1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

79 | 2016

Varia

Je suis cinéaste

Éric Rohmer

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5181>

DOI : 10.4000/1895.5181

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 144-151

ISBN : 9782370290793

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Éric Rohmer, « Je suis cinéaste », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 79 | 2016, mis en ligne le 01 juin 2019, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5181> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5181>

1. Lundi 29 oct. 90

Je pense que vous savez que je suis cinéaste, ^{plus} exactement auteur et réalisateur ou scénariste et metteur en scène et même producteur.

Pent-ête savy-vou moins qu'j'ai enseigné ici depuis
20 ans: de 1969 à 1989.

Je suis parti et après un an d'absence j'ai été prié
de revenir à l'université pour continuer comme
on m'avait payé tous les jours de remplacement on m'a
amicallement demandé de revenir.

J'ai accepté sans hésiter, cédant à la nostalgie.
Ce coup de 70 ans dans les années 70 et 80 n'était
qu'une très petite partie de mes activités.

Avant d'être professeur j'avais envisagé une
carrière dans l'enseignement et j'ai même été
professeur d'histoire de mathématiques. J'ai
toujours voulu faire des films à plein temps,
et le fait d'avoir un second métier me permettait
de m'occuper de mes besoins financiers sans
besoin d'argent supplémentaire dispensait au cinéma
de tout besoin alimentaire - ce qui n'est pas le
cas d'un grand nombre de mes collègues.

À début j m accordais comme

Je suis cinéaste

par Éric Rohmer

Lundi 29 octobre [19]90¹

Je pense que vous savez que je suis cinéaste, plus exactement auteur et réalisateur ou scénariste et metteur en scène et même producteur.

Peut-être savez-vous moins que j'ai enseigné ici depuis 20 ans : de 1969 à 1989.

Je suis parti et après un an d'absence [*mots barrés, illisibles*] comme on ne m'avait pas trouvé de remplaçant on m'a amicalement demandé de revenir.

J'ai accepté sans hésiter, cédant à la nostalgie. Le cours que je donnais dans les années 70 et 80 n'était qu'une très petite partie de mon activité.

Au tout début toutefois j'avais envisagé une carrière dans l'enseignement, et j'ai même été postulant d'un poste de maître assistant. J'ai toujours voulu faire des films en pleine liberté, et le fait d'avoir un second métier me dispensait au cinéma de toute besogne alimentaire – ce qui n'est pas le cas d'un grand nombre de mes collègues.

Au début je me considérais comme marginal, et même comme amateur. Mais il s'est trouvé que mes films ont eu du succès, je suis devenu un vrai cinéaste professionnel et même producteur. J'ai un bureau, avantage très important que ne possèdent pas tous les metteurs en scène qui doivent recevoir chez eux ou au café...

Ce cours est devenu quelque chose d'accessoire. Mais comme il ne me prenait vraiment pas de temps (2h tous les 15 jours, le lundi) je n'avais aucune raison de partir et j'en avais une toute petite de rester – qui n'était pas seulement la force de l'habitude.

Je viens de vous dire que je me considérais comme un amateur. C'est vrai encore maintenant. Même si j'étais devenu professionnel, je ne voulais pas que la profession cinématographique, ma carrière, si vous voulez, prenne toute ma vie – j'entends ma vie professionnelle, je ne parle pas de mes loisirs ou de mes violons d'Ingres (en fait, j'en ai très peu).

[2] Je n'étais pas ici, et je n'y suis pas aujourd'hui, parce que je suis incapable de refuser ce qu'on me propose. Je refuse toujours tout. Si je vous dis cela, ce n'est pas pour vous faire des confidences à

1. Le manuscrit de ce texte comporte 21 feuillets (pages de cahier d'écolier standard 17 × 22 cm) numérotés à partir du troisième tous les deux feuillets de 2 à 10 (les numéros sont indiqués ici entre crochets). Les interventions de l'éditeur apparaissent entre crochets (mots restitués, indications de mots illisibles), les passages ou mots biffés par l'auteur apparaissent barrés dans le texte (quand ils ont pu être identifiés), les mots soulignés apparaissent ici en italique. La graphie et la syntaxe de l'auteur sont respectées à l'exception de petits détails d'orthographe ou de ponctuation.

tout prix, c'est pour vous révéler des aspects de la profession cinématographique que vous ne connaissez sans doute pas.

