

Entretien avec Éric Rohmer

Jacques Kermabon

Number 71, February–March 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22995ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Kermabon, J. (1994). Entretien avec Éric Rohmer. *24 images*, (71), 37–41.

Rohmer

chemin de campagne, éclate en sanglots. De même que Renoir dans *Partie de campagne* n'atteignait la nature qu'en référence à la peinture impressionniste, pour adapter la nouvelle de Kleist, Rohmer évoque-t-il des tableaux contemporains de *La marquise d'O...* Et l'on doit se poser la question lorsque l'histoire se déroule dans notre présent alors même que la représentation nous apparaît «naturelle». Un trait simplement: ce travail de représentation, en gros ce qui relève de la socialité, passe en bonne part par la parole.

L'idée récurrente à laquelle il faut tordre le cou à propos de Rohmer tient au statut de la parole dans ses films. D'abord, comme le répète volontiers Michel Chion, il n'y a pas plus de paroles dans un Rohmer que dans la plupart des films américains. Simplement, alors que dans ceux-ci, tout le travail de mise en scène est de faire oublier le flot de mots par l'action des personnages, la stratégie de Rohmer est de nous les faire entendre. Par contre, tandis que dans la plupart des films, la parole est le véhicule principal du sens, elle vaut surtout chez Rohmer comme stratégie de séduction, effet de mensonge, de dissimulation. Le dire est aussi, voire plus, important que le dit. Cela ne signifie pas que Rohmer croit à l'inconscient, qui suppose un sens, caché par condensation ou déplacement. Les moteurs qui régissent l'univers de Rohmer s'appellent plutôt mystères, hasards, impondérables, et croit-on que le sens est donné qu'au même moment il se dérobe, fait volte-face ou reste en suspens. Que les conversations glissent de réflexions sur Pascal ou Kant à des considérations sur l'amour, en passant par des propos banals a finalement moins d'importance que de percevoir combien l'univers montré par Rohmer suggère un ailleurs, n'est pas un tout, mais la partie d'un ensemble dont nous ne captions que des vibrations. Dans chaque plan palpite un hors champ que les paroles nous laissent seulement pressentir.

Rohmer appartient aux rares cinéastes dont nous attendons encore chaque nouveau film avec impatience. Que son esthétique, parmi les plus cohérentes qui soient, laisse la porte ouverte à la glose, n'obère en rien le plaisir de plus en plus libre qui porte les comédies rohmériennes. Cette liberté de ton est le signe d'une maturité artistique. Elle a à voir avec l'enfance.

D'autre part, on relèvera que le monde de Rohmer est celui d'une éternelle jeunesse, au sein duquel ne semblent jamais pouvoir s'immiscer la maladie, la mort, la vieillesse. Mais ceci est une autre histoire. ■

Jacques Kermabon

ENTRETIEN AVEC ÉRIC ROHMER

Propos recueillis par
Jacques Kermabon

24 IMAGES: Avec *L'arbre, le maire et la médiathèque*, on découvre que Rohmer s'intéresse à la politique.

ÉRIC ROHMER: Je m'y intéresse comme tout Français. Mon film n'est pas politique au sens de «film de combat», dans la mesure où je ne prends pas parti. Il l'est simplement parce qu'il y est question de politique et que ce sont des hommes politiques qui sont mis en scène.

Avant, la critique de cinéma était très politisée. Lorsque nous avons commencé dans les années 50, il fallait lutter avec des armes plus ou moins politiques. Les critiques des quotidiens jugeaient les films selon la couleur de leur journal. Il y avait les films de gauche et les films de droite. Aux *Cahiers du cinéma*, nous essayions d'avancer d'autres critères, mais nous étions les seuls. La revue *Positif* était très marquée par un côté anarchiste post-surréaliste anticlérical. Nous avions toutes les tendances. Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast écrivaient dans des journaux de gauche. Nous voulions être apolitiques et on nous a traités de réactionnaires, d'autant que nous défendions le cinéma américain, détesté par le milieu de gauche.

Enfin, vous ne semblez pas vraiment croire à l'efficacité de l'action des hommes politiques.

