

Entretien avec Jean Rouch

Gilles Marsolais

Number 46, November–December 1989

Cinéma documentaire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24474ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Marsolais, G. (1989). Entretien avec Jean Rouch. *24 images*, (46), 23–25.

ENTRETIEN AVEC *Jean Rouch*

PROPOS RECUEILLIS PAR GILLES MARSOLAIS

PHOTO : ALAIN GAUTHIER. COLL. CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE



Michel Brault et Jean Rouch à la Cinémathèque québécoise en 1982

«Pour moi, cinéaste et ethnographe, il n'y a pratiquement aucune frontière entre le film documentaire et le film de fiction. Le cinéma, art du double est déjà le passage du monde du réel au monde de l'imaginaire, et l'ethnographie, science des systèmes de la pensée

des autres est une traversée permanente d'un univers conceptuel à un autre, gymnastique acrobatique où perdre pied est le moindre des risques.»

(Jean Rouch, ministre des Affaires étrangères, SERDAV du CNRS, 1981.)

JEAN ROUCH, INGÉNIEUR DE FORMATION ET ETHNOGRAPHE PAR CHOIX, EST L'AUTEUR D'UN NOMBRE INCALCULABLE DE DOCUMENTAIRES ET DE FICTIONS, ET DE FILMS INCLASSABLES QUI ANNULENT CES CATÉGORIES. TOUJOURS ACTIF ET CONSTAMMENT À L'AFFÛT DE NOUVEAUX DÉFIS, EN MISANT NOTAMMENT SUR L'IMPROVISATION, IL EST L'UN DES PRINCIPAUX REPRÉSENTANTS DU CINÉMA DIRECT. À NOTRE DEMANDE, AMI ET COMPLICE DE LA PREMIÈRE HEURE DE CE FUNAMBULE, MICHEL BRAULT S'EST JOINT À L'ENTREVUE :

– 24 images: *Comment fonctionnez-vous dans la structure de production actuelle? Vous avez sûrement, comme d'autres cinéastes, des problèmes de financement et de diffusion.*

– Jean Rouch: J'emploie une méthode qui consiste à ne jamais chercher la diffusion avant de faire un film. On le fait, puis on le vend après. Sans faire une étude de marché avant! Je tourne peut-être quatre documentaires par an, et toujours selon cette méthode. Récemment, j'ai fait deux films, dont l'un sur la tour Eiffel, pour l'INA, centré sur l'éclairage de la tour, en fonction des travaux qu'on y a effectués récemment. Par beau temps, elle devient dorée sur fond bleu-noir: l'effet est admirable. Donc, on ne dispose que de dix minutes pour tourner. Alors l'idée était de faire un plan-séquence: on entre sous la tour Eiffel (on voit ce qu'il y a sous les jupons de la demoiselle), on tourne à l'intérieur et on ressort, comme dans *Rouli-roulant* (une idée inspirée directement par ce petit bijou de Claude Jutra et Michel Brault), on en ressort mais à l'envers, c'est-à-dire que la tour Eiffel s'éloigne, mais la tête en bas. Ça s'appelle *Le beau navire*, d'après un dénommé... Charles Baudelaire!

– 24 images: *Vous prétendez ne pas faire d'étude de marché, mais la coïncidence avec l'anniversaire de la tour Eiffel est pour le moins troublante! Ce ne serait pas une pub financée par Mitterrand?*

– J. Rouch: Aie! Non... Et c'est là que le hasard est beau. Je ne savais par quoi mettre comme commentaire. Or, le trottoir nous a joué un tour au moment du travelling, en

provoquant un effet de basculement qui, d'ailleurs, est très beau visuellement! Alors j'ai cherché dans Baudelaire et, par association avec le poème *À une dame créole*, j'ai retrouvé *Le beau navire*:

*«Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,*

Chargé de toiles, et va roulant (= le choc du trottoir, là!)

Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.»

J'ai tourné le second film à l'occasion d'une exposition d'art africain à la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence. L'idée était d'y faire une promenade improvisée et de dire tout ce qui me passe par la tête. Malgré des conditions de tournage médiocres, je démarre devant un Calder, face à un mur d'enceinte de la Fondation. Je me suis alors souvenu de la folle expérience d'Henri Langlois qui avait organisé la projection de cent films à la fois sur les murailles de Carcassonne, en 1968. On pouvait faire l'histoire du cinéma en faisant le tour des murailles. De cette association m'est aussitôt venu le commentaire: «Devant les murailles de Carcassonne, la cavalerie immobile de Calder charge à grand tintamarre... Et la suite s'est enchaînée de la même façon.

– 24 images: *Donc, vous profitez de chaque occasion pour tenter une expérience, peu importe en définitive que ce soit parfaitement réussi, ou même raté, que ce soit une commande ou non?*

– J. Rouch: Ça n'est jamais une commande. J'ai proposé le truc à la Sept au moment où le film avait déjà été tourné.

