



LES FILMS DU LOSANGE



PRINCIPES ECONOMIQUES ET LIGNE ESTHETIQUE

Master 2 - Cinéma & audiovisuel

CLARA MARY

Direction : José MOURE

Année 2014 - 2015

« Les films du Losange sont plus qu'une simple société de production, ils se veulent un mouvement esthétique lié à certaines conceptions économiques. Comme pour les maisons d'éditions ou les galeries de peinture, ce qui importe c'est de choisir une ligne et de s'y tenir. Nous sommes certains qu'à la longue le public suivra – une partie du moins – celle qui nous intéresse. »

Barbet SCHROEDER

Sommaire

INTRODUCTION	6
<i>LE CADRE HISTORIQUE</i>	6
<i>LES APPROCHES THEORIQUES</i>	8
<i>LES ENJEUX</i>	9
I – LA CRÉATION DES FILMS DU LOSANGE	
<i>ROHMER, SCHROEDER ET LA POLITIQUE ECONOMIQUE DES AUTEURS</i>	11
<i>LE ROMAN COMME FORMATION</i>	13
<i>DE LA LITTERATURE AU CINEMA</i>	15
<i>PROJETS CINEMATOGRAPHIQUES ET IMPERATIFS ECONOMIQUES</i>	17
<i>NOUVELLE VAGUE ET NOUVEL ECHEC</i>	22
<i>AUTOPRODUCTION ET AUTONOMIE</i>	24
<i>L’ATELIER DE LA TELEVISION SCOLAIRE</i>	29
<i>DE L’AUTOPRODUCTION A LA PRODUCTION</i>	30
<i>UN LONG METRAGE AU LOSANGE</i>	33
<i>LA PRODUCTION DES DERNIERS CONTES MORAUX</i>	35
II – UNE SOCIÉTÉ EN DEVELOPPEMENT	
<i>MARGARET MENEGOZ ET LA GESTION D’UN HERITAGE</i>	40
<i>MARGARET MENEGOZ AU LOSANGE</i>	40
<i>DE L’AUTOPRODUCTION A LA PRODUCTION</i>	42
<i>TROIS AUTEURS AU LOSANGE</i>	45
<i>LA COMPAGNIE ERIC ROHMER</i>	48
<i>TROIS PRODUCTIONS « EXPERIMENTALES » DE LA CER</i>	53
<i>LA MISE EN SCENE DE L’ECONOMIE ROHMERIENNE</i>	59
III. LES NOUVEAUX HORIZONS DU LOSANGE	
<i>PRODUIRE ET DISTRIBUER LE CINEMA D’AUTEUR</i>	67
<i>HANEKE ET LE LOSANGE</i>	67
<i>ROMAIN GOUPIL, UN REALISATEUR AU TRAVAIL</i>	72
<i>UN SYSTEME RIGoureux</i>	78
<i>DE LA PRODUCTION A LA DISTRIBUTION</i>	81
<i>UN CATALOGUE</i>	85
CONCLUSION	89
BIBLIOGRAPHIE	92
<i>1. SCIENCES SOCIALES</i>	92

<i>2. NOUVELLE VAGUE</i>	92
<i>3. ROHMER</i>	93
<i>4. OUVRAGES ET ARTICLES D'ERIC ROHMER</i>	94
<i>5. AUTEURS ET ACTEURS</i>	95
FILMOGRAPHIE	97
<i>1. CHAPTIRE I</i>	97
<i>2. CHAPTIRE II</i>	97
<i>3. CHAPTIRE III</i>	99
<i>4. ERIC ROHMER (1920-2011)</i>	99
<i>5. BARBET SCHROEDER (NE EN 1941)</i>	100
<i>6. MICHAEL HANEKE (NE EN 1942)</i>	101
<i>7. ROMAIN GOUPIL (NE EN 1952)</i>	101
SITOGRAPHIE	103
ANNEXES	104
<i>1. ENTRETIEN AVEC REGINE VIAL, DISTRIBUTRICE AUX FILMS DU LOSANGE - 2 JUIN 2015</i>	104
<i>2. ENTRETIEN AVEC ROMIAN GOUPIL, REALISATEUR - 6 JUIN 2015</i>	106

Remerciements

Je tiens à remercier José Moure d'avoir accepté de diriger cette étude sur les films du Losange.

Mes remerciements vont aussi à Florence Aupetit, pour nos conversations sur les métiers du cinéma et ses conseils en vue de rencontrer l'équipe du Losange.

Ce mémoire doit beaucoup à Romain Goupil et Régine Vial avec qui j'ai pu m'entretenir sur leur travail d'auteur et de distributeur.

Enfin, je remercie aussi mes parents qui m'ont aidée à corriger le texte de ce mémoire.

Introduction

Par ses choix de production, la société des *Films du Losange* occupe une place importante dans l'espace du cinéma d'auteur français et international. Son catalogue est prestigieux. On y retrouve les grands cinéastes de la Nouvelle Vague : Rohmer, Rivette, Eustache, mais aussi des cinéastes étrangers de renom tels que Volker Schlöndorff, Edgar Reitz, Andrzej Wajda, Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, ou encore Michael Haneke. Les films financés ou distribués par le *Losange* sont souvent sélectionnés dans les plus grands festivals du monde et obtiennent les prix cinématographiques les plus renommés. En 1986, Eric Rohmer obtient le Lion d'or à Venise pour *Le Rayon Vert* ; Thomas Vinterberg est primé en 1998 à Cannes pour *Festen* (Prix du Jury) ; Haneke remporte à Cannes la Palme d'or à deux reprises, avec *Le Ruban Blanc* en 2009, pour la 62^{ème} édition, et avec *Amour* en 2012.

LE CADRE HISTORIQUE

Pour comprendre la situation actuelle du Losange au sein du système de production cinématographique, il faut en faire l'histoire. C'est l'ambition principale de cette étude dont le cadre d'analyse est chronologique. L'attention à l'évolution du Losange permet de distinguer trois phases principales.

La première phase est une phase de *création*. Elle est étudiée dans la première partie. Au début des années 60, Eric Rohmer et Barbet Schroeder mettent en place une petite structure économique pour que le cinéaste réalise deux courts métrages, les deux premiers films de la série des Contes moraux : *La Boulangère de Monceau* (1962) et *La Carrière de Suzanne* (1963). Comme Truffaut ou Chabrol avec Les films du Carrosse et AJYM quelques années auparavant, en s'autoproduisant avec le Losange, Rohmer, trouve la voie économique de son indépendance artistique. Comme eux, Rohmer et Schroeder permettent à d'autres jeunes cinéastes de réaliser leurs films, dans ce même souci de s'écarter des impératifs professionnels et commerciaux. Le Losange est donc une société qui s'inscrit dans le mouvement de transformation du cinéma français des années 60 qui voit s'imposer le « cinéma d'auteur ».

La seconde phase de l'histoire du Losange est celle de son *développement*, du milieu des années 70 au début des années 90. Jusque là, la vocation du Losange était de produire les films de Rohmer, ou bien des films liés aux réalisateurs de la Nouvelle Vague, *Paris vu par...*

par exemple, qui réunit Chabrol, Douchet, Godard, Pollet, Rohmer, Rouch, ou *Céline et Julie s'en vont en bateau* de Rivette. L'arrivée de Margaret Menegoz, dans les années 70, marque un tournant. Venue d'Allemagne et mariée à Robert Menegoz, un réalisateur important de documentaires, elle est d'abord recrutée par Rohmer et Schroeder en tant qu'assistante sur le tournage de *La Marquise d'O*. Ses compétences et ses ambitions de productrice la conduisent à initier de nouveaux projets. Elle se retrouve ainsi, au milieu des années 70, à la tête du Losange et détache la société de ses finalités initiales. Le Losange passe alors d'une logique d'autoproduction à une logique de production. Les principes de l'économie rohmérienne sont cependant maintenus. La nouvelle productrice a appris de l'auteur des Contes moraux qu'un film remarquable sur le plan cinématographique pouvait être tourné « à l'économie », c'est-à-dire en s'efforçant de réduire au maximum les dépenses ou, comme le dit Jean Douchet, « *de soumettre l'esthétique à l'économique.* » Elle applique ce principe à d'autres cinéastes que Rohmer et de Schroeder tels que Jean-François Stévenin, Jean Eustache, Marguerite Duras, Volker Schlöndorff, Margareth von Trotta, Helma Sanders, etc. C'est durant cette phase que la carrière des fondateurs du Losange connaît elle aussi un tournant : Schroeder fait des projets à Hollywood et Rohmer crée la Compagnie Eric Rohmer qui permet de diversifier ses logiques de réalisation.

Le troisième temps de l'étude porte sur la période qui se situe entre les années 1990 et 2010. La société est entrée dans sa phase *d'expansion*. L'équipe s'est étoffée. En 1986, une branche distribution est créée et un catalogue très riche s'est alors développé. Les films produits reçoivent des distinctions majeures. La société se situe dans l'espace du cinéma sur le « pôle symbolique », au sens où elle a vocation de produire un « cinéma d'auteur », distant par ses caractéristiques d'un cinéma, situé sur le « pôle commercial ». Dans le cadre d'un cinéma à vocation artistique, le Losange diversifie les types de productions. Certains films, ceux de Michael Haneke par exemple se réalisent avec des budgets importants, souvent en coproduction ; d'autres, comme ceux de Romain Goupil, des budgets plus réduits. Le principe des tournages « à l'économie » n'est plus prédominant, mais dans tous les cas, la relation producteur-réalisateur a pour but d'engager une réflexion approfondie, pensée en amont, qui permet à la fois de saisir la valeur de l'histoire racontée ou la pertinence des choix de mise en scène et de rationaliser au maximum les dépenses.

LES APPROCHES THEORIQUES

Pour cette étude, nous nous sommes appuyés sur plusieurs types d'approches.

1. D'abord, l'approche historique qui nous a été utile, plus précisément l'histoire culturelle développée par Antoine de Baecque¹. Dans la biographie qu'ils consacrent à Rohmer, Antoine de Baecque et Noël Herpe documentent en détail la carrière du réalisateur, donnant de nombreuses informations sur son enfance, son parcours de critique, son travail de réalisateur et sa collaboration avec Barbet Schroeder ou Margaret Menegoz. Les travaux d'Antoine de Baecque sur la critique de cinéma et sur la cinéphilie ont complété ces perspectives biographiques. Les entretiens livrés par les acteurs importants du cinéma de la Nouvelle Vague ou par les collaborateurs du Losange et de la Compagnie Eric Rohmer ont permis aussi de mieux documenter certains points essentiels.

2. Nous avons aussi engagé une approche sociologique. Elle nous a permis de mieux situer la place du Losange dans l'espace du cinéma français. Ce que l'on appelle en France, à partir de la « politique des auteurs » et de la Nouvelle Vague, le « cinéma d'auteur » est un cinéma qui a des spécificités. Son indépendance ou son autonomie se remarque à la centralité de l'auteur dans le processus de réalisation des films (il est souvent scénariste, parfois technicien ou acteur, il contrôle la mise en scène), mais aussi à ses conditions de production et de « fabrication » marquées par la réduction des budgets et des équipes techniques ou de la mise à distance au vedettariat. Pour bien comprendre ce type de cinéma, dans ses dimensions de réalisation, de production ou de distribution, nous avons utilisé les analyses de Gwenaëlle Rot et Laure de Verdalle sur « le travail et l'organisation » du cinéma en France², d'Olivier Alexandre sur « l'écologie du cinéma français »³, de Julien Duval et Yann Darré sur « le champ du cinéma français »⁴. L'entretien que nous a donné Romain Goupil⁵ a pu éclairer

¹ - A. de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, 2 volumes, Paris, Cahiers du cinéma, 1991 ; A. de Baecque et S. Toubiana, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 1996 ; A. de Baecque, *La Nouvelle vague. Portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998 ; A. de Baecque et C. Tesson, *La nouvelle vague. Une légende en question*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1999 ; A. de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Fayard, 2003 ; A. de Baecque, *Godard. Biographie*, Paris, Fayard, 2010 ; A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer. Biographie*, Paris, Fayard, 2015.

² - G. Rot et L. de Verdalle (sous la dir. de), *Le cinéma. Travail et organisation*, Paris, La Dispute, 2013.

³ - O. Alexandre, *La règle de l'exception. Ecologie du cinéma français*, Paris, EHESS, 2015.

⁴ - J. Duval, « L'offre et les goûts cinématographiques en France », *Sociologie* n°1, 2011 ; J. Duval, « L'art du réalisme. Le champ du cinéma français au début des années 2000 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 161-162, 2006, p. 96-115 ; Y. Darré, *Une histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2000.

⁵ - Cf. annexes.

aussi la relation du producteur et du réalisateur dans le cadre du cinéma d'auteur défendu par le Losange. Les propos de Régine Vial relatifs aux activités de distribution du Losange portent sur les enjeux d'une expansion de la société vers ce secteur.

3. Outre ces approches historiques et sociologiques, nous avons cherché aussi à proposer des éléments d'analyses de film. L'approche socio-historique du cinéma n'est intéressante que si elle parle des films dans leurs dimensions artistiques ou cinématographiques, quand elle fait le lien entre d'une part l'économie et la technique des tournages et d'autre part les scénarios, les dialogues, la mise en scène. C'est dans ce sens que nous avons cherché à faire des remarques sur certains films produits par le Losange, tels que *La Collectionneuse*, *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* de Rohmer, *Amour* de Haneke. Nous avons aussi abordé des films dont les thèmes sont relatifs aux questions de production et de tournage : *Maestro* (2014) de Léa Fazer, à propos du tournage des *Amours d'Astrée et Céladon* (2007), ou les *Jours venus* (2015) de Romain Goupil qui évoque les relations producteur-réalisateur. Les photogrammes commentés ont permis d'illustrer ces éléments d'analyse.

LES ENJEUX

Les enjeux de cette étude sur le Losange sont multiples. On peut en distinguer trois principaux.

1. Les premiers enjeux sont relatifs à la connaissance du cinéma de Rohmer, de son économie et de ses pratiques de tournage. Au moment où il amorce la série des Contes moraux, au début des années 60, Rohmer s'engage dans des réalisations à l'économie spécifique dont le modèle serait celui du cinéma amateur : caméra 16mm, pellicule en très petite quantité, équipe réduite, pas d'acteur vedette, tournage en décor naturel. Le but de la première partie est donc de comprendre ce tropisme du cinéma amateur chez Rohmer. Quel est le rôle d'une structure comme le Losange pour que Rohmer prenne part à la Nouvelle Vague en tant que réalisateur ? Qu'est-ce que les principes radicaux des tournages doivent au parcours de Rohmer ? Qu'est-ce qui singularise l'économie rohmérienne dans le cadre de la Nouvelle Vague ? Quel type d'indépendance rend-elle possible ? Pourquoi Jean Douchet insiste-t-il sur le fait qu'il s'agit d'une « éthique » ?

Pour répondre à ces questions, l'attention a été portée sur le parcours de Rohmer, ses études, ses publications littéraires, son entrée dans la cinéphilie et ses réussites de critique de cinéma, ses premières réalisations. Il nous a semblé aussi important de décrire les conditions

économiques de ses premières réalisations, des *Petites filles modèles* à la série des Contes moraux, en passant par *Paris vu par...* Elles sont toujours importantes pour comprendre le sens de son cinéma, des débuts dans les années 50-60 jusqu'à son dernier film, *Les Amours d'Astrée et Céladon*, en 2007.

2. Le deuxième enjeu est lié à l'action de Margaret Menegoz et aux transformations du Losange. La jeune femme s'est associée à Eric Rohmer et Barbet Schroeder pour collaborer avec eux sur le projet de *La Marquise d'O*. Elle a renouvelé ensuite l'orientation générale de la société en produisant d'autres films que ceux des deux fondateurs. Comment a-t-elle adapté les principes de l'économie radicale pratiquée par Rohmer et Schroeder à des projets différents ? Comment a-t-elle géré l'héritage économique si particulier des producteurs des premiers Contes moraux ? Quels sont les effets de ce passage du Losange d'une logique d'autoproduction à une logique de production sur les carrières de Rohmer et Schroeder ? C'est en vue de répondre à ces questions que nous nous sommes attachés à décrire le parcours de Schroeder à Hollywood et que nous avons porté attention à la création par Rohmer de la Compagnie Eric Rohmer, nouvelle structure de production qui lui sert alors, à partir des années 80 à expérimenter des réalisations aussi indépendantes que celles de ses débuts. C'est ainsi que nous avons exploré l'évolution de l'œuvre du cinéaste à la lumière des conditions de production variables que lui permettent de mettre en jeu le Losange et la CER.

