



## Rencontre avec Jacqueline Veuve et... Jean Rouch

Jacqueline Veuve, documentariste suisse (*Les Lettres de Stalingrad*, *Journal de Rivesaltes*, *Chronique paysanne en Gruyère...*), est venue présenter son film *Chronique vigneronne* le 23 octobre 1999, dans le cadre des Quatrièmes Rencontres du Cinéma en Beaujolais. Le texte

ci-dessous résulte d'un entretien en tête-à-tête avec la réalisatrice et d'une partie de l'échange avec le public - dont Jean Rouch faisait partie - à la suite de la projection de son film.

Nous sommes loin de connaître toute votre œuvre, parce que, comme vous le savez, ce n'est pas facile de voir votre travail en France. Mais je crois qu'il y a eu, il n'y pas très longtemps, une rétrospective de vos films à Paris ?

Jacqueline Veuve : Oui, une rétrospective et puis *Chronique vigneronne*. Cette difficulté à voir mes films vient de ce que j'ai travaillé essentiellement en seize millimètres sauf pour les deux derniers, et la France est de moins en moins équipée en seize. *Journal de Rivesaltes* est assez bien sorti, à Paris au Lucernaire et dans des salles de cinéma d'art et d'essai, mais pour le reste, la projection est très compliquée à cause du format.

### **MONTREZ, NON DEMONSTRER**

Heureusement grâce à Arte on a pu voir ici plusieurs de vos œuvres. Ce qui m'a frappé chaque fois, c'est ce principe qu'on pourrait résumer par la formule que vous avez fréquemment utilisée face à la presse : je veux montrer et non pas démontrer.

JV : Oui. Ça remonte au temps où je travaillais avec Jean Rouch. Quelqu'un l'avait présenté en disant que dans ses films il montrait et ne démontrait pas. J'essaye de ne pas être didactique. Je ne sais pas si vous avez vu ma série sur les métiers du bois qui est passée aussi sur Arte il y a cinq ou six ans : j'ai toujours voulu donner la parole à ces artisans, mais en voix off après coup. Je ne voulais pas les déranger dans leur travail. J'essayais de montrer ce qui était essentiel, par exemple pour comprendre comment on fait un violon, et ensuite je posais quelques questions en off. J'ai procédé de même avec les vignerons du Lavaux. J'ai eu la même volonté dans ma *Chronique vigneronne*. Ce que je trouvais intéressant, c'était de voir travailler ces viticulteurs et donc de ne pas les interroger à ce moment-là. Je les connaissais bien. J'avais fait beaucoup d'interviews avec eux dans les deux ou trois mois précédents. Il fallait qu'on se parle parce que je ne connaissais pas grand chose de la vinification, de ce pressoir. Mais c'était vraiment une volonté de ma part, pour éviter le reportage, de ne pas provoquer leur parole, d'être simplement là. Il y a juste le grand-père qui est en son in quand il parle de l'empereur Hirohito, et quand ils parlent entre eux. C'est une ligne de conduite que je suis dans pratiquement tous mes films.

On ne doit pas sentir ma présence quand je filme. Je crois que ça, ça fonctionne bien dans mes films, c'est à dire qu'on oublie qu'on entre dans un monde autre. Dans *Chronique paysanne*, on entre chez ces paysans. Dans *Chronique vigneronne*, c'est pareil. C'est vrai que

c'est difficile, mais c'est ça, être documentariste. Si je démontrais, ça voudrait dire que c'est raté, que suis devenue didactique. Même s'il ne faut pas donner un sens trop péjoratif au mot "didactique" et que je n'oublie pas que j'ai fait beaucoup de films pour les écoles. Mais quand on voit la fabrication d'un violon, l'essentiel est d'avoir du respect pour ce travail. On peut oublier toute la technique, le nom des outils utilisés. Ce qui compte, c'est de voir, de sentir l'amour du travail bien fait.

Quel rôle joue votre public potentiel au moment où vous réalisez votre travail ? Vous disiez que vous pensez à votre spectateur...