– 24 images : À propos, comment percevez-vous vos rapports, ou plus exactement les rapports du cinéma avec la télévision ?

– J. Rouch : Je me plais à dire une fois de plus que la télévision, c'est le sida du cinéma ! Il faut s'en servir, mais comme support publicitaire, par exemple. Comme les Japonais, tu passes un film à la télé et à la fin il y a un texte qui défile et qui dit en substance : «vous avez vu ce film dans de très mauvaises conditions, sur un écran trop petit, avec un mauvais cadrage, il y a eu trois coups de téléphone, vous vous êtes disputés avec votre femme, vous aviez bu trop de saké (rêvons, quoi !), si vous voulez le voir dans une salle de cinéma, dans les vraies conditions dans lesquelles il doit être vu, il passe demain... à la Cinémathèque française.»

– Michel Brault : On peut faire ça une fois ou deux, mais ça ne peut pas être la règle. En plus, un film à la télévision peut être vu par des millions de spectateurs, tandis que dans une cinémathèque l'assistance se résume à quelques dizaines de spectateurs.

– J. Rouch : Oui, mais attention. À la Cinémathèque française, nous avons l'intention de suivre l'exemple du BFI, à Londres, et d'ouvrir un réseau régionalisé partout en France. Selon cet organisme, un citoyen britannique ne doit pas conduire plus de 50 milles (80 km) pour avoir accès à la programmation du BFI, dans un délai d'une semaine. C'est ce qu'il faut faire. Ça implique une négociation des droits qui peut se régler.

– M. Brault : Je suis d'accord pour reconnaître qu'on a une qualité supérieure en salle, jointe à un côté sentimental, mais on veut aussi communiquer. *Les ordres* a ramassé de peine et de misère 250 000 spectateurs en salle. Or, *L'Emprise*, un petit film avec Geneviève Bujold sur le phénomène des femmes battues, a lui été vu simultanément par 1 200 000 spectateurs, au Québec seulement, un dimanche soir à la télévision.

– J. Rouch : Oui, mais ils n'ont rien vu : ils ont vu un timbre-poste ! Les téléspectateurs voient bien que l'image est rognée...

– 24 images : De toute façon, il s'agit d'un film conçu pour la télévision.

– M. Brault : Je ne vois pas ce que vous voulez insinuer par ce concept de cadrage. C'est 1:33 à l'image, dans mon viseur de la caméra Aäton, et c'est 1:33 à la télévision. Les coins sont rognés, il manque un peu d'image, mais ce n'est pas grave. C'est un problème technique secondaire.

– 24 images : Il y a aussi le problème de l'habitude du public, facilement impatient, surtout devant la télévision. Ces habitudes changent à la mesure du changement de la société même.

– J. Rouch : Lors de l'invention du cinéma on avait prédit qu'il n'y aurait plus de théâtre. Quelle blague ! Il faut simplement redonner l'habitude des salles aux gens et leur dire que ça n'est pas beau de se livrer au plaisir... du spectateur solitaire !

– 24 images : Est-ce que le débouché naturel pour le documentaire ce n'est pas devenu la télévision ? Au point où les cinéastes en arrivent même à faire, autant pour le documentaire que pour la fiction, à la fois une version pour les salles et une pour la télévision.

– J. Rouch : Je l'ai déjà fait moi-même pour *Petit à petit*.



Marceline Loridan dans *Chronique d'un été*, coréalisé par Jean Rouch et Edgar Morin (1960)

Mais j'avais conçu la version normale comme devant être constituée de trois fois une heure et demie. De son côté, le producteur Braumberger avait exigé une version courte pour l'exploitation commerciale, ce qui était justifié. Or, aujourd'hui, à la suite d'une diffusion à la télévision, les cin-clubs exigent maintenant la version normale, la version longue. C'est passé par la télévision, mais ça n'était pas fait pour la télévision. C'est le principe.

– 24 images : Donc, vous n'avez pas problèmes de production et de diffusion...

– J. Rouch : Je suis l'un des derniers représentants de la race des «filmmakers» qui sont (comme Michel Brault qui ne le fait plus) à la fois leur propre caméraman et leur propre opérateur.

– 24 images : Et vous agissez aussi comme réalisateur. Mais les jeunes vivent ça différemment aujourd'hui. Ils sont confrontés aux problèmes de fric, et ils s'estiment baisés.

– M. Brault : Hein ? Ils sont baisés, parce qu'ils le veulent. Mais, nous, en 1960, on n'avait pas de fric non plus. On n'avait même pas les caméras qu'il fallait pour tourner décemment. Quand on a l'énergie pour faire quelque chose, on n'a qu'à le faire ! Je m'excuse d'intervenir de cette façon, mais les jeunes, j'ai envie de leur dire : «Grouillez-vous, merde !»

– J. Rouch : Ce qu'ils veulent, c'est de vendre le film avant de l'avoir fait. Nous, on n'a jamais fait ça. C'est comme de vouloir vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué.