Le domaine politique est périlleux car plane sur lui le risque d'une certaine lourdeur. Le problème que je me suis posé était: est-ce que je fais un film très élaboré qui risque d'être une fable politique un peu lourde ou est-ce que j'essaie d'improviser et de lier ça par une ironie — ironie perceptible dans les cartons — me permettant d'organiser les choses avec un lien beaucoup moins serré que dans la plupart de mes films. En écrivant un sujet, on est obligé de s'y prendre deux ans à l'avance. L'improvisation m'a permis de serrer au plus près la réalité, de suivre de près l'événement. Les choses allaient à une vitesse colossale, se démodaient de mois en mois et j'étais obligé de m'adapter à l'actualité. Puis j'ai eu la chance de pouvoir sortir le film dans la foulée. Aussi ce film est-il très circonstanciel. Cela ne signifie pas que plus tard il aurait été démodé mais l'impact en aurait été différent. C'est la première fois que je suis d'aussi près l'actualité, même si je n'en suis jamais très loin. J'ai toujours prétendu être un cinéaste moderne. Quand j'ai fait *La collectionneuse*, j'étais même un peu en avance

parce que le milieu que je peignais était celui qui a ensuite été à la mode. De même, les vêtements étaient à la mode au moment de la sortie car en avance au moment du tournage.

Vous êtes toujours très soucieux de la représentation de l'époque à laquelle se situe l'action de vos films.

C'est ce que j'ai écrit dans un texte à propos de *La marquise d'O...* Je voulais montrer la réalité quotidienne du XVII^e siècle à travers les tableaux de l'époque.

C'est évident dans Perceval le Gallois avec ses miniatures où dans La marquise d'O... avec des citations de tableaux, mais comment la réflexion sur la représentation passe-t-elle dans vos films contemporains?

Comment peut-on connaître la réalité d'une époque? Essayer de la reconstituer dans l'absolu est vain. On ne peut pas avoir le regard d'une caméra comme si elle se promenait dans le passé. C'est aussi difficile que de faire construire la machine à remonter le temps de Wells. Il vaut mieux s'en tenir à la représentation qu'avaient les gens du passé de leur époque et tenter de les présenter comme eux-mêmes se représentaient. Ce qui n'était pas difficile avec *La marquise d'O...* à laquelle correspond une peinture assez réaliste, devient beaucoup plus complexe pour *Perceval* où nous avons une peinture symbolique. Et je me suis lancé dans un décor non réaliste où, par exemple, des châteaux sont hauts comme deux fois des hommes. Évidemment, ce n'était pas comme cela à l'époque, mais tourner dans des ruines ou des châteaux restaurés m'aurait paru tout aussi faux. Ce qu'on gagne d'un côté, on le perd de l'autre. Maintenant, quelle trace laisserons-nous au futur? Ce sera sans doute la télévision — si on arrive à conserver correctement les bandes magnétiques. Finalement, ces hommes politiques, je ne les connais qu'à travers le petit écran, et c'est peut-être en les voyant là que j'ai eu envie de les faire vivre. La façon dont je les présente fait un peu entretien télé: dans la salle du rédacteur, avec les paysans. On peut me faire le reproche d'ailleurs qu'un paysan se comporte comme s'il était filmé (ce qu'il est) alors qu'il est censé, dans la fiction, n'être qu'interviewé pour un journal.

Si votre représentation passe par le filtre de la télévision, vous vous permettez des licences impossibles dans le cadre télévisuel. Un seul exemple: les costumes d'Arielle Dombasle qui changent d'un plan à l'autre alors que la conversation semble continue.

Je n'ai pas voulu situer cette scène à la campagne dans le temps. Elle n'est pas une action suivie, mais des moments pris au hasard, qui ne répondent pas à la vraisemblance temporelle en jeu dans les autres films.

Une autre particularité de votre film me semble être votre utilisation du discours. Plus souvent, chez vous, la parole est une arme qui vaut moins pour ce qu'elle énonce que pour l'incidence que son énonciation peut avoir (séduction, pouvoir...). Or là, elle me semble relever d'un rapport plus frontal et le discours valoir pour ce qu'il dit.

Il faut moins lire entre les lignes mais quand même. Je m'en suis rendu compte avec les entretiens des villageois. J'en avais un de passionnant, celui d'un professeur. Il était trop long, mais ce

n'est pas pour cela que je ne l'ai pas gardé mais parce que c'était une sorte de cours. N'apparaissait que son propos alors que chez tous les autres il y avait à la fois le propos et l'homme. Quand l'agriculteur ne répond que par des «oui», «non», la façon dont il répond, sa mise en situation sont aussi importantes que ce qu'il peut dire. Les interviewés sont alors devenus des personnages.

