

Un œil innocent ? La carrière et la vision documentaire de Georges Rouquier jusqu'en 1945

par John H. Weiss

Traduction par Patrick Peccatte de l'article :

“An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945” by John H. Weiss, from *Cinema Journal*, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

Traduction effectuée avec l'aimable autorisation de *The University of Texas Press*, Stacey F. Salling, Journal Rights and Permissions Manager. [version de la traduction: 10 juin 2011]

[Résumé d'après *Cinema Journal* : Georges Rouquier, dont les premières tentatives en tant que cinéaste professionnel ont été contrecarrées par l'avènement du parlant, a trouvé une nouvelle occasion de carrière lorsque le régime de Vichy a décidé de parrainer des documentaires. Ses films réalisés pendant ou immédiatement après l'Occupation n'ont cependant pas été influencés par la propagande de Vichy, mais par la situation de l'Occupation elle-même et par les images largement partagées de la vie rurale française.]

Durant les années qui suivirent la défaite de 1940, l'industrie cinématographique française s'est avérée aussi vigoureuse que l'armée française s'était révélée fragile¹. En dépit de l'émigration ou de la purge concernant plusieurs de ses figures les plus notables, des dommages de guerre sur presque quatre cent théâtres, de la censure menée à la fois par le régime de Vichy et les Allemands, de l'accroissement soudain des coûts de production, et enfin, de l'élimination virtuelle de toute possibilité de marché d'exportation, l'industrie du film a rebondi, passant de l'inactivité durant les mois qui suivirent immédiatement l'invasion allemande jusqu'à bénéficier d'une surprenante prospérité². La fréquentation annuelle, qui était en moyenne de 250 millions dans les cinq années qui précédèrent la guerre, atteignit 281 millions en 1942 et 304 millions en 1943³. Bien que les dirigeants allemands souhaitent délivrer aux Français un choix de films légers, insipides et « si possible, stupides » durant ces années, les historiens du cinéma de toutes opinions s'accordent sur le fait que les 220 films réalisés entre l'été 1940 et l'été 1944 comportent des œuvres facilement comparables en qualité à celles de

¹ - Je souhaite exprimer ma reconnaissance à Donald Fredericksen pour ses commentaires sur un brouillon de cet article, et à William Gilcher, Steven Kramer, Paul Monaco, et Elizabeth Strelbel pour leurs commentaires sur une version précédente quelque peu différente exposée à la *Western Society for French History*. Par-dessus tout, je voudrais rendre hommage à deux Français remarquables, Georges Rouquier et Étienne Lallier, qui m'ont accordé de longues interviews avec patience et générosité d'esprit.

² - Paul Léglise, *Histoire de la politique du cinéma français*, Vol. 2 (Paris 1977), 16, mentionne 393 théâtres endommagés par la guerre, et parle d'un accroissement du coût moyen d'un long métrage de 2,6 millions de francs en 1937 à 3,5 millions de francs en 1941, puis 13,9 millions de francs en 1944. Selon René Jeanne et Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma*, Vol. 4 (Paris, 1958), 379, René Clair, Jean Renoir, Julien Duvivier, Jean Benoit-Lévy, Léonide Moguy et Max Ophüls passèrent les années de guerre en Amérique, pendant que « plusieurs autres cinéastes, qui demeurèrent en France pour diverses raisons, ne remirent pas les pieds dans un studio avant 1945 ».

³ - Georges Sadoul, *Le Cinéma français* (Paris, 1962), 139.

“An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945” by John H. Weiss, from *Cinema Journal*, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

n'importe quelle autre période⁴. En fait, selon trois aspects, les réalisations durant l'Occupation ont surpassées celles de la période précédente : l'entrée de nouveaux talents de réalisateurs dans l'industrie cinématographique ; le développement et l'organisation de cette industrie, dans lesquels de nouvelles institutions comme l'Institut des Hautes Études Cinématographiques et le Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique (C.O.I.C) aidèrent à établir les structures supportant l'industrie - structures qui persistent encore jusqu'à aujourd'hui ; enfin, plus important pour notre sujet actuel, par la sortie, sans précédent, de presque quatre cent courts-métrages documentaires⁵.

Le caractère particulier de la période de l'Occupation est ainsi le cadre adéquat dans lequel on recherchera deux des liens les plus importants entre ce qui provient de la culture cinématographique et l'histoire de la société française dans son ensemble. 1) Nous pouvons chercher à en savoir plus au sujet de la structure sociale du milieu cinématographique en examinant ceux qui commencèrent leurs carrières durant cette période : leur milieu social, éducatif, leur arrière-plan politique, leurs relations avec d'autres milieux sociaux, et les formes de parrainage et d'entreprise qui les lancèrent. En bref, l'industrie cinématographique devient un cas d'étude de la mobilité sociale et professionnelle. 2) Nous pouvons examiner le contenu thématique des films de cette période, en commençant par le choix des sujets eux-mêmes. Dans le but d'analyser ces sujets et ces thèmes en tant qu'expressions de valeurs, de mythes, et d'idéologies formant une partie de l'univers mental d'une société dans son ensemble, ou bien de certains segments de celle-ci, deux types de témoignages doivent être pris en considération en plus des films eux-mêmes : les déclarations des cinéastes et certains documents qui révèlent leurs réponses aux critiques et au public⁶. Il n'est pas nécessaire, bien sûr, de n'admettre comme présents dans les films que les seuls thèmes consciemment insérés par les cinéastes, et, lorsque les déclarations d'intentions conscientes ou intuitives peuvent être dévoilées ou explicitées par des interview, elles doivent aussi être considérées comme des points de départ fondamentaux⁷.

Les paragraphes ci-dessous essaieront d'éclairer ces deux catégories de questions à propos des films français tournés durant l'Occupation en étudiant la carrière et la vision cinématographique d'une

⁴ - *Le Film* (22 Juillet 1944). Le décompte inclut trente films réalisés par la firme Continental Films qui appartenait aux Allemands. La citation à propos des intentions allemandes est tirée de Georges Sadoul, *Le Cinéma Français*, 91. En ce qui concerne les diverses opinions sur la qualité des films sortis durant cette période, voir Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Vol. 2 (Paris, 1962), 147-148 (un point de vue de droite) ; Sadoul, *Le Cinéma français*, 87-100 (un point de vue de gauche) ; Jeanne et Ford, *Histoire encyclopédique*, 373-419 ; Légglise, *Histoire de la politique*, 17 ; François Truffaut dans l'introduction à l'ouvrage d'André Bazin, *Le Cinéma de l'occupation et de la résistance* (Paris, 1975), 25, 29 ; et tout particulièrement, Roger Régent, *Le Cinéma de France sous l'Occupation* (Paris, 1957 édit.), *passim*.

⁵ - Truffaut, dans Bazin, *Cinéma de l'Occupation*, 26, tout en relevant le départ forcé de plusieurs grands réalisateurs, déclare que l'émergence de vingt-cinq nouveaux *réalisateurs* qui entrèrent alors en scène n'a pas été égalée jusqu'à la Nouvelle Vague de la fin des années 1960. Sur les développements institutionnels, voir Légglise, *Histoire de la politique*, 25-82. Sur les films documentaires et leur Âge d'Or sous l'Occupation, voir Régent, *Cinéma de France*, 135-145.

⁶ - Pour un examen général de ce problème, voir I. C. Jarvie, *Movies and Society* (New York, 1971), et Marc Ferro, *Histoire et cinéma*, (Paris, 1975).

⁷ - L'une des rares tentatives comparatives - réalisée par un historien - qui utilise le contenu des films comme une clé pour l'histoire des psychologies nationales est : Paul Monaco, *Cinema and Society : France and Germany During the Twenties* (New York, 1976).

"An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945" by John H. Weiss, from *Cinema Journal*, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

seule personnalité remarquable en activité à cette époque : Georges Rouquier⁸. Connue essentiellement pour son film *Farrebique*, une étude magistrale sur une année de la vie d'une famille paysanne dans le Massif Central, Rouquier a réalisé cinq films pendant la période dont nous parlons ; ce sont tous des documentaires : *Le Tonnelier*, *Le Charron*, *L'Économie des métaux*, *La Part de l'enfant*, et *Farrebique*. Seuls les deux premiers ainsi que *Farrebique* ont survécu*. Après avoir tourné deux films de fiction qui n'eurent pas de succès commercial au début des années 1950, Rouquier est retourné aux documentaires, une catégorie dans laquelle son plus récent film, *Le Maréchal-ferrant*, a été couronné d'un César (les Oscars français) en 1978[#]. Le présent article, qui constitue un état d'avancement d'une étude plus large sur la contribution de Rouquier à l'histoire du film documentaire, examinera en premier lieu son éducation cinématographique et ses débuts dans la réalisation de films. Nous discuterons ensuite la relation entre le contenu de ses films et les bouleversements sociaux et idéologiques de l'Occupation.

La carrière de Rouquier : l'éducation d'un cinéaste

Pour comprendre la carrière de Georges Rouquier, on doit remonter jusqu'à Farrebique, la ferme située près de Goutrens (Aveyron) à laquelle il rendra hommage dans son premier long métrage. La coutume locale interdisait à un propriétaire de diviser sa ferme entre ses enfants ; l'aîné des fils devait hériter de l'intégralité de la propriété. Quand la succession de Farrebique a été réglée après 1900, Albert Rouquier, le fils le plus jeune, a quitté Goutrens pour trouver du travail dans la petite ville de Lunel (Hérault) où son fils Georges est né en 1909. Durant les années qui précédèrent la Première Guerre Mondiale, la famille Rouquier a vécu à Lunel, puis à Montpellier, où le père de Georges Rouquier a travaillé un temps dans une laiterie ; puis il ouvrit une petite boutique. Mobilisé en 1914, il a été tué à Verdun en 1916⁹.

En dépit de la mort de son père et des maigres ressources de sa mère, Rouquier n'était pas totalement privé d'opportunités pour acquérir une vaste culture. Un frère de sa mère avait dû rester à Lunel durant la Première Guerre Mondiale à cause d'un œil déficient. Cet oncle, que Rouquier décrit comme un autodidacte, lui a donné une vaste introduction à l'histoire et à la culture gréco-romaine, sujets qui étaient habituellement réservés aux *lycées*** et *collèges*** dont la clientèle étaient les classes professionnelles, les dirigeants et les fonctionnaires. Rouquier parle cependant plus chaleureusement

⁸ - Je voudrai ici remercier le personnel de la Bibliothèque de l'IDEHC, récemment fermée, et Mme Donna Evleth pour leur assistance durant les recherches réalisées pour cet article.