3. Enfin, le dernier enjeu porte sur la *situation* du « cinéma d'auteur » dans le paysage cinématographique français. Les films produits par le Losange ont des caractéristiques qui les rattachent au « cinéma d'auteur ». Mais cette catégorie est vague, d'autant que tout film a un auteur, ne serait-ce que du point de vue du droit. C'est la raison pour laquelle, l'analyse des conditions de production des films du Losange, est utile. Elle permet d'éclairer cette notion de cinéma d'auteur. Qu'est-ce qui caractérise la relation réalisateur-producteur quand Michael Haneke, Lars von Trier ou Romain Goupil sont produits par le Losange ? En quel sens est-elle différente dans d'autres contextes ? En quoi le cinéma produit au Losange est-il un cinéma indépendant ?

En somme, sur le plan général, l'étude du Losange vise à mieux comprendre la notion d'indépendance au cinéma. Quelle est l'économie qui rend possible cette indépendance ? Avec quelle ligne esthétique est-elle en relation ?

I – LA CRÉATION DES FILMS DU LOSANGE

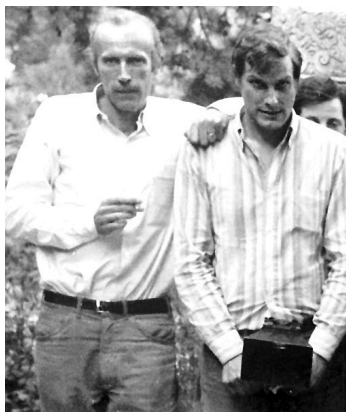
Rohmer, Schroeder et la politique économique des auteurs

« Cette expérience de production n’a pu se faire que parce qu’elle était liée à une rigoureuse volonté économique. Le principe de base du Losange, que Rohmer a poursuivi toute sa vie, fonde l’esthétique sur l’économie, qui est affaire de morale. On peut également dire qu’au fondement des Films du Losange, il existait une idée du cinéma proche de celle des *Cahiers*. Le Losange en était la prolongation. Un des principes majeurs en est que l’art est soumis au réel, et non pas l’inverse. »

Jean DOUCHET

Quand Eric Rohmer et Barbet Schroeder ont créé en 1962 la société de production *Les Films du Losange*, ils n’ont pas seulement mis en place une structure économique leur permettant de financer leurs films ; ils ont aussi engagé un certain rapport à la production cinématographique et un certain état d’esprit artistique témoignant d’une volonté d’indépendance.

Lorsqu’ils se rencontrent, Eric Rohmer et Barbet Schroeder [1] ont 20 ans d’écart d’âge. Le premier, insatisfait de sa position de critique installé, aspire à devenir cinéaste. Le second débarque au bureau des *Cahiers du cinéma*⁶ fasciné par ce milieu. Dès que Rohmer lui propose le projet de *La Boulangère de Monceau*, Barbet Schroeder va tout mettre en place pour que son aîné, qu’il admire, puisse réaliser ce film.



1. Eric Rohmer et Barbet Schroeder sur le tournage de *La Collectionneuse* (1967).

⁶ - Sur les *Cahiers du cinéma*, cf. A. de Baecque et N. Herpe, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d’une revue*, 2 volumes, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.

Leur collaboration débute ainsi sur le projet de produire un film sans avoir à accepter les contraintes des productions commerciales. Rohmer a hérité de sa famille des valeurs d'un catholicisme traditionnel ; il a surtout pris part, comme critique et comme réalisateur, à la révolution de la Nouvelle vague. Promoteur d'une vision du cinéma comme art ⁷, il rejette les systèmes de production trop lourds, privilégie une économie cinématographique très épurée et conçoit le cinéma sur le modèle des pratiques amateurs : tournage en 16 mm, décors naturels, acteurs non professionnels issus des cercles de la cinéphilie nouvelle, etc. Quant à Barbet Schroeder, il est le spectateur d'un cinéma en pleine mutation. Il a à peine vingt ans lorsque les premiers films de la Nouvelle vague sortent en salle. Il naît ainsi à la cinéphilie en adhérant totalement à la « politique des auteurs » dont les « jeunes Turcs » des *Cahiers* ont posé les principes ⁸. Il adhère alors aux idées de la cinématographie nouvelle que Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette, mais aussi ce que l'on appelle alors plus largement « le jeune cinéma français » et qui rassemble aussi des réalisateurs comme Resnais, Varda ou Marker, ont initié dès leurs premières réalisations.

Comme les Films du Carrosse que François Truffaut met en place dès les années 1957 ⁹ ou comme la société AJYM de Claude Chabrol, les Films du Losange en 1962 offrent à Rohmer la possibilité d'être son propre producteur et ainsi de s'associer en tant que réalisateur au processus d'autonomisation de l'art cinématographique qui caractérise la Nouvelle Vague ¹⁰. Cette création est pour Barbet Schroeder le moyen d'entrer dans l'espace du cinéma. En permettant à Rohmer de trouver les moyens institutionnels de son indépendance artistique, de l'aider à mettre en place ce « laboratoire » propice aux expérimentations, il peut devenir un acteur à part entière de ce « jeune cinéma ». C'est son « champ des possibles », au sens de Bourdieu, qui s'élargit alors : comme ses aînés de la Nouvelle vague, en s'improvisant producteur, il peut envisager lui aussi de passer à la réalisation.

⁷ - Sur la Nouvelle Vague et la promotion du cinéma comme art, cf. Y. Darré, *Une histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, collection « Repères », 2000.

⁸ - M. Marie, *La Nouvelle vague. Une école artistique*, Paris, Nathan, 1997.

⁹ - Sur François Truffaut producteur et sur les Films du Carrosse, cf. A. de Baecque et S. Toubiana, *François Truffaut*, Gallimard, 1996.

¹⁰ - Sur la situation de la Nouvelle Vague dans le cinéma français cf. O. Alexandre, *La règle de l'exception. Ecologie du cinéma français*, Paris, EHESS, 2015.

Eric Rohmer est né Maurice Schérer à Tulle, le 21 mars 1920¹¹. Son père est fonctionnaire, responsable du bureau de l'artisanat et du commerce à la préfecture de la Corrèze. Sa mère est sans profession ; elle s'occupe à plein temps de ses deux enfants. « *C'est une famille de la bourgeoisie moyenne, écrit Antoine de Baecque, en ascension sociale, puisque le point de départ est doublement populaire, artisanal par le père, paysan par la mère.* »¹² René Schérer témoigne en ce sens : « *Ce n'était pas une bourgeoisie huppée. Mais il y avait un peu de bien, une maison, un statut social et surtout beaucoup de traditions.* »¹³ Maurice a un frère, René, de deux ans son cadet. Les deux enfants reçoivent une éducation assez stricte, à la fois respectueuse des valeurs d'un catholicisme traditionnel et orientée vers une réussite scolaire.

Ils sont d'abord scolarisés dans des établissements privés, puis ils intègrent le lycée Edmond-Perrier. Maurice est un excellent élève, grand lecteur, il apprécie le latin, les langues mais aussi les mathématiques. Sa scolarité le conduit brillamment à son double baccalauréat philo-math qu'il obtient, en juillet 1937, avec 17 de moyenne. René est encore meilleur : il obtient l'examen avec un point de plus et un an de moins. Soutenus par leurs parents et leurs deux tantes, elles-mêmes institutrices, les deux frères, toujours complices, accèdent de manière précoce à la culture légitime. Ils sont tous deux de grands lecteurs (Jules Verne, Zola, Maupassant, Hugo, etc.) ; ils étudient le piano ; ils pratiquent le dessin et la peinture, suivent des cours de théâtre au lycée, traduisent, adaptent et jouent des pièces de théâtre. Maurice se passionne pour la mise en scène. Pour la famille, il prépare des représentations très élaborées pour lesquelles il conçoit les décors. Des costumes au texte, il est le maître de ce petit théâtre inventé dont les représentations ont lieu dans le grenier de la maison familiale.

A la rentrée 1937, Maurice Schérer entre en hypokhâgne au lycée Henri IV à Paris. Ces deux années de classes préparatoires seront très formatrices, mais elles débouchent sur un échec. Il rate en effet le concours d'entrée à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm. Pendant la guerre, il décide de repasser le concours, mais il est recalé une seconde fois en 1939 et une troisième fois en 1942. Il renonce à Ulm et tente l'agrégation de lettres. Une fois encore, il échoue, d'abord en 1943 puis en 1947. Il n'est reçu qu'au Capes. Son frère connaît un destin scolaire plus heureux : il est reçu à Ulm en 1943 puis à l'agrégation de philosophie à la fin de

¹¹ - A. de Baecque et N. Herpe, *op. cit.*, pp. 11-32.

¹² - *Ibid.*, p. 11.

¹³ - *Ibid.* p. 12.

la guerre. Retraçant dans le détail le parcours de Maurice, Antoine de Baecque propose le bilan suivant :

*« Il aura manqué tous ses oraux importants auxquels il s'est présenté entre 19 et 27 ans, signe un peu besogneux d'un manque de charisme, doublé d'une grande timidité, triplé par une manière souvent saccadée de s'exprimer, un débit irrégulier, peu clair, non loin du bégaiement parfois. En définitive, les études de Maurice Schérer sont certes loin d'être honteuses : elles le font licencié des lettres, capessien [sic], bi-admissible à l'agrégation de lettres classiques, mais le laissent frustré, destiné à occuper le poste laborieux de professeur certifié de latin-grec dans un établissement secondaire. »*¹⁴

En toute logique, pour conjurer cet échec et échapper à la frustration, Maurice Schérer aspire à une autre condition. Passionné de littérature, lecteur de Dos Passos et de Faulkner, il entreprend l'écriture d'un roman. En 1944, à 24 ans, il met le point final à un ouvrage de trois cents pages manuscrites intitulé *La Maison d'Elizabeth*¹⁵.

L'intrigue est simple. Le Docteur Roby habite avec sa femme Elizabeth dans une belle propriété. Ils accueillent pour les vacances leur fils Bernard, étudiant en médecine qui retrouve là sa petite sœur, Marité, sa cousine Claire et des jeunes de son âge, Huguette et Jacqueline qui aiment danser et s'amuser. Il retrouve également Michel, un ami de la famille, qui doit se marier avec Irène, une veuve un peu plus âgée que lui. Le roman est construit autour des différents sentiments que peuvent exprimer les personnages prisonniers de cette chronique estivale.

L'ouvrage sort chez Gallimard en 1946, sous le nom de Roger Cordier¹⁶. L'éditeur est prestigieux, mais cette parution reste un échec : le roman ne réalise que très peu de vente, ne fait pas l'objet de critiques et passe ainsi inaperçu. Quand il revient dans les années 2000 sur cette publication, Eric Rohmer porte un jugement critique qui donne une idée de l'état d'esprit du jeune romancier qu'il a voulu être et qui confirme l'échec de son ambition littéraire :

« En tant que romancier, je me disais moderne, en tant que cinéaste, on me dit classique. (...) Mon influence la plus directe a été celle des romanciers américains de l'entre-deux-guerres, au premier chef Faulkner et Dos Passos dont l'article que lui consacré Sartre dans La NRF m'avait beaucoup impressionné. J'aimais leur parti pris « behaviouriste », leur refus de tout

¹⁴ - A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 25.

¹⁵ - E. Rohmer, *La Maison d'Elizabeth*, suivi d'un entretien avec l'auteur, Paris, Gallimard, 2011. Comme l'indique cette nouvelle édition, « ce roman a initialement paru en 1946 sous le titre *Elisabeth* et sous le pseudonyme de Roger Cordier » (p. 6).

¹⁶ - A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 33.

ronron littéraire, leur volonté de s'en tenir aux faits, faits matériels ou faits de conscience, leur mise en avant d'un nouveau naturel qui me semblait aller bien au-delà du "naturalisme" du dix-neuvième siècle. (...) Avec la belle ingénuité de ma jeunesse, je m'étais mis en tête de pratiquer une sorte d'ascèse aussi rigoureuse que celle des peintres cubistes, (...) ou celle des [musiciens] dodécaphonistes de l'école de Vienne. C'est la principale raison pour laquelle ce premier roman n'a pas eu de successeur. Je ne me sentais plus capable d'écrire encore de cette façon-là, et je n'en avais pas envie. »¹⁷

DE LA LITTÉRATURE AU CINÉMA

En septembre 1946, il trouve une place de professeur suppléant au collège Sainte-Barbe, établissement privé subventionné. Poursuivant ses ambitions littéraires, le jeune professeur continue d'écrire, surtout des nouvelles dont les histoires formeront la base de son premier cycle cinématographique à venir, *Les Contes Moraux*. La littérature est ainsi au centre de ses intérêts. Il n'est pas encore cinéphile. A l'âge de 25 ans il n'a d'ailleurs vu que quelques films, alors que, comme le remarquent Antoine de Baecque et Noël Herpe « *ses futures compères de la nouvelle vague Truffaut, Rivette, Chabrol, Godard, [ont déjà] vu des milliers de films, animé des ciné-clubs, écrit des dizaines d'article sur le cinéma* »¹⁸.

Les premiers signes d'une cinéphilie apparente, programmes et cartes de ciné-clubs, coupures de presse, notes prises sur les films n'apparaissent chez Rohmer qu'en 1948. Il est alors âgé de 28 ans. Comme ses futurs pairs de la Nouvelle Vague, il se forme principalement à la Cinémathèque française d'Henri Langlois, commence à lire les journaux et les revues de cinéma. Alexandre Astruc, rencontré quelques années plus tôt au Café de Flore, devenu un ami proche, est un bon guide. Il a écrit dans un nombre important de revues cinéphiliques ou intellectuelles, tels que *Combat*, *Opéra*, *Les Temps modernes*, *L'Écran français*, *La Nef*, *La Revue du cinéma* et en 1948. Il a aussi publié un texte qui ne passe pas inaperçu et qui frappe comme un manifeste pour la cinéphilie nouvelle : « Naissance d'une nouvelle garde : la caméra-stylo »¹⁹. L'article développe un argument qui a toutes les chances de favoriser pour Rohmer le passage de la littérature au cinéma : « *sur un ton offensif*, notent Antoine de

¹⁷ - E. Rohmer, *La Maison d'Elisabeth*, op. cit., p. 211-213.

¹⁸ - A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer*, op. cit. p. 30-31

¹⁹ - A. Astruc, « Naissance d'une nouvelle garde : la caméra-stylo », in *L'Écran français*, 30 mars 1948.

Baecque et Noël, *le critique affirme que l'auteur d'un film, à travers son style propre possède la liberté d'un écrivain pour créer et imposer son univers personnel.* »²⁰

Maurice Schérer cherche alors sa place au sein du mouvement cinéphile et dans le nouveau paysage critique²¹. Assez rapidement, il prend part aux échanges qui marquent la vie des ciné-clubs du Quartier Latin et des revues cinéphiliques. Grâce à Astruc, il publie ces premiers textes critiques dans *La Revue du Cinéma*. Après deux tentatives, l'une sur la couleur au cinéma et l'autre sur Eisenstein, il propose une réflexion sur la question de l'espace au cinéma²². Tous les jeunes critiques des *Cahiers* verront dans l'article de Rohmer une des références majeures de leur nouvelle ligne critique et Jean Douchet en parle comme d'une « révélation ». Sa carrière de critique au sein de *La Revue du Cinéma* prend fin en octobre 1949. Au festival du premier film maudit à Biarritz²³, il prend une direction qui ne plait pas à la direction de la revue.

A la fin des années 40, Maurice Schérer s'impose alors comme un cinéphile accompli et un critique important. En parallèle à ses activités de critique, renforçant son intérêt pour le cinéma, il s'inscrit de manière plus active dans le mouvement des ciné-clubs. Avec l'aide de certains des élèves du collège Sainte-Barbe, il fonde le Ciné-Club du Quartier Latin (CCQL) dont il est le premier président. Le ciné-club, gratuit pour les étudiants, propose une programmation riche et intéressante. Il attire du monde et Maurice Schérer qui mêle savoir et humour fascine son auditoire. Il y rencontre Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol mais aussi François Truffaut, le plus jeune de la bande, devenu à 17 ans le secrétaire particulier d'André Bazin²⁴. C'est aussi là que Maurice Schérer fait la rencontre de Jean Douchet²⁵. C'est le début d'une amitié profonde. Les deux hommes partagent en effet les mêmes idées sur un cinéma en pleine mutation. En mai 1950, Maurice Schérer fonde sa propre revue de cinéma. Le premier numéro de *La Gazette du cinéma* est tiré à trois mille exemplaires. Puisque les kiosques à journaux ne peuvent le distribuer, les cinéphiles vendent

²⁰ - A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.* p. 4-5.

