

NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec

Michel Brault et Claude Jutra racontent Jean Rouch. Entretien

ROBERT DAUDELIN et MICHEL PATENAUDE

Publié dans Objectif, cet entretien détaille l'influence réciproque entre les deux cinéastes de l'ONF et le « chargé de recherche par le Musée de l'homme » — titre officiel de Jean Rouch dont Godard se demandait s'il y a plus belle définition d'un cinéaste. Rappelons que Jutra part en Afrique rejoindre l'auteur de Moi, un Noir en avril 1960 (cf. lettres). Il publiera un long compte rendu de son aventure dans les Cahiers du Cinéma sous le titre « En courant derrière Rouch ». D'août à décembre 1960, Jutra tourne Le Niger, jeune république (1961) avec Rouch à la « documentation scientifique ». C'est ce documentaire qu'il était en train de monter quand Daudelin et Patenaude sont venus les interviewer, lui et Brault. Ancien rédacteur en chef d'Objectif, Daudelin se souvient des circonstances de la rencontre : « L'entretien a été fait dans la salle de montage de Jutra à l'ONF. Nous connaissions Brault et Jutra, mais nous n'étions pas leurs familiers. De fait, je crois me souvenir que Patenaude et moi nous étions assez impressionnés de nous retrouver dans cette salle de montage, avec deux cinéastes que nous estimions beaucoup. Par la suite j'ai fait la connaissance de Jean Rouch que j'ai rencontré à plusieurs reprises. Il est notamment venu à la Cinémathèque québécoise pour un cycle de cinéma ethnographique auquel participaient aussi Richard Leacock, Asen Baliksi, Michel Brault, Bernard Gosselin et plusieurs autres. Et c'est lui qui présidait la soirée d'ouverture de la rétrospective du cinéma québécois à la Cinémathèque française en 1980. Enfin, je l'ai vu une dernière fois en Finlande en 2003, au Midnight Sun Film Festival dont il était l'invité d'honneur et où il avait présenté Chronique d'un été — c'était peu de temps avant sa mort. » [1]

C'est à l'été 1960 que Rouch coréalisa Chronique d'un été (1961) avec Edgar Morin. Le virtuose de la caméra portée qu'est Brault arriva du Québec en apportant dans ses valises les gris-gris du son synchrone : les micros-cravates de l'ONF. Remarquez que le documentaire de Jutra devait s'appeler Niger '60 et que le vrai titre du premier long métrage français de « cinéma-vérité » est Chronique d'un été (Paris 1960). Il n'est pas impossible que les deux films partent d'une réflexion commune de Rouch et Jutra, ou alors d'un même souci de filmer des hommes dans un temps et un milieu précis, pleinement situés dans une histoire et une société. Les échanges de Rouch avec des Québécois ne s'arrêtèrent pas là : en 1963, il coréalisa Rose et Landry. Ceux qui parlent français avec l'écrivain Jacques Godbout, lui aussi cinéaste de l'ONF, puis participa au film à sketches La Fleur de l'âge, ou Les Adolescentes (1964) avec Michel Brault : ce dernier réalisa Geneviève, Gian Vittorio Baldi Fiammetta, Hiroshi Teshigahara Ako et Rouch, le segment Marie-France et Véronique.

Nous remercions Robert Daudelin et Michel Brault d'avoir bien voulu accepter la publication de cet

entretien. Nous avons seulement corrigé quelques coquilles. — Jean-Pierre Sirois-Trahan

Pour citer, téléchargez ce PDF

- *Pour débiter, il serait bon que vous précisiez tous les deux quelle a été votre expérience avec Jean Rouch.*

Claude Jutra - À l'époque, je ne connaissais à peu près rien de Jean Rouch, si ce n'est d'avoir vu *Les Maîtres fous*. J'avais l'intention d'aller en Afrique, mais le projet traînait... Un jour, j'ai vu *Moi, un Noir* au cinéma d'essai de la rue Caumartin; j'ai décidé de partir tout de suite pour Abidjan, *Moi, un Noir* se passant dans cette ville. J'avais l'adresse de Rouch et en arrivant je me suis présenté chez lui; il n'était pas encore arrivé à Abidjan et ce n'est qu'une semaine plus tard que nous avons fait connaissance.