* Ndt : *La Part de l'enfant*, qui a été en partie tourné à Rânes en 1943 à la même période que *Le Charron*, n'est en fait pas perdu ; il est disponible sur demande auprès de l'éditeur *Les documents cinématographiques* <<http://www.lesdocs.com/>> qui diffuse également *Farrebique* ainsi que les films plus récents de Rouquier (dont *Biquefarre*). *Le Charron* est édité chez *Arcadès Direct* <<http://www.arcadesdirect.fr/>>.

D'après la monographie réalisée par le syndicat d'initiative de Rânes en mars 1966, le film *La part de l'enfant* a été interdit à la Libération car l'objectif avait malencontreusement rencontré la photo du Maréchal Pétain, trop en évidence dans la salle de la Mairie. Cette séquence a été supprimée dans la copie distribuée par *Les documents cinématographiques*. La version originale, sans cette coupure, est perdue.

[#] Ndt : L'article de John H. Weiss a été écrit avant la sortie de *Biquefarre* en 1983.

⁹ - Interview avec Georges Rouquier, Paris, 12 janvier 1978.

** Ndt : En français dans le texte original.

***"An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945"* by John H. Weiss, from *Cinema Journal*, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.**

du professeur d'école primaire qui l'éduqua durant sa dernière année à l'*école communale** de Montpellier. Cet homme était « un véritable pédagogue, pas seulement un professeur qui transmettait mécaniquement l'information ». Le souvenir enthousiaste de Rouquier concernant la maîtrise de l'art d'enseigner chez ce professeur, aussi bien que l'importance que celui-ci donnait au fait d'éviter les exagérations et les excès de toutes sortes, particulièrement en parole, suggère une influence sur la propre conception de Rouquier au sujet de sa mission en tant que documentariste vingt ans plus tard.

Les sources de la sensibilité visuelle de Rouquier et son sens des possibilités de l'objectif de la caméra sont plus complexes et nécessairement plus difficiles à établir avec certitude. S'il semble plus que plausible qu'Auguste Renoir ait communiqué une « manière de voir » à son fils le cinéaste Jean, dans le cas de Rouquier aucune influence unique de ce genre ne semble aussi importante. Sa mère soupçonnait apparemment qu'il avait un certain talent de ce genre puisqu'elle fit « d'importants sacrifices financiers » pour l'envoyer durant une année aux cours du soir de l'École des Beaux Arts de Montpellier en 1920-1921. Il y réussit bien, gagnant le premier prix (une bicyclette) dans la compétition principale, mais il n'était pas en mesure de poursuivre¹⁰. Selon la propre opinion de Rouquier, la préparation la plus importante pour son futur travail dans le cinéma se révéla, sans surprise, lors de son expérience de cinéophile. Il a commencé à aller au cinéma en 1916 (l'année de la mort de son père), au Théâtre Femina, Boulevard Victor Hugo, à Montpellier. Son assiduité régulière aux deux matinées et à la soirée du dimanche donne une indication sur la très grande accessibilité du cinéma dans la France provinciale de cette époque. Avec les années, l'assiduité de Rouquier devient encore plus grande et son répertoire en vient à inclure, comme il se le remémore, « la majorité des *grands films** de cette période »¹¹. Les places les moins chères étaient celles qui étaient situées *derrière* l'écran. Cela posait peu de problème pour les séquences elles-mêmes, mais nécessitait d'apprendre à lire les sous-titres à l'envers !

Bien que son éducation de spectateur se poursuivait, la scolarité formelle de Rouquier s'est achevée juste après son examen de fin d'école primaire à l'âge de quatorze ans. Il est alors immédiatement devenu apprenti typographe dans une imprimerie de Montpellier. C'est alors qu'un événement crucial le mit dans une position dont il devait tirer un jour sa contribution à l'histoire du cinéma : l'arrivée d'un patron. Le fils adoptif de son oncle maternel était l'artiste parisien Albert Dubout qui allait devenir en France l'un des illustrateurs et caricaturistes les plus connus de l'entre deux guerres. En 1925, il trouva pour Rouquier une place de typographe à Paris, à un salaire bien supérieur à celui de ses gains comme apprenti à Montpellier. Une fois établi à Paris, Rouquier trouva facilement les moyens de parfaire son éducation de cinéophile tout en perfectionnant en même temps la connaissance de son propre métier, y compris, tout particulièrement, la conduite et la réparation d'une machine linotype¹².

¹⁰ - *Idem*.

* *Ndt* : En français dans le texte original.

¹¹ - Il cite par exemple : *La Roue* d'Abel Gance (1923), *Forfaiture*, et la première version des *Dix commandements*.

¹² - Interview avec Georges Rouquier, Paris, le 7 août 1978. Savoir effectuer des réparations était particulièrement important pour les opérateurs des équipes nocturnes car les machines n'étaient pas en service durant ces heures.

“An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945” by John H. Weiss, from Cinema Journal, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

Paris offrait non seulement l'opportunité de voir beaucoup plus de films, mais aussi la chance d'en réaliser un. En 1928, Rouquier vit *La Marche des machines*, un court « montage symphonique » du cinéaste ukrainien Eugène Deslaw. Lorsqu'il apprit par une revue que le film avait coûté seulement 2500 francs pour sa réalisation, Rouquier a commencé à épargner sur sa paye de typographe¹³. Il en est sorti un film de cinquante minutes (maintenant perdu) sur les vendanges¹⁴. Ce film, intitulé *Vendanges*, a été montré en 1929 à une présentation de ciné-club au Studio 28, partageant le programme avec le film *Sa tête* de Jean Epstein, mais il a apparemment peu attiré l'attention¹⁵.

Rouquier avait obtenu une satisfaction personnelle à réaliser ce film - en étant tour à tour son propre directeur, cameraman, éditeur, producteur - mais, selon son propre jugement, quel que soit l'espoir qu'il avait d'effectuer une carrière comme réalisateur, celui-ci s'était rapidement évanoui avec l'arrivée du son : « C'était fichu. Je ne pouvais rien faire. Je retombais à zéro »*. Non seulement l'enregistrement du son requiert cinquante pour cent de film en plus que le muet pour atteindre une qualité de reproduction correcte, mais les coûts de location ou de vente des équipements additionnels étaient très loin de pouvoir être financés par les économies d'un typographe. C'est ainsi que l'apparition du son conduisit Rouquier à se « mettre lui-même en retrait » de la carrière de cinéaste, à tel point que, bien plus tard lors de notre interview, lorsque je lui demandai quels *projets de films** il se souvenait avoir noté avant la Seconde Guerre Mondiale sur son agenda privé, même en rêve, il n'a pu en décrire un seul qui lui vienne à l'esprit après la réalisation de *Vendanges*¹⁶. Bien qu'il soit pratiquement certain que ce changement technologique majeur ait affecté profondément les plans de carrière d'autres cinéastes potentiels, l'expérience de Rouquier suggère des points de références importants pour de futures recherches.

Cependant, Rouquier n'avait pas complètement perdu contact avec le cinéma après avoir été forcé de mettre un terme à sa propre expérience. Durant les années 1930, il a travaillé sur un certain nombre de projets de doublage, et il a été technicien assistant du son sur le film *Les Jeunes filles de Paris* de Claude Vermorel (1936). Ce film n'a pas eu de succès commercial, mais il a donné à Rouquier une initiation aux problèmes du son dans le cinéma ce qui s'est avéré extrêmement précieux pour son futur travail ; ce fut la seule formation qu'il ait jamais reçue¹⁷.

L'élément de continuité dans l'éducation cinématographique de Rouquier durant la période entre son arrivée à Paris et la réalisation du film *Le Tonnelier* était son appartenance à nombre de ciné-clubs qui fleurissaient alors dans la capitale française à cette époque. L'un des premiers ciné-clubs qu'il ait rejoint était *Les Amis de Spartacus*, fondé par Léon Moussinac qui était critique de films pour l'important journal d'alors le *Mercure de France* (pour lequel Rouquier avait travaillé à la composition typographique). À travers ses relations avec le Parti Communiste Français, Moussinac était capable

¹³ - La tarif horaire moyen d'un typographe parisien en 1924 était de 4,15 francs. Un kilo de pommes de terre coûtait 1,02 francs à Paris cette année là, et un journal 0,20 francs. *Annuaire statistique de la France: résumé rétrospectif* (Paris, 1966), 416, 422-423.

¹⁴ - Jean Quéval, "Dialogue avec Georges Rouquier", *Écran français* (1 juillet 1947), p. 6.

¹⁵ - Interview de Rouquier, 6 août 1978.

* *Ndt* : En français dans le texte original.

¹⁶ - Interview de Rouquier, 7 août 1978.

¹⁷ - *Idem*.

***"An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945"* by John H. Weiss, from *Cinema Journal*, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.**

d'obtenir des copies de films russes comme ceux d'Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko, et d'autres¹⁸. Ces films avaient été interdits de projection publique en France, et la police avait même finalement dissous le groupe "privé" *Les Amis de Spartacus* en 1928, mais pas avant que ces films n'aient effectué une profonde impression sur Rouquier¹⁹. Il s'est souvent référé plus tard aux cinéastes soviétiques de cette période, ainsi qu'à Chaplin et à Flaherty, comme étant les plus grandes influences sur sa propre vision documentaire²⁰. Bien que les ciné-clubs avaient des colorations politiques différentes, qui se manifestaient surtout à travers l'allégeance de leurs fondateurs, les adhésions se superposaient largement et étaient constamment changeantes. Selon Rouquier, la collecte des cotisations était effectuée au petit bonheur, lui permettant de passer facilement de l'un à l'autre en fonction des programmes et de participer aux discussions *sur le trottoir** après la projection, ce qui durait habituellement jusqu'à deux ou trois heures du matin. Comme Rouquier se le remémore, les membres des ciné-clubs étaient généralement jeunes, « mais certains atteignaient la quarantaine », et ils étaient majoritairement des hommes, « bien qu'au moins dix pour cent étaient des femmes ». Tous partageaient deux attitudes : un mépris envers les films "commerciaux" réalisés pour le marché de masse par Hollywood ou par ses analogues français, et une sorte de dévotion religieuse pour l'art cinématographique qui lui donnait une saveur de *camaraderie des tranchées** avec les problèmes de la censure et le rejet de l'avant garde par le *grand public** : « Nous nous sentions très semblables aux premiers Chrétiens ». Les théâtres où les choix des ciné-clubs étaient projetés – Les Ursulines, le Studio 28 – étaient "les temples du cinéma", une catégorie clairement distincte des cinémas *de quartier** et *de banlieue**²¹. « Assez seul » dans sa « passion du cinéma » parmi ses compagnons typographes, Rouquier avait trouvé des âmes sœurs dans les *spectateurs avertis** des ciné-clubs.