JV : Maintenant que j'ai un certain âge, j'ai beaucoup de retours d'impressions. Les gens me disent ce que mon film leur a apporté. Ça m'aide à continuer, sans prétention. C'est juste la voie que j'ai choisie pour m'adresser au public que j'ai, à des gens qui s'intéressent à ce que je montre. Par exemple, il y a dans les villes des enfants qui mangent du fromage mais qui n'ont jamais vu comment on fait un fromage. Ça me paraît important de leur faire savoir. Ou bien prenez tout le travail qu'il y a dans un verre de vin, comme je le montre dans *Chronique vigneronne*. Je veux que les spectateurs éprouvent du plaisir et aussi de l'émotion.

### **DES DOCUMENTAIRE MIS EN SCENES**

Quand vous dites : je fais du documentaire de création, pas du reportage, vous tracez la ligne qui sépare l'enregistrement brut d'une nécessaire mise en scène de la réalité ?

JV : Oui, mais il y a des gens qui pensent différemment. Je me souviens de Leacock avec qui j'ai travaillé. Son principe, que je n'ai pas adopté, c'était toujours "one take", une seule prise. Moi, je ne suis pas d'accord. Ce n'est pas comme ça que je peux travailler. Si je ne sens pas la première prise, j'ai besoin d'en faire une deuxième. Pour moi, un documentaire doit être mis en scène. J'écris un scénario. Pour *Chronique paysanne*, j'ai été voir ces gens. J'ai eu beaucoup d'entretiens avec eux, ce qui n'a pas été facile parce qu'ils étaient assez sauvages. Mais il fallait que je sache avant de tourner ce qui allait m'intéresser, je veux dire : ce qui allait intéresser le spectateur. Alors que si j'étais venue comme ça, que je m'étais mise à filmer, paf!, c'aurait été du reportage. C'est ce qu'on fait maintenant beaucoup avec la vidéo. Mais le film étant beaucoup plus cher, je ne peux pas me permettre de faire vingt-cinq bobines de seize pour en tirer deux bobines! La vidéo, c'est une autre démarche : on filme, on filme et puis on coupe au montage. Moi, je sais exactement ce que je veux filmer, même si je change des choses au montage. Bon, quelquefois il y a de l'imprévu au tournage. On se dit : cet imprévu, c'est fantastique. Mais le plus souvent, tout est déjà dans le scénario. Si des gens vous disent: "Quand est-ce que tu fais un vrai film?", c'est vexant. Pour eux, un vrai film c'est avec des comédiens. Mais ils ne se rendent pas compte de toute la mise en scène qu'il y a dans mes documentaires.

Bon, dans mes films les choses se sont passées comme je les montre. Mais prenez encore une fois l'exemple de *Chronique paysanne*. Il a fallu éclairer parce que c'était très sombre. Il a fallu faire s'exprimer. Je leur disais: "Écoutez, on va parler de tel sujet, pas de n'importe quoi, parce que tel sujet est important pour le film, pour qu'on comprenne sa démarche".

Un documentaire se prépare. Prenez la séquence des fusées paragrêles dans *Chronique vigneronne*. Chaque fois, il me fallait convoquer l'équipe technique qui était sur d'autres tournages. Et moi, je n'habitais pas très loin. J'entendais les fusées. Je me disais : "Ça y est, on a encore raté". "Non, non, disaient les vigneronnes, ne vous inquiétez pas, il y en aura

encore." Souvent ils me téléphonaient. ils me disaient : "On va avoir un orage extraordinaire." On arrivait, il n'y avait pas d'orage. Et ils nous disaient quelquefois : "Il faut filmer le lac aujourd'hui, parce que c'est un lac d'orage", donc un lac qui conviendra très bien au montage avec les plans des fusées. C'est comme ça qu'après on a combiné environ six jours de tournage en une seule séquence.

Ce que j'ai remarqué, c'est la longueur de vos plans fixes. Vous prenez votre temps dans une époque aujourd'hui où on est extrêmement pressé, où les plans durent de moins en moins longtemps. Souvent vous plantez votre caméra qui est fixe et vous attendez que votre personnage entre dans le champ. Vous prenez même le temps de le laisser sortir du champ quand il a fini. Est-ce que vous pouvez me dire comment vous travaillez ?