Je me souviens qu'autrefois (il y a très longtemps) quelqu'un avait demandé, dans un ciné-club, à un cinéaste qui ne tournait pas beaucoup : « Qu'est-ce que vous faites entre deux films », l'autre avait répondu : « L'essentiel de mon travail. Présenter mon dernier film et chercher un producteur pour le prochain, ça me prend l'essentiel de mon temps et de mon énergie. »

Je me suis juré de ne jamais être dans une telle situation. Étant producteur je n'ai pas besoin d'en chercher un autre. Et d'autre part, contrairement à la quasi totalité de mes confrères – (le mot quasi est même de trop) – je refuse d'être le voyageur de commerce de mes films. Je ne vais ni à la télévision, ni dans les festivals – quand par hasard un de mes films y passe, seuls les acteurs sont présents – ni dans les villes de province, ni à l'étranger. La seule chose que j'accepte, c'est donner des entretiens à la presse écrite et exceptionnellement à une émission de radio de France Culture le dimanche à 19 heures, qui [a été] animée d'abord par Claude-Jean Philippe (*Le Cinéma [des cinéastes]*), puis par Serge Daney (*Microfilm*), puis depuis [*mot illisible*] par Michel Ciment (*Projection privée*).

Je ne meuble pas non plus mes périodes creuses en allant dans des colloques, des séminaires, je trouve que c'est du temps perdu et que si dans le domaine politique une conférence au sommet peut sauver la paix, dans le domaine de l'art, une réunion de créateurs n'a d'intérêt que purement mondain et appauvrit l'expérience humaine de ces créateurs au lieu de l'enrichir.

J'ai refusé aussi de faire partie de jurys divers (sauf une exception par curiosité pour savoir comment les choses se passaient) et des commissions, en particulier de la fameuse commission [3] d'avance sur recettes. Là j'ai été très sollicité. C'était au milieu des années 70. On cherchait quelqu'un qui soit au-dessus de la mêlée, qui n'ait pas de copains dans la profession. On avait d'abord demandé à François Truffaut qui avait refusé tout net. Puis on s'est tourné vers moi. J'ai eu des scrupules à refuser. Car l'argument que j'ai avancé était vraiment spécieux. J'ai invoqué le cours que je donnais ici en disant qu'il me prenait tout mon temps disponible. Et j'étais un peu honteux qu'on m'ait cru si vite.

En fait, si j'avais été sûr que ma présence aurait pu sauver le cinéma français, j'aurais accepté. Mais elle n'aurait rien changé du tout. Et puis qu'est-ce que ça veut dire, sauver le cinéma français ? En fait je pensais qu'il allait très bien, que c'était même, je l'ai dit à plusieurs reprises, le meilleur du monde et qu'à trop vouloir le couvrir, on pouvait l'étouffer. Cette espèce d'anarchie, d'incohérence, de flou, de désordre et même s'il se perpétue ainsi² dans lequel vit le cinéma français aussi bien dans le domaine du commerce que celui de la réglementation, tout cela fait sa santé. Le seul danger qu'il court, est que, aussi bien du côté de la rentabilité que du côté je pourrais dire de la justice, on essaie de rationaliser.

J'ajouterai que j'ai toujours refusé de faire des films publicitaires – qui sont réalisés très souvent non par des spécialistes obscurs mais des metteurs en scène de fiction qui n'ont pas grand-chose à faire, car le travail est tout préparé, sinon donner leur nom – nom d'ailleurs, suprême paradoxe, qui n'est pas révélé à la foule des spectateurs.

2. « s'il se perpétue ainsi » est un ajout au-dessus de la ligne, dont le déchiffrement n'est pas certain. L'articulation avec la suite de la phrase est évidemment problématique. (NDE)

Qu'est-ce que je fais de mon temps ? D'abord vivre d'une vie qui n'est pas la vie d'une personnalité qu'on est forcément quand on va dans les festivals, ou même dans les commissions. C'est dans la vie que je trouve mon inspiration et ça, ce n'est pas la vraie vie. Et c'est peut-être à cause de ça [4] que le cinéma est actuellement aussi replié sur lui-même, que le cinéma se prend lui-même pour objet. Mais ce n'est pas la seule raison – *j'y reviendrai*.

Quand on cherche l'inspiration, il faut savoir rêver, il faut savoir planer. Quand on me demande de faire telle ou telle chose (en fait je refuse tout) je réponds je suis trop occupé. Mais cette occupation peut être *ne rien faire* et c'est pour moi l'occupation la plus importante, la plus sacrée. Supposons que j'ai un travail précis à faire, je peux toujours le faire plus vite et trouver du temps pour caser un autre. Mais mon temps de « farniente » est lui incompressible. Si je dis à un comédien je ne peux pas vous recevoir, ça ne veut pas dire que sur mon agenda, les rendez-vous s'enchaînent de 1/2 h en 1/2 [h] comme chez un médecin ou un dentiste. Cela veut dire que je me livre à une inactivité beaucoup plus fructueuse qu'une activité « professionnelle » comme on l'imagine.