²¹ - A. de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Fayard, 2003.

²² - Eric Rohmer, « Le cinéma, art de l'espace », *La Revue du cinéma* n°14, 1948. Sur cet article, cf. A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 45.

²³ - F. Gimello-Mesplomb, *Objectif 49 : Cocteau et la Nouvelle Avant-Garde*, Paris, Séguier 2014.

²⁴ - Sur François Truffaut et André Bazin, cf. A. de Baecque et S. Toubiana, *François Truffaut*, op. cit., p. 117.

²⁵ - Cf. Jean Douchet, *L'Homme cinéma. Entretiens avec Joël Magny*, Paris, Écriture, coll. « Essais et entretiens », 2014.

le journal directement dans la rue, place de l'Odéon et devant quelques cinémas de Saint-Germain-des-Prés. L'aventure ne dure qu'un temps, car le manque de lecteur ne permet pas à la *Gazette* un sixième tirage, mais Maurice Schérer a trouvé très certainement une nouvelle voie.

PROJETS CINÉMATOGRAPHIQUES ET IMPÉRATIFS ÉCONOMIQUES

L'investissement sur le cinéma ne le conduit pas seulement à prendre part à la vie cinéphilique. De la même manière qu'il est passé après ses études de lettres de la réflexion sur la littérature à l'écriture romanesque, tout en développant ses activités de critique dans les revues spécialisées, il forme des projets de réalisation. Il est alors confronté à une situation particulière dont il rend très bien compte dans un entretien de 1983 :

*« Pour pénétrer [la profession cinématographique], il fallait suivre le “cursum honorum”, remonter une filière. Pour commencer, on était assistant ; non pas seulement à cause de la réglementation, mais surtout parce qu'on ne confiait pas la mise en scène d'un film à quelqu'un qui n'avait pas fait ses preuves. [...] La situation antérieure [à la Nouvelle Vague] était normale, c'était celle d'une profession où régnait un certain corporatisme, un immobilisme. »*²⁶

Les normes corporatistes exigent de tout réalisateur un passage par l'assistantat. Schérer peut avoir des projets, mais, n'ayant pas accès au circuit professionnel²⁷, il ne peut envisager leur réalisation que sous la forme d'un cinéma *amateur*.

Cette pratique lui permet également de contourner le système professionnel. Elle a sa source dans ses anciennes activités lycéennes de théâtre mais aussi à son attachement aux valeurs catholiques de simplicité et de pauvreté. Son goût pour le 16 mm illustre ce point. Ce format de pellicule est plus économique, plus léger et plus facile à mettre œuvre que le 35 mm. A la fin des années 1940, il est « le format type de la jeunesse cinématographique », comme l'écrivent Antoine de Baecque et Noël Herpe²⁸. Sa légèreté technique et son faible coût

²⁶ - J.-L. Douin, *La Nouvelle Vague, 25 ans après*, Paris, Editions du Cerf, 1983.

²⁷ - Sur les verrous professionnels, cf. J. Douchet, *La Nouvelle Vague*, Paris, Cinémathèque française/Hazan, 1998. Truffaut témoigne lui aussi dans ce sens : « En 1958, il n'était pas facile de s'improviser metteur en scène ! Pour avoir, syndicalement, le droit de réaliser un film, on devait avoir suivi trois stages, été trois fois second assistant et trois fois premier. » François Truffaut, « Un ami, deux Broca », *Le Monde*, 28 février 1983, repris in F. Truffaut, *Le Plaisir des yeux*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Flammarion », 1987, p. 65

²⁸ - A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 57.

rendent possible la *liberté* que revendiquent les jeunes critiques, « *c'est à la fois une bonne école et l'occasion de tourner rapidement, légèrement, comme si le réalisateur se voyait condamné à l'invention.* »²⁹ C'est au début des années 50 qu'il tourne ses premiers films en 16 mm : quelques courts métrages sous le pseudonyme d'Anthony Barrier, puis d'autres essais *Bérénice*, *La Sonate à Kreutzer* et le premier film sous le pseudonyme d'Eric Rohmer : *Journal d'un scélérat*.

L'intensification de ses activités cinématographiques se manifeste aussi par l'écriture de scénarios ou de projets de films. Dans les archives Antoine de Baecque et Noël Herpe repèrent ainsi un scénario de film historique daté de 1951, *Le Carrefour du monde*, un scénario autre co-écrit avec Paul Gégauff, *La Roseraie*, préfigurant *Le Genou de Claire*, un projet imaginé avec François Truffaut, *L'Eglise moderne*, une version de *Faust* conçue avec Godard. En 1952, il réalise avec ce dernier (dont le pseudonyme est alors Hans Lucas) un court métrage intitulé *Présentation*³⁰. En démarrant le cinéma par le circuit amateur, en utilisant le 16 mm et quelques copains, Rohmer s'est habitué à une légèreté technique qui lui permet plus de liberté dans sa création artistique.

Le 30 octobre 1952, il signe le contrat de production de son premier long-métrage au budget estimé à 24,6 millions d'anciens francs. La somme n'est pas considérable. Bien qu'elle permette de réaliser un film dans des conditions professionnelles, elle ne représente qu'un tiers du financement normal d'un long métrage français à l'époque. Malgré son budget limité, ce contrat est la preuve d'une immense ambition :

« *Voici la première tentative d'accéder directement à la réalisation d'un long-métrage sans passer par le parcours jusqu'alors obligé de l'assistantat, de la part d'un critique de la génération cinéphile. Soit tout simplement le premier film de la nouvelle vague* »³¹

Autrement dit, le projet de Rohmer n'est pas ambitieux par son budget, mais par le véritable coup de force qu'il représente et qui consiste à *s'affranchir des normes professionnelles*³². Rohmer envisage de réaliser un film avec de réelles ambitions artistiques, mais il n'entend rien concéder aux principes du cinéma de « prestige » : l'association à un scénariste de renom,

²⁹ - *Ibid*, p. 57.

³⁰ - *Ibid*. p. 69-70.

³¹ - *Ibid*, p. 71.

³² - Sur ce point, cf. Y. Darré, *Auteurs et techniciens, division du travail dans le cinéma français après la Nouvelle Vague*, diplôme de l'EHESS, sous la dir. De P. Bourdieu, Paris, 1982.

la qualité technique et le vedettariat. Avant même la « politique des auteurs » et les premières réalisations de Rivette, Chabrol, Truffaut ou Godard, Eric Rohmer se lance alors dans un projet qui, par ses principes artistiques, techniques et économiques, anticipe largement l'avènement d'un cinéma qui au début des années 60 sera labélisé « Nouvelle Vague »³³.

Le film qu'il prépare est une adaptation des *Petites Filles modèles* de la Comtesse de Ségur, relatant les aventures plus ou moins malheureuses de Camille, Madeleine, Marguerite et Sophie. Malgré son ignorance des conditions de tournages professionnels, Rohmer a déjà des idées bien précises sur les modalités de travail. Pour lui, il s'agit d'éviter les dépenses inutiles. Le tournage doit être pensé comme le tournage d'un « *documentaire romancé* »³⁴, avec prises de vue en décor naturel, un minimum de matériel technique et de techniciens et la mise à contribution d'acteurs non professionnels. Dès son premier long métrage, Rohmer porte intérêt à la manière dont le film sera financé. Il refuse de filmer *Les Petites Filles Modèles* comme les grands films à costume de l'époque, entremêlés d'apparats et de décors mirobolants. Il envisage son adaptation comme un conte champêtre simple et délicat. Il conçoit la réalisation de ce premier film selon des principes qui seront les siens jusqu'aux œuvres des années 90 : équipe et matériels réduits, acteurs peu connus, décors naturels, renoncement volontaire à certains postes (décorateur, régisseur, accessoiriste, habilleur, maquilleur..., etc.)

L'attachement à ces principes ne suffit pas à accomplir son programme. Le casting se met en place sans trop de difficulté, mais la constitution de l'équipe technique lui échappe complètement. Il pensait pouvoir faire appel à ses amis, imaginant Rivette à l'image et Godard comme assistant. Il se voit cependant contraint par les règles du CNC qui stipulent que seuls les titulaires d'une carte professionnelle peuvent occuper les postes principaux lors d'un tournage. Rohmer doit se plier aux conditions de ce système et se retrouve avec une équipe qui, bien qu'assez réduite pour un film de l'époque, s'avère trop lourde au regard de ses conceptions d'un tournage amateur. Manquant d'expérience, il se trouve déstabilisé par des conditions techniques qui lui paraissent écrasantes et par les pressions économiques qui s'imposent à lui. Ses maladresses agacent les techniciens qui en retour ne respectent pas ses exigences esthétiques. Sur ce tournage deux conceptions du cinéma s'affrontent : d'un côté la qualité cinématographique à la française, ce que Truffaut appellera le cinéma de la Qualité, et

³³ - Sur ce point, cf. M. Marie, *La Nouvelle Vague*, op. cit. ; A. de Baecque, *La Nouvelle vague. Portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998 ; G. Sellier, *La Nouvelle vague. Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS-Editions, 2005.

³⁴ - A. de Baecque et Noël Herpe, *Eric Rohmer*, op. cit., p. 73.

d'un autre côté, la liberté d'un « metteur en scène » qui revendique une centralité dans le projet filmique, selon les normes d'un art réellement autonome³⁵. De cet affrontement, le cinéaste n'en sortira pas indemne. *Les Petites Filles modèles* n'est pas distribué en salle et très peu de gens le voient. Mais ce film reste pour Rohmer une expérience importante : « *il veillera, à partir des années 1960, à produire et réaliser ses œuvres en adéquation avec ses propres méthodes et ses principes cinématographiques. Avec autant plus de conviction et d'énergie qu'il a subi les humiliations de cette aventure avortée.* »³⁶

Ce relatif échec filmique se trouve compensé par le succès qu'obtient Rohmer dans les cercles de la critique. Il publie un nombre important d'articles. Dans les *Cahiers du cinéma*, de l'été 51 au printemps 57, il fait paraître quarante articles polémiqueant avec les rédacteurs de *Positif*, défendant la « politique des auteurs », faisant la promotion de l'auteur comme « metteur en scène », théorisant la « critique des beautés » (mettre en évidence le génie d'un cinéaste et démontrer la beauté du cinéma), etc. C'est dans les *Cahiers*, durant l'année 1955, qu'il fait paraître une série de cinq articles sous le titre général *Le Celluloïd et le marbre* dans lesquels il décrit les malheurs de la modernité littéraire, plastique ou musicale pour mieux y célébrer le classicisme que l'art cinématographique permet de retrouver. Il devient critique professionnel, recevant alors sa « carte verte » réservée aux journalistes de cinéma, en intégrant, grâce à François Truffaut, la rédaction de *Arts*. Dans cet hebdomadaire d'actualité culturelle, il publie plus de 180 articles, la plupart sur des films faisant l'actualité. Il signe en 1957 avec Claude Chabrol un ouvrage sur Hitchcock³⁷. Cette année-là, André Bazin, affaibli par la maladie, lui confie la rédaction en chef des *Cahiers du Cinéma*. A la fin des années 50, il est devenu, selon Antoine de Baecque et Noël Herpe, « *un des critiques les plus respectés de son temps.* »³⁸

L'échec des *Petites filles modèles* de l'a pas découragé de mener à bien ses projets de réalisation. Il retourne aux expériences moins contraignantes et plus inspirées du 16 mm. Au début de l'année 1956, il entreprend le tournage d'un court-métrage adapté d'une nouvelle de Léon Tolstoï, *La Sonate à Kreutzer*. Le film est salué par quelques cinéphiles qui l'ont vu au Studio Parnasse.

³⁵ - Sur ce point, cf. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.

³⁶ - A. de Baecque, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 79.

³⁷ - C. Chabrol et E. Rohmer, *Alfred Hitchcock*, Editions universitaire, 1957, rééd. Ramsay-poche-cinéma, 2006.

³⁸ - A. de Baecque, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 95.

En 1959, il revient derrière la caméra et réalise *Le Signe du Lion*³⁹. Du point de vue de la production, comme des conditions de tournage, ce premier long-métrage correspond clairement aux principes des films de la Nouvelle Vague. La production s'inscrit dans la démarche inverse des *Petites Filles modèles*. Le film est produit par la société de production AJYM que Chabrol a créée pour soutenir les débuts de ses camarades des *Cahiers*⁴⁰. Sont mis à contribution pour certains rôles ou pour faire de la figuration, les jeunes cinéphiles ou les comédiens que côtoie Rohmer. On peut apercevoir Jean-Luc Godard, Jean Douchet, Stéphane Audran, la nouvelle amie de Claude Chabrol, Marie Dubois, etc. Le budget est réduit, les techniciens sont moins nombreux et le tournage se déroule selon les aléas de la vie parisienne. Si le café des deux Magots n'est pas disponible, il tourne dans un café du Quartier latin présentant des chaises identiques. Si des voitures garées encombrent le cadre, il fait déplacer la caméra.

A plus d'un titre, *Le Signe du lion* est un véritable échec. Malgré des conditions de tournages plus légères que pour *Les Petites filles modèles*, Rohmer n'arrive pas vraiment à communiquer avec l'équipe de tournage. Les témoignages sont nombreux qui font état de comportements ne répondant pas aux attentes professionnelles d'une partie de l'équipe. Le premier assistant du film, Jean-Charles Lagneau, décrit Rohmer comme un metteur en scène « *absolument ridicule* »⁴¹. Le chef opérateur Pierre Lhomme insiste sur le fait que Rohmer manque de connaissances techniques ; il n'apprécie pas que le réalisateur refuse systématiquement de refaire les prises. Le film ne peut être exploité en salle dans les mois qui suivent son achèvement. Claude Chabrol donne des éléments d'explication : « *on a eu des problème terribles avec le producteur délégué, Roland Nonin, qui voulait remplacer la musique par je ne sais quel concerto de Tchaïkovski. Du coup le film a mis un an à sortir et a retardé Paris nous appartient de Rivette.* »⁴² Le film, sous la forme d'une version tronquée que désavouera toujours Rohmer, n'est visible que dans les cercles cinéphiles ou dans quelques festivals (Locarno). Il ne sort qu'en mai 1962. C'est un véritable échec commercial, puisqu'il ne totalise que cinq mille entrées. L'accueil de la critique est dans l'ensemble assez négatif. Georges Charensol (*Les Nouvelles littéraires*), Bernard Dort (*France observateur*) se montrent très réservés, ce dernier stigmatisant l'austérité chrétienne du film, sa

³⁹ - Sur le tournage du *Signe du lion*, cf. A. de Baecque, *Eric Rohmer, op. cit.*, pp. 102-104.

⁴⁰ - Claude Chabrol évoque la création de cette structure de production dans *Et pourtant je tourne*, Paris, Robert Laffont, 1976, rééd. Ramsay-poche-cinéma, 1992, p. 137 sq.

⁴¹ - A. de Baecque et Noël Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 105.

⁴² - *Cahiers du cinéma*, n° 653, 2010, p. 13.

« métaphysique », le « goût [de Rohmer] pour le mal et la culpabilité »⁴³. Le film n'est bien reçu que du côté des *Cahiers du cinéma*, où François Weyergans ou Claude Beylie écrivent des papiers élogieux, non seulement parce que Rohmer fait partie du cercle des *Cahiers*, mais aussi parce qu'ils sont plus disposés à mettre en avant cette dimension chrétienne et le goût du « classicisme » dont Rohmer a proposé la théorie dans cette publication.

NOUVELLE VAGUE ET NOUVEL ECHEC

Après l'échec à Normale et à l'agrégation de lettre et sa conversion inaboutie dans le domaine littéraire, Rohmer semble avoir échoué à nouveau pour son entrée dans l'espace cinématographique : *Les Petites filles modèles* (1952) n'est pas sorti en salle ; *Véronique et son cancre* (1958), court métrage présenté en première partie du *Beau Serge* de Chabrol passe inaperçu ; *Le Signe du Lion* (1962) est un échec technique, commercial et critique.

Son parcours contraste nettement avec celui de ses camarades des *Cahiers du cinéma*. Entre 1959, l'année où il a réalisé *Véronique et son cancre* et 1962, l'année de la sortie du *Signe du lion*, les « jeunes Turcs » des *Cahiers* ont pris la tête du « jeune cinéma français »⁴⁴.

