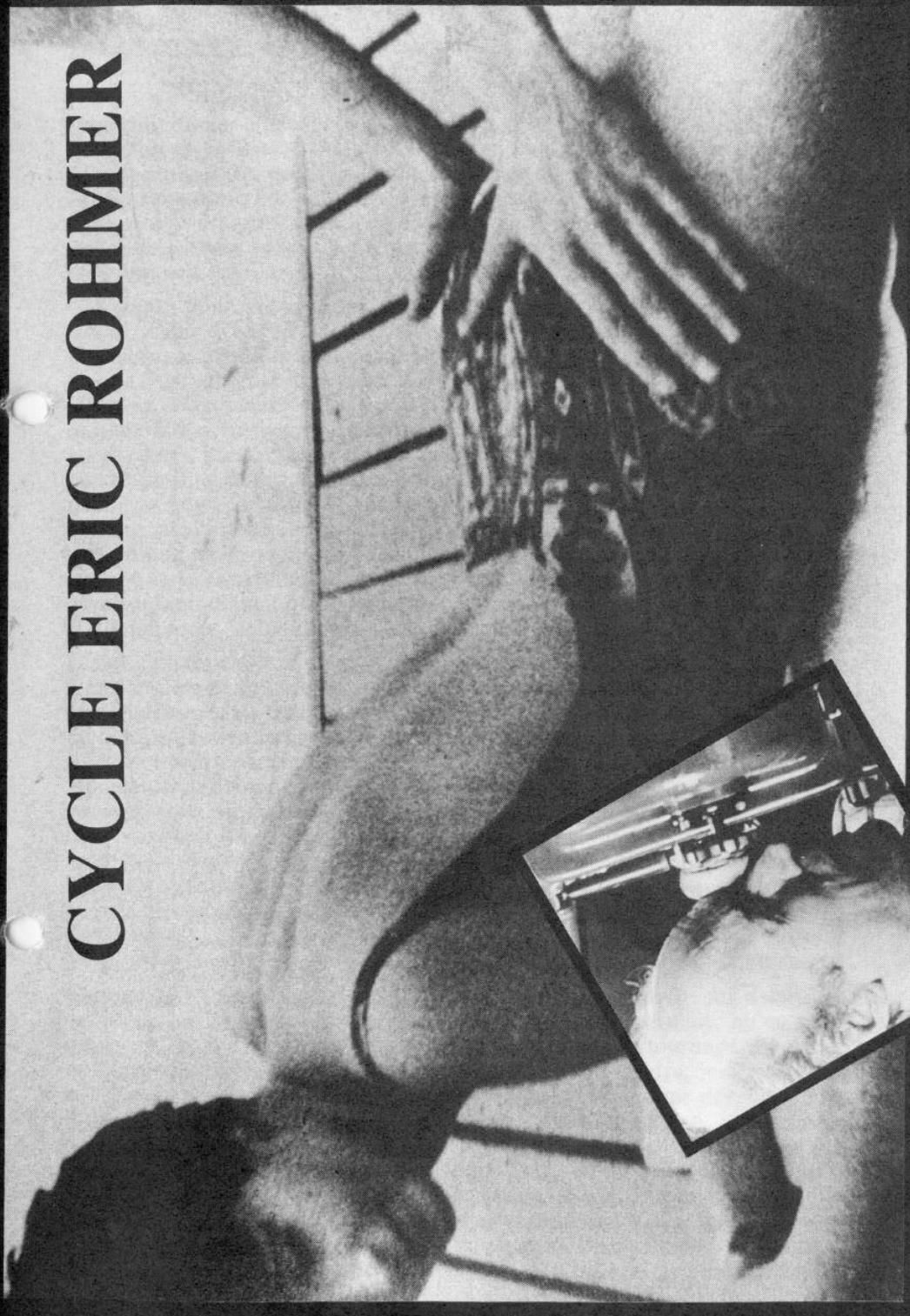


CYCLE ERIC ROHMER



WILLIAM COMPTON



L'ÉCRITURE

Pourquoi filmer une histoire, quand on peut l'écrire ? Pourquoi l'écrire, quand on va la filmer ? Cette double question n'est oiseuse qu'en apparence. Elle s'est posée très précisément à moi. L'idée de ces *Contes* m'est venue à un âge où je ne savais pas encore si je serais cinéaste. Si j'en ai fait des films, c'est parce que je n'ai pas réussi à les écrire. Et si, d'une certaine façon, il est vrai que je les ai écrits — sous la forme même où on va les lire — c'est uniquement pour pouvoir les filmer.

Ces textes, donc, ne sont pas «tirés» de mes films. Ils les précèdent dans le temps, mais j'ai voulu d'emblée qu'ils fussent autre chose que des «scénarios» : c'est ainsi que toute référence à une mise en scène cinématographique en est absente. Ils ont eu, dès le premier jet, une apparence résolument littéraire. Eux-mêmes et ce qu'ils véhiculaient — personnages, situations, paroles — avaient besoin d'affirmer leur antériorité à la mise en scène, bien qu'elle seule possédât la vertu de les faire être pleinement. Car on ne tire jamais un film du néant. Filmer est toujours filmer quelque chose, fiction ou réalité, et plus celle-ci est branlante, plus celle-là doit affermir ses assises. Or, quoique séduit par les méthodes du «cinéma-vérité», je ne me dissimulais pas tout ce que les formes, par exemple, du psychodrame ou du journal intime avaient de réfractaire à mon propos. Ces *Contes*, comme le terme l'indique, devaient tenir debout par le seul poids de leur fiction, même s'il arrive à celle-ci d'emprunter, voire de dérober, à la réalité quelques-uns de ses éléments.

L'ambition du cinéaste moderne, et qui fut aussi la mienne, est d'être l'auteur à part entière de son œuvre, en assumant la tâche traditionnellement dévolue au scénariste. Mais cette toute-puissance, au lieu d'être un avantage et un stimulant, est ressentie parfois comme une gêne. Etre le maître absolu de son sujet, pouvoir y retrancher et y ajouter selon l'inspiration ou les nécessités du moment, sans avoir de comptes à rendre à personne, cela vous grise, mais cela vous paralyse aussi : cette facilité est un piège. Il importe que votre propre texte vous soit à vous-même tabou, sinon vous pataugez, et les comédiens à votre suite. Ou bien alors, si l'on choisit d'improviser dialogues et situations, il faudra qu'au moment du «montage» la distance de nouveau se creuse et qu'à la tyrannie de la chose écrite se substitue celle de la chose filmée : et sans doute est-il plus facile de composer des images en fonction d'une histoire qu'inventer une histoire à partir d'images tournées au bonheur de l'instant.

Curieusement, c'est cette dernière démarche qui me séduisit au début. Je m'imaginais, dans ces films où la part du texte est primordiale, qu'en rédigeant celui-ci d'avance j'allais me priver, pour la durée du tournage, du plaisir de l'invention. Que ce texte fût de moi-même ou d'un autre, je répugnais à n'être que son servant et, en ce cas, j'eusse encore préféré me dévouer à une cause étrangère plutôt qu'à la mienne propre. Mais, peu à peu, je me rendis compte que cette confiance en les hasards qu'une telle méthode requérait ne cadrait pas avec le côté très prémedité, très strict, de mon entreprise, et qu'il eût fallu un miracle, auquel on me pardonnera de n'avoir pas cru, pour que tous les éléments de la combinaison s'emboîtassent les uns dans les autres avec la précision exigée : sans compter que la maigreure de mes moyens financiers m'imposait l'économie de tout tâtonnement. S'il est vrai que les interprètes

ont pu en certains cas — notamment dans le quatrième et dans le cinquième Contes — participer à la rédaction du dialogue, il apprirent par cœur le texte définitif, comme s'il s'agissait de la prose d'un autre, oubliant presque qu'il émanait d'eux.

