1928 à Bruxelles
en la salle de l'Union Coloniale,
sous les auspices des *Cahiers de Belgique* et du Club du Cinéma

Notre voyage au Congo n'a pas été une expédition cinématographique. Circulant à pied, seuls, André Gide et moi, nous n'avions emporté qu'un matériel très réduit. Impossible de développer en route. Les scènes enregistrées « rendraient-elles bien » ? Il fallait attendre d'être de retour pour le savoir ; consentir à tourner tout le film, sans espoir de retouches, avant de voir les premiers résultats. Ce négatif mystérieux se promènerait (non développé) pendant dix mois sur la tête des porteurs, dans des petites caisses capitonnées de poudre de liège, grillé par le soleil et moisi par l'humidité... L'emballage résisterait-il ? Malgré tous les soins dont il était entouré, le négatif ne serait-il pas détérioré au point d'être inutilisable ?...

On n'explique pas un film. A plus forte raison, lorsqu'il s'agit d'un film de ce genre, fait dans des conditions difficiles, il est malaisé pour le réalisateur de parler de la bande qu'il présente au public : il est souvent tenté d'invoquer les difficultés rencontrées en route (et dont le public n'a pas à tenir compte) et de parler plus du film tel qu'il aurait dû être, que tel qu'il est réellement.

Il nous a semblé que souvent dans les documentaires, les metteurs en scène sacrifiaient l'harmonie générale à la mise en valeur de certains « clous » ; que parfois ils mutilaient l'aspect

des choses dans l'espoir de ménager de plus gros effets ; que souvent enfin les scènes retraçant les difficultés ou les dangers courus le long du voyage, l'emportaient en nombre et en importance sur les scènes se rapportant réellement au pays — et peut-être sur les dangers réels. Nous avons délibérément supprimé de notre film tout ce qui pouvait rappeler proprement le voyage, tout ce qui pouvait donner l'idée d'effort, de risque ou d'aventure. Nous souhaitions que le spectateur fût aussitôt enveloppé, comme nous l'avions été nous-mêmes, par l'atmosphère de ce pays mystérieux ; et qu'il devînt indiscrètement l'observateur secret d'une humanité sans histoire. C'est pourquoi dans le *Voyage au Congo* les scènes d'ensemble, les morceaux à effet ne sont pas considérés comme plus importants que les scènes familiales. Nous n'avons pas cherché à abolir la surprise, mais bien à maintenir toute chose à sa place. Ainsi seulement s'expliqueront, ainsi paraîtront comme naturels les coutumes les plus étrangers, les gestes les plus déconcertants. Au lieu de présenter les danses nègres comme des diableries effrénées, de montrer seulement l'aspect barbare ou saugrenu des tatouages, des peintures, des accoutrements, nous avons tâché de les rendre aussi compréhensibles que possible, nous avons eu souci de leur laisser leur qualité de particulière élégance. Bien des coutumes de ces peuplades sont assez voisines de nos coutumes européennes, témoignent des mêmes nécessités ou des mêmes préoccupations (décorations officielles, maquillage des femmes, etc.) pour que, présentées d'une façon compréhensible, elles ne fassent plus rire comme font rire les choses grotesques, mais seulement sourire à l'aspect nouveau d'un ridicule qui nous est familier. Ainsi les gestes coutumiers qui pourraient paraître incongrus, une fois remis à leur place, tout en gardant leur pittoresque intime, ne provoquent plus l'ahurissement.

Il nous a semblé de même que, dans un film de ce genre, la technique devait être subordonnée à l'ensemble, et être employée avec tant de discrétion et d'à-propos, que le spectateur ne la remarquât jamais. La recherche des effets, des beaux clichés, aboutit trop souvent à une mosaïque qui trahit les lois de la logique et de l'équilibre. Nous nous sommes efforcés de jouer « l'archet à la corde », comme disent les musiciens, en évitant autant que possible les petites touches discursives et désordonnées ; de développer, dans la mesure du possible, un thème ou une situation. Au cours de ces développements, nous avons pris prétexte des différentes scènes pour essayer, tout en restant dans le cadre de notre sujet, d'étudier le corps humain

le jeu libre des membres et des muscles. Les vêtements étreignent nos gestes. Les indigènes qui ont toujours été nus, se meuvent avec une aisance qui fait penser à la grâce, à la précision, à la force contenue que nous admirons chez les tigres ou chez les chats. L'allongement du corps, le tremblement de la musculature du ventre dans certains efforts, le jeu du soleil sur les peaux mates ou que l'eau vient de rendre luisantes comme du bronze poli...

Les indigènes de beaucoup de peuplades sont à la fois accueillants et craintifs : ils sont aussi difficiles à saisir au naturel que les animaux sauvages. Nous nous sommes servis, presque tout le temps, d'un objectif à très long foyer ou même d'un téléobjectif (ce qui nous empêcha dans certaines scènes de prendre les gros plans qui auraient été intéressants), et cependant il était difficile de triompher de l'appréhension que l'appareil causait à ces êtres superstitieux, qui gardaient toujours une crainte vague, en sachant que nous nous emparions de leur image ; une partie d'eux-mêmes entrait dans une boîte et allait être emmenée on ne sait où. Il nous est arrivé dans certaines régions d'être obligés, pendant longtemps, de faire semblant de « tourner » avec un appareil vide, afin d'apprivoiser les indigènes. Dans d'autres villages, nous laissions croire que nous ne tournions que lorsque tout était fini. C'est ainsi que nos « acteurs » restaient intimidés, gênés, figés aussi longtemps que nous faisons la mise au point, puis lorsque nous commençons à tourner, croyant que nous ne nous occupions plus d'eux, ils se remettaient à vaquer naturellement à leurs occupations. Il faut ajouter que souvent nous étions obligés, pour communiquer avec les Noirs, de passer par le truchement successif de deux ou trois interprètes, ce qui complique extraordinairement les opérations. On serait alors tenté de céder à l'erreur de montrer aux indigènes ce que l'on attend d'eux, par des gestes qu'ils s'appliquent gauchement à imiter, perdant aussitôt toute spontanéité, toute aisance, tout naturel. Ils ont un alphabet de signes conventionnels absolument différent du nôtre. Comment deviner en effet que pour exprimer sa tristesse une jeune fille se frotte l'estomac ? et que le signe qui pour nous veut dire « va-t'en » signifie pour eux « viens ». Ou encore que pour donner à boire à son petit enfant, la mère, prenant l'eau dans sa main, laisse couler cette eau le long de son pouce qui sert ainsi de tétine au bébé.

Mais s'il est des scènes que nous avons eu la chance de surprendre, de pouvoir enregistrer d'une façon heureuse, com-

bien nous avons de regret en pensant à toutes celles que nous n'avons pu filmer, soit que nous en ayons été empêchés par les circonstances adverses, soit qu'elles ne puissent encore être enregistrées dans l'état actuel de la technique. Dans la grande forêt, loin de la lumière, le nègre nu qui se glisse silencieusement parmi le feuillage luisant, d'un vert presque noir, à la poursuite de quelque gibier farouche. Les branches nouent leurs épines au ras des rivières de thé épais, où les lances de soleil piquent des étoiles... Et toute la vie nocturne des villages. La terre rend au ciel sa chaleur. Un souffle s'élève, qui fait un instant trembler les feux. Les enfants chantent déjà derrière une case ; un appel de tam-tam, les danses se forment... Attendez-nous !

Les Cahiers de Belgique, mai 1928, n° 4, p. 138-143.