Document généré le 16 avr. 2024 01:41

24 images

La méthode Rohmer

Jacques Kermabon

Numéro 71, février–mars 1994

URI : https://id.erudit.org/iderudit/22994ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Kermabon, J. (1994). La méthode Rohmer. *24 images*, (71), 36–37.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1994

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

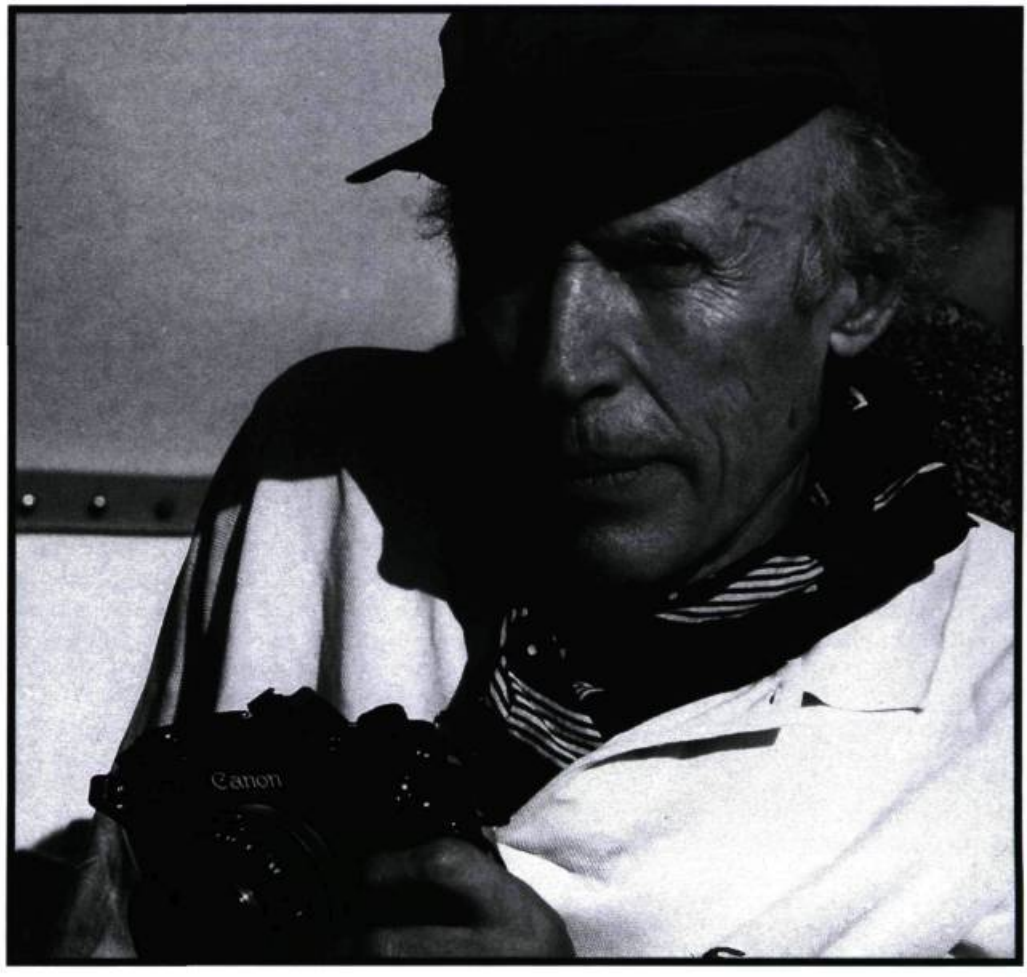
https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

La méthode



Nous avons voulu, quelques semaines après la sortie de ***L'arbre, le maire et la médiathèque***, revenir avec Éric Rohmer, à partir de cet exemple, sur ses méthodes de travail. Cette rencontre est pour nous l'occasion de repointer rapidement quelques traits de la représentation rohmérienne.

La productrice de la Compagnie Éric Rohmer, Françoise Etchegaray, m'a raconté qu'elle avait été invitée un jour au Ritz par un confrère américain qui lui a proposé un pont d'or afin qu'elle produise pour lui des films comme ceux de Rohmer. Équipe réduite, coût dérisoire, sortie sans frais, la méthode fait rêver. Bien évidemment, elle suppose d'abord de ne pas donner de rendez-vous au Ritz. Elle a de moins en moins à voir avec les formules traditionnelles de tournage, relevant plus du cinéma d'amateur. Effectivement persiflent certains, pour qui le cinéma rime avec équipe conséquente, image léchée, comédiens de renom, son Dolby. Haute-fidélité d'accord, mais fidélité à quoi? Entre ceux qui croient à l'image et ceux qui croient à la réalité, Rohmer appartient résolument à la deuxième catégorie de réalisateurs. Préserver l'état des choses telles qu'on les trouve impose d'éviter une équipe trop nombreuse et suppose peu de matériel. L'éthique face au réel induit une certaine esthétique: lumière naturelle, grain de l'image plus gros, capacité à se saisir des aléas. Elle est en même temps un gage de liberté: il est plus facile de faire patienter trois ou quatre individus, pour cause d'intempérie par exemple, que de remettre en question le plan de travail de cinquante personnes. On le sait, l'émotion artistique ressentie n'est en rien proportionnelle à l'argent investi. Un petit dessin de Rembrandt n'est pas moins beau qu'une grande toile d'un peintre plus médiocre. Quiconque est apte à nous émouvoir le pourra tout aussi bien en super 8 et n'est pas condamné à attendre d'hypothétiques subventions, qui ne lui permettront pas, de toute façon, de refaire ***Les dix commandements***.

Vanité que le cinéma qui prétend restituer le réel alors qu'il est condamné à n'en capter que la surface. Le cinéma de Rohmer est au cœur de cette contradiction. Pour parfaitement lisible qu'elle soit, l'image rohmérienne procède d'une ambiguïté toute bazinienne. La vérité dont elle témoigne n'est pas donnée d'emblée. Le cinéma de Rohmer n'a de cesse de montrer des personnages qui se trompent sur ce qu'ils voient. Par ailleurs, l'image est toujours *déjà* représentation. Rohmer est en cela le direct héritier de Jean Renoir. Aussi gorgé de vie, aussi frémissant, aussi charnel soit leur cinéma, il demeure conscient de l'impossibilité de sa quête. Rares sont les moments où le cinéaste arrive à, comme le dirait François Truffaut, «franchir le mur du son». Et de citer tel plan avec Nadia Sibirskaia dans ***Le crime de Monsieur Lange*** ou telle scène du ***Déjeuner sur l'herbe*** comme exemples d'instants où est atteint un en deçà (ou un au-delà) de la représentation. Chez Rohmer, une scène me vient à l'esprit: dans ***Le rayon vert*** lorsque la jeune femme (Marie Rivière), seule dans un

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 captons 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.

Finalement, 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