Avant-propos dans *Six contes moraux*, Eric Rohmer, Editions Ramsay.

Le scénario des cinéastes – Secret de laboratoire

— Il vous arrive donc assez souvent en écrivant votre scénario de penser à votre acteur ou à votre actrice ?

— Oui. Toutefois dans mes films récents j'ai plus pensé aux actrices qu'aux acteurs. J'ai écrit certains rôles masculins sans savoir à qui les confier, et les comédiens choisis n'ont pas changé un mot. Mais tout cela est un peu secret de laboratoire.

— Comment s'organise votre travail dans la durée ? Ecrivez-vous votre scénario dans un temps limité ?

— Je pense qu'il me faut plusieurs années pour écrire un scénario. Le film *Les Nuits de la pleine lune* a été écrit plus rapidement que *Pauline à la plage* ou *La Femme de l'aviateur*, projets très anciens; il y a deux ou trois ans pourtant entre le moment où j'en ai eu l'idée et le moment où le film a été tourné. Il faut que le film mûrisse. Je ne peux pas faire autrement, je ne pourrais pas être scénariste, je ne pourrais pas recevoir le coup de téléphone d'un producteur ou d'un metteur en scène qui me dirait d'aller m'enfermer dans une chambre à la campagne pour écrire cent pages en trois mois... La notion de commande, comme celle de limite ou de délai me gêne. Il m'est arrivé d'écrire vite, mais seulement parce que j'avais le temps, parce que j'avais dit que mon scénario serait prêt dans un an alors qu'en fait il était terminé un mois plus tard.

— Vous arrive-t-il alors d'écrire plusieurs scénarios en même temps ?

— Oui, car je ne peux pas écrire une histoire si je ne sais pas si il y en a une derrière, j'ai besoin d'avoir une certaine sécurité, j'ai besoin de savoir que je ne vais pas arriver à un moment au bout de mon inspiration. Cela m'est arrivé assez douloureusement après les *Contes moraux*, pour lesquels je m'étais limité volontairement et héroïquement. J'avais bien encore des idées dans le domaine du Conte moral, mais je voulais faire quelque chose de différent. J'ai pensé alors à *Perceval* qui était un travail de longue haleine et, entre-temps, j'ai découvert le texte de *La Marquise d'O*, et j'ai fait le film pour m'entraîner à *Perceval*. Après *Perceval*, je pensais continuer à m'inspirer d'œuvres déjà écrites, je m'intéressais également à la mise en scène théâtrale, et puis brusquement, j'ai eu cette illumination de la possibilité d'un nouvel ensemble, intitulé *Comédies et Proverbes*. Le titre n'est pas très original, je l'avoue, mais ce fut un déclic qui déclencha de nouveau mon inspiration. De vagues idées, que je croyais depuis longtemps au rebut (comme *La Femme de l'aviateur* et *Pauline à la plage*) se remirent à fonctionner, d'autres, toutes nouvelles, se présentèrent et s'adaptèrent à mon cadre. (...)

— *Pauline à la plage* est donc le troisième film de la série *Comédies et Proverbes*. Est-ce que vous l'avez programmé à l'intérieur de la série ou l'idée vous en est-elle venue récemment ?

— Je ne saurais vous le dire exactement. Disons que je porte en moi mes sujets pendant très longtemps. J'ai remarqué que c'était la même chose pour beaucoup d'auteurs; la période féconde où l'on a beaucoup de sujets est une période assez brève et en général une période de jeunesse. Beaucoup d'idées me sont venues entre 20 et 25 ans et je n'ai réussi à les développer que beaucoup plus tard. Je ne sais pas si je l'ai dit à l'époque, parce que je ne voulais pas que l'on considère que mon sujet était vieux. *La Femme de l'aviateur* est un sujet que j'avais conçu en 1946, pas pour en faire un film mais comme sujet de nouvelle. Et dans le film il y a deux parties, l'une avec Lucie, l'autre avec Anne. C'est cette seconde partie qui est la plus ancienne, qui était la plus développée et que j'ai à peine modifiée. La situation de la partie avec Lucie, qui se déroule au Parc des Buttes-Chaumont, était vaguement esquissée, mais je n'avais jamais pensé à la développer. En ce qui concerne *Le Beau mariage* c'est une idée qui m'est venue beaucoup plus tard, au moment où j'ai eu le projet de ces *Comédies et Proverbes*. En ce qui concerne *Pauline*, le sujet n'est ni si ancien ni si récent. Ça n'est pas très précis, j'avais quelques vagues pensées, je n'avais rien écrit, j'avais simplement défini des personnages, six, et j'avais envie de faire une histoire avec ces six personnages dans les années 50, mais ça n'avait pas abouti.

Entretien avec Eric Rohmer. Cahiers du cinéma, No 346.



Le Genou de Claire

— Peut-être est-ce ainsi que des idées auxquelles on n'avait pas pensé arrivent par l'écriture, en écrivant...

— Il est plus difficile d'écrire un scénario qu'un ouvrage littéraire. Pour un ouvrage littéraire, vous êtes porté par l'écriture, contrairement au scénario qui est informe, ou plutôt squelettique. Je ne sais pas ce que les scénaristes professionnels en pensent, mais je trouve qu'il est très décevant d'écrire un scénario. On n'a pas envie de bien écrire, car on se dit : à quoi cela sert-il ? Pourquoi par exemple éviter les répétitions ? Pourquoi faire de la littérature ? Dans la description de quelqu'un qui ouvre une porte, la façon dont il l'ouvre dépend de la mise en scène. Pourquoi noter les nuances qui ne seront pas respectées ? Je n'aime pas non plus dans un scénario indiquer les pensées intimes des personnages. C'est une tromperie ! (...)

— Une tout autre question : évaluez-vous le coût de production de vos films en les écrivant ?

— Je le fais forcément. Comme tous les gens de la Nouvelle Vague, j'ai l'esprit «producteur», et cela me limite un peu, car je ne peux pas penser à une scène qui coûterait des sommes folles à tourner. Mais cela est relativement facile pour moi, car je pense toujours à des scènes assez simples et ordinaires. Je n'ai pas envie, par un maquillage savant, de suivre quelqu'un de sa jeunesse à sa vieillesse. Cela m'obligerait à faire un cinéma factice et lourd que je ne veux pas. Actuellement je n'aime pas faire violence aux capacités propres du cinéma. Le roman a des possibilités que le cinéma n'a pas, comme l'accélération ou la condensation du temps. J'aime faire un cinéma du présent dans lequel le déroulement du temps de l'histoire est un peu le même que celui du tournage. J'aime faire un film dans un ordre chronologique, ce qui implique plus de facilités pour moi que de servitudes, les acteurs doivent être très disponibles et le plan de travail très fluide, alors le film peut se faire avec des moyens extrêmement simples. Pour un tournage au bord de la mer par exemple, si vous ne suivez pas l'ordre du tournage et que les acteurs attrapent des coups de soleil, cela crée des difficultés terribles de maquillage. Je me suis aperçu que la plupart des metteurs en scène ne faisaient pas comme moi. Les trois minutes utiles que je tourne par jour, je les groupe en un laps de temps très court, le reste de la journée étant consacré à la préparation. Je peux ainsi profiter de la lumière naturelle, ce qui serait impossible si j'étais les prises de vue de 1 h à 8 h de l'après-midi, par exemple. Vous voyez : qualité du film, économie de moyens, c'est tout un.

Entretien avec Eric Rohmer, réalisé par Florence Mauro. L'Enjeu Scénario, Cahiers du cinéma, Nos 371-372.

Ecriture et réalisation

Dans mes *Contes*, c'est certain, il y a un propos littéraire, une trame romanesque établie d'avance, qui pourrait être matière à développements écrits et qui l'est effectivement, parfois, sous la forme d'un «commentaire». Mais ni le texte de ce commentaire, ni celui des dialogues ne sont mon film : ils sont choses que je filme, au même titre que les paysages, les visages, les démarches, les gestes. Et si vous dites que la parole est un élément impur, je ne vous suis plus : elle fait partie, tout comme l'image, de cette vie que je filme.