Quant aux acteurs, parfois ils sont les personnages mais parfois aussi des acteurs, des individus qui essayent de se surprendre les uns les autres.

Il y a un peu d'improvisation: par exemple Arielle Dombasle face aux animaux. Si cela ressemble à une caricature, c'est elle qui l'a voulu ainsi. Pour le reste, il me semble que tout ce que disent les acteurs est sensé. Ce qui est insensé, c'est qu'ils puissent tenir des propos aussi contradictoires. Ils manient aussi un peu la langue de bois mais là je n'ai pas voulu trop forcer. J'ai introduit parfois certaines formules creuses parce qu'elles me plaisaient. Ce n'est pas un film de collage qui reprendrait des phrases d'untel ou d'untel. Je me suis beaucoup documenté, en particulier sur la jeune génération des socialistes un peu dissidents, mais les phrases, qui auraient pu être prononcées par tel leader politique, je les ai reconstituées de mémoire. De même, il ne s'agit pas d'un film à clés.

Qui sont les deux personnes qui conversent à la terrasse d'un café au début du film?

Un écrivain ésotérique tendance droite mystique, Jean Parvulesco et François Marie Banier. Ils improvisent à partir de certaines orientations que je leur avais données. Ils parlent de «l'impondérable», notion que j'ai fait reprendre dans les propos du philosophe à la radio. Et ce sont des impondérables qui figurent sur les cartons du film («si...»). Tout cela m'est venu en cours de réalisation. C'est en parlant avec les comédiens que la structure du film est apparue.

Le travail que vous décrivez, le résultat final ne ressemblent en rien à un téléfilm.

Je n'adopte pas la distinction que l'on fait entre cinéma et télévision. Il faut bien distinguer la télévision comme médium et la télévision comme source de certains spectacles proprement télévisuels. Elle est un instrument de transmission, de films par exemple, au même titre que le magnéscope ou la radio et la platine pour la retransmission de la musique. Le téléfilm est un genre mythique, qui, à mon avis, n'existe pas autrement que comme mode de production. Produit à la télévision, ce film pourrait très bien être présenté en salle. Les projections de presse de téléfilms ont d'ailleurs bien lieu dans des salles. Il n'y a pas de genre de fiction ni d'écriture spécifiquement télévisuelle. On a souvent dit qu'il fallait favoriser les gros plans à la télévision. Rien de plus faux, c'est sur un grand écran qu'un gros plan prend une véritable dimension — quasi fantastique. Sur le petit écran, on a besoin d'avoir de l'espace en haut et en bas. Il est vrai que la télévision a un cadre particulier, le 1/33 tandis que le cinéma — sauf pour quelques cinéastes attardés comme moi — repose sur le 1/66. La télévision adopte maintenant le 1/66. C'est un tort car elle va perdre en surface. Il est plus intéressant pour un poste de télévision d'avoir de la hauteur que d'avoir de la largeur. Bien

ÉRIC ROHMER



Fabrice Luchini, l'instituteur de *L'arbre, le maire et la médiathèque*.

Perceval le Gallois réalisé en 1978.



souvent on aura la même largeur et donc moins de hauteur car les gens n'auront pas toujours la place d'avoir des appareils colossaux. Quant à la qualité des téléfilms, il en est de bien supérieurs à certains films qui sortent en salle. Je l'ai dit dans les années 80. Il se peut qu'aujourd'hui on enregistre une baisse sensible mais je me demande s'il n'y a pas aussi une baisse dans le cinéma. Finalement, le seul genre spécifique de la télévision, c'est le feuilleton, un peu l'équivalent des «serials» d'autrefois. Eux seuls permettent de retrouver une certaine épaisseur romanesque qui manquera toujours aux films du fait de leur durée. L'adaptation d'un roman sera toujours mauvaise parce qu'un film est trop court.

Quand même, votre film ne passera pas en première partie de soirée.

Je ne l'ai jamais prétendu. Autrefois, on disait d'un film «il ne passera pas au Gaumont-Palace». Télévision signifie grand public. Mais mon film peut très bien être diffusé sur la 7, il passera en tout cas sur Canal +.