- *Est-ce que La Pyramide humaine existait à ce moment-là?*

Jutra - Non, ce n'était qu'un projet assez vague pour Rouch. Je me suis mis à voir Rouch tous les jours; on allait souvent ensemble à la plage de Vridi (la plage qu'on voit dans *Moi, un Noir* et dans *La Pyramide humaine*). J'y ai rencontré Nadine et Alain, qui sont aujourd'hui de *La Pyramide*; avec Rouch, ils commençaient à faire des projets de scénario, élaborant mille intrigues, parlaient de la façon dont l'histoire devait être contée...; il m'arrivait souvent de prendre des notes pour eux... on rigolait d'ailleurs comme des fous.

Ensuite Rouch m'a proposé de partir avec lui pour le Niger. Il m'a amené à travers le Ghana, la Haute-Volta... Rendu au Niger, il s'est décidé à faire, en collaboration avec le Canada, un documentaire; c'est pourquoi il est abouti au Canada à l'été '59, après être passé par Los Angeles où il avait rencontré Michel. Un an plus tard nous sommes retournés au Niger pour tourner ce film dont je fais le montage actuellement. C'est une espèce d'enquête sur le Niger; c'est moi qui signe ce film, Rouch ayant été avant tout intervieweur, organisateur... Il s'appellera probablement *Niger '60*.

- *Mais vous, Michel Brault, comment avez-vous connu Jean Rouch?*

Michel Brault - C'est d'abord par les lettres que Claude m'envoyait que j'ai connu Jean Rouch; déjà je sentais que le cinéma tel que Rouch l'entendait correspondait au cinéma que moi je voulais faire.

À l'été '59, Jean Rouch était l'invité spécial au *Flaherty Seminar* qui devait avoir lieu sur le campus de U.C.L.A. à Santa Barbara. J'y allais pour présenter *Les Raquetteurs*... et aussi pour rencontrer Jean Rouch. Lorsque j'ai vu au *Seminar* les films de Rouch (*Les Fils de l'eau*, *Les Maîtres fous* et *Moi, un Noir*), j'en ai eu un peu le coup de foudre; mais ça n'a pas été suffisant pour qu'on se rencontre. À partir du moment où Rouch a vu *Les Raquetteurs*, on a commencé à se comprendre, parce qu'on s'est aperçu qu'on se ressemblait un peu comme cinéastes : la même attitude fondamentale de filmer la vie telle quelle.

Rouch a commencé à me parler de projets de travail en commun. Ce n'est que l'hiver dernier que les choses se sont précisées: Jean Rouch se cherchait quelqu'un pour tenir sa caméra (ce problème s'est toujours posé à lui depuis qu'il n'est plus capable d'être son propre caméraman); il cherchait un

gars qui aurait un peu le même œil que lui.



Michel Brault au travail avec Landry [illustration tirée d'Objectif]

Jutra - Tu étais sa caméra-mon-œil, pour ne pas parler comme Zazie...

Brault - Au mois de juillet, j'ai reçu la nouvelle que j'étais engagé pour tourner un film avec Jean Rouch.

Ce film s'appelle *Comment vis-tu* [2]; il a été préparé en collaboration avec le sociologue Edgar Morin. Nous avons tourné sans scénario, comme Rouch le fait toujours; il fixe des idées ici et là au jour le jour. Il faut toujours avoir la caméra avec soi, car on peut tout aussi bien tourner une séquence en allant se baigner. Le tout a produit un film presque *inmontable*. À cause de la technique d'improvisation qu'emploie Rouch, il devient quasi impossible de couper au montage : si la fin d'une séquence est bonne, elle l'est à cause du début et de tous les éléments qui entrent dans cette séquence.

- Où avez-vous tourné *Comment vis-tu*?

Brault - Nous avons tourné pendant deux mois à Paris et dans des endroits de villégiature — Saint-Jean-de-Luz et Saint-Tropez.