En 1941, Rouquier avait acquis une connaissance étendue et assez méthodique des films ainsi qu'une brève expérience de la caméra et de la technique du son, mais il n'était pas encore sur le point de basculer vers une carrière dans le cinéma. Les circonstances qui l'ont amené à réaliser le film qui a lancé sa carrière sont presque complètement fortuites. Il habitait Rue Suger dans le sixième *arrondissement** de Paris, à la même adresse que son cousin le dessinateur Albert Dubout. Le Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique, un organisme de coordination financé par le gouvernement, avait décidé, pour des raisons variées qui seront discutées plus loin, d'encourager la production de courts-métrages, particulièrement des documentaires et des films d'animation – avec l'ambition de concurrencer les cartoons produits à Hollywood. Espérant embarquer Dubout dans cette dernière entreprise, un jeune homme était venu frapper à la porte un beau jour du début de l'année 1941. Quand Rouquier répondit, il proposa de prendre un message pour Dubout qui était absent. Ce message, selon lequel le C.O.I.C. sollicitait des idées pour des projets de courts-métrages, a donné à Rouquier une opportunité cruciale. Il écrivit rapidement un scénario concernant l'étude de l'art du tonnelier et le présenta au siège du C.O.I.C., rue de Babylone.

Bien que son projet ait reçu l'approbation du C.O.I.C., Rouquier devait encore trouver un producteur, car le Comité ne proposait à l'origine rien de ses propres fonds. Il se souvient de deux des

¹⁸ - *Idem* ; Sadoul, *Le Cinéma Français*, 211 ; Léon Moussinac, *L'Âge ingrat du cinéma* (Paris, 1967), 14-16.

¹⁹ - Interview de Rouquier, 7 août 1978.

²⁰ - *Idem* ; Roland Dailly, « Faisons le point sur le court métrage français », *Radio Cinéma T.V.*, 420 (2 février 1958), 4.

* *Ndt* : En français dans le texte original.

²¹ - Interview de Rouquier, 7 août 1978.

"An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945" by John H. Weiss, from Cinema Journal, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

endroits où il avait cherché de l'aide : la firme *Pathé*, où le support de son ami André Swobada n'était pas suffisant pour conquérir les producteurs, et *Les Artisans Associés*, une association coopérative d'une « demi-douzaine de cinéastes », qui insistait sur le fait qu'avec seulement un court-métrage muet à son actif, il devait accepter un superviseur qu'ils paieraient – proposition qu'il refusât immédiatement. Rouquier est donc retourné les mains vides au C.O.I.C. Quelques jours plus tard, il reçut un coup de téléphone de la personne qui avait frappé à la porte de Dubout. Rouquier était invité dans les bureaux du C.O.I.C. à rencontrer Étienne Lallier, l'homme qui deviendra son producteur pour *Le Tonnelier et Farrebique*²².

Lallier, qui était d'un milieu parisien aisé, avait été mobilisé en 1918 à l'âge de dix-huit ans et il avait été fait prisonnier presque immédiatement. Depuis son retour de la guerre, il avait manifesté peu d'intérêt pour s'engager dans plusieurs années d'études universitaires. À la place, il avait rejoint J. C. Bernard un ami d'enfance qui avait amassé une somme confortable en fournissant de la nourriture en conserve pour l'armée française. Bernard utilisait ces profits pour devenir l'un des ces nombreux petits entrepreneurs qui essayaient de trouver une méthode pour sonoriser les films. Lallier avait construit divers appareils (*Synchrociné*, *ciné-pupitre*) inventés dans ce but, traduit et édité des textes pour un film sur les théories d'Einstein sponsorisé par la compagnie Haviland China, lu un texte pour un film sur l'aviation française, et contribué techniquement à *Ballet Mécanique*, un film de Dudley Murphy et Fernand Léger qui utilisait l'animation pour développer des thèmes suggérés par les peintures de Léger²³. Après sept années de tels petits travaux, Lallier était cependant « sur le point d'abandonner le cinéma » quand il a rencontré un autre entrepreneur, le Baron de Hübsch, qui disposait d'une concession pour fournir des films à plusieurs compagnies maritimes importantes. De Hübsch a donné à Lallier la chance de réaliser son premier film, un « film de croisière » sur la Norvège, en 1927. Les deux hommes commencèrent ensuite à rechercher des opportunités pour tourner des films documentaires plus ambitieux. Ils gagnèrent en 1930 leur plus important contrat pour le Ministère des Colonies, produisant un film de 45 minutes sur l'expansion coloniale française présenté à l'Exposition Coloniale de 1930-1931. Quand la Seconde Guerre Mondiale a commencé, Lallier a été mobilisé pour la seconde fois. Comme il avait travaillé avec l'École Militaire sur une série de films sur la stratégie de bataille, le Ministère des Finances auquel il était rattaché lui a demandé de réaliser un film qui étudierait la « cadence de mobilisation », le changement de vitesse des préparatifs de guerre et du déploiement des forces lors des deux précédents conflits entre la France et l'Allemagne. La défaite laissa Lallier sans son sponsor gouvernemental et c'est alors qu'il « devint producteur ».²⁴

Et c'est ainsi, avec une caméra achetée au marché aux puces, un caméraman - André Dantan - engagé sur les recommandations d'amis, et un budget de 190 000 francs fourni par Lallier (à une époque où le budget moyen d'un long métrage était de 3 451 000 francs)²⁵, que Rouquier se rend à Lunel pour tourner un film sur le tonnelier dont l'échoppe était située de l'autre côté de la rue de son domicile. Les problèmes liés au travail en temps de guerre, les pénuries de film, la nécessité d'obtenir une autorisation spéciale pour voyager dans la zone de Vichy, et l'exigence d'aller à Toulouse pour obtenir l'autorisation d'utiliser l'électricité nécessaire, ont retardé le tournage à décembre 1941.

²² - Interview de Rouquier, 6 août 1978

²³ - Interview avec Étienne Lallier et Georges Rouquier, Luzarches, 12 août 1978 ; Sadoul, *Le Cinéma français*, 35. Lallier s'est marié plus tard avec un membre de la famille Haviland.

²⁴ - Interview de Lallier et Rouquier, 12 août 1978.

²⁵ - Léglise, *Histoire de la politique*, 17.

“An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945” by John H. Weiss, from Cinema Journal, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

Rouquier, qui était jusqu'alors employé comme linotypiste au journal *Aujourd'hui*, a alors travaillé en heures supplémentaires en remplaçant ses compagnons absents de façon à disposer ensuite du temps pour aller filmer à Lunel ; à son retour à Paris, il a ensuite rencontré des difficultés pour trouver le temps de monter ses prises²⁶.

Rouquier a terminé *Le Tonnelier* en juin 1942. Sa carrière cinématographique aurait pu facilement se terminer là si un jeune journaliste nommé André Robert, qui était revenu d'un camp de prisonniers en 1941, n'était intervenu pour lancer une campagne de promotion de films documentaires à destination du public français. À son instigation, le Cinéma des Champs-Élysées, qui appartenait au journal *Le Petit Parisien*, a présenté le 12 mars 1941 le premier d'une série de programmes intitulée « Arts-Sciences-Voyages », une rubrique sous laquelle presque n'importe quel court-métrage pouvait être montré²⁷. En avril 1943, neuf de ces programmes avaient été présentés. Le dixième, qui commençait ce mois d'avril, était programmé pour coïncider avec un second projet pour lequel Robert avait obtenu le soutien du Ministère de l'Éducation Nationale et du C.O.I.C. : le Congrès du Documentaire. Cent soixante-dix films venant de France, d'Allemagne, d'Italie et de Roumanie étaient projetés dans cinquante sessions différentes sur une période de dix-sept jours, ce qui en faisait le plus grand festival de ce genre jamais tenu en France. *Le Tonnelier*, qui avait obtenu le soutien de Marcel Carné, le plus important des cinéastes du jury, reçut l'un des trois Grands Prix distribués lors de ce festival²⁸.

Rouquier était maintenant reconnu, et il avait pris confiance en ses capacités²⁹. L'étape suivante de sa carrière a été déterminée par les Allemands. L'application du Service du Travail Obligatoire avait commencé à s'intensifier en février 1943 quand toutes les classes d'âge de jeunes français furent convoquées pour aller travailler dans les usines allemandes³⁰. Pour Rouquier, cependant, ce qui comptait c'était le fait que les Allemands étaient spécialement intéressés par certaines professions mais étaient indifférents envers d'autres ; ils avaient besoin de linotypistes, mais ils disposaient d'une main-d'œuvre nombreuse dans leur propre industrie cinématographique. Immédiatement après le Congrès du Documentaire, Rouquier décide alors de quitter le monde de l'imprimerie. Le contremaître qui le radie des rôles l'avertit qu'il ne pourra pas revenir car les Allemands surveillaient étroitement toutes les embauches³¹. Avec une famille à charge, la difficulté de Rouquier était de trouver sans délai autant de travail qu'il le pouvait. Le 5 juin 1943, le journal professionnel *Le Film* annonce qu'il a commencé à travailler sur un autre film, *Le Charron*³². Lallier s'était montré peu enthousiaste à l'idée de réaliser un tel film, mais Rouquier avait obtenu un contrat

²⁶ - Interview de Rouquier, 7 août 1978.

²⁷ - *Le Film*, 15 mars 1941, p. 1. Au premier programme qui durait deux heures : *Chartres*, par André Vigneau (qui avait gagné un prix à la biennale du Film de Venise) ; *La Vie des Abeilles* (Ufa) ; *Voyage dans le ciel*, un film scientifique de Jean Painlevé ; *Trente-six chandelles*, par Ichac et Ruffin, « le côté comique de la vie des champions de sports d'hiver » ; *Rayons X* (Ufa) ; *Le Vol à voile* (Atlantic Films) ; *Karakoram*, un film d'une expédition française dans l'Himalaya ; et « deux chansons de Fred Adison, filmées par Maurice Cloche ».

²⁸ - *Le Film*, 8 mai 1943, pp. 1 à 3. Cf. Régent, *Cinéma de France*, 139.

²⁹ - Relevé lors d'une interview le 7 août 1978.

³⁰ - Robert O. Paxton, *Vichy France: Old Guard and New Order* (New York, 1975), 292.

³¹ - Interview de Rouquier, 6 août 1978.

³² - *Le Film*, 5 juin 1943, p. 10.