Il semble difficile aujourd'hui de sortir l'audiovisuel du tout-venant alors qu'à vous entendre cela ne semble pas si compliqué. Votre démarche est en quelque sorte exemplaire. Avec peu de moyens, vous faites preuve d'une liberté de ton qu'on ne retrouve pas ailleurs.

J'ai une petite paresse pour aller au cinéma. Je le suis moins. Je ne veux pas critiquer mais cela m'intéresserait moins, je crois. Je ne peux pas être emporté dans le tourbillon de l'action et prendre du recul. Je poursuis ma route et je ne suis plus comme j'étais lorsqu'aux *Cahiers du cinéma* je me permettais de juger et même de façon un peu péremptoire. Quand on me demande ce que je pense de la situation du cinéma, je ne réponds pas, je ne peux pas.

Ce choix, de faire ce film avec peu d'argent, est-ce une question d'esthétique, un souci d'indépendance?

J'ai pensé que pour un film de ce genre il fallait faire absolument comme ça. Les films que j'ai faits ainsi sont ceux que j'ai faits avec le plus de plaisir et d'une manière générale ce sont ceux qui ont été le mieux accueillis. Ils n'ont peut-être pas rapporté autant d'argent mais, dans la mesure où la dépense est moindre, le bénéfice est plus grand. Il est très rare d'arriver à gagner de l'argent sur l'exploitation en salle, à moins que le film marche très bien, sinon, les recettes viennent de la télévision, des ventes à l'étranger... Là, il n'a rien coûté pour la sortie car il n'a pas eu besoin de campagne publicitaire. Étant donné la conjoncture politique, je pensais que les spectateurs iraient; ce qui fut le cas. Je ne voulais qu'une seule salle. Il est très difficile de maîtriser le public. Même si on fait un film pour dix mille personnes, ces dix mille personnes se précipiteront le premier jour. Plus un film s'adresse à un public restreint, plus le public se précipite vite.

Je suis plutôt inspiré par le manque de moyens. Mon expérience, loin de me donner envie d'utiliser de gros moyens, me montre au contraire qu'on peut s'en passer. J'ai appris une foule de choses auxquelles je ne croyais pas quand j'ai commencé. On peut se passer d'éclairage. Si on a un bon opérateur il suffit d'une personne à l'image et d'une personne au son. Les assistants ne

servent à rien. Résultat: j'ai fait ce film avec deux personnes. Je ne vois pas comment il aurait pu être mieux s'il y avait eu plus de monde. Ce n'est pas possible pour tous les sujets. Il y en a pour lesquels on a besoin de machinistes, ou de décorateurs. Et lorsqu'on a besoin de moyens, il faut les employer. Mais les sujets qui me plaisent n'en ont pas besoin. Au contraire, cette espèce de jeu, ce moment ludique qui devient celui de tourner ne serait plus possible s'il y avait des tas de gens autour de nous. On tourne parfois aussi au milieu de la foule et je garde la foule telle qu'elle est. Pour montrer ce que je veux montrer j'ai besoin d'une équipe discrète, de me faire oublier. Je n'ai pas besoin de me montrer comme le chef d'une troupe — il y a un côté militaire au cinéma, troupe d'occupation. J'ai toujours dit que mon cinéma était un cinéma de franc-tireur plutôt qu'un cinéma d'invasion. Et de plus en plus. Car curieusement, ces méthodes de guérilla introduites par la Nouvelle Vague semblent abandonnées au profit de la grosse artillerie, même pour les jeunes réalisateurs, qui tournent avec camions, gros projecteurs, etc. Il est peut-être bien de faire des films avec des grands moyens mais tout aussi important de savoir en faire avec des petits moyens.

Il y a un côté famille chez vous.

On s'amuse, c'est de l'amateurisme au bon sens du terme. Nous étions à la campagne et n'avons pas considéré que nous travaillions, d'autant plus qu'il n'y avait pas d'horaire. Nous tournions quand les circonstances étaient favorables.

À quel moment avez-vous eu l'idée de la chanson à la fin?