Une autre raison qui rend paradoxale ma présence ici, c'est que je ne crois pas, mais pas du tout, que le cinéma puisse s'enseigner. Si, l'histoire du cinéma, la théorie du cinéma, mais pas ce qui constitue le propos de mon cours : la mise en scène.

Ce titre est le résultat d'un compromis. Il fallait, quand l'UER³ a été fondée, répartir les tâches entre les professeurs. Certains ont pris les questions de production, de législation, d'autres le scénario, à moi est échue la réalisation et c'est moi-même qui ai préféré à ce dernier mot celui de mise en scène.

Mais pour moi mon activité fait un tout. Il m'est difficile de distinguer ce qui appartient au scénario et à la mise en scène, et même d'une certaine façon à la production, bien que je n'aie pas, comme J-L Godard, me présenter comme simplement « producteur de films ». Ainsi fait-il chaque fois qu'il passe à la télévision.

[5] Je pense d'ailleurs qu'en France, les cinéastes dignes de ce nom sont des auteurs et, au sens large et même souvent au sens étroit, des producteurs. Et c'est peut-être cela aussi qui fait que le cinéma français a été le meilleur du monde et, je dirai, le reste, car le cinéma partout dans le monde est si bas, que ce ne sont ni les Américains, ni les Italiens, ni les Allemands, ni les Japonais qui lui disputeraient la place.

Je voudrais affirmer deux postulats – qu'on n'est pas forcé d'admettre.

1^o) Le cinéma est avant tout un art de la mise en scène. On ne peut être dit auteur d'un film si l'on n'est pas metteur en scène. Ce qui n'est pas le cas au *théâtre*.

Cela fonde l'essentiel de mon propos cette année. Passons au postulat suivant.

2^o) (Corollaire) Bien qu'on puisse [*mot illisible*] à la rigueur une mise en scène pure, (sur un sujet, ou texte donné, comme au théâtre) l'histoire du cinéma montre que les plus grands cinéastes ont participé, ne serait-ce que partiellement, à la genèse du scénario.

3. Les UER (unités enseignement et de recherche) sont des structures constituées par discipline au sein de l'Université. Instaurées en 1968, elles furent remplacées en 1984 par les UFR (unités de formation et de recherche).

En tout cas en France les meilleurs films, même dits « commerciaux » sont des films d'*auteur*. Le metteur en scène n'est pas un technicien, c'est un auteur.

Or, être auteur ce n'est pas une affaire de métier, mais de talent. Vous direz que, comme dans toutes les autres activités artistiques, il y a une part de métier, de technique. Oui, mais au cinéma en fin de compte moins importante pour quelqu'un qui veut devenir metteur en scène. En musique il y a un apprentissage long, précis, en peinture un peu moindre, en littérature il n'y a pas un apprentissage spécifique de la poésie et du roman, mais une préparation à écrire, à rédiger qui remonte à l'enfance. Au cinéma on parle de langage cinématographique, d'écriture cinématographique – mais je ne vois pas très bien ce qu'il y a à apprendre, ou fort peu de choses.

Claude Chabrol, quand il faisait son premier film, [6] *le Beau Serge*, film très réussi et qui n'est pas inférieur à ceux qu'il a faits ensuite, disait, alors qu'il n'avait encore rien fait au cinéma, il n'avait été ni technicien ni assistant, il n'avait pas fait de court métrage : « La technique cinématographique s'apprend en 4 h »⁴. Je pourrais dire moins : avec ce que je sais de la technique cinématographique de la mise en scène, je ne pense pas que je puisse même remplir un cours de 2 h.

Il y a des techniques certes, la technique de prise de vues et la technique de prise de sons, mais le metteur en scène n'a pas absolument besoin de les connaître à fond, bien qu'il soit bon qu'il en ait une certaine connaissance. Il n'a pas plus besoin de savoir se servir d'une caméra qu'un chef d'orchestre n'a besoin de savoir jouer du violon. À cette différence qu'on imagine mal un chef d'orchestre qui n'a pas pratiqué un instrument. En général le piano, mais ce peut être le violon (exemple : Menuhin – mais c'est un chef occasionnel).