“An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945” by John H. Weiss, from Cinema Journal, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

d'une petite compagnie dirigée par Louis Cuny qui était lui-même réalisateur de films documentaires³³. Plus tard en 1943, Rouquier réalise deux *films de commande** directement commandés par le Gouvernement Français : *l'Économie des métaux*, un court film d'instruction sur la façon d'économiser l'utilisation des métaux, ce qui était à cette époque un véritable problème étant donné le blocus et les prélèvements des Allemands, et *La Part de l'Enfant*, une étude du système des allocations familiales qui était alors mis en œuvre à Grenoble et devait bientôt devenir un programme national³⁴. À l'été 1944, Lallier et Rouquier joignent à nouveau leurs forces pour un film sur la vie paysanne qui emmène Rouquier et son équipe à Goutrens (Aveyron) de novembre 1944 à novembre 1945. Le long métrage qui en résulte, *Farrebique*, apporte à son réalisateur la renommée internationale. Bien qu'il soit retourné à la typographie après la guerre, Rouquier prend alors de plus en plus de temps libre pour se consacrer à la réalisation cinématographique.

Les aspects de la carrière de Rouquier mentionnés ci-dessus révèlent les difficultés de la réalisation de films documentaires dans les années de l'entre-deux guerres et également quelques unes des raisons qui expliquent que cette activité était florissante sous l'Occupation. Bien que l'avènement du son ait abrégé les expériences privées des débutants en augmentant le coût d'un tel travail, les ciné-clubs créèrent un noyau de *spectateurs avertis**. Ainsi, ceux qui travaillaient à la marge de ce que Lallier et Rouquier voyaient comme un *milieu fermé** devaient créer leurs films dans un « isolement presque total »³⁵. S'ils pouvaient apprendre beaucoup en tant que spectateurs de films de fiction ou de documentaires classiques comme *Nanouk l'Esquimau* [*Nanook of the North*], ils ont dû acquérir bien d'autres choses sans l'aide d'une tradition éducative, d'établissements d'enseignement, d'apprentissage régulier, ou même – particulièrement en ce qui concerne Rouquier - sans un réseau de collègues pour transmettre une tradition orale. Rouquier n'a rencontré aucun autre réalisateur de documentaires jusqu'au Congrès du Documentaire³⁶. Chaque documentariste devait faire ses propres erreurs, réinventer ses propres roues. Les efforts de Georges Sadoul dans son ouvrage bien connu sur l'histoire du cinéma pour regrouper Rouquier (de *Vendanges*), Buñuel, Vigo, Carné, et Grémillon dans une « école documentaire » de la fin des années 1920 sembleraient donc constituer une sous-estimation trompeuse de cet isolement³⁷.

Dans le cas de la réalisation de films, en fait, les précédentes formes d'investigations sur l'histoire des autres professions peuvent également être trompeuses. Les études sur les professions en France se sont concentrées sur les « écoles » dans le sens d'institutions formelles d'éducation, spécialement en ce qui concerne les écoles techniques avancées qui produisent les élites administratives, scientifiques et du monde des affaires³⁸. Dans le secteur de la réalisation cinématographique française, les relations et les influences mutuelles ne peuvent pas être si facilement

³³ - Interview de Rouquier, 6 août 1978. Rouquier ne se souvient pas du montant du contrat. Cuny, l'un des premiers dirigeants du Centre Artistique et Technique des Jeunes du Cinéma (C.A.T.J.C.), avait gagné un cinquième prix au Congrès du Documentaire pour son *Hommage à Bizet*.

* Ndt : En français dans le texte original.

³⁴ - Interview de Rouquier, 7 août 1978.

³⁵ - Interview de Rouquier, 6 août 1978 et interview de Lallier-Rouquier, 12 août 1978. Selon les mots de Lallier, les réalisateurs de documentaires travaillaient « dans la plus complète solitude. »

³⁶ - Interview de Rouquier, 7 août 1978.

³⁷ - Sadoul, *Le Cinéma français*, 43.

“An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945” by John H. Weiss, from Cinema Journal, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

localisées et circonscrites. Les cas de Rouquier et Lallier suggèrent que ces liens doivent être recherchés dans le monde peu connu, privé, semi-clandestin des ciné-clubs, dans les coulisses bureaucratiques de ministères tels que celui des Colonies et de la Guerre, voire même dans des coins encore moins probables comme les registres des compagnies de navigation³⁹. L'étude du cas de Rouquier suggère aussi que le régime de Vichy peut de ce point de vue constituer quelque chose comme une ligne de partage historique. Pour la période qui suit 1940, l'approche de l'histoire des professions du cinéma (et particulièrement des spécialistes du documentaire) à travers les sponsors des films principaux et des instituts de formation peut nous renseigner sur la plus grande partie des faits. Particulièrement pour des hommes comme Rouquier qui n'avaient pas d'attachements politiques, seul le Gouvernement de Pétain offrait une possibilité de développer leur talent, de briser leur isolement. D'autre part, le patronage par le régime de Vichy d'institutions telles que le C.O.I.C. et l'I.D.H.E.C. ne peut seul expliquer leurs succès. Le Centre Artistique et Technique des Jeunes du Cinéma (C.A.T.J.C.), par exemple, le précurseur de l'I.D.H.E.C., a développé un foyer florissant de production documentaire dans sa région de Nice occupée par les Italiens, notamment parce qu'il servait d'abri contre les tentatives françaises d'envoi de travailleurs au service en Allemagne⁴⁰.

La Vision Documentaire

Alors qu'un examen des étapes de la carrière de Rouquier conduit à plusieurs propositions simples sur l'ensemble des opportunités dans l'industrie cinématographique française d'avant 1945, l'investigation des relations entre le contenu de ses films et leurs contextes sociaux et intellectuels variés soulève des questions plus complexes.

Dans un article publié six mois après le Congrès du Documentaire, André Bazin a écrit que « le cinéma, comme tout art naissant, doit être analysé dans sa complexité concrète, dans la totalité de ses relations avec le milieu social hors duquel il n'existerait pas ». Dans un ambitieux défi aux futurs analystes du cinéma, Bazin insistait sur le fait que le critique devrait « étudier la psychologie de la perception de l'image photographique par le spectateur, connaître, après enquêtes et statistiques, les réactions du public devant les différents genres cinématographiques, discerner en psychanalyste de notre civilisation, les attentes inconscientes des millions d'hommes que l'écran finira tôt ou tard à combler, comprendre le rôle du cinéma dans l'outillage politique contemporain, etc. »⁴¹. Il est inutile de dire que les historiens viennent seulement de commencer leurs recherches sur ces problèmes, voire même de les prendre au sérieux. Les circonstances de l'Occupation posaient cependant la question de la relation entre le contenu cinématographique et le contexte social d'une manière particulièrement manifeste. Les études précédentes sur les longs métrages de fiction de la période en question et sur l'industrie qui les ont produits sont arrivées à certaines conclusions générales. Tout d'abord, ces études indiquent que, même si beaucoup de ses représentants de gauche furent écartés de la scène, la majeure

³⁸ - Citons deux exemples récents importants : Ezra Suleiman, *Elites in French Society* (Princeton, 1978), et Terry Shinn, *Savoir scientifique et pouvoir social : l'École polytechnique, 1794-1914* (Paris, 1980)

³⁹ - Ce qui explique que les seules copies qui subsistent du *Charron* et du film de Rouquier sur Pasteur sont conservées dans les locaux du Ministère de l'Agriculture. Et les Archives de la Préfecture de Police constituent l'une des sources d'informations sur les ciné-clubs, et sont également une source favorite des historiens qui travaillent sur de nombreux autres sujets.

⁴⁰ - Léglise, *Histoire de la politique*, 72.

⁴¹ - Bazin, *Cinéma de l'Occupation*, 50.

“An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945” by John H. Weiss, from Cinema Journal, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

partie de l'industrie française du film n'a ni collaboré avec les Allemands ni pris part de façon active à la propagande pour le Gouvernement de Vichy⁴². En même temps, étant donné la double censure des autorités françaises et allemandes, les films ne pouvaient guère refléter directement, selon le style réaliste des films français des années 1930, l'expérience quotidienne dans la France occupée⁴³. À la place, les cinéastes les plus importants sont passés au royaume du fantastique ou de l'histoire, comme en témoigne Marcel Carné, qui évolua de drames contemporains, tel son film d'avant-guerre *Le Jour se lève*, à la fable mythico-médiévale *Les Visiteurs du soir* (1942), le film le plus souvent mentionné comme étant un chef-d'œuvre de ce genre⁴⁴. Un petit nombre de films avaient passé la censure avec des scènes qui étaient clairement perçues par les spectateurs comme une *résistance à demi-mots*^{*} : par exemple dans *Pontcarral, colonel d'empire* (Jean Delannoy, 1942), le héros du titre réplique à un juge, « Sous un tel régime, Monsieur, c'est un honneur que d'être condamné », une observation qui provoquait régulièrement des applaudissements⁴⁵. Dans d'autres films, comme dans *Les Visiteurs du soir* lui-même, l'allusion au destin de la France captive était plus subtile, et sa perception par les spectateurs était moins certaine⁴⁶. D'un autre côté, dans les procès qui suivirent la Libération, la collaboration était difficile à démontrer, même dans le cas du film *Le Corbeau* dont on a montré qu'il était directement basé sur un scénario écrit bien avant la guerre⁴⁷.

Étant donné l'impossibilité – et, selon le point de vue des autorités, le caractère indésirable – d'aborder dans les films certains des faits les plus remarquables de la vie quotidienne sous l'Occupation, l'encouragement du gouvernement français envers les films documentaires pourrait sembler assez paradoxal⁴⁸. On peut en fait soutenir que les documentaires pouvaient apparaître pour les autorités comme des formes de films contrôlables dans lesquels la valeur propagandiste potentielle compensait largement les dangers. La capacité du commanditaire à spécifier le sujet très clairement ainsi que les restrictions imposées par la nécessité de traiter le sujet précisément et avec le moins d'artifice font peut-être que les documentaires semblent constituer une forme moins flexible pour les opposants au régime. Si des cas précédents de satires sociales féroces présentées comme des documentaires, tel le film *À propos de Nice* de Jean Vigo, furent considérés comme des coups de chance (ce qui est peut-être un jugement risqué), les documentaires pouvaient sembler être un genre facilement maîtrisable⁴⁹. Plus significatif encore, les documentaires constituaient des créations à charge pour les producteurs de chaque film individuel : quand ils étaient montrés en première partie de

⁴² - Sadoul, *Le Cinéma français*, 91, 100 ; Jeanne and Ford, *Histoire encyclopédique*, 417-418 ; Régent, *Cinéma de France*, 8, 45 ; Joseph Daniel, *Guerre et cinéma* (Paris, 1972), 187.

⁴³ - René Prédal, *La Société française à travers le cinéma* (Paris, 1972), 269.