JV : Encore une fois c'est parce qu'on ne fait pas du reportage. On prend le temps de préparer le plan avec les gens qu'on filme, et on leur a dit : "Bon, vous allez entrer dans le champ, etc..." Bien sûr, des fois, vous n'avez pas le temps de faire ça. Il y a des choses qui arrivent par hasard, sans qu'on ait eu le temps de choisir l' angle qui convenait. Par exemple au marché quand vous avez les deux chiens qui se rencontrent. Mais ça fait dix ans que je travaille avec la même équipe. J'ai fait tous mes films avec eux. J'ai le même chef-opérateur. Et puis aussi je connaissais très bien les vigneron. Pourtant moi-même, je ne suis pas vigneronne. Donc il y avait plein de choses que j'ignorais. Et il fallait qu'en une heure et demie on comprenne ce qui se passait, sans savoir techniquement, par exemple, pour le pressoir, comment ça fonctionnait, sans en avoir la connaissance totale. C'était la beauté de ce pressoir, le dernier dans la région, la beauté du geste qui étaient importantes pour moi.

Donc c'est comme ça. On a pas mal préparé avec les vigneron. Je savais ce qui allait se passer. J'avais enregistré pas mal de discussions. Et quand les effeuilleuses venaient rebioiler (ça vient de l'italien, ce mot, je ne sais pas comment on dit ici, ça signifie enlever l'entrecoeur) je savais un petit peu comment les choses allaient se passer. L'année d'avant, j'avais été voir les vendanges, le travail de la vigne. C'est en fait comme ça que j'ai travaillé.

Tout à l'heure, vous avez semblé être très critique vis-à-vis des méthodes couramment utilisées pour les films en vidéo.

JV : Écoutez, au début j'étais assez critique, parce que je trouve justement que plutôt que de tout filmer, faire vingt heures, et puis monter, il vaut mieux réfléchir avant. Je trouve que c'est très dangereux. Mais en même temps je vois des films qui sont faits : Jean-Stéphane Bron a travaillé en vidéo, ensuite il a monté en copie 35. Moi, j'ai fait du super-16 que j'ai fait gonfler, mais je dois admettre que monter en vidéo, c'est pas mal. Pour la *Chronique vigneronne*, on a tout reporté sur vidéo pour le montage. C'est vrai que c'est une autre démarche. En film, il faut réfléchir avant de couper, parce que ça demande trop de manipulations. Là, vous essayez tout. Mais jusqu'à quel point est-il utile de tout essayer? Mon excellent monteur, Fernand Melgar, avec qui j'ai fait *Le Journal de Rivesaltes* et *Chronique vigneronne* ne sait pas monter en film. C'est un jeune, il zappe. Des fois c'est énervant et fatigant, mais je suis maintenant convaincue que ça peut être bien.

Moi, je n'irais pas tourner comme ça vingt heures. Ce n'est pas ma méthode. Mais j'ai un assistant qui vient de faire un film qui sera peut-être intéressant sur son père qui est pasteur. C'est une chronique : qu'est-ce que ça veut dire d'être pasteur en Suisse dans une église où il n'y a presque plus personne. Il a filmé pendant trente heures. C'est un jeune. Il travaille comme ça. Pour ma part, je trouve que ce n'est pas bon pour la structure du film de se dire,

comme on le fait en vidéo : je filme et puis je verrai au montage. Je dois réfléchir auparavant, me demander : Qu'est-ce que je veux dire? Pour qui est-ce que je veux dire? A qui est-ce que je veux faire plaisir?

### **SE MEFIER DE LA BELLE IMAGE**

Moi, je travaille beaucoup sur l'émotion. J'ai envie que, si on voit mon film, on ne dise pas : c'est de la belle image. Ça doit aller au-delà. Si l'image est belle, il doit y avoir une raison. Une image prend un sens par rapport à une autre. Ce n'est pas facile à dire. Mais quand on fait un cours, on peut expliquer comment ça fonctionne, on peut montrer que la beauté en soi, ça ne veut rien dire, qu'il doit y avoir une raison si l'image est belle. C'est difficile de se citer, je le sais. Mais on peut faire remarquer qu'un film est un équilibre de plans, que ça fait un ensemble, et que ça passe ou ça casse! Je trouve qu'on fait énormément de films qui ne passent pas parce que leur structure n'a pas été pensée auparavant. Un plan doit être nécessaire. Toute image doit avoir un sens. Je ne la garde pas pour me faire plaisir, et ça conduit à des décisions très dures au montage. Il ne faut pas être complaisant. Bergman disait souvent: il faut tuer ses enfants chéris. Et c'est vrai.