Je ne veux pas faire d'*a priori*, je ne veux pas promulguer de lois. Je constate simplement. Je constate qu'il y a peu de réalisateurs qui ont commencé par être techniciens, de la photo par exemple. Quand un directeur de la photo célèbre se lance dans la réalisation d'un film (on en a quelques exemples récents et anciens) il a du mal à persister. C'est un intermède. On peut dire souvent la même chose d'un acteur et si cet acteur perçoit, c'est qu'il est un vrai auteur, comme Chaplin, Sacha Guitry, Woody Allen⁵, etc.

Et maintenant je passe à la question la plus choquante. Malheureusement, je n'ai pas fait d'enquête, je n'ai pas les éléments pour répondre. Quelle est la proportion parmi les metteurs en scène d'un certain renom de ceux qui ont passé par des écoles de cinéma ? Je pose simplement la question. Tout ce que je peux dire, c'est que dans ma génération il y en a très peu⁶. Dans celles qui ont suivi, je ne crois pas qu'il y en ait davantage.

4. « Tout ce qu'il faut savoir pour mettre en scène n'importe quel film peut s'apprendre en quatre heures. » (*Arts*, 19 février 1958).

5. Si Charlie Chaplin et Woody Allen firent en effet une brève carrière d'acteur avant de se mettre en scène, Sacha Guitry n'interpréta jamais que les films (et les pièces) dont il était l'auteur.

6. Parmi les cinéastes ayant débuté vers 1955-1960, on peut du moins citer Alain Resnais, Louis Malle, Claude Sautet ou Alain Cavalier.

[7] Au moment de la création de la FEMIS⁷ on m'avait fait l'honneur de me consulter. J'ai dit ce que je vous dis aujourd'hui. Je crois qu'il serait bon qu'un pays comme la France, qui est la patrie du cinéma, sa terre natale, un pays où il y a une tradition de la réflexion sur le cinéma, ait une grande école spécialisée. Mais il faut bien se représenter les limites de cet enseignement (ce que font d'ailleurs les dirigeants actuels, qui n'ont plus cette espèce d'appétit totalitaire qu'a eu l'IDHEC dans les années 50⁸). Le cinéma n'est pas une carrière dans laquelle on avance aux titres ou à l'ancienneté. Tel diplômé de cinéma, qui aurait parfait son apprentissage par plusieurs années d'assistantat, se verra préférer par un producteur un écrivain qui n'a aucune connaissance technique (qui n'a jamais mis l'œil dans l'ocilleton d'une caméra), qu'il s'appelle Sacha Guitry ou Marguerite Duras.

Ce sont eux non les techniciens qui révolutionnent l'art du cinéma, ou du moins indiquent des voies nouvelles (vous savez que *Le Roman d'un tricheur* a introduit un certain style de commentaire⁹ et annoncé Orson Welles, autre transfuge du théâtre et technicien autodidacte de génie).

Très naïvement, très sottement, les gens de la profession ont essayé de se défendre contre les sans diplôme et on a édicté une réglementation qui est toujours en cours mais qui se tourne aisément.

Une parenthèse pour dire que le cinéma n'est pas une industrie libre mais dirigée.

Un Centre National du Cinéma (CNC) a été créé sous le régime totalitaire de Pétain, et ensuite s'est vu conférer de nouvelles attributions après la Libération, au moment de la grande vague de nationalisations, et à cette époque ses dirigeants appartenaient au PC¹⁰.

On commet parfois des contresens sur le rôle du CNC. La France est une démocratie. [8] Il y a liberté d'expression. Vous pouvez tourner un film sans demander l'autorisation à personne et même le présenter au public (cela dit, ce n'était pas possible dans les années 50, car la pellicule était contingente). Mais vous ne bénéficierez pas des avantages d'un film fait dans des conditions de professionnalité.

Deux de mes films ne bénéficient pas de ces avantages. *Le Rayon Vert* et *Reinette et Mirabelle*, parce que je n'ai pas satisfait à certaines conditions, en particulier j'ai employé des techniciens qui n'avaient pas la carte professionnelle. Ce film¹¹ est considéré comme un film de télévision parce qu'il a été diffusé à Canal + avant de sortir dans les salles. Mais rien ne l'empêchait de sortir dans les salles (en

7. La FEMIS (Fondation européenne de l'image et du son) fut créée en 1986 pour remplacer l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques), en tant que « Grande École » du cinéma en France.

8. L'IDHEC revendiquait un certain éclectisme dans ses enseignements, qui allaient de l'histoire du théâtre (professée par Léon Chancerel) aux cours de découpage donnés par Jean Laviron.

9. Réalisé en 1936, ce film de Sacha Guitry présente pour l'essentiel des images muettes qu'accompagne une voix off (Orson Welles s'en souviendra notamment pour composer *Citizen Kane* et *la Splendeur des Amberson*).