Claude Chabrol connaît un parcours qui le place très vite au devant de la scène. En 1959, il réalise trois films : *Le Beau Serge*, pour lequel il reçoit le prix Jean Vigo, *Les Cousins*, *A double tour*. Il enchaine ensuite les films au rythme d'un film par an : *Les Bonnes femmes* (1960), *Les Godelureaux* (1961), *L'œil du malin* (1962). François Truffaut triomphe à Cannes en mai 1959 avec *Les 400 coups* : le film reçoit le prix de la mise en scène et rassemble plus de 3 millions de spectateurs. Les deux années suivantes, il réalise deux autres films *Tirez sur le pianiste* (1960) qui est un relatif échec, mais aussi *Jules et Jim* (1962) qui, à l'inverse, lui permet de renouer avec le succès. Truffaut est devenu une véritable vedette. C'est aussi le cas de Godard, dont le début de carrière est tout aussi brillant. *A bout de souffle* sort en mars 1960 et connaît un succès commercial immédiat : plus de 2 millions de spectateurs. Le film est aussi l'objet d'une réception très favorable qui situe Godard d'emblée comme un cinéaste de premier plan et un artiste authentique⁴⁵. Fort de cette première réussite, il enchaine lui aussi les réalisations : *Le Petit soldat* sort en 1960, *Une femme est une femme* en 1961 et *Vivre sa*

⁴³ - A. de Baecque et Noël Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 108.

⁴⁴ - C. Capdenat, « Les enfants terribles de la Nouvelle Vague », *Vingtième Siècle*, n° 22, avril 1989, p. 45-51.

⁴⁵ - A. de Baecque, *Godard. Biographie*, Paris, Fayard, 2010.

vie en 1962. Jacques Rivette, lui aussi issu des *Cahiers*, réalise en 1961 son premier long métrage, *Paris nous appartient*.



Affiches de la Nouvelle Vague : *Le Beau Serge*, Claude Chabrol (1958), *Les Quatre Cents Coups*, François Truffaut (1959), *Paris Nous Appartient*, Jacques Rivette (1959), *A Bout de Souffle*, Jean-Luc Godard (1960).

Ce qu'une partie de la critique range alors sous le label de la Nouvelle Vague et salue comme le renouveau du cinéma français, ce n'est pas seulement les premiers films du « groupe des Cahiers ». C'est aussi un ensemble bien plus large de films et d'auteurs. A celui des *Cahiers*, on peut ainsi ajouter le « groupe rive gauche ». Avec *Hiroshima mon amour* (1959), présenté en sélection officielle à Cannes, honoré du prix Méliès en 1959 et réunissant plus de 2 millions de spectateurs, Alain Resnais s'impose aussi comme un cinéaste de premier plan. En 1961, il réalise *L'Année dernière à Marienbad*, lui aussi reçu par la critique comme un chef-d'œuvre du « cinéma moderne ». Le « groupe rive gauche » donne au jeune cinéma d'autres films d'importance : *Lola* de Jacques Demy sort en 1961, *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda et *Adieu Philippine* de Jacques Rozier en 1962.



Affiches de la Nouvelle Vague : *Hiroshima Mon Amour*, Alain Resnais (1959), *Lola*, Jacques Demy (1961) *Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda (1962), *Adieu Philippine* de Jacques Rozier (1962).

Ces jeunes réalisateurs ont largement contribué à discréditer le système professionnel qui prévalait alors et ils ont imposé en France et, dans une certaine mesure à l'étranger ⁴⁶, une nouvelle conception du cinéma ⁴⁷. Alors qu'il a quarante ans et qu'il a pris part au mouvement de la Nouvelle Vague, comme critique, comme théoricien du cinéma et comme réalisateur, Rohmer n'a pas pu tirer de son parcours à la tête des *Cahiers*, de sa participation à la « politique des auteurs » et la Nouvelle Vague, les mêmes profits que ses pairs. Il doit vivre la même frustration qu'il avait connue sur le plan universitaire. Son échec à Normale et à l'agrégation avait été renforcé par la réussite de son frère cadet avec qui il avait préparé les concours et partagé une même passion pour la littérature. Après la sortie du *Signe du Lion*, il connaît une contradiction équivalente : il multiplie les tentatives comme réalisateur, mais ce sont ses camarades des *Cahiers du cinéma*, ceux avec qui il a fait ses premières armes comme critique et comme réalisateur, qui connaissent le succès et accèdent au statut d'*auteur* dont ils ont fait avec lui la théorie.

AUTOPRODUCTION ET AUTONOMIE

Rohmer ne renonce pourtant pas à la réalisation. Il n'envisage jamais de limiter ses activités à la rédaction en chef des *Cahiers* et plus largement à la critique de cinéma. Sa rencontre avec Barbet Schroeder ⁴⁸ va lui permettre de s'investir dans un nouveau projet.

Barbet Schroeder est plus jeune que les « jeunes Turcs » des *Cahiers*. Il est né en 1941, alors que Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette sont nés au début des années 30. Son parcours est assez atypique. Né en Iran, il passe son enfance en Colombie où son père est géologue. Il fait ses études à Paris où, après une scolarité secondaire au lycée Condorcet et Henri IV, il s'inscrit à la Sorbonne pour étudier la philosophie. Bien qu'il soit issu d'un milieu cultivé, il n'a pas de projet universitaire réellement construit et, comme une partie des jeunes critiques des *Cahiers*, très vite il se met à fréquenter la bohème cinéphilique ⁴⁹. Il passe une grande partie de ses journées ou de ses soirées à la Cinémathèque Française, où il croise assez

⁴⁶ - Sur les liens entre Nouvelle Vague et Nouvel Hollywood, cf. P. Biskind, *Le Nouvel Hollywood, Le Nouvel Hollywood*, Paris, éd. Le Cherche Midi, Coll. Documents, 2002.

⁴⁷ - Par leurs réactions, les représentants du cinéma de la Qualité témoignent paradoxalement de cette transformation. Dans la revue *Arts*, Michel Audiard écrit ainsi : « *La Nouvelle vague est morte. Et l'on s'aperçoit qu'elle était, au fond, bien plus vague que nouvelle.* » (14 novembre 1960).

⁴⁸ - Sur Barbet Schroeder, cf. A. de Baecque, p. 139 sq. ; J-B. Morain, « A la poursuite du mystère Schroeder », *Les Inrockuptibles*, p. 53-57, 2015.

⁴⁹ - Sur ce point, cf. A. de Baecque, *La Cinéphilie, op. cit.*

souvent Rohmer. Comme le remarque Jean Douchet, très vite intégré « à la cinéphilie des années soixante »⁵⁰, Barbet Schroeder adhère à la « politique des auteurs » et découvre avec enthousiasme Hitchcock, Hawks, Rossellini, Renoir qu'il reconnaît comme des auteurs à part entière. C'est en toute logique qu'il prend le train de la Nouvelle Vague, qu'il admire ces cinéastes et que, comme eux, il conçoit le cinéma comme un art de tout premier plan. Il est le témoin d'un cinéma qui se renouvelle et qui conquiert son autonomie.

Sa fréquentation des cercles cinéphiliques lui permet de s'introduire peu à peu aux *Cahiers du Cinéma*. A la fin de l'année 1961, il prétexte la nécessité de consulter un ancien numéro pour se rapprocher du groupe de critiques. Il est bien accueilli. Il revient alors tous les soirs à dix-huit heures pour participer aux discussions. Il n'écrit que quelques textes pour la revue mais apprécie de fréquenter Eric Rohmer qu'il admire, qu'il considère comme son « idole »⁵¹. Avec Rohmer, Schroeder revoit tout Hawks. Il lui témoigne aussi de son admiration pour *Le Signe du Lion*. Peu de temps après, Rohmer, qui n'a jamais envisagé de renoncer à la réalisation, s'adresse au jeune homme pour lui faire part d'un projet et de son envie de s'appuyer sur lui. Schroeder se saisit d'emblée de cette opportunité et c'est le début de l'aventure des *Contes Moraux*.

Leur alliance augmente leurs chances de réussir, chacun trouvant son compte à s'investir avec l'autre dans un projet commun. Pour Schroeder, il s'agit d'entrer dans un milieu qui le fascine ; pour Rohmer, il s'agit de pouvoir réellement engager sa carrière de cinéaste. Rohmer est un peu plus âgé que les autres réalisateurs de la Nouvelle Vague ; Schroeder est un peu plus jeune qu'eux ; mais la dynamique de leurs trajectoires respectives se complète et, en s'alliant, ils trouvent les forces pour prendre part à la révolution du « jeune cinéma ».

Rohmer a soumis à Schroeder le scénario d'un court-métrage intitulé *La Boulangère de Monceau*. Son nouvel associé organise alors la production du film. Une petite société spécialisée dans les films d'entreprise leur fournit la pellicule 16 mm, finance le développement des rushs et le tirage de la copie standard. En contrepartie, l'exploitation du film est partagée à 50% entre la société et Rohmer. La caméra est empruntée aux Films du Carrosse de Truffaut où elle sert pour les essais d'acteurs et certains repérages. Le tournage est prévu en décor naturel et de jour ; il ne nécessite donc aucun élément d'éclairage. Il se déroule chaque week-end de mai et de juin 1962.

⁵⁰ - J. Douchet, « Un esprit nouvelle vague », in J. Aumont, *Pour un cinéma comparé, influence et répétition*, (sous la dir. de), Paris, Cinémathèque française Musée du cinéma, 1996, p. 73.

⁵¹ - A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 139.

Rohmer a préparé le tournage dans ses moindres détails. L'équipe est réduite au maximum : elle se compose des acteurs, Barbet Schroeder en étudiant, Michèle Girardon en jeune femme et Claudine Soubrier en boulangère, et du caméraman Jean-Michel Meurice. Rohmer est beaucoup plus à l'aise sur ce tournage qu'il ne l'a été sur les précédents. L'énergie et le respect des jeunes acteurs et techniciens le conforte et le pousse à assumer ses choix esthétiques. Il a scrupuleusement préparé chacun de ses plans, au total : cent soixante-six plans, bruités, sonorisés, dialogués et commentés sur un cahier. Avec rigueur, il respecte son plan de tournage : il en a tourné cent soixante-six. Le tournage achevé, avec une colleuse (machine de montage simple et économique), il monte lui-même, les vingt-deux minutes de pellicule. L'opération est assez aisée, le film ayant été « tourné-monté ».

Ce qui pose le plus de problème, c'est la sonorisation. Chaque plan a été enregistré en muet. Il s'agit donc de récupérer au micro des bruits et des ambiances sonores adéquats et de synchroniser les rares dialogues. Il faut aussi enregistrer le commentaire de la voix off. Il est écrit, calé et enregistré par Bertrand Tavernier. Le montage-son et le mixage sont réalisés en studio. C'est l'étape qui coûte la plus chère. Les sociétés sollicitées ne peuvent en assumer le coût. Barbet Schroeder part alors en quête de financement afin de pouvoir achever le film. Il met alors en gage un tableau expressionniste du peintre allemand Emil Nolde appartenant à sa mère et propose à Eric Rohmer de fonder à deux une petite société de production destinée à financer l'achèvement de son court métrage. C'est ainsi que naît à la fin des années 1962 la société de production Les Films du Losange. Au départ, Barbet Schroeder et Eric Rohmer ont l'idée de l'appeler les Films du Triangle en référence à Griffith, mais ils s'aperçoivent vite qu'une société française en faillite portait déjà ce nom. « *Peu après, explique Barbet Schroeder, un jour que je dinais avec Philippe Sollers, rencontré par un ami, Jean-Daniel Pollet, je lui racontais notre déconvenue et il m'a lancé comme une boutade : "Ce n'est pas grave, appelez ça les Films du Losange. C'est deux fois plus fort, un losange, c'est deux triangles !" Tout est parti de là... »*⁵²

⁵² - A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 142.



Du premier logo présenté dans *La Boulangère de Monceau* en 1962 à celui des années quatre-vingt-dix, qui apparaît dans *Conte de printemps*, les logos du Losange, très dépouillés dans leur forme, vont dans le sens d'une recherche de simplicité propre au cinéma de Rohmer. Les génériques des films qui suivent l'apparition du losange ont la caractéristique d'être aussi d'une très grande sobriété. Composés des quelques cartons qui précèdent les premières images du film, ils se contentent de nommer les principaux acteurs et les techniciens.

La société est au tout début dévolue entièrement à la recherche de financements pour les films de Rohmer qui en est, avec Barbet Schroeder, le principal actionnaire. Jean Douchet et Georges Benz en sont actionnaires minoritaires. Jean Douchet exprime le sens de l'action économique de la nouvelle société en insistant sur la dimension « morale » de la structure de production :

*« Cette expérience de production n'a pu se faire que parce qu'elle était liée à une rigoureuse volonté économique. Le principe de base du Losange, que Rohmer a poursuivi toute sa vie, fonde l'esthétique sur l'économie, qui est affaire de morale. On peut également dire qu'au fondement des Films du Losange, il existait une idée du cinéma proche de celle des Cahiers. Le Losange en était la prolongation. Un des principes majeurs en est que l'art est soumis au réel, et non pas l'inverse. »*⁵³

Le tournage de *La Boulangère* relevait du bricolage. Les plans ont été élaborés avec l'aide des quelques copains cinéphiles ou cinéastes. Ce qui primait c'était l'envie d'une expression cinématographique libérée de toute contrainte. Rohmer et Schroeder ont ainsi mis en place un système de production qui a fait se rencontrer la logique d'autoproduction de la Nouvelle Vague et la logique d'extrême pauvreté de Rohmer. La société du Losange a permis à Rohmer de s'autoproduire, comme l'ont fait Chabrol, Truffaut, Godard et Rivette ; elle a aussi rendu possible la mise en jeu de ce que Schroeder appelle « une économie du zéro franc zéro centime » et qui caractérise bien les dispositions économiques de Rohmer.

Les fonds récoltés par le Losange servent à achever *La Boulangère de Monceau*. Au début de l'année 1963, Rohmer et Schroeder enchainent directement sur le deuxième conte moral, *La*

⁵³ - *Ibid.*

Carrière de Suzanne. Pour ce tournage, l'équipe se compose à nouveau d'amis cinéphiles et de techniciens ou comédiens amateurs. Rohmer justifie ce travail avec des non-professionnels ainsi :

« J'ai pris des amateurs absolus qui n'avaient aucune envie d'être des acteurs professionnels. C'est l'innocence de leurs gestes qui me plaisait. Je ne leur ai pas appris à jouer, je n'ai jamais été aussi distant, aussi froid qu'avec eux. En fait ils se connaissaient entre eux et se trouvaient à l'aise. J'avais l'impression de faire un documentaire, bien qu'il n'y ait pas la moindre once de cinéma-vérité : j'ai écrit le texte, préalablement et de bout à bout. »⁵⁴

A l'inverse de *La Boulangère de Monceau*, qui était un film d'extérieur, l'action de *La Carrière de Suzanne* se déroule principalement dans des pièces confinées : appartement, club et café [photogrammes 1 et 2].



Les balades dans les rues de Paris de *La Boulangère de Monceau* [1] contrastent avec les soirées confinées dans les appartements de *La Carrière de Suzanne* [2].

Le tournage est donc assez différent du précédent. Il s'étale sur une année, occupant les week-end de plusieurs saisons différentes, entre février et novembre 1963. Barbet Schroeder fait tirer des négatifs 16 mm des deux premiers *Contes Moraux* ; ils sont ensuite gonflés en 35 mm par les laboratoires SIM à Saint-Maur en mai 1964. Les deux films sont d'abord proposés au Festival international du court-métrage de Tours, mais ils sont refusés par son directeur⁵⁵.

Schroeder est déstabilisé par ce refus. Rohmer reste confiant, sans doute parce qu'il a trouvé sa voie cinématographique : il a écrit lui-même le scénario des films ; il a réuni une équipe très réduite de comédiens et de techniciens amateurs ; il a tourné en décor naturel en intégrant

⁵⁴ - A. de Baecque, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 143.