Ce que je «dis», je ne le dis pas avec des mots. Je ne le dis pas non plus avec des images, n'en déplaise à tous les sectateurs d'un cinéma pur, qui «parlerait» avec ses images comme un sourd-muet le fait avec ses mains. Au fond, je ne *dis pas*, je montre. Je montre des gens qui agissent et parlent. C'est tout ce que je sais faire; mais là est mon vrai propos. Le reste, je veux bien, est littérature.

La parole «passe» très bien à la télévision, et l'on parle beaucoup dans mes *Contes*. Mais de quoi y parle-t-on ? De choses qui ont besoin d'être montrées avec tout le luxe de l'image et sa précision. De la minceur, par exemple, de la fragilité, du lisse d'un genou qu'il s'agit de rendre perceptibles pour comprendre tout l'attrait qu'il exerce sur le narrateur. Or, le meilleur écran de télévision du monde est assez malhabile à rendre ces caractéristiques-là. Bref, le dépoli du récepteur gomme non seulement les effets de la lumière, celle qui appartient à une heure, une saison précise, mais les sensations de chaud et de froid, de sec et d'humide, d'étouffant ou d'aéré, que l'image toute nue, ou étayée par le son, a le pouvoir d'évoquer.



La Boulangère de Monceau

LA MISE EN SCÈNE

— Comme à l'intérieur de vos films, l'accidentel, le hasard ont-ils une grande importance au moment du tournage ?

— Oui. Je crois qu'il y a des metteurs en scène qui ont par exemple une idée d'angle de prise de vue avant que la scène ne soit jouée, et qui disent aux comédiens : dans ce cas-là il faut aller là, mettez-vous ici, etc. Personnellement, le jeu du comédien est toujours premier. C'est-à-dire que je commence toujours à faire jouer sans penser au cinéma. C'est ainsi que j'ai fait pour *La Marquise*, bien qu'on n'ait pas eu beaucoup de temps, les comédiens n'étant pas libres, mais on s'est tout de même installés dans le décor et on a un peu joué la chose, sans penser du tout à la caméra. De toute façon, *La Marquise* est la mise en scène qui m'a été le plus facile parce que j'avais un décor qui s'y prêtait admirablement. Je faisais la chose suivante : je restais seul avec les comédiens. Parfois l'opérateur était là, dans un coin discret, regardant, mais personne d'autre. J'étais seul avec les comédiens et je leur disais : jouez, jouez comme vous entendez la scène, jouez la scène dans sa continuité. Il est arrivé une fois lorsqu'ils ont joué la scène entre la Marquise et sa mère, où je leur ai dit : c'est très curieux, vous êtes placés exactement chaque fois comme il ne faut pas ! c'est-à-dire que si vous faisiez le contraire de ce que vous avez fait, c'est-à-dire si l'une se tournait de face, alors qu'elle était de dos, ça serait formidable ! Et c'est ce qu'elles ont fait et ça a été ça. Il n'y avait rien à changer, les gens se trouvaient cadrés comme il fallait, de face quand il fallait, etc. Est-ce que c'est le hasard ? Il y a deux possibilités, ou bien ce n'est pas ça ou bien c'est ça ; si ce n'est pas ça, on fait le contraire. C'est toujours comme ça. Il n'y a souvent pas plus de deux possibilités dans une mise en scène. Ou on est de dos, ou on est de face.

Dans mes films, je fais beaucoup de choses en continuité. Quand c'est en continuité, il faut que ça existe en réalité en continuité. Pour tous les *Contes moraux* on est allé sur les lieux et on a toujours joué d'abord sans caméra. J'aime qu'une histoire existe avant de la filmer et je pense que c'est bien pour les comédiens. Les comédiens seraient très gênés s'ils ne savaient pas exactement de quoi il s'agissait. Et *Perceval* a été l'aboutissement puisque non seulement ils savaient ce qu'ils faisaient, eux-mêmes, mais ils savaient ce que les autres faisaient puisqu'ils ont vu se dérouler en continuité toute l'action.

— Donc le travail du scénario, on pourrait dire à la fois que c'est cette histoire qui existe, que vous faites exister ou que vous retrouvez, et puis tout ce travail de répétition et de direction d'acteurs ?

— C'est ce qu'on appelle la mise en scène.

— Il y a un malentendu sur le texte, je l'ai dit souvent. Le texte, c'est le dialogue très souvent, mais ça dépend, ça peut être aussi le récit. On parlera du récit, on en dira un petit mot si vous voulez. Mais s'il s'agit du dialogue, le texte, c'est tout simplement un élément de la réalité que je filme puisque les gens parlent dans la vie; j'ai vu des films par exemple où les gens parlent peu,

ça paraît toujours très faux. Tout dans la vie, la plupart des choses, s'expriment par le langage. Donc le texte est là par souci de vérité. Le texte ne se substitue pas au langage cinématographique. Le texte ne raconte pas l'histoire, mais le texte fait partie de la réalité de cette histoire.

Caméra/Stylo, Scénario. Entretien avec E. Rohmer, septembre 1983.

La production : éloge de la raison

La collaboration d'Eric Rohmer et de Margaret Menegoz, au sein des Films du Losange (avec Barbet Schroeder, qui en est à l'origine), remonte à près de dix ans, à *La Marquise d'O*, précisément. Parler avec Margaret Menegoz de la production des *Nuits de la pleine lune*, c'est se retrouver dans un îlot de calme, d'intelligence et de cohérence; quelque chose comme une utopie tangible, un modèle possible, aussi, de ce que devrait être plus d'une production, ou du moins comme un exemple réussi d'adéquation entre un projet esthétique et son économie. Selon Margaret Menegoz, *Eric Rohmer agit lui-même comme un producteur, et nous sommes ses assistants : il n'a pas d'assistant à la réalisation, il a des assistants à la production*. Rohmer sera donc seul maître à bord sur le tournage : *Un producteur, normalement, n'a pas à mettre les pieds sur un tournage, puisque le tournage est l'exécution de tout ce qui a été préparé et projeté auparavant*. Eric Rohmer et Margaret Menegoz partagent *la même horreur du gâchis, le même sens de l'économie, la même volonté d'éliminer tout superflu*, ce qui les conduit à éviter l'engrenage des heures supplémentaires (du *taximètre*, comme dit Margaret Menegoz) et des obstacles syndicaux. Un accord préalable est signé avec les techniciens, engagés et rémunérés sur huit semaines, même si, finalement, on finit avec une semaine d'avance (Rohmer prévoit sept semaines, plus une semaine «de sécurité»). Cet accord initial, dont Margaret Menegoz reconnaît qu'il est facilité par la petitesse de l'équipe et la concentration des lieux de tournage, permet de ne pas être soumis à l'affolante course qui caractérise plus d'un tournage, où tout moment où l'on ne tourne pas est considéré comme une perte de temps. Ici, on peut consacrer toute une journée à répéter, quitte à tourner sans problème entre minuit et trois heures du matin si besoin est. C'est donc Rohmer lui-même qui organise son plan de travail et qui décide du temps de tournage. Margaret Menegoz élargit le principe : *C'est le metteur en scène qui doit décider. D'ailleurs, les plans de travail imposés de l'extérieur, par la production, ne sont jamais tenus*. Dans ces conditions, quelle est la part d'intervention de la productrice ? Avant le tournage, elle s'occupe du montage financier, des problèmes administratifs et juridiques, elle travaillera à la sortie du film, aux éventuels festivals, à la publicité, etc.