Rouch a réfléchi au problème du montage; pour *Comment vis-tu*, il avait vingt-six heures de projection où presque tout était important. Il avait donc un sérieux problème à résoudre. Rouch en est venu à la conclusion que le film idéal serait celui qu'on tournerait en quatre-vingt-dix minutes; mais c'est un idéal impossible à atteindre pour le moment. Ce qui s'approcherait le plus de cet idéal, ce serait un film tourné en une journée. Rouch a alors imaginé une histoire très simple sur un thème qui lui est cher, le thème de la liberté... la liberté en général, mais concrétisée dans une personne qui se trouve dans trois situations données. Nous avons pu tourner ce film, qui s'appelle provisoirement

Liberté [3], en deux jours. J'ai fait la photographie avec une caméra portée à la main; tout le film a été fait en son synchrone.

Rouch ethnographe

- *Pour passer à des considérations plus générales sur Jean Rouch, on pourrait vous demander, à vous qui l'avez connu assez intimement, s'il est demeuré ethnographe quand il fait un film ou s'il est devenu cinéaste [à] 100%.*

Jutra - Ça exaspère beaucoup Jean quand on lui pose cette question. La chose la plus remarquable chez cet homme, c'est sa multiplicité. Il mène quatre ou cinq vies à la fois. Sur le plan ethnographique, ses travaux suffiraient à remplir amplement une vie d'homme. En plus il a une carrière de cinéaste peu commune : actuellement il a neuf films en chantier dont quatre longs métrages.

Puisque l'on parle de la carrière d'ethnographe de Rouch, disons que ses travaux principaux ont porté sur les Sonrhais, une peuplade du Niger qu'il a étudiée pendant quinze ans. Il revient d'ailleurs régulièrement à cette étude et surtout au phénomène de migration des Nigériens, qui sont des gens du centre de l'Afrique, vers les pays côtiers. C'est le problème que l'on retrouve dans ses deux premiers longs métrages: *Moi, un Noir* et *Jaguar* (qui n'est pas encore sorti). De même Rouch s'est beaucoup dépensé à la préparation d'une enquête monstre sur la migration des gens de l'intérieur vers la côte. Il faut dire que ses travaux, sa franchise et son point de vue un peu spécial lui ont de tout temps attiré des repréailles de la part des autorités. Il est régulièrement menacé d'expulsion en Côte d'Ivoire. *Moi un noir* est d'ailleurs interdit à Abidjan.

Brault - Tout ça parce que Rouch aime d'abord les Africains dans leur nature et que son travail est fait en fonction de cet amour. Forcément il entre en conflit avec certains administrateurs. Aujourd'hui Jean Rouch se sent dépassé par les événements... l'Afrique lui échappe, lui qui y avait mis tous ses espoirs. Il me disait au début de mon séjour que l'Afrique était l'espoir du monde... à la fin il avait changé d'avis, à cause des événements du Congo [4], etc.

La méthode Rouch

- *Comment pourrait-on définir la méthode Rouch?*

Jutra - La méthode Rouch est basée sur le principe suivant : la caméra est un catalyseur qui déclenche des réactions humaines authentiques et il s'agit de mettre les gens dans une situation donnée et de faire démarrer une caméra pour qu'aussitôt ces gens se mettent à réagir de façon particulière et souvent de façon plus vraie qu'à la normale, plus vraie que nature. Ainsi, par exemple, dans *Moi, un Noir* (prenons ce film comme prototype); Rouch a mis ses acteurs dans des situations familières, qui étaient des situations que les acteurs connaissaient bien et qui étaient les leurs ou du moins ayant été les leurs. Mais, en faisant le film, de nouvelles situations sont surgies qui étaient tout aussi vraies que les premières ou tout aussi vraies que toutes autres situations qu'ils auraient pu inventer. Ainsi l'histoire de *Moi, un Noir* est une histoire vraie qui s'est vraiment déroulée devant la caméra, mais qui s'est déroulée parce qu'il y avait une caméra. Jean Rouch considère qu'en faisant un

film avec cette méthode le film est loin de se terminer avec le mot FIN, au moment où les spectateurs le voient se terminer, mais que le film se prolonge indéfiniment et que quelqu'un qui a participé au tournage du film n'est plus le même qu'avant. D'ailleurs Jean endosse la responsabilité d'une telle entreprise et continue régulièrement à se poser des questions sur Oumarou Ganda et sur Eddie Constantine; il ne les a jamais perdus de vue et il leur a trouvé du travail. Tous les personnages de ses films sont vraiment ses enfants, il est solidaire d'eux, il en est responsable.