10. En vérité, le CNC (Centre National du Cinéma) ne fut créé qu'en 1946, réunissant les missions du COIC (Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique) et de la Direction Générale de la Cinématographie, qui avaient été mis en place sous Vichy. Rohmer semble en outre faire allusion aux sympathies communistes de Jean Painlevé, nommé en août 1944 directeur général du cinéma, et limogé en mai 1945 par le Général de Gaulle. C'est Michel Fourré-Cormery, un proche de Michel Debré, qui devait succéder à Painlevé et diriger le CNC jusqu'en 1952.

11. Il s'agit du *Rayon vert* (diffusé et projeté en 1986).

revanche un film dit de cinéma n'a pas le droit de passer à la télévision avant 2 ans¹²). Je n'ai pas eu ce qu'on appelle l'aide du fonds de soutien au cinéma, mais j'ai eu l'aide à l'audiovisuel.

Pour *Reinette et Mirabelle*, même tour de passe-passe. Mes techniciens n'avaient pas la carte de long métrage mais celle de court métrage. Les *4 Aventures de Reinette et Mirabelle* sont considérées comme non pas un seul film mais un ensemble de 4 courts métrages.

Cela vous paraît comique, mais il y a des choses encore plus comiques. Je dirai : la grande liberté qu'il y a dans le cinéma français vient de ce qu'il y a une législation, un règlement du moins mais que ce règlement peut être tourné.

Dans les pays où il n'y a pas de contrôle de l'État il y a des servitudes beaucoup plus difficiles à éviter. Aux États-Unis c'est la pression des syndicats, non seulement de techniciens, mais de producteurs, d'exploitants. Par exemple la censure n'est pas un [*mot illisible*] d'État, c'est une censure d'exploitants. Non seulement les techniciens supérieurs doivent avoir des cartes, mais par exemple les chauffeurs de camionnettes, même si vous n'avez pas [9] besoin de camions, on vous impose des camionneurs, et aux USA on ne badine pas avec les syndicats. Les emplois sont très spécialisés. Il y a des maquilleurs pour le visage, d'autres pour le corps, etc.

Je reviendrai là-dessus, quand je vous parlerai de mon équipe technique.

Je ferme la parenthèse et je reviens à l'école et à l'apprentissage de la mise en scène. Je ne voudrais pas être entraîné trop loin dans le paradoxe et je voudrais nuancer mon jugement. Moi-même et ma génération nous n'avons pas été à l'école, l'école de cinéma, mais nous avons tout de même passé de longues années d'apprentissage. Nous avons vu, consommé énormément de films, en général un par jour. Nous n'étions pas riches. C'était une époque bénie, où on pouvait voir des films dans les quartiers et les nombreux ciné-clubs pour presque rien (il y en avait au moins 2 : le ciné-club du Q[uartier] L[atin] et Universitaire¹³). Et puis la Cinémathèque, qui présentait presque exclusivement des films muets.

Il faut voir des films muets.

Il faut remonter aux sources.

[10] Et puis, nous avons écrit sur le cinéma. En France il y a peu de gens qui viennent des écoles, mais beaucoup qui viennent de la critique. Par exemple il y a peu de collaborateurs des *Cahiers du cinéma* qui n'aient réussi à faire un film. Vous me direz : c'est aussi difficile sinon plus d'entrer aux *Cahiers* qu'à la FEMIS. Mais cela ne requiert pas les mêmes qualités.

12. Depuis 1982, la loi imposait effectivement un délai de deux ans entre la sortie en salles d'un film et sa diffusion télévisée.

13. En 1946, on dénombrait en France cent cinquante ciné-clubs. Le ciné-club du Quartier latin, fondé en 1948 par Frédéric Froeschel, avait pour principal animateur... Maurice Schérer, alias Éric Rohmer.

Chose curieuse. On pourrait s'attendre à ce que les cinéastes qui viennent de la critique fassent des films pédants, farcis d'allusions cinéphiliques, des films élitistes, formalistes. En fait ce n'est pas le cas.

Il y a tout de même un domaine où la division du travail existe et où le réalisateur ne peut tout à fait revendiquer le *[mot illisible]* d'auteur. C'est la télévision.

Mais cet état de fait n'est pas consubstantiel à la télévision. C'est dû au fait que la T.V. est une grande machine organisée, alors que le cinéma français a toujours vécu dans la plus délicieuse anarchie. Et je voudrais à ce propos déplorer le fossé qui se maintient artificiellement entre la T.V. et le cinéma.

Si on me demande ce que je *pense* de l'avenir du cinéma, je serai à la fois optimiste et pessimiste.