C'est peut-être là qu'un tel «micro-système» rencontre quelques difficultés, dans la mesure où le film, une fois achevé, est bien obligé de composer avec la distribution telle qu'elle se pratique (d'affronter le macro-système sur son propre terrain, celui de la compétition). Sur la question de la sortie du film, par exemple, le dialogue avec Rohmer fut, selon Margaret Menegoz, un peu difficile sur les trois derniers films. Rohmer ne souhaitait ni publicité ni projection de presse, et désirait une sortie dans une seule salle qui tiendrait le film le plus

longtemps possible. On sait que ce principe, que Rohmer n'est pas le seul à revendiquer, va totalement à contre-courant de la tendance actuelle de la distribution. Margaret Menegoz et Eric Rohmer se sont donc rencontrés, sur les trois derniers films, *à mi-chemin*, sur un compromis. Pour *Les Nuits de la pleine Lune*, pour la première fois, Eric Rohmer a laissé faire, tout en gardant un œil sur l'affiche du film par exemple (mais avec moins d'attention, c'est notre sentiment, que sur le film lui-même).

L'avant et l'après-tournage se rejoignent sur une politique de principe que Margaret Menegoz définit ainsi : *Il s'agit, lors du montage financier, d'engager le moins possible l'avenir audiovisuel du film. Pour Pauline à la plage, par exemple, FR3 avait accepté une co-production, mais dans des conditions tellement abusives que j'ai dû renoncer. J'ai donc eu recours à l'Avance sur recettes, qui a des conditions plus loyales que les coproductions télévisuelles, et qui n'est pas un partage de propriété.* Pauline ayant eu du succès, cette avance va d'ailleurs être remboursée. Mais dès que possible, je m'en passe : le succès de Pauline a permis de financer *Les Nuits de la pleine lune sans passer par l'Avance.*

La politique qui sous-tend le montage financier d'un film est indissociable de l'esprit qui règne aux Films du Losange : Le Losange est depuis toujours une société d'auteurs. Le vrai capital d'une société de production, ce sont les auteurs qui lui sont attachés, et les négatifs des films : il n'y a pas d'autre capital. Ici, chaque auteur a un compte, et chaque franc qui rentre est disponible pour son prochain film. Comment dans ces conditions, accueillir de nouveaux auteurs (comme Jean-Claude Brisseau avec *Un jeu brutal*, l'an dernier) ? En assurant des productions exécutives pour d'autres sociétés, Gaumont par exemple (sur *Un Amour de Swann*).

Un tel mode de production, dont la santé est évidente, a évidemment ses limites : l'année de préparation que Rohmer passe avec Pascale Ogier, serait difficilement imaginable avec une vedette. Mais la leçon essentielle qu'on peut en tirer, c'est qu'une production du type Losange-Rohmer renverse complètement l'idée selon laquelle plus il y a d'argent, et plus on est dans le luxe. On trouve aujourd'hui davantage de luxe dans les films «pauvres» que dans les films «riches» : le vrai luxe, c'est le temps. Renato Berta, opérateur dont c'est la première collaboration avec Rohmer, considère ainsi *Les Nuits de la pleine lune comme l'un des films les plus luxueux qu'il ait jamais tournés.* Et ce, pour un budget qui représente à peu près la moitié du budget moyen d'un film français...

Force est de constater qu'à une époque où plus que jamais esthétique, éthique et économie font corps, les vraies réussites, les vraies avancées artistiques, se produisent majoritairement dans un type d'économie sub-standard. De Garrel à Carax, d'Akermann à Doillon, de Ruiz à Rivette, les exemples se multiplient et constituent aujourd'hui la seule alternative à la standardisation. La «voie moyenne» des sujets, des styles, des acteurs, que nous avons plus d'une fois stigmatisée ici, correspond le plus souvent à des budgets moyens et à des productions standardisées. Sauf exception, seuls des modes de production non-standards favoriseront l'émergence d'un nouveau cinéma. (A.P.)

— ... Les frais, vous savez, ont augmenté de façon considérable, et j'ai dû y faire face en réduisant certaines dépenses de manière draconienne. J'utilise peut-être plus de pellicule négative que du temps des *Contes Moraux*, car je ne refuse plus aux acteurs de refaire une prise pour eux. Pour les *Contes Moraux*, je disais : «Toutes les prises se valent, inutile d'en faire trop.» C'est vrai que ces films étaient conçus dans un esprit de conversation, et que dans cette façon de jouer, la première prise est souvent la meilleure. Mais si je fais tourner plus de prises qu'autrefois, je ne fais jamais, ou presque, tirer de doubles d'une même scène. C'est au moment même où je tourne que je décide ce que je vais faire tirer. Si je ne suis pas sûr, j'écoute le son et je juge au son.

Donc, je consomme peu de pellicule. Et en ce qui concerne l'équipe, je peux avouer que je me passe d'un certain nombre d'aides : je n'ai plus de scripte depuis la *Marquise d'O*. Je n'ai personne non plus pour faire le clap, c'est moi qui le fais toujours. Je n'ai pas non plus d'assistant à proprement parler. Les personnes qui travaillent avec moi ont des fonctions bien précises. Comme Marie Binet-Bouteloup qui s'est occupée depuis *Le Beau Mariage* de ce que j'appelle la *régie*, et qui n'est pas le travail d'assistant. C'est tout.

J'avais donc, sur *Pauline*, trois personnes à l'image, où il faut ce qu'il faut, mais dans ces trois personnes, il y en a une qui fait l'électricité; deux au son : il faut bien sûr un perchiste car je tiens beaucoup à l'intelligibilité du texte. J'ai pour cela un très bon ingénieur du son en la personne de Georges Prat, avec qui j'ai travaillé après Jean-Pierre Ruh. Dans *Pauline*, rien n'a été post-synchronisé ou rajouté en son seul hors-champ, c'est tout du son direct, sur la plage, partout. Mais je n'ai ni ouvrier, ni assistant, ni décorateur, et finalement tout s'est très bien passé.

La question de la décoration, je m'en occupe personnellement. Mon travail dans les lieux de tournage a consisté à enlever ce qu'il y avait de trop, à mettre des rideaux blancs à la place de ceux qui se trouvaient sur les lieux, à aller choisir tous les costumes des acteurs, à acheter des accessoires comme une table de jardin. Costumes et ustensiles ont dû représenter entre 1.000 et 2.000 francs de frais. Dans *Le Beau mariage*, c'était pareil, encore moins peut-être en décors et en costumes.

— C'est une politique que vous comptez poursuivre ?

— C'est une politique qui va avec ma façon de concevoir l'aléatoire. Je suis très exigeant, mais ce fait d'être exigeant ne me conduit pas à faire appel à un décorateur, mais plutôt à m'occuper de tout avec des petits moyens, à utiliser tout ce qu'il y a. Les décors ont été trouvés de façon aléatoire. Pour *Le Beau mariage* et *Pauline à la plage*, c'étaient des maisons qui appartenaient à mon assistante et à sa famille. On a loué seulement, pour *Pauline*, la maison de vacances de Marion et Pauline. Elle est affreuse, aussi n'ai-je pas montré l'intérieur, seulement l'extérieur. C'est la vue de ces décors qui a aidé mon histoire à prendre forme. Je ne suis pas du genre à voir trente décors, à le faire choisir par quelqu'un, sauf pour la *Marquise d'O*, où j'étais en Allemagne, et où il m'a fallu passer par une agence qui a très bien travaillé, et qui m'a fait choisir sur photo. Ainsi mon film ne coûte rien avant le tournage, je m'occupe de tout, et je n'ai pas de frais. S'il y en a, je les prends à ma charge et je me rembourse après.

CYCLE ERIC ROHMER

«Il faudrait que le cinéma comme la gens qui font un cinéma plus amateur, argent, stars, etc. du cinéma disparaîtocratique de la télévision disparaîsse.