La caméra

- *Est-ce que la caméra est dissimulée, ou si Rouch se balance qu'on la voit?*

Brault - Il faut tout de même une certaine discrétion afin que tout le monde ne soit pas au courant de la caméra. Les situations dans lesquelles Jean place les gens sont telles que les gens, tout en sachant que la caméra est là, finissent par l'oublier.

Jutra - Ceci est une nuance qu'il faut dessiner de façon très précise. Il y a la caméra vraiment cachée qui est du « voyeurisme » : on cache une caméra et on prend les gens à leur insu — c'est très différent de la caméra de Rouch ou de celle que nos cinéastes emploient ici pour le *Candid Eye* [5], c'est-à-dire qu'on vous met en présence d'une caméra, on vous dit qu'elle est là et vous le savez fort bien. De nos jours, dans la vie contemporaine, la caméra est un objet si peu étrange que l'on peut s'en accommoder et même chez les Africains, qui ne se sont jamais vus au cinéma ou qui n'ont même jamais vu de photo d'eux-mêmes, c'est un objet qui est normal quand on a vu des autos et des avions. On peut devenir familier à cela, s'y habituer, et, après un certain temps, je ne dirais pas qu'on l'oublie, mais ça devient une sorte de présence qui change les rapports entre les gens; je veux dire que c'est un être avec lequel on a un certain rapport. C'est comme s'il y avait une troisième personne qui venait s'ajouter au groupe auquel on appartient; le groupe n'est plus tout à fait le même, on ne réagit plus de la même façon. Tout ce qu'on dit ou tout ce que l'on fait, on sait que la personne en question en est témoin, donc on tient compte de sa présence (c'est très important) mais on n'est pas dupe, on n'est pas trahi et ce qu'on dit ou fait, on le fait de son plein gré.

Je crois que ceci est très important pour comprendre le cas de Jean Rouch. C'est un homme qui est d'une très grande honnêteté morale, dont tous les soucis sont avant tout d'ordre moral — c'est avant tout un moraliste. Je ne crois pas qu'il se permettrait de photographier quelqu'un à son insu.

Brault - La semaine de mon arrivée à Paris, Jean avait tourné une séquence aux usines Renault avec Coutard, qui est l'opérateur de Godard. Coutard est un gars qui spontanément se sert du télé-objectif. On a vu les *rushes*, et Jean disait continuellement: « Ah, ce n'est pas possible, non, impossible... on n'a pas le droit de faire ça, c'est cruel... » Moi, à ce moment-là, je ne comprenais pas très bien, car il y avait tout de même des images sensationnelles. Mais ce que Jean n'aimait pas, c'était cette espèce de « vol à l'étalage » que la caméra avait fait; on avait vraiment volé des moments d'intimité chez les gens et les gens agissaient exactement comme si la caméra n'était pas là. Maintenant, à la lueur de ce que Claude vient de dire sur la technique de Rouch, cette attitude prend un sens, et c'est cela que j'ai vraiment découvert, et c'est pourquoi d'ailleurs Jean et moi on s'est bien

compris.

Pour simplifier, on pourrait dire qu'il y a deux techniques : il y a le style *téléphoto* et le style grand-angle. Moi je suis plutôt du style grand-angle, c'est-à-dire que la technique consiste simplement à s'approcher des gens et à les filmer, à participer à leur vie et non pas à les observer en cachette, dans une boîte, ou du haut d'une fenêtre avec un télé-objectif.