⁴⁴ - Autres exemples : *La Nuit fantastique* de Marcel L'Herbier, *La Main du diable* de Maurice Tourneur, *L'Éternel retour* de Jean Delannoy, et *Le Baron fantôme* de Serge de Poligny.

* Ndt : En français dans le texte original.

⁴⁵ - Daniel, *Guerre et cinéma*, 199 ; Hervé Le Boterf, *La Vie parisienne sous l'Occupation*, Vol. I (Paris, 1974), 113-114 ; Truffaut in Bazin, *Cinéma de l'Occupation*, 31.

⁴⁶ - Voir les recherches sur la question dans Daniel, *Guerre et cinéma*, 200.

⁴⁷ - Le Boterf, *La Vie Parisienne*, 136-137. En ce qui concerne les rivalités personnelles sous-jacentes au traitement du *Corbeau* et de son réalisateur après la Libération, voir Truffaut in Bazin, *Cinéma de l'Occupation*, 24.

⁴⁸ - Le gouvernement encourageait aussi les bandes dessinées et divers sujets courts, mais les documentaires étaient clairement la forme privilégiée.

“An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945” by John H. Weiss, from *Cinema Journal*, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

longs métrages (ce qui était presque toujours le cas), leur quote-part des bénéfiques était si petite qu'ils pouvaient uniquement être financés par les gouvernements ou par des organisations officielles qui n'étaient pas intéressées aux profits⁵⁰.

On peut résumer brièvement ce que la documentation disponible nous apprend concernant les raisons que le Gouvernement Français avait alors de parrainer les films documentaires. En premier lieu, bien sûr, le régime de Vichy était conscient de la mission éducative de sa soi-disant Révolution Nationale. Chaque programme de cinéma devait comporter trois parties : des *actualités* filmées [*newsreels*] (souvent avec des programmes mis en scène)⁵¹, des sujets courts (habituellement des documentaires), et enfin le long métrage⁵². Selon Roger Régent, ce sens de la mission éducative était bien en accord avec la passion des Allemands pour les « films culturels »⁵³. À une époque où les biens de toutes sortes étaient peu abondants, il semblait également économique d'aider les documentaires puisqu'alors un bien plus grand nombre de films (et de réalisateurs) pouvaient être subventionnés avec des ressources limitées. Les films documentaires s'intéressaient au meilleur de la culture, de la science, de l'histoire françaises, tandis que les longs métrages de fiction tendaient à revenir sans cesse sur le crime, le vice, ou la romance⁵⁴. Dans son adresse inaugurale au Congrès du Film Documentaire, l'inventeur André Debrie, qui était membre du Comité Directeur du C.O.I.C., mentionnait l'importance de ces considérations :

[Ces documentaristes] ont aidé à initier le grand public aux merveilles de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, de la musique, de la danse, et également, aux merveilles du laboratoire, de l'usine, du stade.

Nous savons que le cinéma représente un pouvoir formidable comme instrument de propagande nationale et internationale. Plus que tous les autres arts, plus que tous les autres moyens d'expression de la pensée humaine, il touche les masses, la totalité du pays. Il permet à un peuple non seulement de se connaître lui-même, mais de se faire connaître auprès des autres peuples⁵⁵.

Les films documentaires constituaient alors une nourriture pour le rajeunissement culturel du peuple français et un instrument pour la restauration de son *amour propre**. Si seuls l'Allemagne,

⁴⁹ - Avant que John Grierson n'introduise le terme anglais « documentary » dans la culture cinématographique en 1926, le mot français *documentaire* désignait en premier lieu des récits de voyages et autres films aux décors très appuyés. Voir Paul Rotha, Sinclair Road, and John Griffith, *Documentary Film* (London, 1968), 76.

⁵⁰ - Commentaire de Lallier lors d'une interview de Lallier et Rouquier le 12 août 1978.

⁵¹ - Les *actualités* devraient bientôt être montrées dans une demi-obscurité afin de décourager les huées et les sifflets qui saluaient invariablement les projections de Hitler et de Pétain ainsi que d'autres incidents. Voir entre autres Léglise, *Histoire de la politique*, 89.

⁵² - À l'appui de cette division, les programmes comportant deux longs métrages étaient interdits en raison du manque de films en stock. *Ibid.*, 57.

⁵³ - Régent, *Cinéma de France*, 136.

⁵⁴ - On relève parmi les sujets du premier Congrès du Documentaire : Rodin, Bizet, Chartres, Le Mont-Saint-Michel, et les succès de la science française.

⁵⁵ - *Le Film*, 17 avril 1943, p. 1. [Ndt : traduit ici de l'anglais]

* Ndt : En français dans le texte original.

“An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945” by John H. Weiss, from Cinema Journal, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

l'Italie, le Japon, et la Roumanie participaient à ce premier Congrès, peut-être qu'un jour les réalisations françaises, représentées dans leurs films documentaires par ailleurs eux-mêmes dignes d'intérêt, pourraient trouver une audience plus large.

Si la raison pour laquelle le gouvernement avait choisi de promouvoir les documentaires est relativement claire, la question qui vient maintenant est de savoir pourquoi Rouquier a-t-il décidé de réaliser un film sur un tonnelier. Son propre passé constituait bien sûr l'une des principales raisons : il se souvenait précisément de sa fascination pour le spectacle qui se déroulait lorsqu'il était enfant dans la boutique du tonnelier en face de chez lui à Lunel. Rouquier avait de plus conservé la plus grande partie de l'esprit « anti-commercial » des ciné-clubs. Quand bien même il aurait répondu à l'opportunité de réaliser un long métrage de fiction pour le *grand public*⁵⁶, il n'était pas en mesure de négliger la valeur d'un court documentaire⁵⁶. *Nanouk l'Esquimau*, un film qui avait depuis longtemps fini par être considéré comme un chef-d'œuvre, lui offrait un modèle d'utilisation de la caméra pour célébrer la maîtrise d'un métier dans la superbe séquence où Nanouk construit son igloo⁵⁷. Pour nombre de raisons, donc, la construction d'un tonneau était clairement un sujet digne d'être filmé.

Cependant, dans la France de 1940-1944, tourner, produire ou parrainer un film sur un artisan aurait pu avoir une plus grande signification idéologique. Comme l'a montré Robert Paxton, les groupes de fonctionnaires les plus en vue au sommet du régime de Vichy étaient les traditionalistes, qui promouvaient ouvertement la reconstruction d'associations d'artisans comme un moyen de réaffirmer des valeurs pré-industrielles. Le rajeunissement moral de la France, tempéré par la souffrance d'une défaite bien méritée et comprise comme une pénitence due à la décadence de la Troisième République, serait issu de la promotion d'un anti-modernisme agressif et résolu. La dégradation du travailleur et les antagonismes de classe engendrés par les techniques du capitalisme moderne seraient éliminés par le retour à une société plus simple, plus élémentaire, organisée à petite échelle⁵⁸. Bien que leur pouvoir réel ait été rapidement miné par un groupe rival de technocrates engagés dans la rationalisation de l'économie française au travers des grandes entreprises et de la technologie moderne, les traditionalistes n'en donnaient pas moins le ton de la France pétainiste dans la mesure où la propagande touchait globalement la population.

Dans quelle mesure, donc, les personnes engagées dans la réalisation du film *Le Tonnelier* partageaient les positions traditionalistes de Vichy ?⁵⁹ Sur ce point, je sou mets au lecteur le témoignage d'une interview conduite avec Georges Rouquier et Étienne Lallier le 12 août 1978. Dans ce passage, les questions concernaient la façon dont *Le Tonnelier* avait été proposé, budgété, et filmé. Il n'avait été fait aucune mention auparavant de Vichy ou de tout autre sujet politique. Je leur demandais alors pourquoi ils avaient choisi de tourner un film sur un tonnelier* :

⁵⁶ - Plus précisément, distinguer ce qui était considéré comme un film « commercial » et ce qui ne l'était pas relevait d'une décision apparemment effectuée sur des critères subjectifs. Certains films de Hollywood étaient jugés dignes de considération, d'autres ne l'étaient pas. La question de savoir comment ce canon était établi mérite une recherche supplémentaire.

⁵⁷ - Rouquier n'avait pas vu les séquences concernant divers artisans filmées par Robert Flaherty et utilisées par John Grierson dans *Industrial Britain*.

⁵⁸ - Paxton, *Vichy France*, 270-271 et *passim*.

⁵⁹ - Le texte de l'interview du 12 août 1978 accordée par Lallier et Rouquier manifeste clairement qu'il n'était absolument pas question d'opinions pro-allemandes.

“An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945” by John H. Weiss, from Cinema Journal, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

Lallier : Parce que *l'artisanat* était une source de [il s'arrête et recommence] C'était du bon cinéma, c'était photogénique... À cette époque, on ne se demandait pas, comme maintenant, si le travail de l'artisan pourrait constituer une solution aux nombreux problèmes sociaux. C'est devenu à l'heure actuelle très intéressant et l'on en parle beaucoup en France. En Suède, des expériences sont en cours pour remédier aux maux du travail à la chaîne, dans lesquelles une équipe construit entièrement une voiture...

Rouquier : Oui, vous voyez, dans le travail de l'artisan, il y a la technique, la technologie du métier, mais il existe aussi une sorte d'art, il s'agit d'un homme qui crée un produit seul, avec ses mains... et cela compte beaucoup. [À cette époque] l'industrie française était sous la coupe des Allemands. La seule possibilité qui restait était ainsi de *remettre en valeur* tout ce qui était essentiellement français : *l'artisanat*.

Lallier : Il s'agissait d'une chose provisoire pour remédier aux inconvénients de l'Occupation. Les inconvénients intrinsèques de l'industrie moderne sont apparus seulement bien plus tard.

Rouquier : Oui, bien plus tard.

Lallier : C'est-à-dire, c'est seulement la crise économique qui a commencé il y a quelques années qui a commencé à nous persuader...

Rouquier : OK, bon, prenons un exemple. Non pas à partir du *Tonnelier* mais du *Charron*. D'une part, l'essence était rare et l'on ne pouvait pas trouver de pneus. Ainsi, tout le monde sortait ses vieilles charrettes et y attelait ses chevaux, mules, bœufs – n'importe quoi. Et donc, tout d'un coup, les charrons ont trouvé un nouveau souffle. Et une autre chose encore, le fait de reprendre *l'artisanat* à cette époque quand nous étions, vraiment, et pas seulement nous-mêmes... quand nous étions occupés, c'était, *vous comprenez*, spirituellement parlant, réellement quelque chose. C'était *remettre en valeur un certain état d'esprit français*.