4 mai

Nous remercions vivement l'ambassade de France pour son aide précieuse

- | | |
|---|------|
| 19h. Le Signe du Lion , n.-b., 100 min. | 1959 |
| 21h. La Boulangère de Monceau , n.-b., 26 min. | 1962 |
| La Carrière de Suzanne , n.-b., 52 min. | 1963 |

11 mai

- | | |
|--|------|
| 19h. Paris vu par... (Place de l'Etoile) , coul., 90 min. | 1965 |
| Pollet, Rouch, Douchet, Rohmer, Godard, Chabrol | |
| 21h. Loc et Sous-loc vont en bateau , c.-m. | 1986 |
| Aude Vermeil | |
| La Collectionneuse , coul., 90 min. | 1966 |

18 mai

- | | |
|--|------|
| 19h. Ma Nuit chez Maud , n.-b., 110 min. | 1969 |
| 21h. Le Genou de Claire , coul., 105 min. | 1970 |

25 mai

- | | |
|---|------|
| 19h. L'Amour l'après-midi , coul., 98 min. | 1972 |
| 21h. La Marquise d'O... , coul., 107 min. | 1976 |

ATTENTION!

LE CYCLE ROHMER SERA PROJETE AU
CINEMA CORSO AU MOIS DE SEPTEMBRE

En dernière minute, les contingences commerciales des droits cinématographiques nous obligent à renoncer au cycle Rohmer. Nous joignons néanmoins le programme (qui était déjà imprimé lorsque nous avons appris l'impossibilité de projeter ces films).

Conservez-le, car vous pourrez dès le mois de septembre assister à une rétrospective complète des films de Rohmer au Cinéma Corso lors de la sortie de son dernier film "L'ami de mon amie". "Reinette et Mirabelle" sera présenté dans ce même cinéma dans un mois environ.

Pour cette rétrospective, les étudiants pourront bénéficier d'un droit d'entrée à prix réduit sur présentation de la carte d'étudiant de l'Université de Genève.

Nous vous proposons donc le programme Rossellini - Toto pour le cycle d'été, et réjouissez-vous puisque de toute façon vous verrez tous les films de Rohmer en septembre.

laquelle il faut faire évoluer les configurations commerciales afin de faciliter l'implantation et le développement à long terme de la filière. Mais pour que cela puisse se faire, il faut que les deux parties soient dans une situation d'égalité et de mutualisation des risques.

Il est donc nécessaire de mettre en place un plan de partenariat entre les deux parties qui soit adapté à leur situation respective et qui permette à la fois à l'État de République de dégager des fonds pour financer la mise en place d'un programme de recherche et développement et à la République de France de bénéficier d'un soutien financier et technique.

Il est également nécessaire de mettre en place un système de gestion des risques qui permette à l'État de République de protéger ses intérêts et à la République de France de protéger les intérêts de ses citoyens.

Enfin, il est nécessaire de mettre en place un système de suivi et d'évaluation qui permette de mesurer l'efficacité du programme et de faire évoluer les stratégies de partenariat au fil du temps.

ER — PRINTEMPS 1987

élevision ouvrent un certain champ à des
dans le sens noble du terme: que le côté
se, mais que d'autre part le côté bureau-

8 juin

19h. **La Femme de l'aviateur**, coul., 104 min.

1981

21h. **Perceval le Gallois**, coul., 138 min.

1978

15 juin

19h. **Le Beau mariage**, coul., 97 min.

1982

21h. **Pat. Stop. Electro Zaun**, c.-m.

1986

Pascal Magnin

Pauline à la plage, coul., 94 min.

1982

22 juin

19h. **Les Nuits de la pleine lune**, coul., 102 min.

1984

21h. **Le Rayon Vert**, coul., 90 min.

1986

Le Ciné-club universitaire a décidé d'amplifier l'écho que devrait rencontrer le jeune cinéma genevois. Dans ce but, quelques courts-métrages intéressants seront projetés avant les longs-métrages du cycle. Leurs titres et leurs durées sont indiqués sur le programme.

Nous avons le plaisir de vous annoncer la venue de Fabrice Luchini, interprète de plusieurs films d'Eric Rohmer, à une date qui sera annoncée ultérieurement.

HISTOIRE D'UNE AMBIANCE

Beaucoup de cinéastes laissent à leur ingénieur du son le soin d'enregistrer les ambiances qu'il jugera nécessaires, et c'est généralement la monteuse qui les choisira au dernier moment, dans la précipitation de la fin du montage, sur une table où l'on n'entend jamais très bien.

Voici, racontée par Georges Prat, l'histoire d'un son d'ambiance (c'est-à-dire la chose la plus ténue et la plus discrète qui soit, qui n'est même pas là pour être entendue de façon consciente) sur un film d'Eric Rohmer. Elle donne la mesure du souci renoirien du détail et de l'exigence dont fait preuve son cinéma.

«*Un jour, alors que nous tournions depuis une semaine dans le décor de Marne-la-Vallée, on a entendu des enfants qui jouaient dans un petit square, c'était très calme, très rohmérien, et ce son a tout de suite intéressé Eric. «Ça serait très bien, m'a-t-il dit, pour la séquence du samedi, où Rémi revient.» Car il n'y avait que deux séquences dans ce décor où il pouvait y avoir logiquement des enfants dehors. Je suis sorti mais je n'ai pas pu enregistrer ce son parce qu'il y avait des bruits de chantier. J'y suis retourné un samedi, pour avoir les enfants sans le chantier, mais je ne les ai pas retrouvés. Alors j'ai passé mon dimanche, à Paris, à chercher des endroits où il pouvait y avoir des enfants et une acoustique proche de celle de Marne-la-Vallée, et j'ai fini par trouver trois lieux qui pouvaient convenir. Un autre jour, on est partis à pied avec Rohmer — il fait de la marche, moi aussi — pour enregistrer. On a fait les trois lieux, et au troisième on a eu un son d'enfants qui se rapprochait beaucoup de celui de Marne-la-Vallée. On a travaillé presque à l'affût, assis sur un petit banc, et j'ai tourné trois bobines presque en continuité. C'est un vrai plaisir, pour lui, de faire des ambiances.»*

Une fois le film quasiment monté — ici c'était moins de deux semaines après la fin du tournage — Rohmer fait avec Georges Prat la liste des ambiances nécessaires et il passe une journée, dans une bonne salle d'écoute, à réécouter les sons originaux au niveau où il espère qu'ils pourront être mixés. «*Ça, dit G.P., c'est un peu dramatique, car il me pose sans cesse la question : est-ce que ça ne peut pas être plus bas ?» Il fait alors son choix, mais garde toujours une ambiance en longueur, dans sa vraie durée, même s'il y a des temps morts. Ce choix respecte toujours la logique du lieu et de l'heure : «Il ne mettra sur sa bande sonore que ce qui peut réellement exister, même si c'est entièrement reconstruit... D'ailleurs on a tourné à peu près toutes les scènes aux heures réelles où elles sont censées se passer. Et c'est vrai que les scènes de nuit ont un vrai son de nuit.»*

Au mixage, qui a duré quatre jours et demi, il y a très peu de bandes sons mais le travail de Hennequin doit être un travail de précision : «*La bande son paraît très simple, dit G.P., mais c'est une rigueur qui est vraiment très difficile à obtenir. La difficulté, pour le mixeur, c'est qu'il joue avec très peu d'éléments, ça ne tient qu'à un fil.*»



Le Genou de Claire



Les Nuits de la pleine lune

PRODUCTION ET DISTRIBUTION

— (E. Rohmer)... Les films dits d'auteur, réalisés en dehors des normes, des contraintes commerciales, ne peuvent plaire qu'à un public plus restreint — sauf exception — et, par définition, en petit nombre : il y a beaucoup d'appelés et très peu d'élus. Mais ce rejet est d'autant plus grave que le système du cinéma d'auteur est conçu sur le modèle du système commercial.