⁵⁵ - Les deux courts-métrages trouveront effectivement un chemin vers les salles, mais dix ans après le refus du festival de Tour. Ils seront exploités dans un cinéma près du Panthéon et attireront plus de 30 000 spectateurs en quelques semaines, ce qui n'est pas négligeable compte tenu du format et du caractère presque confidentiel de la production.

l'histoire à la réalité ; le tournage s'est parfaitement déroulé ; il a dépensé le minimum d'argent. Que ce soit sur *Les Petites filles modèles* ou sur *Le Signe du Lion*, il avait fait l'expérience d'un écart entre ses exigences d'indépendance et les impératifs des productions professionnelles de l'époque. Les tournages amateurs des deux premiers *Contes moraux* correspondent en profondeur à l'idée qu'il se fait du travail artistique. En s'alliant avec Barbet Schroeder et en devenant son propre producteur par la création des Films du Losange, il trouve une indépendance maximum et ainsi la possibilité de réaliser des films selon l'idée qu'il se fait du cinéma, c'est-à-dire dans des conditions adaptées à son goût pour la pauvreté.

L'ATELIER DE LA TELEVISION SCOLAIRE

Sans être une réussite totale, les deux premiers *Contes moraux* confortent alors Rohmer dans son projet de prendre place dans l'espace du cinéma. Mais, au même moment, au début 1963, l'année du tournage de *La Carrière de Suzanne*, un autre front de difficultés se fait jour. Sa situation de rédacteur en chef des *Cahiers* se trouve mise à mal. Au sein même de la rédaction, se forme une offensive contre Rohmer. Ses camarades de la Nouvelle vague n'apprécient pas qu'il ne fasse pas de la revue l'organe officiel d'une défense de la Nouvelle Vague. « *Une fois le mouvement lancé, il répugne à prendre place dans le train de la mode.* », écrivent de Baecque et Herpe⁵⁶. Il refuse le « copinage », ce que François Truffaut appelle « la politique des copains ». Dans un entretien qu'il donne pour les *Cahiers* à la mort de Truffaut, Eric Rohmer est très clair sur ce point :

*« Nous avons un différend avec Truffaut, témoigne Rohmer, au début des an 60. Lui pensait que les Cahiers devaient défendre offensivement les films de la Nouvelle Vague. Moi, je trouvais que c'était une erreur, qu'on aurait l'impression, vu de l'extérieur, qu'on formait un clan de copains »*⁵⁷

Après un long temps de négociation avec Doniol-Valcroze, Rivette, Truffaut, Godard et Kast, ses jeunes confrères écartent Rohmer de la rédaction en chef et imposent une rédaction en chef collégiale⁵⁸. Rohmer se retrouve alors démuné, inquiet, sans emploi. Avec le soutien de ses amis proches, il cherche du travail et se tourne alors vers ce qu'il sait le mieux faire, à savoir

⁵⁶ - A. de Baecque, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 122.

⁵⁷ - E. Rohmer, « La vie c'était l'écran », *Cahier du Cinéma* n° 366, pp. 16-24, 1984.

⁵⁸ - Sur ce point, cf. A. de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. op. cit.* vol. 2, p. 7-31 ; A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 121-130.

enseigner. Grâce à Henri Agel qui dirige la « classe cinéma » de préparation à l'IDHEC au lycée Voltaire, il entre en contact avec Georges Gaudu, chargé de programmes à la télévision scolaire, au département des moyens audiovisuels de l'Éducation Nationale. Créée en 1962, la Radio-Télévision Scolaire (RTS) bénéficie de sa propre structure administrative. Placée sous l'autorité de l'Institut national de recherches pédagogiques (INRP), elle est dirigée par Henri Dieuzeide. La RTS crée des programmes pédagogiques et les diffuse. Elle a ses propres réalisateurs qui sont soit salariés en interne comme fonctionnaires, soit rétribués en externe, films par films, à la journée de travail. Elle a également ses propres équipements en 16 mm professionnels. C'est à l'intérieur de cette institution que Rohmer, rétribué en externe pour chacune de ses réalisations, commence à réaliser des films pour la télévision scolaire – qu'il appelle alors des « petites choses ». Sans se sentir réellement investi d'une mission pédagogique, il ne dénigre pas pour autant le contenu de ces programmes et il considère ces films comme un atelier personnel ⁵⁹.

DE L'AUTOPRODUCTION A LA PRODUCTION

En parallèle, toujours impulsées par le dynamisme et la jeunesse de Barbet Schroeder, les activités du Losange se poursuivent. Schroeder a deux projets sous la main. Le premier est un film commandé par le ministère des affaires étrangères sur « La Femme française au travail » : une série de courts-métrages destinée aux ambassades, consulats et Alliances françaises à travers le monde [photogrammes 1]. L'autre projet de Barbet Schroeder est *Paris vu par...*, un ensemble de sketches sur certains quartiers de la capitale. En septembre 1963, Rohmer prépare donc le premier film de la série du ministère sur la vie d'une étudiante étrangère vivant à la Cité Universitaire.



1. *Une étudiante d'aujourd'hui*. Court-métrage d'Eric Rohmer – Série « La Femme française au travail », 1966.

⁵⁹ - Sur l'expérience de Rohmer à la télévision scolaire et sur les films qu'il a réalisés, cf. A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 161 sq ; P. Fauvel, présentation de *Le laboratoire d'Eric Rohmer, un cinéaste à la Télévision scolaire*, coffret de 4 DVD, livret, fiches pédagogiques rédigées par Rohmer – CNDP 2012.

Le film convainc les commanditaires du Ministère des Affaires Etrangères à poursuivre le financement d'autres films de la série sur une agricultrice [photogramme 2] et une sportive.



2- *Une fermière à Montfaucon*. Court-métrage d'Eric Rohmer - Série « La Femme française au travail », 1968.

La décision est assortie d'un premier versement d'argent immédiatement investi par le Losange dans la production de *Paris vu par...* A cette somme s'ajoute ce que peut investir un jeune Américain, Alfred de Graaff, assistant monteur à New-York qui séjourne en France pour y apprendre la langue. Il possède une petite fortune personnelle et décide d'en confier une partie au Losange pour la production de *Paris vu par...* Patrick Bauchau acteur dans *La Carrière de Suzanne* investit lui aussi dans ce projet initié par Schroeder.

Paris vu par... [photogrammes 3] est un film qui marque un tournant décisif dans l'histoire du Losange : *La Boulangère* est le film de la *création* ; *Paris vu par...* est le film de *l'institutionnalisation*. Il va permettre en effet à cette petite société, encore balbutiante, de devenir enfin une maison établie, financée non plus à l'aide d'amis fortunés, mais par des circuits professionnels. Barbet Schroeder est le maître d'œuvre de ce film : il le produit, choisit les cinéastes, met au point avec eux leurs projets respectifs. C'est lui surtout qui impose le thème général, en l'occurrence, les quartiers de Paris ; chaque réalisateur doit délimiter un espace précis afin d'y développer son récit.



3 – De gauche à droite : le générique du film *Paris vu par...*, Nadine Ballot et Barbet Schroeder dans *Gare du Nord* de Jean Rouch et *Place de l'Etoile*, le film réalisé par Eric Rohmer.

Jean Douchet choisit le sixième arrondissement pour y raconter les aventures amoureuses d'une jeune américaine. Jean Rouch filme la Gare du Nord et la rencontre entre une jeune femme et un homme aux pensées suicidaires, avec Barbet Schroeder dans l'un des trois rôles

principaux. Jean-Daniel Pollet situe son intrigue dans une chambre de bonne, vers Strasbourg Saint-Denis. Jean-Luc Godard situe son histoire à Montparnasse et à Levallois tandis que Chabrol filme les appartements bourgeois de La Muette.

Eric Rohmer construit son scénario autour de la Place de l'étoile. Le sujet du film et sa mise en scène sont entièrement déduits de la structure géométrique de la place de l'étoile : c'est elle qui détermine les trajets, les contournements, les rencontres du narrateur, Jean-Marc, un vendeur de chemise. C'est l'occasion pour Rohmer d'engager son point de vue en matière d'urbanisme contemporain. Il se montre très critique, insistant sur le fait que la place de l'Etoile est aménagée au seul profit des voitures, ce qui interdit les rêveries vagabondes et les promenades en solitaire.

Malgré le peu de moyens employés pour chaque court métrage, Barbet Schroeder entend produire un long-métrage de qualité. Il fait de *Paris vu par...* le véritable manifeste des Films du Losange. Comme le notent Antoine de Baecque et Noël Herpe, « *les Films du Losange, sont plus qu'une simple société de production. Ils se veulent un mouvement esthétique lié à une conception économique.* »⁶⁰ Le but de Schroeder est de prouver que l'on peut exploiter un film, selon les normes des circuits commerciaux établis sans qu'il ait été produit dans les circuits conventionnels. Les propos de Jean Douchet vont dans ce sens :

*« Ce qui se dégage dans Paris vu par... c'est une nouvelle esthétique du réalisme. Il y a dans tous ces sketches, malgré l'originalité profonde de chaque metteur en scène, une volonté commune : restituer des milieux, des classes sociales, des personnages, sans les charger. De ce respect des choses témoigne l'emploi du son direct et de la couleur, dont nous voudrions [ou voulions] faire la règle. C'est la technique qui viendra, qui vient déjà, au secours de l'économie. Ainsi le 16 mm permet de réaliser ces économies et autorise une plus grande liberté. Le 16 mm n'est pas une panacée pour tous nos maux, mais peut-être l'instrument d'une révolution. Le remède : réduire le prix et augmenter la qualité. Ainsi le succès d'une film pourrait en amortir quatre. »*⁶¹

Avec *Paris vu pas...* Barbet Schroeder synthétise toute la conception de la production cinématographique du *Losange* : un matériel peu coûteux et léger (bien représenté par la caméra 16 mm) permettant de baisser le coût global et conditions de tournage très légères

⁶⁰ - A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 166.

⁶¹ - J. Douchet, « Un esprit nouvelle vague », in J. Aumont, *Pour un cinéma comparé, influence et répétition, op. cit.*, p. 73.

mettant à contribution des amateurs ou du moins de jeunes techniciens. Ce dispositif technique et économique libère la réalisation des contraintes économiques et permet de contourner les circuits professionnels. Les quatre derniers Contes Moraux, à savoir *La Collectionneuse*, *Ma Nuit chez Maud*, *Le Genou de Claire* et *L'Amour l'après-midi*, ne seront pas réalisés à la manière de *Paris vu par...*, le 16 mm sera abandonné pour le 35 mm, les équipes grandiront et l'on retrouvera certains acteurs connus en tête d'affiche, mais ces films se feront selon ce principe, bien énoncé par Schroeder : « *réduire le prix et augmenter la qualité* ».

UN LONG METRAGE AU LOSANGE

En suivant ce cadre, la société pourra réaliser des films tout à la fois ambitieux sur le plan artistique et rentables sur le plan économique. Avec un film de Rohmer, Le Losange peut toujours produire le suivant, et même dans certains cas deux autres films, les années suivantes. *Paris vu par...* permet également aux Losange de professionnaliser et d'obtenir les financements des circuits traditionnels de la télévision, des régions, du CNC, ou encore de co-productions françaises et étrangères. Fin 1966, les comptes des Films du Losange sont crédités par la télévision française de 50 000 francs pour les deux premiers *Contes moraux*, dont 20 000 francs sont immédiatement investis dans le financement du troisième conte, *La Collectionneuse*.

Les Contes moraux relatent la même histoire ou plutôt constituent ainsi des variations sur un même thème. La structure de base est la suivante : en l'absence de la femme aimée ou recherchée, que l'on peut appeler *l'élue*, le héros masculin (le plus souvent aussi le narrateur), est tenté par une autre femme, *la tentatrice*, mais renonce à elle au dernier moment pour rejoindre l'élue.

Les deux premiers courts métrages, *La Boulangère de Monceau* et *La Carrière de Suzanne*, sont construits sur ce thème. Rohmer envisage alors un troisième « conte moral » : *La fille à Bicyclette*. C'est un projet que Rohmer portait depuis plus de vingt ans. Il se voulait ambitieux, impliquant des acteurs connus, Jean-Louis Trintignant et Françoise Fabian, et un tournage coûteux à Clermont-Ferrand. Avec l'argent qu'avait rapporté la diffusion télévisée de *La Boulangère de Monceau* et de *La Carrière de Suzanne*, Barbet Schroeder n'était pas en mesure de réunir le budget. Le refus de l'avance sur recette par le CNC met fin au projet.

Rohmer et Schroeder changent alors leurs perspectives et conçoivent un nouveau conte moral : *La Collectionneuse*.

Le projet est ancien et date d'un brouillon de récit. Il est question de deux dandys qui s'isolent dans une villa avec une jeune femme à la réputation sulfureuse. De ce brouillon naît une histoire, mais c'est véritablement avec la complicité de ces trois acteurs que le film prend forme. Rohmer n'a pas écrit *La Collectionneuse* ; ce sont les trois interprètes, Patrick Bauchau, Daniel Pommereulle et Haydée Politoff qui sont crédités au générique pour les dialogues. Le premier état du scénario laisse en suspens un certain nombre de répliques et précise surtout le détail des situations. Sur cette base, c'est au magnétophone que le film va s'écrire. Pendant des heures, Rohmer enregistre les propos de ces interprètes, conviés à parler librement de leurs passions, de leurs amours. Sur le tournage, les prises sont précédées de longues répétitions où Haydée, Patrick et Daniel continuent à inventer ce qu'ils vont dire devant la caméra. C'est une expérience inédite que Rohmer ne renouvellera que vingt ans plus tard dans *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*.

Le tournage s'effectue dans les conditions d'un film d'amateur. Le budget du film est très réduit : 30 000 francs⁶². Les acteurs et les techniciens ne sont pas payés et tout le monde loge à la même enseigne, à savoir dans une villa aux environs de Saint-Tropez qui sert de décor principal. La moindre dépense est calculée et rien n'est laissé au hasard. Le chef-opérateur, Nestor Almendros, ne disposant que de cinq mini-projecteurs peaufine un système d'éclairage réfléchi par l'intermédiaire de miroirs. Pour réduire au maximum les dépenses et éviter de gaspiller la pellicule, Rohmer impose le principe de la *prise unique*. Il met en place de minutieuses répétitions et demande même à ses interprètes d'amorcer leurs mouvements avant que l'on dise moteur.

Ce dispositif, à la fois économique et de mise en scène, est indissociable de ses effets cinématographiques : les scènes gagnent en intensité dans la mesure où les interprètes ne peuvent pas vraiment faire la différence entre les discussions ordinaires et les moments de tournage. Patrick Bauchau, Daniel Pommereulle et Haydée Politoff se feront plusieurs fois surprendre par ce brouillage de piste contraint par la prise unique. Mais, comme le notent Antoine de Baecque et Noël Herpe, l'économie de moyen sert le propos de Rohmer qui « *fait s'évanouir tous les faux prestiges du cinéma, pour laisser s'épanouir la nature des êtres (et la*

⁶² - Pour donner une idée de la hauteur de ce budget, il suffit de préciser que le budget de *Ma nuit chez Maud*, sera de 600 000 francs (cf. A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 204), ce qui s'explique par le fait que la production est bien plus professionnelle et surtout que la distribution comporte deux acteurs vedettes, Jean-Louis Trintignant et Françoise Fabian.

nature tout court) à l'état pur ». ⁶³ La légèreté des propos est soutenue par la simplicité du cadre et du décor. Pour parfaire la postsynchronisation, Barbet Schroeder invite Georges de Beauregard (producteur de Jean-Luc Godard et de Jacques Demy) à une projection des rushes. Il donne son accord pour apporter l'argent de la post-synchronisation du film. Avec *La Collectionneuse*, Schroeder produit pour la première fois un long métrage de Rohmer conforme aux principes du Losange, c'est-à-dire un film de qualité avec très peu de moyens.



1 – *La Collectionneuse*.

Comme en témoignent la bande annonce et l'affiche, le film est vendu comme une « *chronique coquine de la libération des mœurs.* » ⁶⁴ [photogrammes 1] Il ne s'agit pas vraiment du sujet, mais cet argument renforce les chances commerciales du film. L'interdiction aux moins de 18 ans achève de le rendre aussi glamour que tabou. Il est présenté au studio Gît-le-Cœur lors d'une avant première très mondaine où se presse le Tout-Paris. Le film rencontre le réel succès, puisqu'il attire près de 300 000 spectateurs. Barbet Schroeder au moment de *Paris vu pas...* avançait cette idée que « *le succès d'un film pourrait en amortir quatre* ». *La Collectionneuse* vient parfaitement répondre à cette idée.

LA PRODUCTION DES DERNIERS CONTES MORAUX

Après le succès de *La Collectionneuse*, Rohmer envisage à nouveau de mener à bien le projet de *La Fille à Bicyclette*, initialement prévu pour constituer le troisième conte moral. La production se heurte cependant à deux obstacles majeurs : l'hésitation de Jean-Louis Trintignant, à qui le cinéaste a proposé le rôle principal, et le refus de l'avance sur recette du CNC. C'est François Truffaut qui rend possible la réalisation du premier chef d'œuvre de Rohmer dont le titre définitif sera *Ma nuit chez Maud*. Il prend en charge entièrement le

⁶³ - A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 201.