C'est donc par nécessité que vous avez fait ces "belles images" sur le Léman qui apparaissent à plusieurs reprises dans *Chronique vigneronne*.

JV : Oui. J'en avais très peur. C'est un piège que la belle image dans cette région qui est tellement spectaculaire. Avec le chef-opérateur c'était notre hantise. Cette région du Lavaux a été tellement galvaudée par l'image, tellement photographiée, tellement filmée. Est-ce qu'on pouvait encore le faire? Ça a été mon grand souci. Mais je crois qu'on ne m'a pas fait de reproches à cet égard. On a compris que cette beauté avait un sens. Il fallait conserver certains éclairages pour montrer que le temps avait une importance dans le travail de la vigne, que les orages - toujours compliqués à filmer - étaient une angoisse, que le raisin pouvait geler. On n'a pas ressenti la belle image comme simplement belle.

### **CONSERVER DES TRACES**

Ce qui est à l'origine de tous vos films sur les métiers, c'est votre souci de conserver des traces de pratiques très périssables.

JV : Exactement. De conserver des gestes, une manière de faire, une manière de dire, des expressions. Il y a des choses qui disparaissent complètement. Quand j'ai commencé ma série sur les métiers du bois, c'est à dire il y a une dizaine d'années, certains avaient déjà disparu. Quand je l'ai terminée il y a sept ans, la plupart de ces artisans, comme ceux qui faisaient des "luges à cou" qu'on utilisait en été dans la montagne dans le Valais ou ceux qui fabriquaient des jouets extraordinaires, avaient cessé d'exister, et leur métier était mort avec eux. Sauf le luthier qui continue à faire des violons. Et aussi les tavillonneurs, je ne sais pas comment vous dites en France.

Ah, oui. Ceux qui posent des tuiles de bois.

JV : Oui, ça, ça existe encore. Mais les sept autres que j'ai filmés ont disparu. À l'endroit où j'ai fait *Chronique paysanne* en Gruyère, maintenant il y a une route, donc ils ne montent plus avec les chevaux. Dans la famille, ils se sont brouillés. Pratiquement tous les films que j'ai faits, je ne pourrais plus les refaire. Donc, c'était vraiment de ma part une volonté d'enregistrer la mémoire, de garder une trace.

...De faire un travail d'ethnologue en quelque sorte. Qu'est-ce qui vous a amené à orienter votre travail cinématographique dans cette direction ?

JV : J'ai une formation ethnologique. En France, j'ai travaillé au Musée de l'Homme deux ou trois ans. J'ai fait des catalogues de films. J'ai organisé pas mal de festivals avec Jean Rouch. Après, je me suis mariée. Et puis je suis rentrée en Suisse. Je me suis demandée quelle sorte de film je pouvais faire en restant sur place, parce que j'avais alors deux enfants en bas âge. J'ai fait un premier film qui a eu un certain impact et qui s'appelait *Le Panier à viande*. C'était sur la pratique du "bouchoyage" dans une ferme. Ça témoignait déjà d'un intérêt pour les arts et traditions en voie de disparition. Ensuite j'ai fait beaucoup de films pour les écoles, mais des films que, moi, je sentais et qui s'intégraient à l'Histoire. Un film, *Les Lettres de Stalingrad*, avec des illustrations d'archives, des lettres que des soldats allemands avaient écrites alors qu'ils savaient qu'ils allaient mourir. Et puis un film sur la seule grève générale qui ait eu lieu en Suisse en 1918, avec des témoignages de survivants qui eux aussi sont maintenant tous morts. Un autre film de grève: Genève, le 9 novembre 1932, quand l'armée a tiré sur les grévistes. Là aussi j'ai retrouvé des grévistes et des soldats. Tout ça a constitué des documents d'Histoire pour les écoles et les universités. J'ai aussi fait un film - *Mais, vous les filles...* - sur la manière dont les filles choisissent toujours les mêmes métiers. C'étaient des films que j'avais envie de faire. Et à Genève on avait une politique d'ouverture extraordinaire. Toujours pour les écoles j'ai fait une chronique de la vie quotidienne d'une femme ouvrière extraordinaire. Voilà, c'est ma démarche. Le Directeur des Cycles était très pro-cinéma, et, quand il est décédé, je suis partie parce que ça n'avait plus d'intérêt. J'ai réalisé aussi deux films de fiction. Mais je me sens plus à l'aise avec des gens ordinaires qu'avec des comédiens. J'ai fait un film pour la Trois avec Daniel Gélin et Stéphane Audran, qui s'appelait *L'Évanouie*, avec le chef-opérateur Bruno de Keyzer . Ça a assez bien marché, mais ce n'est pas ma démarche naturelle.