Autrefois, jusque dans les années 70, un film pouvait faire un nombre moyen ou médiocre d'entrées sans être pour cela un échec. Actuellement, ce sont les extrêmes : ou bien des centaines de milliers d'entrées, ou quelques petits milliers d'entrées. Il n'a y pas de juste milieu. Cela peut venir en partie de la qualité des films ou d'une certaine paresse du public, mais il est difficile de trouver un remède de ce côté-là. En revanche, on pourrait peut-être en trouver du côté de l'exploitation, qui n'incite pas les auteurs à améliorer leur qualité, c'est-à-dire à avoir un véritable contact avec le public, et flatte d'autre part la paresse de ce public.

Mais le problème est mal posé. Il ne faut pas dire : «*Il y a des films qui ne font que cinq mille entrées et ce n'est pas normal*», mais plutôt : «*Ce n'est pas normal qu'un film ne puisse pas sortir en ne faisant que cinq mille entrées*». Il y a des films qui, avec cinq mille entrées, sont des succès commerciaux. Je pense à *L'Enfant secret* de Philippe Garrel, qui a coûté, d'après lui, quarante mille francs, ce qui le rentabilise grossso modo avec cinq mille spectateurs. Bien sûr, il ne s'agit pas de faire tous les films comme ça. Mais je me demande si certains films, qui n'ont fait que ces cinq mille entrées, n'auraient pas eu intérêt à être faits comme celui de Garrel.

Si ces cinq mille entrées sont considérées comme un échec, le film reste dans ses boîtes et ne repaît jamais. Mais si ces cinq mille (à Paris) représentent un public qui est venu en connaissance de cause et qui aime le film, il n'est pas exclu que ce film puisse ressortir de temps en temps, sortir en Province, être vendu à l'étranger, passer à la télévision. Or, il est tellement honteux aujourd'hui de faire cinq mille entrées que l'on ne parle plus du film.

Non que la publicité soit mal faite pour les films d'auteurs, mais si les films d'auteurs veulent compter sur la publicité, ils ne marcheront plus. Les films doivent avoir une couverture comme les livres, une image de marque. Le cinéma d'auteur a connu un certain succès à l'époque où les salles avaient une certaine spécialisation. Je suis très hostile au terme de *ghetto* : je ne pense pas qu'un film qui passe dans une seule salle soit dans un ghetto dans la mesure où il s'adresse à son propre public et que ce public vient le voir dans *cette* salle. Il faudrait que les salles soient plus spécialisées, qu'il y ait moins de publicité, donc moins de frais, de telle sorte que le film se rentabilise plus facilement. Il serait bon aussi que les maisons de production produisent des films d'auteurs, en rentabilisant les échecs des uns avec les succès des autres, sans mélanger films d'auteurs et films conçus pour un gros succès. Je ne crois pas que les salles d'Art et d'Essai doivent se rentabiliser, comme elles le font aujourd'hui, en passant des James Bond. Elles devraient prendre modèle sur les petites maisons d'édition, qui finissent par avoir un certain succès, même avec des œuvres un peu ésotériques, comme les Editions de Minuit avec Robbe-Grillet ou Duras, sans pour cela publier les romans de gare.

Je pense aussi qu'il faudrait — de même que nous, aux *Cahiers du cinéma*, nous sommes emparés de la critique qui était importante, alors qu'aujourd'hui elle n'est plus efficace, en tout cas celle des hebdomadaires et des quotidiens s'adressant à un vaste public — que la jeune génération s'empare de la télévision, qui est aux mains de gens trop routiniers. La télévision ne passe pas assez de films d'auteurs. Je ne dis pas de mal des téléfilms; il y en a d'excellents, mais ils sont conçus à travers le système de la télévision. Il faudrait que la télévision s'intéresse à des films conçus hors d'elle et qui puissent aussi passer dans les salles.

Elle co-produit, mais pas des films d'auteurs. Elle co-produit des films commerciaux.

— (J. Douchet) La télévision est entrée complètement dans le système. Elle ne place son argent que pour que ça plaise à cinq millions de téléspectateurs et pas à deux cent mille. De ce point de vue, la télévision française est loin d'avoir fait ce qu'ont fait les télévisions allemande ou anglaise.

— Mais la critique n'a-t-elle pas sa part de responsabilité là dedans lorsqu'elle réclamait des auteurs qu'ils s'adressent à un vaste public, ayant un peu honte de défendre un film qui ne visait que cinq mille spectateurs ?

— (E. Rohmer) Je n'ai pas à me plaindre, pour ma part, de l'attitude de la critique. Mais je trouve absurde de regretter qu'un film ne sorte que dans trois salles, alors que s'il sortait dans vingt, ce serait une exécution. Il faut considérer qu'il y a des publics de cinéma, et c'est ce qui faisait la richesse et la diversité du cinéma français. On est sur le point, actuellement, de n'avoir plus qu'un public de cinéma, celui de James Bond et Belmondo. Le reste, ce sera la télévision et les cassettes. On ne peut sauver le cinéma français que par cette différenciation des publics.

— Est-ce que ce qui se passe aujourd'hui dans la critique n'est pas en totale contradiction avec les *Cahiers* de votre époque, où on se préoccupait peu de cet aspect promotionnel au profit d'une démarche proprement créatrice où la vision du film provoque avant tout un désir d'écriture ?

— (E. Rohmer) Il y avait dans les *Cahiers* un aspect pédagogique qui venait surtout de Bazin. Il s'agissait d'aider le public à découvrir des films et non de l'utiliser afin de servir des cinéastes. Cela est venu après, avec la défense de *Lola Montès*, par exemple. Mais au début notre objectif, c'était d'abord le lecteur, le public.

— (J. Douchet) Dans l'ensemble, quand même, nous faisions des critiques pour aimer plus, et pour faire aimer plus. Autrefois, j'avais envie de lire certains critiques pour y découvrir quelque chose. Aujourd'hui, c'est plus rare. Dans l'ensemble la critique ne cherche plus à travailler un film mais à promouvoir ou attaquer, mais sans nous apprendre quoi que ce soit sur un film.

Mettre la critique à plat

- Nous parlons là beaucoup d'économie. N'y a-t-il pas quelque danger pour la critique à justifier certains films par leurs conditions de production ?
- (E. Rohmer) Si le fait de le faire avec peu d'argent rend un film meilleur — ce qui est souvent le cas — il ne faut pas en parler dans une critique car c'est dangereux. Mais très souvent l'argent est mal utilisé dans un film et ça, il faudrait le dire plus souvent.
- (J. Douchet) Si aujourd'hui je refaisais de la critique — rassurez-vous, ce n'est pas mon intention ! —, je crois que je la concevrais totalement à partir de l'argent. Un roman peut s'écrire dans n'importe quelles conditions, un film passe obligatoirement par l'argent. Ce qui me semble de plus en plus important du point de vue artistique, c'est de dire : tel film a été fait avec telle somme en vue de tel public censé le rentabiliser. C'est à partir d'une économie qu'un cinéaste invente son esthétique. Si quelqu'un dépense des sommes trop grandes par rapport à son but, il y a quelque chose qui ne fonctionne pas dans son art. Si le cinéma de Rohmer est juste, c'est aussi parce qu'il est juste du point de vue économique. Si je ne suis pas d'accord avec Bresson, c'est que je trouve inadmissible la disproportion entre la dépense et le résultat.
- Il n'est pas vrai qu'en art l'argent ne compte pas. Il a toujours compté, à quelque époque que ce soit. Il est stupide de dire qu'un film de dix milliards (anciens) est mauvais parce qu'il a coûté dix milliards. Mais il est grave de faire un film de dix milliards lorsqu'il pourrait ne coûter que dix millions. J'aime Garrel non parce qu'il tourne avec peu d'argent, mais parce que son économie correspond à son but. Il faut penser le cinéma en termes de production au sens complet du mot producteur : économique, intellectuel, esthétique.
- (E. Rohmer) L'argent n'est pas innocent. Si l'on a trop d'argent, c'est que l'on triche quelque part, que l'on fait certaines concessions, même imperceptibles. Quelqu'un qui réalise un film cher qui aurait pu être réalisé avec peu de moyens a obligatoirement moins de liberté.
- (J. Douchet) L'économie n'est pas séparée de l'activité artistique : lorsqu'un auteur écrit son scénario, prévoit ses effets de mise en scène, c'est une économie du récit. La notion d'économie est globale. Si aujourd'hui il faut reprendre la critique à zéro, il faut commencer par la mettre à plat. Cette élémentaire considération économique, qui est tout de même la base de la fabrication d'un film, devrait être la base de la critique.