⁶⁴ - *Ibid.*, p. 202.

montage financier du film et s'associe à la production aux côtés de Barbet Schroeder et de Gérard Lebovici, alors jeune producteur. Il développe sur ce projet un *concept de production* intéressant où chacun des producteurs achète, par un modeste investissement, une part des dividendes futurs du film. En 1967, le montage financier est déjà bien avancé. Truffaut se mobilise pour que des producteurs - Claude Berri, Mag Bodard – ou des réalisateurs - Jean-Gabriel Albicocco, Jean-Luc Godard - s'associent à la production. La plupart acceptent par solidarité, mais beaucoup se rétractent assez vite : Albicocco, Godard se retirent et Nicole Stéphane et Louis Malle déclinent la proposition d'aider *Ma Nuit chez Maud*. Quand à Claude Lelouch, qui est sollicité pour assurer la distribution du film, il n'arrive pas à prendre de décision. Le film doit être tourné en noir et blanc. L'histoire se déroule à Clermont-Ferrand et s'articule autour de discussions théologiques et philosophiques. L'aspect littéraire et austère du projet explique leurs craintes. Ils ne perçoivent pas derrière l'histoire de cet ingénieur catholique qui aime séduire les femmes, tout en affichant des principes à l'opposé de ses actes, les principes de mise en scène de Rohmer et la spécificité de sa démarche cinématographique.



Ma Nuit chez Maud (1969)

Pourtant après nombre de rendez-vous annulés, de lettres envoyées et de négociations acharnées, Claude Contamine d'UGC donne son accord de distribution et le CNC finira par donner 100 000 francs (soit environ 15 000 euros). Entre temps, Truffaut a réuni un collège de sept producteurs. Jean-Louis Trintignant accepte de se lancer dans l'aventure avec comme partenaire Françoise Fabian⁶⁵. Mais il manque encore 20 000 francs. Grâce à l'apport providentiel de Pierre Cottrell, le budget est finalement bouclé. Ce dernier prend les fonctions de Schroeder, parti tourner *More* à Ibiza ; il est chargé de verser les dividendes aux différents producteurs. Finalement, à la demande de Margaret Menegoz, future intendante du Losange,

⁶⁵ - Françoise Fabian témoigne de sa collaboration avec Rohmer sur *Ma nuit chez Maud* dans F. Fabian, *Le temps et rien d'autre*, Paris, Fayard, 2006.

Truffaut renonce à ses droits. Rohmer propose aux autres producteurs d'en faire autant, ce qu'ils accepteront.

Déjà imposé dans *La Collectionneuse*, le principe de la prise unique est repris pour *Ma Nuit chez Maud*. Les dépenses doivent donc toutes être justifiées. Même quand Françoise Fabian supplie Rohmer de faire une seconde prise et que Jean-Louis Trintignant promet de payer la pellicule supplémentaire, le réalisateur refuse la demande. A une seule occasion, il finit par céder, mais il ne garde au montage que la première prise.

A sa présentation à Cannes en 1969, le film est mal reçu. Le public se livre ouvertement aux sarcasmes et aux critiques, ne voyant dans *Ma Nuit chez Maud* qu'un film catholique et austère. Mais, contre toute attente, le film emporte un très grand succès aux Etats-Unis. Il est même sélectionné aux Oscars. Passé le malentendu cannois, le film totalise plus d'un million d'entrées en France, ce qui en fait la plus grande réussite en salle de Rohmer.

La consécration de *Ma Nuit chez Maud* permettra au Losange de produire plus facilement les deux derniers Contes Moraux, *Le Genou de Claire* (1970) et *L'amour l'après-midi* (1972).



Le Genou de Claire (1970) et *L'Amour l'après-midi* (1972)

Pour la production de ces deux derniers opus de la série, on retrouve les principes économiques, techniques et sociaux posés par le Losange dès sa création. Grâce à un jeune producteur américain audacieux, Bart Schneider, qui a vu et adoré *Ma Nuit chez Maud*, le Losange peut s'engager dans le cinquième conte moral, *Le Genou de Claire*. Ce fils d'un grand ponte de la Columbia a carte blanche pour financer un projet en France. Il a fait son choix : ce sera celui de Rohmer. Il verse à la société plus de 500 000 dollars et fait au cinéaste un contrat plus qu'intéressant en lui accordant plus de 30% des bénéfices du film.

L'histoire du *Genou de Claire* se déroule près d'Annecy. Ce beau décor suisse est le théâtre des aventures de Jérôme ancien don juan et futur marié, qui vient vendre la maison de son enfance. Par hasard, il retrouve là une vieille amie romancière, Aurora. Cette dernière le pousse dans les

bras de la jeune Laura qui se dit amoureuse de lui. Mais c'est plutôt Claire, la sœur de celle-ci, qui le fascine. Son désir se focalise alors sur son genou. Il se donne pour but ou pour défi de toucher cette partie de son corps afin que s'estompe l'attrance qu'il a pour elle.

C'est la première fois que Rohmer compte dans son équipe un photographe de plateau et dans son matériel les moyens d'effectuer des travellings. Il prend le temps de visionner les rushes au fur et à mesure et se permettra même de retourner après coup une séquence. Il s'offrira aussi le luxe de recommencer le mixage. Mais cela n'enlève rien à son souci d'économie. Toutes les dépenses sont justifiées et celles considérées comme futiles doivent être écartées du budget. Toute l'équipe du film est logée à la même enseigne, dans une maison près du lieu du tournage. Aucun privilège n'est accordé : Jean-Claude Brialy, acteur vedette ayant le rôle principal, ne peut s'adapter au confort spartiate offert par la production ; c'est alors à ses frais qu'il prendra ses quartiers dans un hôtel chic des environs. *Le Genou de Claire* connaîtra lui aussi un succès public important en attirant 700 000 spectateurs dans les salles.

Ce succès assure pour le dernier conte moral un nouvel investissement de la part de la Columbia. Le dernier des contes moraux, *L'Amour l'après midi*, est tourné en 1972.

Frédéric, jeune cadre dynamique, mène une vie bien réglée entre sa femme, ses enfants et son bureau. Chloé, l'ex petit amie d'un ami, réapparaît tout à coup dans sa vie. D'abord méfiant, Frédéric passe de plus de temps avec cette belle jeune femme, qui l'amuse et le charme. Jusqu'au moment où sur le point de tromper sa femme, il prend peur et revient au foyer familial.

Rohmer bénéficie d'une aisance financière équivalente à celle du *Genou de Claire*. Le film est à nouveau un succès, d'abord outre atlantique, où il séduit la critique et le public, ensuite en France, où il totalise près de 900 000 entrées.

La consécration de *Ma Nuit chez Maud* a donc permis au Losange de produire plus facilement les deux derniers Contes moraux qui ont été financés, réalisés, diffusés sur le même modèle que les précédents, en adéquation avec les principes posés par le *Losange* dès sa création. Le budget plus conséquent du *Genou de Claire* et ses techniciens plus nombreux qu'à l'ordinaire, n'ont rien enlevé au souci d'économie de Rohmer : toutes les dépenses ont été justifiées et celle considérées comme futiles ont été écartées. Pour *L'Amour l'Après-midi*, le même schéma s'est imposé. Et encore une fois, le succès a été au rendez-vous, les deux derniers Conte Moraux capitalisant à eux deux près de deux millions d'entrées.

Les budgets serrés du début ont imposé une économie de moyens, tant dans le matériel technique (caméra, éclairage, mixage et montage) que dans le choix des techniciens et des

acteurs (qui sont principalement des amis bénévoles). Même quand les budgets ont été plus conséquents, pour les derniers Contes moraux, ces méthodes, qualifiées par Barbet Schroeder « *d'extrêmes austérité* »⁶⁶, sont restées déterminantes. C'est que le financement et la logique des tournages trouvent leurs fondements dans un rapport à l'argent particulièrement ascétique et sont associés à une certaine conception du cinéma centrée sur le réalisme documentaire.

Pour Rohmer, les conditions de tournage à l'économie, où chaque centimètre de pellicule est compté, ne sont pas mise en place par jeu ou par goût de la difficulté. Elles correspondent à une manière de vivre générale et à une manière de vivre l'art en particulier. C'est en ce sens que pour Jean Douchet ces principes ont pris progressivement la valeur d'une véritable « éthique ».

*« Jamais il n'aurait pris un taxi, jamais il n'aurait été au restaurant, jamais il n'aurait eu le téléphone chez lui, jamais il n'aurait habité un lieu où il y avait un ascenseur... C'était une ligne de conduite qui faisait que tout était concentré sur le cinéma et sur l'idée de ne pas dépenser un sou qui ne serve au film. »*⁶⁷

En créant le *Losange* en 1962, Rohmer et Schroeder mettent en place une société de production aux principes économiques atypiques, basés sur une « éthique » de la réduction des coûts et de la simplicité des dispositifs techniques. Le risque était grand de rester à la marge, mais le succès des *Contes Moraux* a permis à la société de prendre place dans le système cinématographique français. Le *Losange*, avec ses fonds propres, devient alors un instrument pour produire d'autres films, *Céline et Julie vont en bateau* de Rivette, par exemple. Mais il faut attendre véritablement l'arrivée de Margaret Menegoz pour que la société se transforme et s'ouvre à de nouvelles cinématographies, extérieures au cercle inaugural de l'art rohmérien ou de la Nouvelle vague. Le chapitre suivant porte sur cette transformation.

⁶⁶ - S. Delorme « entretien avec Barbet Schroeder », *Cahier du Cinéma* n° 653, pp. 14-16, 2010.

⁶⁷ - *Ibid.*

II – UNE SOCIÉTÉ EN DEVELOPPEMENT

Margaret Menegoz et la gestion d'un héritage

« Si on a assez d'argent pour faire un film en 35mm couleur, c'est très bien. S'il n'y a pas assez d'argent, on le fait en noir et blanc. S'il y en a encore moins, on le fait en 16mm. Et sinon en 8mm ! Ce qui compte, c'est l'histoire, le support est secondaire. »

Margaret MENEGOZ

Le succès des Contes Moraux, l'installation dans des bureaux plus spacieux au 22 rue Pierre Ier de Serbie, la maladie de Pierre Cottrell, vont bouleverser l'équilibre de la société. En 1972, Pierre Cottrell accepte finalement de céder ses parts des Films du Losange. Rohmer et Schroeder deviennent ainsi les seuls propriétaires. Margaret Menegoz, recrutée comme assistante sur *La Marquise d'O*, sera nommée à la tête du Losange en 1975. Elle va donner à la société un souffle nouveau, en produisant d'autres réalisateurs, faisant passer la société d'une logique d'autoproduction à une logique de production. Sa nomination au poste de directrice va permettre au Losange non seulement de se développer mais va permettre également aux deux fondateurs de s'éloigner quelque peu de cette structure. Eric Rohmer fonde en 1983 sa propre maison de production La Compagnie Eric Rohmer, aux pratiques de production quasi amateur qui le ramène à ses expériences du début. Barbet Schroeder lui, démarre une carrière à Hollywood.

MARGARET MENEGOZ AU LOSANGE

Au début des années 70, après le cycle des Contes Moraux, Rohmer décide d'adapter une nouvelle de Kleist, *La Marquise d'O*.

L'action se déroule lors des premières campagnes de Bonaparte, à la fin des années 1790, en Italie du Nord, alors Autrichienne. Pendant l'assaut d'une citadelle, que commande le père d'une jeune veuve, celle-ci s'évanouit. La marquise est découverte par un officier russe, qui la conduit en lieu sûr, lui épargnant ainsi de tomber entre les mains des Cosaques. Elle a pour son sauveur une certaine reconnaissance, mais elle est sans nouvelle. Après quelques semaines, elle découvre qu'elle est enceinte. Son père refuse de croire en son innocence et la chasse du foyer familial. Elle décide de publier le récit de sa mésaventure dans un journal, invitant le coupable à se faire connaître ; en échange, elle s'engage à l'épouser. Quand l'homme se présente, il

apparaît que ce n'est autre que l'officier russe. Il lui avoue qu'il a abusé d'elle lorsqu'elle s'est évanouie pendant la prise de la forteresse. Indignée, elle lui demande de disparaître juste après le mariage. Mais, au cours du baptême de l'enfant, il manifeste une telle générosité que la marquise lui pardonne et se réconcilie avec lui.

Rohmer veut rester fidèle au texte. Il ne le modifie que sur un seul point : dans la nouvelle de Kleist, au moment du viol, la marquise est seulement évanouie ; dans le scénario, elle dort sous l'effet de narcoleptique. Il tient surtout à tourner le film en allemand, dans la langue de Kleist. Il a donc besoin d'un nouveau *directeur de production*⁶⁸ afin d'aider Schroeder à préparer son départ, puis de lui succéder. C'est du côté de l'Allemagne que les deux hommes vont chercher un collaborateur. Le directeur du CNC et critique de cinéma, Pierre Viot, lui recommande une jeune Hongroise, Margaret Menegoz, vivant en France et mariée au documentariste Robert Menegoz⁶⁹. Alors âgée de trente-trois ans, Margit Katalin Baranya est née à Budapest en 1941⁷⁰. A la fin de la guerre, à l'arrivée des Russes, ses parents quittent la Hongrie pour s'installer en Allemagne, à Stuttgart. A 20 ans, elle travaille à Berlin pour une petite société de films d'entreprise. Elle rencontre alors Robert Menegoz lors de la Berlinale de 1961, où ils présentent chacun un documentaire. Elle va collaborer avec son mari sur de nombreux films en tant que régisseuse, scripte ou productrice. En 1974, elle est à la recherche d'un travail plus stable. Rohmer et Schroeder apprécient ses compétences et l'engagent pour la production de *La Marquise d'O*.

Son premier travail consiste à superviser la traduction française de la nouvelle et l'adaptation du scénario en Allemand. Sur le tournage, elle assure ensuite les fonctions d'intendante et assure la régie du film. En réalité, elle est une collaboratrice aux multiples fonctions, comme

⁶⁸ - Le directeur de production est « délégué » du producteur pour la préparation, le tournage et la post-production d'un film. C'est lui qui dirige le travail de production en définissant les besoins en personnel (artistique et technique), en constituant l'équipe de production, en négociant les rémunérations et les contrats de travail. C'est également lui qui gère le budget de production en veillant à résoudre tout problème relatif à l'organisation du travail et du personnel. Sur la fonction du directeur de production cf. M. Goldstaub, *La direction de production*, Paris, Fondation européenne pour les métiers de l'image et du son, 1987.

⁶⁹ - Robert Menegoz est né en 1926. Il est admis à l'IDHEC juste après la Libération, en 1944. Assistant réalisateur à ses débuts (notamment sur les films d'Henri-Georges Clouzot), il se fait vite remarquer pour ses courts métrages documentaires. En 1951, *Vive les dockers* (qui expose la dangerosité du métier de docker) est interdit par la censure. Le film est toutefois primé au festival tchèque de documentaires Karlovy-Vary. Robert Menegoz poursuit sa carrière en réalisant principalement des longs-métrages documentaires. Il est aussi l'auteur de deux films de fiction : *La Millième Fenêtre* (1960) et *Laisse moi rêver* (1979). Il meurt le 18 mai 2013.

⁷⁰ - Sur Margaret Menegoz M, cf. A. De Baecque et Noël Herpe, *Eric Rohmer*, op. cit., p. 249-250 ; A. de Baecque, « Les rencontres de la Fémis », La fabrique du film, 2e édition « Deux demi-siècles de cinéma », 30, 31 octobre et 4 novembre 2013 (en ligne).

elle le dit elle-même, une sorte « *d'assistante à tout faire* »⁷¹. Elle a la charge d'adapter la production aux méthodes spécifiques de Rohmer⁷². Elle doit aussi seconder Barbet Schroeder dans la recherche de financements et de coproducteurs allemands. En novembre 1973, un contact est établi avec Janus, une petite société de Francfort dirigée par Klaus Hellwig, rencontré par Schroeder grâce à Patrick Bauchau, ami et acteur principal de *La Collectionneuse*.