Lallier : *Très bien, très bien.*

En interprétant ce passage, la complexité des relations entre les Français et l'idéologie traditionaliste de Vichy devient évidente. Pour Rouquier et Lallier, le regain de l'activité artisanale n'avait aucun objectif anti-moderniste, ne signifiait pas le renouveau moral par un retour au passé, après une souffrance méritée et un rejet pénitent des valeurs démocratiques, laïques et industrielles de la Troisième République. La reprise de certains artisanats affirmait non pas le caractère malfaisant de l'industrialisation mais la force des ressources françaises en matière d'habileté et d'ingéniosité. Comme Lallier le dit, « on adoptait tous les expédients possibles pour tirer le meilleur parti des ressources que les Allemands ne contrôlaient pas ». Nous avons le sentiment que beaucoup plus de Français trouvaient du réconfort en s'entre-aidant et en *se débrouillant** que dans les exhortations venant du nouvel Ordre Moral de la Révolution Nationale⁶⁰.

* Ndt : Dans la transcription qui suit, les passages en italiques sont en français dans le texte original.

* Ndt : En français dans le texte original.

⁶⁰ - Pour Rouquier, le comportement de Pétain à Verdun était sa « seule gloire », et en 1940 c'était un pitoyable gâcheur. Interview de Rouquier, 12 janvier 1978.

“An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945” by John H. Weiss, from Cinema Journal, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

Indépendamment des considérations générales sur la valeur de *l'artisanat** qui ont pu guider les choix de sujet de Rouquier durant cette période, le contenu des films qu'il a réalisés alors sur les artisans et les paysans pose de nouvelles questions sur l'influence de l'idéologie vichyste. En ce qui concerne *Le Tonnelier*, cependant, les connections sont difficiles à détecter. Le film est presque entièrement un habile essai sur l'art du tonnelier, montrant Monsieur Valentin, son ouvrier, et son apprenti durant les différentes étapes de la construction d'un tonneau à vin. Le seul écart à ce point de vue technique est un plan de trente secondes sur l'histoire de la vie de M. Valentin : sa jeunesse, son mariage, ses filles mariées, et son service militaire durant la Première Guerre Mondiale, tout ceci étant seulement brièvement mentionné.

Le contexte social dans *Le Charron* est considérablement plus élaboré. Le film débute avec un plan sur le clocher de l'église, puis passe à l'atelier du charron où nous rencontrons le Père Bouchard (« Il ne veut pas qu'on l'appelle Monsieur »), son fils qui fait fonction d'aide, et son petit-fils. Sur le mur sont affichés une attestation de membre de l'association des charrons, un certificat de service militaire, et de vieilles photos de famille avec une inscription « Bon Anniversaire »#. Après dix minutes de plans techniques montrant les premières étapes de la fabrication d'une roue - « pour construire une roue, il faut être généreux de sa sueur » -, la scène se déplace sur le foyer du Père Bouchard, et l'on y voit sa famille qui se prépare à aller à la messe durant « *une bonne journée de repos** ». En fait, toute la communauté (la petite ville normande de Rânes, non identifiée dans le film) assiste à la messe, et après celle-ci, les hommes se rassemblent au café où le petit-fils## du Père Bouchard joue « la traditionnelle partie de dominos » avec le *gendarme** local. Alors, au moment où la partition de Henri Sauguet amorce une cadence de quatre notes, répétée et théâtrale, la voix de Rouquier psalmodie les mots « *délassement, travail** », comme un dispositif de transition pour retourner à la description de la fabrication de la roue. Finalement, la fin du processus de fabrication de la roue se rapproche, de même que la carrière du Père Bouchard. Un plan en portrait montre alors le vieux charron en fondu enchaîné sur une roue qui roule sur une route. Sa main laisse tomber le marteau qui est devenu trop lourd, et son fils l'aide à sortir de l'atelier. Le commentaire ponctue le final alors que la caméra passe du clocher de l'église au Père Bouchard assis, puis à son fils qui ramasse le marteau et reprend le travail à la forge :

Enfin un jour, le Père Bouchard partira comme sont partis tous les Bouchard, charrons de père en fils dans ce même village. Ce jour là, la forge restera éteinte [et l'enclume muette###]. Et puis, le fils remplacera le père. Rien ne sera changé dans ce petit coin de France puisque les Bouchard continueront.

Il y a certainement peu de choses dans le portrait social et les valeurs présentés dans ce film auxquelles un traditionaliste vichyste pourrait trouver à redire. La structure cyclique - avec l'ouverture et la fermeture sur des plans du clocher de l'église et la suggestion que l'artisanat se poursuit de génération en génération -, appuyée par le fondu enchaîné du Père Bouchard sur la roue, aide à ce que ce village paraisse comme enchâssé dans un monde à l'abri des influences de l'industrialisation, de la laïcité, et des ambitions sociales encouragées par la démocratie. L'influence moralisante de l'honnête

Ndt : L'attestation « Charronnage et Forge » au nom de Lucien Bouchard apparaît bien à l'ouverture après le plan sur le clocher, mais le certificat « Bon pour le Service – Conseil de révision » et les cartes postales ne sont visibles qu'au milieu du film.

Ndt : Il ne s'agit pas du petit-fils mais du fils (selon le scénario de Rouquier).

Ndt : Prononcé dans le film, mais omis dans le texte de l'article.

“An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945” by John H. Weiss, from Cinema Journal, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

travail (*une bonne journée de repos ; délassément ; travail*^{*}) ; la continuité de la famille dans le même lieu et la même occupation ; la solidarité de la communauté cimentée par la religion et le bienveillant *gendarme*^{*} : c'est là le *Travail, Famille, Patrie*^{*}. La devise récitée de Vichy suggère - mais n'établit pas véritablement - que l'œil de Rouquier peut ne pas avoir été si innocent.

Pour des raisons qui deviendront plus claires un peu plus loin, on doit se tourner pour approfondir la question vers le meilleur travail réalisé par Rouquier durant la guerre, *Farrebique*. Les interviews de Rouquier et Lallier, conduites séparément ou ensemble, révèlent que le film a une double origine. D'une part, immédiatement après avoir tourné *Le Tonnelier* et bien qu'il travaillait déjà sur d'autres films, Rouquier a commencé à esquisser des scénarios pour un long métrage sur la vie rurale française dont le tournage aurait demandé de demeurer sur place au moins une année, plus que ce que Flaherty avait pris pour réaliser *Nanouk* et *L'Homme d'Aran*. Dans le même temps, Lallier cherchait des moyens de « faire des films sans travailler pour les Allemands ». En 1943, il réalisa un film apparemment inoffensif intitulé *Alerte aux champs* qui traitait des ravages du doryphore. Pourtant, comme tous les français de cette époque le savaient, *les doryphores*^{*} était un surnom donné aux Allemands durant la Première Guerre Mondiale : comme ces insectes, ils dévoraient tout ce qu'ils voyaient ! Lallier organisa un programme présenté à Paris le 21 avril 1944 dans lequel *Le Tonnelier*, *La part de l'enfant* et *Alerte aux champs* furent projetés⁶¹. Durant l'année précédente, cependant, le meilleur ami de Lallier, Claude Blanchard, qui était un correspondant de presse connu[#], lui suggéra qu'il pourrait faire un film sur la campagne française « parce que c'est la seule chose en France qui possède encore de la vie »⁶². Lallier et Blanchard commencèrent alors à rechercher une ferme qui convienne. Ils contactèrent aussi Rouquier qui répondit de manière enthousiaste mais insista pour que le film soit fait dans sa région natale, l'Aveyron. Quant Lallier rejeta la proposition initiale de Rouquier concernant un film sur une famille de vigneron, Rouquier suggéra la ferme que possédait le frère de son père à Goutrens. Lallier hésita au début, mais après une visite à la ferme, le *haut bourgeois*^{*} parisien qu'il était trouva les paysans du Massif Central *très sympathiques*^{*}, et la décision fut prise d'installer Rouquier et son équipe à Goutrens aussi vite que possible. Le tournage commença en novembre 1944 et fut terminé en novembre 1945⁶³.

Bien que la place disponible ici ne permette pas de procéder à une analyse complète de *Farrebique*, qui demeure le plus subtil portrait filmé d'une famille paysanne française⁶⁴, certains de ses éléments en rapport avec notre sujet actuel doivent être relevés. Le film présente une année de la vie de la famille Rouquier et de leur ferme de taille moyenne sur laquelle des cultures diversifiées sont pratiquées. La structure du film est basée sur le cycle annuel des saisons et sur les jours distincts qui s'écoulent à l'intérieur des saisons⁶⁵. Le film entrelace trois types de séquences à l'intérieur de chaque

* Ndt : En français dans le texte original.

⁶¹ - *Le Film*, 6 mai 1944, p. 3. Lallier et Rouquier mentionnent tous les deux le double sens de *doryphore*.

[#] Ndt : Disparu en 1945 lors d'un reportage.

⁶² - Interview de Rouquier et Lallier, 12 août 1978.

⁶³ - *Idem*, et interview de Rouquier, 7 août 1978.

⁶⁴ - Le film est disponible en version 16 mm à la location chez les Films Macmillan-Audio Brandon; au Canada, chez Marin Motion Pictures, Toronto.

⁶⁵ - Le film est sous-titré « Les quatre saisons ». C'est également le titre de la copie d'un scénario ancien de Rouquier dans les collections de l'IDHEC. [Ndt : voir aussi « *Le printemps... ça revient toujours !* » *Genèse de*

“An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945” by John H. Weiss, from Cinema Journal, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

saison : les activités quotidiennes des trois générations de la famille Rouquier qui vivent à *Farrebique* (la fabrication du pain, les repas, les soins aux animaux, l'entretien des cultures, les devoirs en rentrant de l'école, les *veillées*^{*}) ; des incidents mis en scène de façon à montrer l'histoire de la ferme, les problèmes liés à sa modernisation, et les événements susceptibles de provoquer des changements fondamentaux dans la routine quotidienne ; et enfin, les changements dans l'environnement naturel de la ferme (le temps, le paysage, les insectes, la vie des plantes – y compris des séquences en vitesse accélérée). Dans la section d'ouverture de l'automne, les personnages sont introduits, le grand-père s'inquiète d'un mur de la ferme principale qui a besoin d'être réparé, et la famille décide de le réparer durant l'été. Dans la section d'hiver, le grand-père raconte l'histoire de la ferme à Raymondou, le petit-fils aîné qui héritera de *Farrebique*, et se souvient que lui-même a aidé à construire certains des bâtiments lorsque la ferme est devenue plus prospère. Durant une *veillée*^{*}, la lampe commence à fumer et les femmes rêvent d'installer l'électricité, un projet qui demande beaucoup de diplomatie pour emporter l'assentiment du Père Fabre, le voisin un peu radin. Dans la section de printemps, les négociations avec Fabre ont abouti, l'électricité est installée, et la femme de Roch, le plus âgé des fils, donne naissance à un enfant. Dans la séquence sur l'été, Henri, le plus jeune des fils, se casse la jambe en tombant d'une meule de foin, ce qui signifie en conséquence que la maison ne peut pas être réparée cette année. Dans la séquence finale de l'automne, le grand-père, sentant que la mort approche, rassemble toute la famille pour régler la question de l'héritage. Le fils aîné recevra la totalité de la ferme et remboursera ses frères et sœurs plus jeunes, grâce au fait que ses deux sœurs, qui sont maintenant religieuses, renoncent à leurs parts. Après cette scène, le grand-père effectue un dernier tour de la ferme, se rend à son lit, et, après avoir arrangé le mariage d'Henri avec la fille de Fabre, il meurt. Au retour de la cérémonie funéraire, à laquelle toute la communauté participe, l'aîné des fils est montré en train de couper le pain à table.