En tournant *Chronique vigneronne* aussi, vous aviez le sentiment d'enregistrer pour l'avenir les images de choses qui allaient disparaître ?

JV : J'ai pratiquement toujours ce sentiment. Le grand-père que vous voyez dans le film est assez malade maintenant, et il ne peut presque plus s'occuper. Je ne sais pas qui a taillé la glycine cette année. Pendant les vendanges, il n'a pas pu travailler tout le temps à son pressoir. Il ne pouvait y aller qu'une heure. Ça change terriblement vite.

Il vaudrait pourtant mieux qu'il y ait dix vigneronnes avec trois ou quatre hectares plutôt qu'un seul avec cinquante.

JV : Oui, c'est vrai. C'est quand même fantastique que ces gens arrivent à lutter contre la mondialisation dans cette région de Lavaux qui fait je crois huit cents hectares. Ceux du film ont trois hectares. Ils ne sont pas très riches, mais, bon, ils arrivent à s'en sortir. Et pourtant vous avez vu les pentes. Je crois qu'il y a huit cents heures/hectare de travail, alors qu'à Genève où c'est plat, c'est quatre cents heures de travail à l'hectare. On verra en 2002 avec tout ce vin qui arrivera quatre fois moins cher en Suisse. Est-ce que les consommateurs resteront fidèles à ce vin? Je ne sais pas. J'espère. Et c'est vrai que ce ne sera pas facile qu'ils arrivent à tenir le coup. Ce sont des petits artisans, pas très nombreux. Moi, je ne suis pas convaincue par la neutralité suisse, mais en même temps je ne suis pas du tout convaincue par l'Europe. L'Europe n'est qu'économique et se fout complètement du reste.

**LE POIDS DE LA CITOYENNETE SUISSE**

Votre propre citoyenneté suisse, joue-t-elle un rôle dans votre travail, ou bien est-ce que vous pensez qu'aujourd'hui ce problème d'appartenance à un pays particulier est dépassé ?

JV : Ah, c'est assez lourd à porter. Il y a dix-huit mois je suis allée aux États-Unis avec mon Journal de Rivesaltes. C'était lorsqu'il y avait toutes ces histoires de fonds en déshérence. J'étais avec Dindo, qui a pourtant fait un film sur un policier suisse, Grüninger, qui a sauvé mille juifs pendant la guerre, et on s'est pas mal fait insulter au début. Il y avait des juifs extrémistes, parmi les gens qui nous ont attaqués. Et quand j'ai commencé à montrer Rivesaltes en France, j'ai eu peur, je me disais : qu'est-ce vont dire les gens? De quoi s'occupent les Suisses? Ils ont assez de problèmes avec les fonds en déshérence. Et finalement je me suis rendu compte que les Français ne réagissaient pas du tout comme ça. Ils disaient : "Mais c'est bien. Il a fallu que ce soit un Suisse, mais ç'aurait aussi bien pu être un Italien ou un Allemand, qui vienne dans notre Histoire pour montrer cette attitude de collaboration des Français dans ce camp." Alors, pour finir je me suis sentie plus à l'aise, mais au début..! La citoyenneté suisse, ça n'est pas toujours facile à vivre, parce que tout de suite on nous met dans des clichés, beaucoup plus que lorsque vous êtes français. "Ah, vous êtes riches, vous faites du chocolat..."

Comme le fait Hitchcock dans *The Secret agent* !