La Marquise d'O. (1976)

Le film est sélectionné pour le Festival de Cannes en mai 1976. La critique est élogieuse et le film figure en bonne place dans les pronostics. Il remporte finalement le prix spécial du jury qu'il partage avec *Cria Cuervos* de Carlos Saura, la palme d'or allant à *Taxi driver* de Martin Scorsese. Contre toute attente, il attire près de 300 000 spectateurs en France après 3 mois d'exploitation, ce qui en fait alors un nouveau succès commercial pour le Losange. A l'étranger, le film rencontre également un assez large public, en Allemagne bien sûr, mais aussi en Italie, en Angleterre, au Canada, au Japon, aux Etats-Unis et même en Chine. Après *La Marquise d'O*, Rohmer réalise *Perceval le Gallois* et Margaret Menegoz se voit proposer par les deux fondateurs un contrat de longue durée. Elle devient alors en 1975 gérante, et les parts de la société sont divisées en trois.

DE L'AUTOPRODUCTION A LA PRODUCTION

La nomination de Margaret Menegoz au poste de gérante de la société va constituer une étape charnière dans l'évolution de la maison. Depuis sa création, le Losange a financé principalement les films de Rohmer (le cycle des *Contes Moraux* et *La Marquise d'O*), ceux de Barbet Schroeder (*La Vallée* - 1972, *Général Idi Amin Dada* - 1974), et un film de Rivette, *Céline et Julie vont en bateaux* (1974). Maintenant que Margaret Menegoz est en charge de la

⁷¹ - A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 250.

⁷² - A partir du *Rayon Vert*, c'est Françoise Etchegaray qui occupe cette fonction essentielle dans le système rohmérien.

plupart des activités de production, la société ne repose plus sur le trio Rohmer-Barbet-Rivette. La nouvelle productrice peut aller à la rencontre de nouveaux réalisateurs, initier d'autres projets, financer de nouveaux films. Le Losange passe d'une logique d'*autoproduction* à une logique de *production*. Sa fonction principale n'est plus de rendre seulement possible les films de Rohmer ou de certains réalisateurs plus ou moins liés au groupe des *Cahiers* (Rivette), mais plus largement de promouvoir le cinéma d'auteur et de constituer ainsi un « catalogue » sur cette ligne esthétique.

Dans cette logique d'expansion, Margaret Menegoz produit donc d'autres films de Rohmer (*Perceval le Gallois*, 1978) et de Schroeder (*Maitresse*, 1975 ; *Koko, le gorille qui parle*, 1978), mais aussi *des films de nouveaux auteurs*. La première décennie (1975-1985) des années Menegoz au Losange voit donc le catalogue s'enrichir de nouveaux entrants : Jean-François Stévenin, (*Le Passe montagne*, 1977), Jean Eustache (*Une sale histoire*, 1977), Thierry Zénon (*Les Rites de la mort*, 1978), Marguerite Duras (*Le Navire Night*, 1978 ; *Aurélia Steiner*, 1979), Luigi Comencini (*Eugenio*, 1980), Andrzej Wajda (*Danton*, 1982), Frédéric Mitterrand (*Lettre d'amour en Somalie*, 1982), Volker Schlöndorff (*Un amour de Swann*, 1983), Pascal Kané (*Liberty belle*, 1983), Margareth von Trotta (*L'amie*, 1983), Helma Sanders (*L'Avenir d'Emilie*, 1984), Gérard Depardieu (*Tartuffe*, 1984), Jean-Marie Straub (*La Mort d'Empédocle*, 1986)⁷³.

Sur la base de cette liste, par sa « politique de production » le Losange apparaît en premier lieu comme une société de production *attachée principalement à la promotion du « cinéma d'auteur »*, c'est-à-dire d'un cinéma qui, héritier en particulier des révolutions du néo-réalisme italien de Rossellini et de la Nouvelle vague, se caractérise par la *centralité* du réalisateur dans le processus de définition de l'œuvre et par sa distance à la logique d'une rentabilité à court terme. Les réalisateurs produits par le Losange se situent sur le « pôle symbolique » de l'espace du cinéma, au sens de la théorie des champs élaborée par Pierre Bourdieu. Comme le montre Julien Duval, le cinéma s'analyse bien selon le modèle général des champs de production culturelle :

« Il est le lieu d'une lutte entre la réussite "commerciale" fondée sur le succès auprès du grand public et que les résultats au "box-office" ou le volume des profits engendrés par le film objectivent, et une forme d'excellence de nature plus symbolique qui repose sur la reconnaissance délivrée par des instances qui, comme les critiques ou certains festivals,

⁷³ - Cette liste n'est pas exhaustive.

prétendent juger les films sur des critères de qualité. Le succès « commercial » et le « succès d'estime » tendent à constituer les deux grandes modalités de la réussite, mais ont, chacun, leurs échelons de sorte qu'au total, les films et les professionnels de cinéma se distinguent à la fois par l'ampleur et par le type de succès qu'ils obtiennent ou, dans des termes plus habituels, par leur volume et la structure de leur capital. »⁷⁴

Sur la base de ce schéma d'analyse, il est clair que les films produits par le Losange s'opposent directement aux films produits selon une logique commerciale. Ils ont des caractéristiques économiques, techniques et cinématographiques (scénario et mise en scène) qui les distinguent nettement des productions finalisées par des profits commerciaux à court terme.

En second lieu, la liste des réalisateurs produits par le Losange durant cette première décennie de développement laisse voir l'importance d'un *tropisme allemand* : Margareth von Trotta, Volker Schlöndorff, Edgar Reitz [photogrammes 1].



1 – *L'amie*, Margareth von Trotta, 1983 ; *Un amour de Swann*, Volker Schlöndorff, 1983 ; *Heimat*⁷⁵, Edgar Reitz, 2013.

⁷⁴ - J. Duval, « L'offre et les goûts cinématographiques en France », *Sociologie*, 2011 n°1, p. 4 ; Julien Duval, « L'art du réalisme. Le champ du cinéma français au début des années 2000 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 161-162, 2006, p. 96-115. Pour une approche critique de l'application de la théorie des champs au cinéma, voir O. Alexandre, *La règle de l'exception*, *op. cit.*, p. 80 sq.

⁷⁵ - Sous ce titre « Heimat » (la patrie en allemand), Edgar Reitz réalise d'abord, au début des années 80, une fresque historique qui se rapporte aux années 1920-1960 : *Heimat 1*. *Heimat 2* est consacré aux années 60 et 70 et *Heimat 3*, au années 90 à 2000. L'affiche reproduite ici est celle d'une nouvelle réalisation de Reitz qui se rapporte au XIXe siècle et qui sort en 2013. L'histoire commence en 1842, dans un village allemand, quand un fils de paysans rêve de partir au Brésil. Reitz a choisi d'évoquer une période importante de l'histoire allemande durant laquelle toute une génération revendiquait le droit au bonheur et à l'utopie. Cette saga familiale est considérée comme une œuvre fondamentale, saluée pour son souci de réalisme et son ambition historique.

Dans les décennies suivantes, ce privilège accordé à des réalisateurs allemands ou de culture allemande (Autriche, Suisse) se maintiendra clairement (Edgar Reitz, Michael Haneke). Il correspond aux affinités de Rohmer et de Schroeder (qui est né en Suisse germanique) avec la culture allemande et à la culture cinéphilique d'origine de Margaret Menegoz ⁷⁶.

TROIS AUTEURS AU LOSANGE

L'attention aux cas de trois auteurs produits par le Losange, Jean-Claude Brisseau, Jean Eustache et Marguerite Duras, permet de mieux caractériser l'orientation cinématographique donnée par Margaret Menegoz à la société.

La productrice oriente son activité de production en faveur de jeunes réalisateurs (Jean-François Stévenin, Pascal Kané) ⁷⁷. Cette attention, à de nouveaux auteurs, est inaugurée par la production des premiers films de Jean-Claude Brisseau. Né en 1944, Jean-Claude Brisseau est d'origine modeste. Dans sa jeunesse, il fréquente assidument les salles de cinéma ⁷⁸ et souhaite intégrer l'IDHEC, mais après plusieurs échecs, il devient professeur de français et enseigne en banlieue. Confronté à la misère et à la violence sociale, en particulier par son métier d'enseignant en banlieue, il réalise des films amateurs qui sont fortement marqués par ce contexte social. Lors d'un festival de cinéma amateur, au cinéma Olympic, Rohmer voit par hasard *La Croisée des chemins*, un film tourné par Jean-Claude Brisseau avec une caméra super 8 sonore. Surpris par l'audace de l'œuvre, il suggère à Margaret Menegoz de le rencontrer, mais il aide aussi directement le jeune cinéaste à obtenir le soutien de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) pour la réalisation d'un film documentaire, *La Vie comme ça* (1978). Dans les années 80, c'est le Losange qui produira ses trois premiers longs métrages : *Un jeu brutal* (1983), *De bruit et de fureur* (1988), *Noces blanches* (1989).

Parmi les auteurs produits par le Losange à la fin des années 70, Jean Eustache présente lui aussi des caractéristiques qui permettent de saisir la politique de production de la société.

⁷⁶ - Venue d'Europe de l'est, Margaret Menegoz produira aussi des films de réalisateurs polonais : Andrzej Wajda (*Danton*, 1982), Agnieszka Holland (*Europa, Europa*, 1989), Marcel Lozinski (*Dans la forêt de Katyn*, 1990).

⁷⁷ - Antoine de Baecque caractérise la politique de production de Margaret Menegoz en ces termes : « *Entre fidélité à une certaine idée du cinéma née avec Eric Rohmer, amitié franco-allemande, et désir toujours recommencé de découvrir de nouveaux auteurs, les Films du Losange de Margaret Menegoz continuent de soutenir un cinéma au présent, dont les dernières manifestations possèdent un éclat certain : Caché, Le Ruban blanc, Amour de Michael Haneke, Heimat d'Edgar Reitz, Melancholia de Lars Von Trier, ou les films récents de Romain Goupil et Jean-Marc Moutout.* » (A. de Baecque, « Les rencontres de La Fémis », *art. cit.*, 2013)

⁷⁸ - J.-B. Morain, « Jean-Claude Brisseau, cinéaste atypique », *Inrockuptibles*, 18 février 2013.

Eustache est introduit aux *Cahiers du cinéma* par sa femme, Jeanne Delos, qui y travaille comme secrétaire dans les années 60. Il rencontre ainsi Godard, Rohmer, Douchet, Jean-Pierre Léaud, Paul Vecchiali. En 1962, il assiste au tournage de *La Boulangère de Monceau* de Rohmer. Paul Vecchiali lui permet de réaliser son premier son premier court métrage, *La Soirée*, en 1962. En 1965, grâce à Jean-Luc Godard qui lui prête de la pellicule, il peut réaliser un moyen métrage, *Le Père Noël a les yeux bleus* (1966). Travaillant comme monteur, il poursuit sa carrière en réalisant un des films majeurs du cinéma français, *La Maman et la putain* (1973). Le film est sélectionné au festival de Cannes où il obtient le Grand prix spécial du jury. Totalisant 340 000 entrées, il est aussi un réel succès commercial. *Mes petites amoureuses*, son film suivant sort en 1974. Il n'a pas le retentissement de son opus précédent. Eustache propose alors au Losange un projet atypique, une sorte de film « expérimental », *Une sale histoire* ⁷⁹.

Le film comprend un volet « fiction » et un volet « document » : dans la première partie, un homme raconte comment il est devenu voyeur en regardant par un trou dans les toilettes des dames ; dans la seconde partie, un autre homme raconte la même histoire devant quatre personnes.

Barbet Schroeder n'est pas très enthousiaste, mais Margaret Menegoz tient absolument à le financer. Elle marque par la production de ce film son *indépendance* vis-à-vis des fondateurs du Losange. Certes, Eustache est lié aux *Cahiers* et il s'inscrit pleinement dans le « jeune cinéma français », pour une part labélisée « nouvelle vague », dont Rohmer, Schroeder ou Rivette font partie. Mais, du moins pour *Une sale histoire*, il s'en démarque par la *radicalité* de son projet, par l'écart que marque le film vis-à-vis du récit et du « classicisme » que représentent les Contes moraux produits par Rohmer et Schroeder ⁸⁰.



Une Salle Histoire, Jean Eustacle, 1978.

⁷⁹ - Sur *Une sale histoire* cf. L. de Sutter, *Théorie du trou. Cinq méditations métaphysique sur Une sale histoire de Jean Eustache*, Léo Scheer, Paris, 2012.

⁸⁰ - Après *Une sale histoire*, Eustache tourne une deuxième version de *La Rosière de Pessac*. Il se suicide en 1981. Sur Eustache, cf. A. Phillippon, *Jean Eustache*, Paris, Cahiers du cinéma, Paris, 1986 ; A. de Baeque, (sous la dir. de), *Le Dictionnaire Eustache*, paris, Léo Scheer, 2011.

La production par le Losange en 1978, la même année qu'*Une sale Histoire*, d'un film de Marguerite Duras, *Le Navire Night*, est elle aussi significative de l'action de Margaret Menegoz. Elle traduit sa volonté de donner à la société de production une identité élargie et de promouvoir un cinéma d'auteur de prestige. Elle vient certainement aussi renforcer son importance au sein du Losange.



Le Navire Night, Marguerite Duras, 1978.

A cette date, Marguerite Duras bénéficie d'une renommée déjà considérable⁸¹. Elle a publié de nombreux romans chez Gallimard, comme *Le marin de Gibraltar* (1952), avec lequel elle manque de peu le prix Goncourt, ou *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964). Elle est aussi auteur de théâtre. *Des journées entières dans les arbres* (1965) sa première pièce, interprétée par Madeleine Renaud, est présentée au Théâtre de l'Odéon où Jean-Louis Barrault, qui en est le directeur, a fait découvrir au public parisien *Rhinocéros* de Ionesco en 1960 ou *Oh les beaux jours* de Beckett en 1963.

Certains de ses romans ont été adaptés au cinéma par des auteurs liés à la Qualité française et interprétés par des acteurs vedettes. C'est le cas d'*Un barrage contre le Pacifique* (1957) de René Clément avec Sylvana Mangano et Anthony Perkins, de *Moderato cantabile* réalisé par Peter Brook (1960), pour lequel Jeanne Moreau obtient à Cannes un prix d'interprétation pour sa prestation au côté de Jean-Paul Belmondo, de *Dix heures et demie du soir en été* (1966) de Jules Dassin, avec Melina Mercouri et Romy Schneider, du *Marin de Gibraltar* (1967) réalisé par Tony Richardson, avec Jeanne Moreau.

Sa place dans cinéma ne se réduit pas à celle d'un écrivain de renom, adapté pour des productions ou des co-productions de prestige. Au cours des années 60, elle va conquérir une place centrale dans le cinéma d'auteur. Elle est associée à la Nouvelle Vague par *Hiroshima mon amour* dont elle signe le script puis les dialogues. Non seulement le film reçoit un accueil

⁸¹ - Sur Marguerite Duras, cf. L. Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 1998 ; P. Azoury, S. Bouquet, L. Chesse, *Filmer dit-elle. Le Cinéma de Marguerite Duras*, Paris, Capricci, 2014.

critique très favorable, mais Marguerite Duras se retrouve même nommée, à l'oscar du meilleur scénario original. Sa collaboration avec le groupe « rive gauche » se poursuit en 1961. Elle co-signe le scénario d'*Une aussi longue absence* d'Henri Colpi et le film obtient la Palme d'or et le prix Louis-Delluc.

Entre les années 1965 et 1975, elle réalise un ensemble de films qui la distingue nettement dans le paysage cinématographique français. *La Musica* (1966), *Détruire, dit-elle* (1969), *Jaune le soleil* (1971), *Nathalie Granger* (1972), *La Femme du Gange* (1974), *India song* (1975), *Le Camion* (1977) sont remarquables pour leur radicalité. Duras est ainsi au milieu des années 70, une réalisatrice d'avant-garde d'une réelle importance. Ses films sont objet de controverses. *Le Camion* par exemple, qui est en compétition au Festival de Cannes 1977, déclenche la fureur des festivaliers. Mais ils trouvent leur public. Certains connaissent même un succès commercial. *India song*, par exemple, rassemble plus de 100 000 spectateurs en France et vaut même une nomination aux Césars à Delphine Seyrig.