- *Est-ce que cette technique de tournage ne ressemble pas à celle de Rogosin [6]?*

Brault - Elle est beaucoup plus souple, mais lui ressemble quand même un peu. Il y a une démarche fondamentale dans la façon de Rouch qu'on pourrait comparer à celle de Cartier-Bresson et qui sépare très bien deux tendances : Jean ne fait jamais recommencer un geste, ou plutôt un moment de la vie, comme on le fait dans les prises de vues normales au cinéma. Il croit que si on a été suffisamment imparfait pour manquer un moment, celui-ci est un moment passé et on n'a pas à y revenir; on n'a pas à essayer de le « revouloir »... il est perdu... pour toujours... et c'est tout... et on essaie d'en trouver d'autres qui seront différents mais qu'on essaiera d'attraper.

- *Nous connaissons de Jean Rouch uniquement ses films sur les Noirs; avec des Parisiens, est-ce la même chose, les réactions sont-elles les mêmes?*

Brault - Sa méthode ne change pas. Quant aux réactions, elles sont les mêmes. Il se fait une espèce de sélection naturelle au départ; il choisit quand même les gens avec qui il va travailler.

Jutra - À propos de la présence de la caméra au sein d'un groupe ou même devant un individu seul; la caméra provoque une espèce de phénomène d'exhibitionnisme particulier, d'ailleurs assez euphorique de la part de la victime qui donne un certain vertige. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les gens sont tout à fait portés à se « déshabiller », à devenir complètement indécents devant la caméra.

- *Peut-on imaginer une scène d'amour traitée d'après cette méthode?*

Brault - Il y en a de tragiques dans *Comment vis-tu*. Il y a des dénouements d'aventures amoureuses, il y a des renouements, il y a des idylles qui se développent devant la caméra.

Jutra - Tout est tellement possible que l'on recule à penser jusqu'où on pourrait aller.

Brault - C'est vraiment effrayant, et c'est Jean lui-même qui l'affirme. Il est parfois terrifié de voir jusqu'où ses films l'emportent. Il répète continuellement que c'est un genre de films très dangereux : il faut être conscient de son danger et avoir une probité incroyable pour pouvoir s'en servir.

On peut se servir des corollaires de ce style-là sans se sentir les dispositions pour aller aussi loin. On peut profiter de son enseignement sur le plan technique car c'est là une des qualités de Jean : il force la technique à évoluer. Ainsi, mon voyage en Europe est non seulement un tournage de film, mais aussi une aventure dans les nouvelles méthodes de faire du cinéma. Avec Jean, on est allé en Suisse chez les gars qui créent l'équipement de l'avenir [7] et qui sont en train non seulement de penser mais de réaliser des caméras absolument inimaginables pour le moment. D'ailleurs la caméra dont on s'est servi pour tourner *Liberté* est une caméra d'avant-garde qui n'est pas encore en production mais Jean, par son merveilleux « poussisme », est arrivé à la faire sortir des ateliers cinq

ans avant le temps.

C'est incroyable : ce gars qui brave les techniques, il va commencer à tourner un film en se balançant complètement des techniques et en disant que les problèmes on les réglera après. Par exemple, on va se mettre à tourner une scène avec une caméra non synchrone parce qu'il faut la tourner et que c'est la seule caméra qu'on a sous la main et on se démerdera plus tard pour trouver un moyen... et il arrive.

- *Ces méthodes font un peu penser aux méthodes que prennent les gars de la TV pour faire du reportage sur le vif, surtout les Anglais qui ont développé une certaine technique...*

Jutra - Je vois des points communs, mais Rouch va beaucoup plus loin.

Brault - Jean possède une qualité merveilleuse, celle de participer avec sa caméra dans ses films. Et c'est pourquoi *Les Raquetteurs*, de ce point de vue-là, ne ressemble pas du tout aux films de Jean. C'est un improvisateur au cinéma et dans la vie même.