JV : C'est un petit peu lourd. Mais malgré tout la nationalité suisse, ça va. Même si les Suisses à l'étranger sont ridiculement fiers, persuadés d'être les meilleurs. Et il y a des qualités que j'apprécie en Suisse. Cette précision dont on se moque. Ils sont un petit peu avares. Ils ont été pauvres jusqu'en, disons, 1910. Ils se sont enrichis avec les banques, les montres, Nestlé, Suchard, des gens qui avaient quand même aussi pas mal de punch. Ce côté protestant, un peu avare, un peu mesquin, ça n'a pas que des défauts. Nous, on n'a jamais eu l'occasion d'être un royaume. Je suis toujours fascinée par ces réceptions en France. Si vous allez à Locarno, à Arte, vous avez des petits fours, du champagne, vous avez la Suisse qui organise une réception, et d'avance vous avez honte, parce que vous savez que si vous arrivez avec une demi-heure de retard, il n'y aura plus rien à boire, il n'y aura plus rien à manger.

Dans votre *Chronique vigneronne*, bon, "vous montrez et ne démontrez pas", mais quand même on sent de temps à autre une discrète prise de position face à certains cérémoniaux.

JV : Ah oui. Ça n'est pas parce que je ne démontre pas que je ne m'investis pas. Je suis complètement critique. Cette fête au château de Chillon, je trouve ça tout à fait ridicule. D'ailleurs ça a été copié sur les habits des confréries de Bourgogne. Je trouve ça complètement grotesque. Les femmes sont juste admises au repas!

### **CAVALIER, DEPARDON, LES MAYSLES**

Quand vous parliez tout à l'heure de ces portraits d'artisans que vous avez faits, je me demandais si vous connaissiez le travail d'Alain Cavalier, ses portraits de femmes au travail.

JV : Oh oui, j'ai beaucoup d'admiration pour ce qu'il fait. J'adore ses portraits, mais c'est une toute autre démarche. Il pose quelques questions et la personne parle de son métier. Il se passe quelque chose entre Cavalier et la personne.

Une sympathie.



JV : Une sympathie. Une connaissance intuitive de ce qu'elle va dire. Pour moi, ce n'est pas un cinéma de reportage. C'est beaucoup plus. C'est comme Depardon. On pourrait dire que c'est du reportage, mais il est tellement doué que ça va bien au delà. En résumé, il n'y a pas qu'une seule manière de faire. Je crois qu'à un moment chacun sent sa manière propre de faire les choses. Moi, je ne pourrais pas travailler comme Depardon, parce que lui, il est à la caméra, et moi, j'ai toujours une équipe : il faut donc que je procède autrement.

Oui, il utilise un matériel très léger. Quand il a fait ce film *Afrique*, comment ça va avec la douleur ?, qui est une déambulation du Cap jusqu'à Alexandrie, il nous a raconté comment il utilisait une caméra très compacte et un matériel de prise de son qui tenait dans la main, de sorte qu'il pouvait se déplacer en auto-stop sans problème!

JV : J'ai pour lui une estime fantastique, parce qu'il y a un regard dans ses films. C'est comme pour les frères Maysles : il y a un regard qui est cohérent dans leur manière de travailler. Moi, je prépare beaucoup. C'est peut-être parce que je fais un cinéma de proximité, un cinéma de chez moi, que je trouve important parce que personne ne l'avait fait en Suisse.

Vous formez une drôle de petite communauté, les documentaristes. Vous vous connaissez, vous vous estimez.

JV : On se connaît un petit peu. Est-ce qu'on s'estime tous ? Je ne connais pas tout le monde. Je connais très bien Jean Rouch. Je connaissais très bien les frères Maysles. L'un des deux est décédé. Je connais de bons documentaristes, allemands et romands. Par exemple, il y a un Suisse qui a trente ans et qui a fait un film formidable, *Permis de conduire*, sur les gens qui apprennent à conduire il a fait ça avec une petite caméra. Vous sentez la solitude, le racisme. C'est un type que vous devriez inviter. D'abord sa technique est fantastique. Il a collé sa caméra derrière le rétroviseur de la voiture. Il a beaucoup de talent. Il s'appelle Jean-Stéphane Bron. Il travaille en Suisse. C'est son deuxième film.

### **SYMPATHISER AVEC SON SUJET**

Vous avez l'habitude de travailler avec une petite équipe de gens que vous connaissez ?