Sur un certain nombre de points, les thèmes de *Farrebique* sont similaires à ceux du *Charron*. La succession des jours est assurément traitée soigneusement et avec sensibilité – la fabrication du pain constitue probablement le parallèle le plus proche avec le travail des artisans dans les précédents films – mais l'absence de commentaires permet d'éviter les déclarations assez pompeuses du *Charron* (*délassement, travail*^{*}). Le rôle prépondérant de la religion apparaît dans les scènes des prières familiales du soir, une séquence sur la communauté allant à la messe, et l'importance de la prière lors de la maladie et de l'hospitalisation du grand-père. Les éléments cycliques de la vie dans la ferme apparaissent le plus fortement dans le cycle des saisons, mais l'appropriation par le fils aîné de la place du père à la table souligne clairement la continuité de la famille à travers les cycles de vie de ses membres individuels.

Farrebique et *Le Charron* diffèrent par ailleurs sur des points fondamentaux. *Farrebique* suit à la fois des schémas linéaires et cycliques. La ferme, bien qu'elle ne soit pas exactement un modèle de mécanisation (comme l'est la ferme collective de *La Ligne générale* par exemple), n'est pas figée dans son aspect matériel comme l'atelier de l'artisan. L'électricité vient éclairer le travail de chacun⁶⁶. Et l'on a le sentiment que le travail scolaire, devenu plus facile pour les écoliers grâce à l'électricité, apportera aussi d'autres changements. Dans *Le Charron*, l'école n'est pas mentionnée pas plus que le travail scolaire à la maison. L'année suivante à *Farrebique*, d'ailleurs, le mur de la ferme sera finalement

Farrebique de Georges Rouquier, par Bernard Bastide <<http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=324>>].

* - Ndt : En français dans le texte original.

⁶⁶ - Le film montre aussi l'utilisation d'une batteuse à vapeur durant la moisson.

“An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945” by John H. Weiss, from *Cinema Journal*, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

réparé. Si Roch et Raymondou travaillent dur et ont un peu de chance, la ferme continuera à s'agrandir. L'accent porté sur la romance et le destin éventuel d'Henri qui a l'intention d'installer une boutique dans une ville proche, dirige aussi notre attention ailleurs, vers la poussée démographique qui stimule les changements dans la structure sociale de la France. En résumé, le film alterne les éléments de continuité et de changement dans la société de Farrebique.

Ce contraste entre l'équilibre de la continuité cyclique et de la progression linéaire dans *Farrebique* et la prédominance très forte du premier aspect dans *Le Charron* a fourni mon angle d'attaque lors de mon interview de Rouquier, quand j'ai cherché à déterminer les facteurs qui ont formé les visions sociales présentées dans ces films. Puisque j'ai mentionné l'hypothèse selon laquelle *Le Charron* (et peut-être même *Farrebique*) intégrait assez directement l'idéologie propagée par les traditionalistes de Vichy, il est d'autant plus important de prendre en compte la propre explication de Rouquier, en dépit des difficultés qu'il avait à se souvenir de son état d'esprit trente-quatre années plus tôt.

Rouquier refuse d'admettre à plusieurs reprises que des « idées préconçues » soient présentes dans *Le Charron* et qu'il ait eu l'intention préalable de lui donner une structure cyclique : « Vous voyez des choses là où il n'y en a pas »⁶⁷. Il affirme que la structure du film s'est imposée par la nature même du sujet. Tout d'abord, l'art du charronnage, vieux de trois mille ans, était arrivé à sa perfection⁶⁸. La roue à moyeu de bois et cerclage de fer, réalisée sur commande et spécialement conçue pour les véhicules et matériels agricoles, ne pouvait plus être améliorée dans un contexte de production artisanale. L'introduction des pneus en caoutchouc sur les autos, tracteurs et autres véhicules produits en masse menaçait le charronnage d'une « totale défaite ». En créant une nouvelle demande pour les talents du charron, l'Occupation avait retardé cette révolution « jusqu'à je ne sais quand ». Lorsque j'ai suggéré que si un film documentaire comme le sien prétendait représenter la vie d'une certaine catégorie de personnes à cette époque, il aurait dû faire plus fortement allusion au changement, Rouquier répondit en précisant que ses films n'étaient pas datés : « Je ne m'intéressais pas à dater ce film. L'art du charron était un métier à la fois éternel et condamné : éternel non seulement [à cause de sa perfection] mais aussi parce qu'aussi longtemps que les hommes souhaiteront conserver de vieux véhicules comme pièces historiques, il y aura du travail de restauration ; condamné, parce que si maintenant il reste trois ou quatre charrons seulement dans tout le pays, à cette époque il y en avait trois ou quatre cents ». La structure du film procédait donc de la nature de la situation et de la répugnance de Rouquier à « dater » celui-ci : « L'auteur d'un film doit *composer* son sujet, c'est-à-dire qu'il doit y avoir un début, un milieu et une fin... Or, l'art du charron était un *truc figé**, arrivé à sa perfection, achevé. Ainsi, je ne souhaitais pas dater le film et je jouais sur la tradition – du père au fils, etc. *Voilà** ». Le château de Rânes que l'on voit en arrière-plan dans une scène était alors occupé par les Allemands, mais une référence à ce fait aurait « daté » le film, témoigné de son âge – ce que Rouquier dit à plusieurs reprises vouloir éviter.

Lorsque j'ai suggéré qu'il pourrait y avoir de nombreuses façons d'ajouter « une lueur d'espoir » montrant que les choses auraient pu changer en mieux sans pour cela « dater » le film,

⁶⁷ - Interview de Rouquier, 7 août 1978.

⁶⁸ - Comme il devait le faire pour tous ses documentaires futurs, Rouquier avait soigneusement étudié l'histoire de son sujet. Il était parfaitement au courant, par exemple, que les tonneaux avaient été fabriqués en premier par les Gaulois.

* *Ndt* : En français dans le texte original.

“An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945” by John H. Weiss, from *Cinema Journal*, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

Rouquier répondit que le sentiment qu'un tel espoir pouvait être légitime était assez faible à cette époque : « C'est facile à dire maintenant, vous savez bien sûr que l'Occupation prendrait fin. Mais nous avions à peine commencé à nous demander si cela se terminerait. C'était durant l'été 1943. Relisez votre histoire. L'armée allemande était alors profondément engagée en Russie... *C'était pas gai**. Pour nous, hélas, nous ne voyions pas la fin ; on ne se disait pas "Après cette guerre, il y aura...". Oui, on se voyait figé dans le moment présent ». Quand je demandais à Rouquier s'il avait parlé au fils du Père Bouchard de son avenir incertain en tant que charron, il me dit que la question ne lui était « jamais venue à l'esprit ».

Quand Rouquier tente de retrouver son état d'esprit alors qu'il réalisait *Farrebique* (commencé, après tout, après la libération de Paris), la juste mesure entre le cyclique et le linéaire, l'éternel et le progressif, la continuité et le changement, devient une tension plutôt qu'un équilibre soigneusement construit. Quand j'ai insisté sur le fait que malgré sa suggestion du progrès – je citais alors l'exemple de l'électricité – *Farrebique* n'en devenait pas pour cela « daté », Rouquier me répondit, comme pour souligner son insistance sur la continuité, que son scénario original n'incluait pas l'installation de l'électricité mais une innovation bien moins importante, la reconstruction et l'expansion du corps de ferme. Le Gouvernement français avait donné son accord pour fournir une partie des fonds finançant ce dernier projet, mais au dernier moment il s'est rétracté. La famille Rouquier ne pouvait fournir elle-même tout le matériel et la main-d'œuvre nécessaires ; d'où la « blessure » du plus jeune des fils et le plan de substitution vers l'électricité. Après avoir expliqué ceci, Rouquier ajoutait cependant : « C'est pareil, nous avons pensé à une chose : le problème réel était bien la modernisation de l'habitat rural »⁶⁹. Une autre fois, Rouquier affirmait à nouveau que filmer le processus de modernisation n'était pas son principal objectif ; il voulait effectuer un portrait de la « ferme traditionnelle française » avec *Farrebique* comme représentante de la majorité de ces fermes, c'est-à-dire une entreprise familiale, de 20 à 30 hectares, dédiée à la polyculture⁷⁰.

L'ambivalence du thème de la modernisation n'a pas été la seule source de tension pour Rouquier dans la réalisation du film. Puisque l'un de ses buts était de « faire un film ethnographique », il devait représenter précisément le rôle important que la religion catholique jouait dans la vie de ses paysans du Rouergue. Or comme les paysans français ne sont pas tous de tels catholiques fidèles, il ne pouvait guère prétendre à l'universalité en ce qui concerne cet aspect précis du film. Lors de la

* Ndt : En français dans le texte original.

⁶⁹ - Une *Fiche filmographique* préparée pour *Farrebique* à la fin 1947 par Édouard Berne et Yves Laplanche figure dans une partie de la collection de l'IDHEC ; elle comporte des annotations manuscrites de Rouquier qui indique également « la modernisation de la ferme » comme étant l'un des thèmes du film.

⁷⁰ - Le film de Joris Ivens *L'Électrification et la Terre (Power and the Land, 1940)*, tourné dans le cadre de la campagne du Ministère de l'Agriculture des États-Unis pour l'électrification rurale, fournit de nombreux éléments de comparaison. Comme Rouquier, Ivens souhaitait modifier les « faits » de son sujet car la famille Parkinson possédait déjà l'électricité. L'arrivée de l'électricité est ainsi présentée, sans surprise, comme un bouleversement bien plus important qu'il ne l'avait été. Toutes sortes d'applications apparaissent soudain, alors que *Farrebique* se concentre sur la lumière apportée par la lampe à incandescence. Cependant, même dans *Power and the Land*, le caractère cyclique et continu demeure extrêmement fort. Les relations humaines – Ivens avait choisi délibérément une famille attachante – sont à peine modifiées par l'électricité, et l'harmonie avec la nature que le cinéaste ressentait fortement dans la ferme Parkinson est rendue dans des scènes presque aussi puissantes, même si elles sont bien plus brèves, que celles de *Farrebique*. Voir Joris Ivens, *The Camera and I* (New York, 1969), 187-206. Rouquier n'avait pas vu le film d'Ivens avant de réaliser le sien.