– M. Brault : Il n'y a rien de prédéterminé. Quand Jean Rouch a voulu tourner *Chronique d'un été*, il n'existait même pas de caméra synchrone en 16 mm. Il a tourné quand même, en disant : «On verra les problèmes après le tournage». Après coup, il a resynchronisé mot par mot 25 heures de film. C'est pas assez, ça, pour donner du courage aux jeunes aujourd'hui ? Moi, je suis allé tourner les *Raquetteurs* avec une caméra 35 mm et un magnétophone à ressort non synchrone !

– 24 images : Oui, mais est-ce qu'on peut reconduire indéfiniment l'esthétique du pauvre ? On est aujourd'hui en présence de structures de production et de diffusion où tout doit être déterminé à l'avance. Ça reflète les changements survenus dans la société. Est-ce que ceux qui ne jouent pas le jeu ne risquent pas de se faire avoir... ?

– M. Brault : Accepter ça, c'est faire le jeu de la bureaucratie.



Les maîtres fous
de Jean Rouch (1954)

– J. Rouch: C'est la marginalité qui fait avancer les choses. Les jeunes n'ont pas le courage, c'est tout. Ils veulent avoir une carte (la carte du syndicat), ils veulent la reconnaissance. Et ça, ça se vérifie à la longueur des génériques qui font maintenant 4 ou 5 minutes. Pourquoi?

– 24 images: À la fin des années 50 et au début des années 60, l'ONF a joué un rôle déterminant, a été une structure d'accueil décisive...

– J. Rouch: L'ONF était le dernier atelier de la Renaissance et il est indispensable de le faire renaître, par tous les moyens, de lui rendre sa vocation première. J'ai découvert l'ONF à travers Claude Jutra et Michel Brault, à travers leurs films et d'autres de l'époque qui témoignaient d'une audace folle, d'une nouvelle manière de filmer. Sur place, j'avais été bouleversé par l'atmosphère qui régnait à l'ONF. On se trouvait soudain devant un atelier de la Renaissance. On voyait des films, on parlait technique, et tout le monde collaborait, échangeait son expérience et ses compétences, changeait de rôle à la caméra, au son, au montage, etc. Ces ateliers étaient comparables, j'imagine, à ce qui existait à la Renaissance quand Leonardo da Vinci, pressé, un jour, et devant s'absenter, dit à l'un de ses apprentis, de ses *compagnons* — et là, j'invente, bien sûr — : «Tu finiras le tableau de la Joconde, tu feras le sourire.» Et quand Leonardo revient à l'atelier, il s'aperçoit que ce sourire est inimitable... C'est ce genre d'atelier de création qui existait à l'ONF à cette époque dans le domaine du documentaire.

– 24 images: Oui, mais dans ce cadre défini d'une façon idyllique, les cinéastes ont quand même dû se battre contre la bureaucratie.

– J. Rouch: Bien sûr, c'est la vie... Il faudrait redonner à

l'ONF ce *cœur battant* qui était le sien. Et là je me permets d'évoquer Claude Jutra à nouveau et ce merveilleux film qu'est *À tout prendre*. Voilà un film qui a été fait avec des bouts de ficelles, sans argent, avec du matériel emprunté, sans étude de marché préalable, un film que je considère comme l'un des films majeurs non seulement du cinéma d'ici mais du cinéma mondial. Les films de cette époque bouleversaient autant notre vie qu'ils touchaient peu les spectateurs. À Venise, Edgar Morin s'est révélé un amoureux transi de Johanne Harelle, au point de partager sa vie, et du film de Claude Jutra; la même chose s'est produite avec Joris Ivens, qui ne la connaissait pas et qui a eu le coup de foudre pour Marceline Lorian à l'occasion des premières projections de *Chronique d'un été*. Ces films se distinguaient par leur atout-cœur. Ce sont des films où la fiction et le documentaire se mêlent pour devenir non pas une image du passé, mais une image du présent et du futur, dans la mesure où ces films ont un prolongement dans la vie réelle.

– 24 images: Donc, le conseil à donner aux jeunes...

– J. Rouch: On pourrait remonter dans l'histoire du cinéma à la leçon de Nanouk. Lors de la première version, Robert Flaherty, géologue, ne savait pas pourquoi ni pour qui il faisait ce film, si ce n'est pour Nanouk et lui-même. Il ne savait pas non plus s'il avait les moyens de mener à bien son projet. *Nanouk* a été tourné en quatre ans, c'est-à-dire le temps minimum qu'il faut à des hommes de cultures différentes pour se comprendre, pour commencer à s'estimer. Le conseil que j'aimerais donner, c'est qu'il n'est pas nécessaire d'avoir un producteur pour commencer un film. Il faut le commencer, si on veut le faire, si on en a vraiment envie. C'est de cette façon qu'est né le sourire de Nanouk qui a éclairé le monde. ■