Entretien avec Jean Douchet et Eric Rohmer, Cahiers du cinéma, No 301, janvier 1984.



La Collectionneuse

Le cinéma, art de l'espace

— Le cinéaste pour qui l'architecture compte le plus est certainement Fritz Lang. Et, chose curieuse, je me suis intéressé davantage à Murnau qu'à Lang. Or, Murnau est plus plasticien qu'architecte. Je pense d'ailleurs qu'on pourrait distinguer deux catégories de cinéastes, les peintres et les architectes. Il y a ceux pour lesquels l'espace préexiste au tournage, et ceux qui l'inventent en cours de tournage, qui conçoivent un espace qui n'a plus rien à voir avec l'espace réel. Pour les premiers, les architectes, le cinéma n'a pour mission que de restituer, de faire vivre sous nos yeux cet espace, un espace dans lequel les distances, les rapports coïncident avec le monde réel. Cet espace de Fritz Lang, c'est aussi celui de Renoir ou de Rossellini. J'appartient certainement à ce groupe-là.

— Comment cela se passe-t-il dans la genèse de vos films ? Avez-vous une notion exacte, préalable, de l'espace où vont évoluer vos personnages ?

— Cela dépend. Parfois l'espace est déjà inscrit dans le scénario, d'autres fois il apparaît seulement avec la mise en scène. Si l'on prend le cas du *Signe du Lion*, mon premier long métrage, il est évident que le scénario a été écrit pour Paris, que le film ne pouvait être tourné ailleurs qu'à Paris, et même dans certains quartiers déterminés de Paris. De même *La Boulangère de Monceau*, bien qu'il eût été théoriquement possible de situer l'histoire dans un autre arrondissement; mon personnage fait le tour du quartier, problème d'ailleurs difficile à résoudre, car sur l'écran on ne peut pas montrer de trajet

circulaire : l'écran étant plat, la droite s'y confond avec le cercle. Cette difficulté m'a servi dans *Perceval* : là je n'avais que des trajets circulaires et j'en ai fait des trajets rectilignes. Dans *La Boulangère*, j'avais une difficulté à montrer un personnage «tournant en rond», je ne sais si le spectateur a bien perçu la trajectoire.

Dans les films que je viens de citer, l'espace était là avant, je n'ai fait que m'y conformer. Dans *Le Genou de Claire*, le scénario n'a trouvé sa forme définitive que lorsque j'ai vu les lieux. Il y a enfin des films comme *La Marquise d'O*, où l'espace compte peu, je ne parle pas des mouvements de personnages dans le champ, mais de l'extérieur qui aurait pu être tout autre.

On serait tenté de dire qu'il y a des films où l'espace est *ouvert* et ceux où il est *fermé*. Mais les choses sont plus complexes. Par exemple, *Perceval* semble assez ouvert, du fait du cheminement du héros, et pourtant ce dernier revient sur ses pas quand il a trouvé le secret du Graal, retrouve les gens qu'il avait rencontrés à l'aller, l'Orgueilleux de la lande, la Pucelle sur son cheval... Lui aussi tourne en rond. J'ai joué là-dessus en utilisant un plateau circulaire.

Dans les *Comédies et Proverbes*, il semble que l'espace fasse partie intégrante à la fois du scénario et de la mise en scène, même si l'on peut concevoir *La Femme de l'aviateur* dans un autre jardin que les Buttes-Chaumont. Dans *Le Beau Mariage*, l'espace est plus contingent, mais il fallait quand même trouver une ville de province à une certaine distance de Paris. La mise en scène alors enrichit l'espace, si elle ne le commande pas.

— Vous tournez rarement en studio.

— Très rarement, en effet. Je n'ai guère tourné en studio que *Ma Nuit chez Maud*, parce qu'il m'était difficile de trouver dans la réalité une chambre ayant les particularités qu'a celle de Maud. Il y a une scène tournée en studio dans *L'Amour l'après-midi*, car je souhaitais une disposition particulière de fenêtres donnant sur la rue, et deux bureaux juxtaposés. Dans presque tous mes autres films, j'ai pris les appartements comme ils étaient, et modifié parfois mes intrigues en conséquence. (...)

... Dans mes derniers films, et peut-être même dans les premiers, les héros mettent en question le lieu où ils vivent : ils ont conscience d'habiter quelque part et de s'y sentir bien ou mal... C'est le cas de *La Femme de l'aviateur*, et aussi de Pauline ou de Louise. C'est le conflit de la mobilité et de la fixité.

— Il n'y a pas que Paris, vous peignez aussi la province.

— Je recherche surtout la variété. J'y suis contraint, dans la mesure où il y a identité dans les thèmes, où plusieurs de mes films brodent sur le même thème. C'était la règle dans les *Contes moraux*. La diversité est apportée par les lieux. Au point que je pourrais presque donner comme titre à mes films des noms de lieux : Annecy, Clermont-Ferrand, les Buttes-Chaumont, Granville, Marne-

la-Vallée. Je suis provincial, comme la plupart des Parisiens, du reste, et il est un fait que les gens qui ne sont pas nés à Paris aiment mieux Paris que les Parisiens eux-mêmes. J'aime Paris, et je suis content, lorsqu'un des mes films se déroule à Paris, de montrer la ville avec une certaine insistance.

En province, mes choix ont été dictés par le hasard, je ne me suis pas spécialement attaché aux lieux que je connaissais, je n'ai pas montré des lieux dont j'avais la nostalgie, cela dépendait d'abord des facilités de tournage qui m'étaient accordées, des collaborations rencontrées sur place.

— Vous préférez la ville ou la campagne ?

— Voilà encore une question à laquelle il m'est difficile de répondre. Je crois que je préfère la campagne, mais que j'aime vivre en ville ! Ce que je n'aime pas, c'est la ville moyenne, l'entre-deux. J'aime l'anonymat des grandes capitales. D'autre part, je ne pose pas au peintre de la vie de province. Dans mes films qui se déroulent en province, je pénètre très peu la société, je montre plutôt des gens en marge, peu liés à leur milieu. Voyez par exemple *La Collectionneuse*, ou même *Ma Nuit chez Maud*. Si donc je montre des lieux, c'est de l'extérieur, comme quelqu'un qui ne serait pas intégré. Je ne suis pas un peintre de moeurs, ni parisiennes, ni provinciales.

— Vous vous êtes aussi intéressé à la banlieue, notamment dans un de vos films tournés pour la télévision, *Métamorphoses du paysage industriel*.

— Il est certain que la banlieue offre une matière de choix au cinéaste. D'abord parce que des milliers de gens y habitent, ensuite parce que c'est un décor plus neuf, plus varié que Paris. Il y a de plus en plus de films dont l'action se passe en banlieue, des films policiers en particulier, parce que sans doute il est plus facile d'y localiser des scènes violentes. Je constate que je n'ai pas assez donné d'importance à la banlieue dans mes propres films, et je vais peut-être m'y employer.

— Vous n'êtes pas gêné par le côté cauchemardesque, concentrationnaire de certaines banlieues ?