JV : Oui. C'est pratiquement toujours le même chef-opérateur, que je trouve doué. L'ingénieur du son est pratiquement toujours le même. La dernière fois, j'avais une assistante, mais souvent je n'en ai pas. Parfois un électro pendant deux ou trois jours.

J'imagine le problème qui se pose à vous quand vous entrez dans un milieu, que ce soient des vignerons ou des producteurs de gruyère. Plus vous êtes nombreux et plus le risque doit être grand de créer une barrière entre les gens filmés et les gens qui filment.

JV : Quand je sens qu'on n'est pas bien acceptés, je renonce. On est là six semaines, et puis, vous l'avez vu dans *Chronique vigneronne*, par exemple, il faut filmer dans un tonneau en cours de nettoyage. C'est compliqué. Au début, ils ne voulaient pas tellement être filmés dans ce tonneau. Ensuite ils ont été d'accord. Donc il faut une équipe qui soit très souple et gentille. Pour la *Chronique paysanne* on a dormi là-haut sur place. On était trois. On avait un régisseur/électro, un jeune qui nous a un peu aidés. Si on peut, on a un assistant à la caméra. Mais on reste entre trois et cinq. Il faut vraiment qu'on nous oublie. Mais ça, ça vient avec la pratique. Et si je sens que les personnes filmées ne sont pas naturelles, on arrête. "Si vous ne voulez pas qu'on parle de ça, on n'en parle pas." Il y a un problème de confiance. Je ne veux pas trahir. Ça, c'est important pour moi. Ne pas les trahir. Ne pas leur faire dire des choses

qu'ils ne veulent pas dire. Ça, ce n'est pas mon style. Moi, je n'aimerais pas qu'on me trahisse, donc je ne veux pas les trahir non plus.

Vous nous disiez tout à l'heure, et je crois que c'est un détail important, que ce film n'est pas un film de commande, et que d'ailleurs jamais dans votre travail vous n'aviez réalisé de commande. Vous avez toujours fait les films qu'il vous plaisait de faire.

JV : Non, ça n'est pas du tout un film de commande. Une commande, ça aurait peut-être demandé que je fasse le film autrement, que je donne plus d'explications. C'était une co-production avec la télévision suisse et Arte. Ça tombait, peut-être en avez-vous entendu parler, au moment de la Fête des Vignerons à Vevey. Donc la production a été plus facile à monter. J'ai eu plus facilement l'argent que pour un autre film.

En tout cas, c'étaient des vigneronns que je connaissais depuis quelques années. Je voulais déjà réaliser un film sur eux après ma Chronique paysanne, et puis j'ai pensé qu'on allait me cataloguer définitivement parmi les chroniqueurs avec ces deux films. Plus tard, en cherchant parmi beaucoup de vigneronns, j'ai trouvé que c'étaient eux qui étaient les plus intéressants parce qu'ils étaient les derniers à avoir un de ces vieux pressoirs extraordinaires. Et puis le grand-père est un poète avec sa manière de parler un peu en voie de disparition. Et il y avait trois générations de vigneronns dans la même famille, quoiqu'on ne voit pas beaucoup le fils parce qu'il faisait un apprentissage chez un autre vigneron. Donc, comme je vous le dis, j'ai bien cherché, et je suis retombée sur cette famille Potterat. C'était elle qui convenait le mieux. Et puis le Lavaux, parce que je connais bien ce pays. J'habite au-dessus. Je traverse tous les jours cette région de Lavaux. Pour moi, c'est très beau. C'est d'ailleurs un peu difficile de ne pas tomber dans les clichés quand on la filme de ne pas faire une série de cartes postales.