Jutra - Oui, son génie c'est vraiment le génie de l'instant présent, car le passé et l'avenir n'ont aucune importance. C'est l'immédiat qu'il contrôle le mieux; il ne contrôle que l'immédiat et vraiment, dans l'immédiat, il est éblouissant. À la fin d'une journée de tournage avec Jean, on a vécu une semaine, un mois.

Brault - Une des théories de Jean c'est : le truc au 20e siècle c'est d'arriver à vivre des années de vingt mois. Cette phrase le définit exactement.

- *Sur le plan formel, avec une technique comme celle-là, on élimine pratiquement le montage?*

Jutra - Au contraire. Tout reste à faire au montage. Tout ce qui passe on le capte, donc la construction du film reste à faire une fois que le film est tourné. Dans un film de Hitchcock ou de René Clair, le dernier des assistants-monteurs peut monter ça; tous les points de coupe sont prévus, la liste des plans est établie... il n'y a rien à faire. Tandis que dans un film de Jean, tout reste à faire. Jusqu'à présent, Jean a eu beaucoup de veine parce que pour *Moi un noir* et pour *La Pyramide humaine* il a eu une excellente monteuse, Marie-Joseph Yoyotte, avec qui il s'entend très bien et qui le comprend très bien.

- *Est-ce qu'on imagine des comédiens professionnels travaillant avec lui?*

Jutra - Non. Ça fout en l'air les comédiens professionnels... et ce n'est pas une mauvaise chose.

(Cet entretien a été recueilli au magnétophone par Robert Daudelin et Michel Patenaude)

Cinq photographies, dont on dit qu'elles sont dues à Michel Brault, accompagnent l'entrevue avec ces légendes : 1) Marceline; 2) Landry; 3) Comment vis-tu : Angelo conversant avec Landry; 4) Michel Brault au travail avec Landry; 5) Jean Rouch « ...vivre des années de vingt mois ».

NOTES (2013)

[1] Robert Daudelin croisa également Rouch et Brault à la Commission d'étude sur le cinéma direct organisée à Lyon en mars 1963 (1963, p. 40–41). Il semble que ce soit le moment précis où l'expression « cinéma direct » remplaça « cinéma-vérité », comme l'auteur l'explique dans son article.

[2] Le titre deviendra *Chronique d'un été (Paris 1960)* finalement, film codirigé par Jean Rouch et Edgar Morin (1961).

[3] *Liberté* aura finalement pour titre *La Punition* (1962) où Rouch expérimentera des idées qui aboutiront au court métrage en un seul plan synchrone de *Gare du Nord* (1965).

[4] En 1959, l'armée française intervient au Congo, qui proclame son indépendance le 15 août 1960.

[5] Jutra décrit ici principalement la technique de l'Équipe française et non celle de l'équipe anglaise, traditionnellement appelée depuis le *Candid Eye*. Il utilise ce terme car il n'existe pas encore en français de terme correspondant, puisque "cinéma-vérité" arrive avec la sortie de *Chronique d'un été*.

[6] Méconnu, Lionel Rogosin est un cinéaste indépendant américain, l'une des principales figures du New American Cinema new-yorkais.

[7] Il s'agit probablement d'André Coutant et Jean Mathot de la firme Éclair, en liaison peut-être avec Stefan Kudelski, l'inventeur du Nagra (magnétophone portatif), basé en Suisse. Cf. Bouchard 2012, p. 131.

BIBLIOGRAPHIE (2013)

BOUCHARD, Vincent, *Pour un cinéma léger et synchrone! Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.

DAUDELIN, Robert, « Canada-sur-Rhone... Canada-sur-Seine », *Objectif*, n° 20, mai 1963, p. 40–41.

DAUDELIN, Robert et Michel Patenaude, « Michel Brault et Claude Jutra racontent Jean Rouch. Entretien », *Objectif*, vol. 1, n° 3, déc. 1960, p. 3–12.

JUTRA, Claude, « En courant derrière Rouch », *Cahiers du Cinéma*, nos 113, 115 et 116, 1959–1960.

ROUCH, Jean et Edgar Morin (dir.), *Chronique d'un été*, Paris, Domaine Cinéma 1, Inter-Spectacles, 1962.