— Je m'interdis toute critique. Je montre les choses. Je donne leur chance aux choses, si je puis dire. Je n'ai aucun *a priori* sur les lieux. Ils passent une épreuve, comme les personnes : l'épreuve de la photogénie. Il y a un film de Godard que j'aime beaucoup, c'est *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Godard a filmé dans la banlieue les choses les plus ingrates, les plus affreuses, et a réussi à les faire vivre, à leur donner une beauté. En les critiquant aussi, peut-être, quoiqu'avec Godard on ne sache jamais très bien s'il est pour ou s'il est contre, et c'est ça qui est passionnant, du reste. Avec un panoramique sur une H.L.M. de Sarcelles, on peut faire une image sublime, et Godard l'a fait.

Entretien avec Eric Rohmer. Avant-scène, No 336, janvier 1985.

ERIC ROHMER — BIOGRAPHIE

De son vrai nom Maurice Schérer, il est né le 21 mars 1920 à Tulle (Corrèze), d'une famille d'origine alsacienne. Après des études de lettres, il enseigne à Paris, puis en province, à Vierzon.

Passionné de cinéma, il écrit dès 1948 dans *La Revue du cinéma* (qui disparaît en 1949) et dans *Les Temps Modernes* (dirigés alors par Merleau-Ponty). Il participe en 1949 au Festival du film maudit de Biarritz, organisé par le ciné-club *Objectif 49*, dont les membres d'honneur sont Jean Cocteau, Robert Bresson, Roger Leenhardt, René Clément, Alexandre Astruc, Pierre Kast et Raymond Queneau. C'est là qu'il rencontre un enthousiaste cinéphile de 17 ans, François Truffaut. A partir de 1950, il anime le ciné-club du Quartier Latin et fonde *La Gazette du cinéma* qui eut cinq numéros. On y trouve les signatures de Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Jean Douchet et Jean Domarchi.

En avril 1951, paraît le premier numéro des *Cahiers du cinéma*, fondés par André Bazin, Lo Duca, Jacques Doniol-Valcroze et Léonide Keigel. Rohmer s'y manifeste d'abord par des articles plus théoriques que critiques : «Vanité que la peinture», «Le Celluloïd et le marbre». Mais il rend aussi compte de cinéastes qui constituent ses références majeures : Renoir, Hitchcock, Murnau, Rossellini, Hawks, Dreyer...

En 1959, à la mort de Bazin, Rohmer lui succède à la rédaction en chef des *Cahiers*, fonction qu'il assumait déjà depuis plusieurs mois, en raison de la maladie de ce dernier. Il y restera jusqu'en 1963 où la relève sera assurée par Rivette.

Il poursuit parallèlement ses activités de réalisateur. Tourné en 1959, sorti en 1962, *Le Signe du Lion* est un grave échec commercial, malgré une critique largement favorable. Il conçoit alors la série des Contes moraux, d'après ses nouvelles écrites probablement à la fin des années quarante. Les deux premiers furent réalisés de façon tout à fait artisanale : tournés en 16 mm, montés sans le son sur une table de montage installée dans les locaux des *Cahiers*, et sonorisés par la suite.

Depuis, la biographie rohmérienne se confond avec sa carrière de réalisateur, à laquelle il faut ajouter, à partir de 1969, un cours de mise en scène à l'Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne.

FILMOGRAPHIE

Journal d'un scélérat — 1950, 16 mm, n.-b., 30 min. Film perdu.

Présentation ou Charlotte et son steak — 1951-1960, 35 mm, n.-b., 12 min., prod.: Guy de Ray.

Les Petites filles modèles — 1952, 35 mm, n.-b., 60 min., prod.: Guy de Ray, Joseph Keke. Inachevé.

Bérénice — 1954, 16 mm, n.-b., 15 min..

La Sonate à Kreutzer — 1956, 16 mm, n.-b., 50 min., prod.: Jean-Luc Godard.

Charlotte et Véronique ou Tous les garçons s'appellent Patrick — 1957, 35 mm, n.-b., 21 min., réal.: Godard, scén.: Rohmer, Les Films de la Pléiade.

Véronique et son cancer — 1958, 35 mm, n.-b., 20 min., AJYM Films.

Le Signe du Lion — 1959, 35 mm, n.-b., 100 min., AJYM Films.

Six contes moraux, I : La Boulangère de Monceau — 1962, 16 mm, n.-b., 26 min., Studio Africa , Les Films du Losange.

Six contes moraux, II : La Carrière de Suzanne — 1963, 16 mm, n.-b., 52 min., Les Films du Losange .

Nadja à Paris — 1964, 16 mm, n.-b., 13 min., Les Films du Losange.

Paris vu par... Place de l'Etoile — (un des six sketches) 1965, 16 mm Ektachrome gonflé en Eastmancolor 35 mm, 90 min., Les Films du Losange.

Une étudiante aujourd'hui — 1966, 16 mm, n.-b., 13 min., Les Films du Losange.

Le Celluloid et le marbre — 1966, 90 min., ORTF, Série «Cinéastes de notre temps».

Six contes moraux, IV : La Collectionneuse — 1966, 35 mm Eastmancolor, 90 min., Les Films du Losange, Rome-Paris-Films.

Fermière à Montfaucon — 1968, 16 mm, n.-b., 13 min., Les Films du Losange.

Six contes moraux, III : Ma nuit chez Maud — 1969, 35 mm, n.-b. 110 min., Les Films du Losange.

Six contes moraux, V : Le Genou de Claire — 1970, 35 mm Eastmancolor, 105 min., Les Films du Losange.

Six contes moraux, VI : L'Amour l'après-midi — 1972, 35 mm Eastmancolor, 98 min., Films du Losange et Columbia SA.

La Marquise d'O... (Die Marquise von O...) — 1976, 35 mm Eastmancolor, 107 min., Janus Film, Les Films du Losange, Gaumont, Artemis, United Artists.

Perceval le Gallois — 1978, 35 mm Eastmancolor, 138 min., Les Films du Losange et FR3, etc.

Comédies et proverbes : La Femme de l'aviateur (ou : «On ne saurait penser à rien») — 1981, 16 mm Eastmancolor gonflé en 35 mm, 104 min., Les Films du Losange.

Comédies et proverbes : Le Beau mariage — 1982, 35 mm Fujicolor, 97 min., Les Films du Losange, Les Films du Carrosse.

Comédies et proverbes : Pauline à la plage — 1982, 35 mm couleur, 94 min., Les Films du Losange, Les Films Ariane.

Comédies et proverbes : Les Nuits de la pleine lune — 1984, 35 mm couleur, 102 min., Les Films du Losange, Les Films Ariane.

Comédies et proverbes : Le Rayon Vert — 1986, 16 mm couleur gonflé en 35 mm, 90 min., Les Films du Losange, Canal Plus.



Les Nuits de la pleine lune

CINE-CLUB UNIVERSITAIRE

ETE 1987

OÙ

Auditoire Piaget, au sous-sol d'UNI II, 24 rue Général-Dufour.

QUAND

Séances du soir : le lundi à 19 h. et 21 h.

QUI

Tout le monde peut adhérer au Ciné-Club universitaire.

COMMENT

Nous vous proposons deux formules :

Cartes d'abonnement à Fr. 15.—, valables pour trois entrées.

Abonnement général à Fr. 35.—, pour tous les films.

Les abonnements sont vendus uniquement à l'entrée des séances.

Pour tout renseignement complémentaire, veuillez vous adresser
au Service des Activités culturelles de l'Université
4, rue de Candolle, 1^{er} étage, tél. 20.93.33, internes 2705/6.

L'abonnement à Fr. 35.—, muni d'une photographie dûment
validée par un timbre des Activités culturelles, donne droit à
l'entrée à prix réduit (Fr. 8.—) au cinéma **Corso** (20, rue de
Carouge) durant la période
mentionnée au verso de l'abonnement.