### **L'Hésiode helvétique (intervention de Jean Rouch)**

Jean Rouch : Le temps a passé, cinquante ans ou presque! Et tu continues. Chaque année ou presque on guette le nouveau Jacqueline Veuve. Elle affine sa caméra et son langage. Qui a fait le commentaire? C'est toi? Eh bien, pour moi, tu retrouves la langue d'Hésiode et le style d'un de mes favoris grecs, Les Travaux et les jours. Et on pourrait dire, en faisant un panorama de tes films, de tes films passés, présents et à venir, que tu es une sorte d'Hésiode de la Suisse d'aujourd'hui. C'est rare pour des Suisses! C'est un compliment, mais c'est vrai. Et dans le commentaire et le reste, c'est une langue très simple, toujours la même. Ce n'est pas Homère. C'est un bonhomme qui sait ce que ça veut dire d'avoir des cals aux mains et, en même temps, qu'il ne faut pas trop boire. Je cite de mémoire une page d'Hésiode : "Lorsque le travailleur à midi s'arrête, il choisit l'ombre d'un arbre auprès d'un ruisseau d'eau claire. Il sort sa gourde de vin et il mélange un tiers de vin, deux tiers d'eau pour être sûr de pouvoir continuer avec le même entrain jusqu'au coucher du soleil." Merveilleusement dit. C'est ça. Depuis, d'ailleurs, moi même très souvent je mets de l'eau dans mon vin pour pouvoir achever mon labeur. Il y a là cette belle simplicité que je retrouve dans tous tes films, que ce soient les fabricants de bois, etc... Je ne crois pas qu'il y ait des exemples comme ça dans le cinéma. On peut citer bien sûr notre maître Flaherty. Dans tes films, c'est toujours même lieu, même action. Unité de temps, unité d'action, unité d'amour, car pour filmer comme ça, il faut aimer les gens. Tu leur as montré le film? Ils pleuraient de joie? Donc, c'est très beau,



parce que c'est le cinéma tel qu'on le rêve, qui année après année amène des documents nouveaux, des éléments nouveaux, des machines à rêver et à travailler. Quel est le prochain film?

JV : J'essaye de monter un projet de film sur Delphine Seyrig, un hommage, mais je ne sais pas si j'arriverai à le monter. C'est encore une aventure. Et puis ensuite j'aimerais faire un film sur les marchés. Parce que là, je connais une femme qui est pêcheuse et vend son poisson, et puis quelques petits marchands comme ça, des agriculteurs qui viennent vendre leurs produits. J'espère en faire un film. C'est très simple mais c'est extraordinaire.

Jean Rouch : Et est-ce que tu reprends une série un peu plus grave et plus dramatique, comme celle de l'histoire de nos pauvres pays, qui nous couvre quelquefois de honte, comme ce que tu avais fait sur les malheureux réfugiés du Journal de Rivesaltes.

JV : Ah non, pas pour le moment, mais j'espère. On me demande souvent de montrer des films en France, mais, comme je l'ai dit, c'est difficile à cause du format 16. Enfin j'ai compris maintenant. Mes deux derniers films ont été faits en super-16, donc projetables en 35. Tout ça est très compliqué.

Jean Rouch : il faut continuer le 16. Souviens-toi de la leçon d'Eisenstein. Le cinéma est basé sur la perception rétinienne. Et la perception rétinienne, c'est la base du montage, disait Eisenstein. J'ai un plan, le plus important c'est la dernière image, cette dernière image qui va être la conclusion provisoire ou définitive de la séquence correspondante. Donc c'est elle qui est importante. Elle va se fondre automatiquement dans la rétine avec la suivante. Donc celles qui viennent après n'ont aucune importance. Et ça, ça échappe complètement au montage virtuel. Ça n'est pas possible parce que ça n'est pas prévu. Remarque, ils vont peut-être l'inventer. Ce sont des malins, et ils trouveront la machine à monter Eisenstein. Mais je sais qu'avec ma monteuse Suzanne Baron, quand elle montait, on choisissait ensemble la dernière image d'un plan. C'est le moment important. Elle disait : je vais prendre la suivante. Et elle mettait la dernière image dans sa main et les images suivantes défilaient à côté. Moi, je m'énervais, parce que c'est très long si on ne participe pas. Je me contentais de regarder, et elle me disait : il vaut mieux que tu sortes. Je sortais. Je l'entendais crier, chanter. Quand je rentrais, il y avait des petits bouts de film partout. Elle me disait : eh bien, regarde!

Il faut qu'on lutte avec ça. On sera les deux derniers combattants, défendant le 16 qui est basé sur l'effet de cinéma. Et le reste c'est de la blague. Il manque un moment essentiel. À force de jouer du piano, de faire des trucs comme ça, c'est fini. Le cinéma, ça se touche. Le cinéma, ça se sent, ça se goûte, c'est un acte d'amour.