“An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945” by John H. Weiss, from Cinema Journal, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

discussion sur les éléments ethnographiques de son film, Rouquier affirmait que « *c'était la vie exacte de 1945** ». Mais la crainte de « dater » son film avait néanmoins des répercussions, comme elle en avait eu pour *Le Charron* : l'un des fils revenait d'un camp de prisonniers en Allemagne au moment de la réalisation, mais Rouquier a décidé de ne pas l'inclure dans le film *pour ne pas traiter de la triste période actuelle**. Finalement, d'une manière courte mais significative, Rouquier a délibérément ressuscité le passé. Après que le grand-père soit « mort », Rouquier a insisté pour que la voiture familiale, décorée de buis et de feuilles de laurier, soit utilisée pour transporter le cercueil alors même qu'un corbillard était disponible à Goutrens. Il explique qu'il a fait ceci « afin de rester fidèle à la nature de mes souvenirs ». Comme il l'a déclaré lors d'une discussion sur la manière dont Robert Flaherty constituait une famille à partir de personnes sans liens de parentés[#] pour tourner *L'Homme d'Aran*, les documentaristes, pour Rouquier, « recréent la vérité », ce qui constitue une activité distincte à la fois des illusions de la fiction et de la passivité impliquée par le concept de la caméra conçue comme un « œil innocent ».

Bien que « recréer la réalité » puisse avoir produit des tensions entre *Farrebique* et la réalité extérieure, l'entreprise a magnifiquement réussi dans le traitement des personnages. La position du film envers la famille est faite de sympathie et de sobriété. (Comme il les avait tous connus dans la vie, Rouquier a écrit leurs rôles pour qu'ils correspondent à sa perception de leurs propres personnalités : en d'autres termes, chaque personnage se voyait attribué son propre rôle). Bien que le fils aîné s'inquiète du prix à payer à ses frères et sœurs pour obtenir la ferme, par exemple, le film ne comporte aucune obsession balzacienne concernant l'avarice du paysan français, la suspicion ou la *petitesse** que l'on trouve dans *Goupi Mains Rouges* de Jacques Becker (1943)⁷¹. De même, bien que les habitants de Farrebique ne soient pas riches, ils n'apparaissent tout de même pas dans l'état de pauvreté paysanne dépeinte de façon naturaliste dans *La Ligne générale* ou dans l'adaptation par André Antoine en 1919 de *La Terre* de Zola⁷². Par ailleurs, même si le film n'est pas dénué de lyrisme, la lourde rhétorique de l'exaltation vichyste d'un « retour à la terre » en est absente. Les plans insérés établissent une thématique dominante d'harmonie avec la nature (comme dans la séquence qui regroupe la naissance d'un enfant, un poussin qui rejoint sa mère, une famille de canards, un accéléré sur l'éclosion d'une rose), mais nous savons que la nature n'est pas toujours aussi généreuse que durant cette année particulière ; après un orage, le grand-père remercie le ciel que ce ne fût pas de la grêle. On réalise rapidement de plus que la terre ne peut supporter tout le monde. Henri doit la quitter pour prendre un autre travail afin que la ferme demeure intacte. Seul, dans le commentaire bref qu'il fait sur son souhait d'ouvrir une boutique à Paris - « On gagne beaucoup là-bas, mais on dépense aussi beaucoup » - transparait quelque chose que l'on peut interpréter comme une attaque envers les valeurs urbaines et industrielles. Par contraste, le film de Gérard Bennett *La Terre qui renaît* (1942), typique de la propagande de Vichy, ajoute à son appel romantique pour un renouveau rural une attaque sur l'influence abominable des Juifs et des politiciens des villes sur la politique agricole⁷³.

* Ndt : En français dans le texte original.

Ndt : Rouquier utilise le même procédé dans *Le Charron* puisque le "Père Bouchard" du film était en réalité Almiré Léger, le beau-père de Lucien Bouchard (nommé "Louis" dans le film); il n'était pas charron mais agriculteur. Lucien Bouchard par contre était bien charron à l'époque.

⁷¹ - Voir Prédal, *La Société française*, 271.

⁷² - *Ibid.*, 92.

⁷³ - Cf. *Le Film*, 4 juillet 1942, et Léglise, *Histoire de la politique*, 92.

"An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945" by John H. Weiss, from *Cinema Journal*, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

Les critiques et cinéastes français, à commencer par ceux qui virent les rushes à l'été 1946, ont répondu avec enthousiasme à *Farrebique*⁷⁴. Le commentaire le plus influent est venu de Jean Painlevé. Fils d'un premier ministre de la Troisième République et réalisateur de films scientifiques depuis les années 1920, Painlevé était devenu l'un des chefs de la Résistance dans l'industrie cinématographique française⁷⁵. À l'été 1944, il avait donné son accord pour collaborer avec Rouquier afin de réaliser les séquences en accéléré et les plans macro-cinématographiques pour *Farrebique*, mais en août 1944 il a été nommé Directeur Général du Cinéma Français⁷⁶. (Pendant qu'il était en fonction à ce poste, il a demandé à Lallier de s'occuper de la section sur le documentaire)⁷⁷. Lorsqu'il apprit que le film de Rouquier avait été refusé par le jury officiel qui sélectionnait les films présentés au premier festival de Cannes, Painlevé a publié un article dans *Le Figaro* (30 octobre 1946) dans lequel il comparait le scandale concernant le rejet de *Farrebique* à « une nouvelle *bataille d'Hernani*⁷⁸ ». Après ce tollé, le film a été montré « non officiellement » à Cannes où il a obtenu la première de ses quatre récompenses majeures. Après la première publique le 11 février 1947, le film reçut de la part du public un accueil plus fort qu'aucun autre documentaire français précédent. Il est demeuré jusqu'à ce jour l'un des favoris des critiques et un « classique » populaire à la Cinémathèque Française et à la télévision⁷⁹.

La réponse positive à *Farrebique* suggère que de nombreux français, tant parmi les intellectuels que dans le grand public, pensaient eux-mêmes à équilibrer les deux thèmes autour desquels Rouquier avait organisé le portrait de la famille de son oncle. Citoyens d'une puissance qui s'avérait tout à coup de second ordre et pas très sûrs de ce qu'ils avaient été libérés, ces Français recherchaient de l'assurance dans la force de leurs racines paysannes et dans leur capacité à absorber le changement technologique, à se développer, tout en maintenant les harmonies fondamentales. Cette assurance était entretenue au mieux par un film dont l'état d'esprit était une *compote** d'observations mesurées et de lyrisme doucement saupoudrée d'ironie. Rouquier avait délibérément essayé de rendre ses films *intemporels**. Si d'un côté son public souhaitait savoir « exactement comment étaient les choses en 1945 », il voulait aussi saisir dans l'immédiat ce qu'était une valeur intemporelle⁸⁰. Qu'il

⁷⁴ - Voir Marcel Carné dans *La Rue*, 20 septembre 1946, p. 1 ; J. G. Auriol dans *La Revue du cinéma* 4 (1 janvier 1947), 56-59, et un article précédent dans *L'Écran français* du 2 octobre 1946 ; Jacques Doniol-Valcroze, « Enquête sur le présent et l'avenir du cinéma français », *La Revue du cinéma*, 10 (février 1948), 34-37 ; *Cinéma*, 634 (24 septembre 1946) ; et les archives « coupures de presse », Bibliothèque de l'IDHEC, Arc 5.

⁷⁵ - Daniel, *Guerre et cinéma*, 198.

⁷⁶ - Léglise, *Histoire de la politique*, 119-133, discute le rôle de Painlevé dans la politique cinématographique de l'époque. Painlevé a collaboré plus tard avec Rouquier pour la réalisation de *L'Œuvre scientifique de Pasteur* (1947).

⁷⁷ - Interview de Rouquier et Lallier, 12 août 1978.

⁷⁸ - Voir également les réactions de Georges Charenso, Jacques Becker et Louis Daquin dans *Cinéma*, 634 (24 septembre 1946).

⁷⁹ - *Télérama*, 586 (9 avril 1961), *Télérama*, 635 (18 mars 1962).

* Ndt : En français dans le texte original.

⁸⁰ - Dans le pavillon ultramoderne de la France à l'exposition de Montréal en 1967, qui présentait les derniers développements de la technologie française, un seul film intitulé *Le Cœur de la France* tenait la première place. Il s'agissait durant vingt minutes d'une évocation du monde de *Farrebique*, voire même d'une époque antérieure : une série de petites scènes villageoises dans lesquelles la technologie du vingtième siècle et les images urbaines n'intervenaient jamais. Clocherle dans le monde du Concorde.

“An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945” by John H. Weiss, from Cinema Journal, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.

s'agisse de résistants, de vichystes, ou de Monsieur Verdier, la figure centrale dans le film de Marcel Ophüls *Le Chagrin et la Pitié*, qui assista en observateur à l'Occupation en essayant juste de se débrouiller, la plupart d'entre eux partageaient réellement certaines valeurs de base – l'intégrité de la famille, le travail, la *patrie*⁸¹, ainsi que la valeur du passé de la France comme guide pour le futur⁸¹. Dans ma tentative pour comprendre ce que reflètent les films de Georges Rouquier réalisés durant la guerre, ma thèse est que sa biographie individuelle et ses conceptions artistiques viennent en premier, que les conditions économiques et sociales partagées sous l'Occupation viennent en second, que l'expérience historique commune de la population bien avant l'arrivée des Allemands vient en troisième position, et enfin, que l'influence de la propagande officielle du Gouvernement de Pétain vient loin en dernier.

⁸¹ - Comme Paxton le reconnaît dans sa discussion sur la politique familiale de Vichy, *Vichy France*, 356-357. Daniel relève le même point à propos des thèmes présents dans les films français de l'Occupation comme *Le Ciel est à vous*, *Guerre et cinéma*, 201.

***“An Innocent Eye? The Career and Documentary Vision of Georges Rouquier up to 1945”* by John H. Weiss, from *Cinema Journal*, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1981), pp. 38-62. Copyright © 1981 by The University of Texas Press. All rights reserved.**