À la fois je refuse la musique d'accompagnement dans mes films et en même temps j'ai toujours rêvé de faire une comédie musicale. Je n'ai pu le faire vraiment qu'avec *Perceval*. Ici, j'ai pensé que ça pourrait finir avec une chanson. Je vais dire quelque chose qui va peut-être heurter les cinéphiles actuels. Il y a deux cinéastes, dont j'ai dit plutôt du mal, mais qui m'ont néanmoins influencé dans ma prime jeunesse, c'est René Clair et Marcel Carné. *Quai des brumes* est un des premiers films qui m'ait touché profondément, autant à cause de Prévert que de Carné. Carné, d'ailleurs, aime beaucoup Murnau, il cite *Tabou* dans un de ses films. Je vois très bien les limites d'un René Clair et je lui préfère bien évidemment Renoir, mais il y a de ses films tournés dans les années 30 que j'aime. Ils correspondent à une époque où il y avait une collaboration — ce qui n'est pas du tout la façon dont je fais les films —, de grands créateurs dans tous les domaines: opérateurs, décorateurs, musiciens. Un de ses films me semble à tort méprisé, peut-être parce qu'il avait des acteurs quelconques, c'est *À nous la liberté*, qui, rappelons-le, est antérieur à Chaplin. Et la musique de Georges Auric est beaucoup plus intéressante que celle des *Temps modernes*, soi-disant de Chaplin mais en fait un collage de plusieurs morceaux, utilisé comme accompagnement sauf la chanson (il fredonne «Je cherche après Titine»). Le film de René Clair est un peu une comédie musicale. J'aime bien, (il chante «mon vieux copain la vie est douce...»)

Vous dites vous considérer comme un moderne — ce que je crois —, mais en même temps, on assimile votre cinéma à un certain classicisme.

Le cinéma est un art classique par nature dans la mesure où il



Arielle Dombasle à la campagne dans *L'arbre, le maire et la médiathèque*.



Fabrice Luchini et Arielle Dombasle dans *Perceval le Gallois*.

ne met pas en question la représentation. La reproduction mécanique de la réalité sur laquelle il repose, lui confère une certaine force classique, affirmée par Bazin et qui a essayé d'être niée par ce qu'on a appelé l'avant-garde. Mais même chez Godard, qui refuse le réalisme du temps et de l'espace, il y a chez lui — et c'est ce qui fait que je me sens de la même famille tout de même — le sentiment de cette objectivité cinématographique. Comment? C'est difficile à dire, mais je la sens alors qu'elle n'est peut-être pas chez Resnais. Même s'il revient un peu au réalisme, Resnais est moins bazinien que ne l'est Godard. Le cinéma n'est ni clas-

sique ni moderne, mais plutôt post-moderne. Il est venu après l'art moderne. Les premiers films sont sortis au moment du cubisme. Est-ce que ça veut dire que le cinéma doit rattraper le cubisme en allant très vite ou que le cinéma rattrapera le cubisme en allant aussi lentement que la peinture? Je ne le pense pas. Le cinéma satisfait aux besoins du post-modernisme des années 60-70. Il nous a permis de nous reposer de l'art moderne. Le cinéma représente la figure humaine contrairement à l'art moderne. Mais, alors que la peinture, pour représenter une figure humaine, doit revenir en arrière, retomber dans une espèce de néo-classicisme, le cinéma, représentant *naturellement* la figure humaine, n'en a pas besoin. Il représente une diversion par rapport au moderne, et nous permet de rejoindre, par-dessus le moderne, le classicisme. Cela dit, il y a un double danger. La mise en question du classicisme par les Resnais, Godard, Duras, etc., est, en fin de compte, à chaque fois une impasse, sans postérité possible. L'autre risque, c'est l'académisme. Et le cinéma se sclérose aujourd'hui. Il devient néo, rétro, s'emprunte des thèmes à lui-même, refait des films, a une sorte de complaisance à se regarder lui-même et même à s'inspirer de lui-même. Comment en sortir? C'est un problème que je ne me pose pas parce que j'ai trouvé une certaine voie, que je continue. J'ai toujours de l'inspiration, mais je ne prétends pas avoir de disciple. Et je peux me renouveler. Je ne me sens pas condamné à refaire toujours la même chose. Nous avons pris, mes amis et moi-même, des tons prophétiques dans notre jeunesse «le cinéma sera cela et ne sera pas cela», mais maintenant je ne peux plus rien dire sur le sort du cinéma. Je ne suis pas prophète. ■