Comme le montre bien les cas de Brisseau, Eustache et Duras, dès les premières années de son arrivée au Losange, Margaret Menegoz confère à la société une nouvelle identité. La société avait été fondée par Rohmer et Schroeder pour permettre à l'auteur des Contes moraux de parvenir enfin à s'imposer comme réalisateur au sein du « jeune cinéma français ». Elle s'apparentait alors à un dispositif limité d'autoproduction. A partir du moment où la jeune productrice est recrutée pour produire *La Marquise d'O.*, le Losange s'engage dans *les voies institutionnalisées d'une maison attachée au développement du cinéma d'auteur*. Dans ce cadre de cette institutionnalisation, Brisseau représente l'axe de la promotion des jeunes auteurs ou des nouveaux entrants. Eustache représente celui d'un cinéma d'auteur, lié aux *Cahiers* et à la Nouvelle Vague, que Le Losange continuera à produire – on pourrait citer les cas de Rohmer avec *Perceval le Gallois* (1978) et la série des *Comédies et proverbes* (1982-1986), Schroeder avec *Maitresse* (1975) ou *Tricheurs* (1983), mais aussi Rivette avec *Le Pont du nord* (1981). Quant à Duras elle représente un cinéma tout à la fois radical et capable de s'imposer dans le champ culturel ou cinématographique.

LA COMPAGNIE ERIC ROHMER

Au début des années 80, alors que le processus d'expansion du Losange est largement engagé, la relation de Schroeder et de Rohmer à la société de production qu'ils ont fondée connaît une sorte de tournant.

Durant les années 70, Barbet Schroeder a pu suivre ses aspirations premières, celles de devenir réalisateur⁸². En 1969, il a réalisé *More*, un premier film financé en partie avec de « l'argent américain » et la société de production *Love production*. Après ce premier film, s'inscrivant dans le cadre de la contre culture (la musique original est composée par les Pink Floyd), il a repris sa collaboration avec le Losange, mais sous une autre forme : il n'est plus celui qui finance, mais celui qui est financé, passant du statut de producteur à celui de réalisateur. Sous la direction de Margaret Menegoz le Losange produit ses quatre long-métrages suivants : *La Vallée* (1972), *Général Idi Amin Dada* (1974), *Koko le gorille qui parle* (1978), *Tricheurs* (1984).

Après cette décennie fructueuse, il a l'ambition de tenter sa chance à Hollywood⁸³. Il a le projet de raconter l'histoire du poète Charles Bukowski lors de son passage à Los Angeles. Pendant sept ans, il cherchera des financements. C'est grâce à la présence de Mickey Rourke, qui incarne Henry Chinaski, l'alter ego de Bukowski, que la société de production Cannon Films accepte de produire *Barfly*. Le film sort en 1987 et durant les années 90, Barbet Schroeder enchaîne les tournages à Hollywood : *Reversal of Fortune* (1990), *Single White Female* (1992), *Kiss of Death* (1995), par exemple⁸⁴.

Le rapport de Rohmer au Losange se transforme autrement. Alors qu'il poursuit sa carrière cinématographique au sein du Losange en réalisant un nouveau cycle, les Contes des quatre saisons (1989-1997), il fonde en 1983 une nouvelle société de production, la Compagnie Eric Rohmer (CER).

Cette structure est indissociable de sa collaboration avec Françoise Etchegaray⁸⁵. La jeune femme a fait des études de lettres. L'été où elle prépare l'agrégation, une amie « débordée » lui demande de lui prêter main forte sur le tournage d'un film de Jean Eustache. A l'issue de

⁸² - Sur Barbet Schroeder, cf. C. Anger et E. Burdeau, « La stratégie de l'exilé », *Cahiers du cinéma*, n° 522, mars 1998 ; J-B Morain, « A la poursuite du mystère Schroeder », *Les Inrockuptibles*, septembre 2015.

⁸³ - Il dit avoir un très grand respect pour le cinéma français, ayant fondé une société de production en France et y ayant réalisé ses premiers films, mais il considère que le cinéma américain a toujours été très important pour lui : « *Mon cinéma a toujours été tourné vers l'Amérique* ». On conçoit bien les raisons de ce tropisme hollywoodien : en tant que cinéphile, où à la cinémathèque française, il a vu et revu tout le cinéma d'Hawks et de Hitchcock. Son désir est lié aussi, reconnaît Barbet Schroeder, au fait qu'il n'est pas de « *culture française* » et qu'il « *se sent bien partout dans le monde* ». Voir l'entretien donné par Barbet Schroeder dans le cadre d'une Master class du Forum des images, du 18 décembre 2010 (cf. *sitographie*).

⁸⁴ - Barbet Schroeder fait partie des réalisateurs français qui ont réussi à Hollywood. Ses films sont très construits sur le plan dramatique et correspondent mieux en cela aux attentes hollywoodiennes : « *Le travail sur le scénario est plus facile aux Etats-Unis, et le choix des acteurs y est extraordinaire.* » Entre 1984 et 2009, il réalise ainsi à Hollywood six films (cf. *filmographie*) et deux épisodes de la série télévisée *Mad men*.

⁸⁵ - Sur la rencontre de Françoise Etchegaray et Eric Rohmer, cf. J. Cleder (sous la dir. de), *Eric Rohmer. Evidence et ambiguïté du cinéma*, Lormont, Editions Le bord de l'eau, 2007, p. 50.

ce tournage, elle renonce à l'agrégation pour travailler dans le cinéma. Elle débute ainsi sa carrière cinématographique et deviendra l'assistante de Jean Eustache, de Pierre Zucca et de Jean-Luc Godard. Rohmer la rencontre une première fois en 1974 lorsqu'elle travaille à *Elite Films* avec Jean Eustache et Pierre Cottrell. Ils se croisent à nouveau à la fin des années 70 sur le plateau de *Perceval le Gallois* ou chez une amie commune, Liliane Dreyfus. Très vite, durant de longues conversations dans les bureaux du Losange à propos de littérature, de peinture (elle partage alors sa vie avec le peintre Robert Lapoujade) et de cinéma, ils nouent une profonde amitié.

Au moment où il a le projet de réaliser *Le Rayon vert* (1986), Rohmer la sollicite en lui précisant qu'il veut réaliser ce projet en s'appuyant sur une nouvelle société de production, la CER. Dans un premier temps, Françoise Etchegaray hésite, mais très vite elle s'investit sur le projet, assurant l'essentiel du travail d'organisation ⁸⁶.

Les caractéristiques du *Rayon vert* donnent une idée de ce que Rohmer attend de la nouvelle structure de production qu'il a créée. Le film est réalisé un an après *Les Nuits de la pleine lune* (1983), mais dans des conditions qui marquent une certaine rupture avec ce quatrième film du cycle des Comédies et proverbes ⁸⁷. Il est en effet très proche de l'amateurisme, tourné en 16mm et avec des dialogues improvisés. C'est la première fois que Rohmer laisse place complètement à l'improvisation des acteurs. Après avoir songé à faire jouer Françoise Etchegaray pour ce nouvel opus des Comédies et proverbes, le choix de Rohmer se tourne vers Marie Rivière, une jeune actrice encore inconnue. Il lui propose littéralement de jouer des épisodes de sa propre vie, à partir d'improvisations dirigées et enregistrées au magnétophone.

Delphine, jeune secrétaire, doit partir en vacances en Grèce avec une amie. Quand cette dernière se décommande, ses projets de vacances s'effondrent. Fuyant sa solitude parisienne, tout en ne faisant aucun effort pour aller vers les autres, elle cherche en vain une alternative. Cherbourg, les Alpes, puis Biarritz, chaque lieu lui est hostile alors qu'elle rêve du grand amour.

Le Rayon Vert est un vrai défi pour le cinéaste. Comme on lui a souvent reproché de faire dire à ses personnages des phrases trop longues ou des dialogues trop « écrits », il veut apporter la

⁸⁶ - Sur sa contribution au *Rayon vert*, voir A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 328-329 ; J. Cleder (sous la dir. de), *Eric Rohmer. Evidence et ambiguïté du cinéma*, Lormont, Editions Le bord de l'eau, 2007, pp. 33-34.

⁸⁷ - Le cycle des Comédies et proverbes comprend six films : I - *La Femme de l'aviateur* (1980) ; II - *Le Beau mariage* (1981) ; III - *Pauline à la plage* (1982) ; IV - *Les Nuits de la pleine lune* (1983) ; V - *Le Rayon vert* (1984) ; VI - *L'Ami de mon amie* (1986).

preuve que dans la vie réelle les gens parlent longtemps sans s'arrêter, qu'il y a moins de différence qu'on ne le prétend entre un dialogue tel qu'il l'écrit et un dialogue improvisé. Par la pratique de l'improvisation, Rohmer entend montrer, en somme, contre ses détracteurs qui stigmatisent le ton artificiel de ses personnages, qu'il demeure fondamentalement un cinéaste réaliste.

Le montage achevé, Margaret Menegoz accepte de reprendre la production du film pour le Losange. Elle a l'idée de prévendre le film à Canal +. Elle fait la demande auprès du CNC pour que le film qu'il soit *requalifié en téléfilm* et elle obtient ainsi qu'il soit éligible auprès du fond de soutien aux industries de programme. *Le Rayon Vert* n'a coûté que 4 millions de francs⁸⁸ ; grâce à cette stratégie il est presque rentabilisé avant même d'avoir été montré. Les exploitants rechignent à diffuser un film déjà visible sur petit d'écran, mais le Festival de Venise se charge de contourner cet obstacle en accordant au film le Lion d'or, doublé d'un prix d'interprétation féminine pour Marie Rivière. La presse est élogieuse⁸⁹ ; *Le Rayon Vert* attire alors dans les salles près de 460 000 spectateurs.

Ce premier film coproduit par le Losange et par la CER s'avère un réel succès. En conséquence, il permet à Rohmer d'augmenter son indépendance. Il s'est doté d'un outil pour se maintenir à distance des dépendances d'un certain professionnalisme : équipe très légère, caméra en 16mm, comédiens amateurs. Le Losange lui a permis de prendre place dans un cinéma d'auteur. La CER lui permet d'augmenter encore sa liberté. Rohmer mesure aussi sur ce film la pertinence du choix qu'il a fait de collaborer avec Françoise Etchegaray. La jeune femme est disposée à entrer dans le jeu d'une réalisation rohmérienne. Elle apprécie le travail dans une équipe réduite, la connivence avec le metteur en scène, l'implication directe dans le

⁸⁸ - Selon Antoine de Baecque et Noël Herpe le budget du *Rayon Vert* correspond à « trois fois moins qu'un budget normal pour ce type de film » : A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 331.

⁸⁹ - Sur le succès du *Rayon vert*, cf. A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 332. Jean-Luc Godard écrit à Rohmer pour lui faire part de son admiration : « Cher "grand Momo", Le Rayon vert est si resplendissant de jeunesse et de grandeur que ces pauvres mots ne sauront dire l'émotion engendrée par tant de preuves de foi envers l'être humain et l'univers, chacun étant tour à tour le point de vue de l'autre. Veuillez dire à Marie Rivière combien son invention n'a d'égale que sa probité. » (A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 333).

processus de « fabrication » des films ⁹⁰. Elle a, en somme, toutes les qualités pour s'inscrire dans ce projet d'indépendance que représente pour Rohmer la création de la CER ⁹¹.

Dans ce nouveau contexte où le Losange et la CER se complètent pour lui offrir des outils de production diversifiés, du *Rayon vert* (1984) aux *Amours d'Astrée et Céladon* (2006), son dernier long métrage ⁹², Rohmer va réaliser des films que l'on peut classer en trois catégories :

(1) La première catégorie serait celle des productions « classiques ». On pourrait y ranger principalement les Contes des quatre saisons (*Conte de printemps* – 1990, *Conte d'hiver* – 1992, *Conte d'été* – 1996, *Conte d'automne* – 1998). Elles sont conformes aux productions que Rohmer a mises en place avec Margaret Menegoz à partir de *Ma nuit chez Maud*. Les budgets sont assez réduits, mais plus conséquents que pour les productions atypiques qu'il engage avec la seule CER.

(2) La deuxième catégorie comprendrait les productions « historiques » : *L'Anglaise et le duc* (2000) et *Triple agent* (2003), *Les Amours d'Astrée et de Céladon* (2007). Il s'agit de films historiques impliquant des budgets importants. Rohmer a recours aux tournages en studio ⁹³, à des effets spéciaux, à des décors reconstitués. Ces films ont la particularité de ne pas être produit par le Losange. Par exemple, *Les Amours d'Astrée et de Céladon* est co-produit par Rezo Productions, Bim Distribuzione et Alta Producción.

(3) La dernière catégorie serait constituées par des productions que l'on pourrait, faute de mieux, qualifier d'« expérimentales », en l'occurrence les *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (1987), *L'Arbre, le Maire et la médiathèque* (1993) et *Les Rendez-vous de Paris* (1994). Ces films sont atypiques sur le plan des conditions de tournage. Ils sont en relation étroite avec les réalisations des débuts du Losange, très proches des conditions du cinéma amateur. Alors que les films des productions « classiques » sont co-produites par le Losange

⁹⁰ - Le terme de « fabrication » n'a pas de sens péjoratif. Il doit être pris en son sens ordinaire de « réalisation ». Appliqué aux films de Rohmer, il renvoie de manière pertinente à leur caractère de film amateur. Le film que Françoise Etchegaray consacre à la réalisation de *Conte d'été* reprend ce terme : *La Fabrique du Conte d'été*, 2005.

⁹¹ - La collaboration de Françoise Etchegaray avec Rohmer aboutit à sept longs métrages de Rohmer au sein de la CER (Compagnie Eric Rohmer) ou en coproduction CER-Losange : *Le Rayon Vert* (1986), *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (1987), *L'Arbre, le maire et la médiathèque* (1993), *Les Rendez-vous de Paris* (1994), *L'Anglaise et le Duc* (2000), *Triple Agent* (2003), *Les Amours d'Astrée et de Céladon* (2007).

⁹² - Rohmer meurt en 2010. Après *Les Amours d'Astrée et Céladon* (2006), il réalise deux courts métrages : *Le Nu à la terrasse* (2008) et *La Proposition* (2009), dans la série « Le modèle ».

⁹³ - Rohmer n'a jamais fait du refus du studio un dogme. La partie centrale de *Ma nuit chez Maud* est tournée en studio, mais le tournage en décor naturel convient parfaitement aux pratiques du cinéma amateur. Il maintiendra ce type de pratiques tout au long de sa carrière.

et la CER, les productions « historiques » par d'autres sociétés de production ⁹⁴, les films des « productions expérimentales » sont produites exclusivement par la CER. Comme le notent Antoine de Baecque et Noël Herpe, avec la CER, le réalisateur trouve « *une structure en marge des Films du Losange, et qui pourrait lui apporter une plus grande autonomie financière et artistique.* » ⁹⁵ Après l'expérience du Losange, Rohmer, a besoin, encore une fois d'échapper aux circuits professionnels pour réaliser ses films.

TROIS PRODUCTIONS « EXPERIMENTALES » DE LA CER

En novembre 1984, le téléphone sonne avec insistance au Losange. Une jeune fille de 17 ans cherche à joindre Rohmer. Ce dernier, excédé, finit par lui répondre, mais il lui précise qu'il prépare un film et qu'il n'a de temps pour « *personne* ». La jeune fille réplique : « *Justement, c'est mon nom* ». Elle parvient ainsi à susciter l'intérêt de Rohmer.



1 – De gauche à droite : « L'Heure Bleue », « Le Garçon de café », « Le mendiant, la cleptomane et l'arnaqueuse », « La Vente du tableau ».

Pendant des mois, la jeune femme raconte aux cinéastes histoires et anecdotes. Il en tire une série de quatre épisodes qui composent les *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (1986) : « L'Heure Bleue », « Le Garçon de café », « Le mendiant, la cleptomane et l'arnaqueuse », « La Vente du tableau » [photogrammes 1].

Dans le premier épisode, « L'heure bleue », Mirabelle rencontre Reinette à la suite de la crevaisson de son vélo. Cette dernière l'invite à séjourner chez elle à la campagne pour pouvoir écouter l'heure bleue, cette minute de silence naturelle juste avant l'aurore. Elles ratent une première fois ce moment. Elles attendent l'aube suivante pour renouveler l'expérience. Devenue amies, les deux jeunes femmes s'installent à Paris.

Le deuxième épisode, « Le Garçons de Café », elles sont confrontées à un serveur colérique. Mirabelle veut se sauver sans payer mais Reinette préfère rester et exige la monnaie sur son billet de 200 francs.

⁹⁴ - *L'Anglaise et le Duc* sera produit par Pathé. Pour *Triple Agent*, La CER s'associera à Rézo Production.

⁹⁵ - A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 328.

Dans la troisième aventure, intitulée « Le mendiant, la cleptomane et l'arnaqueuse », nous retrouvons les deux jeunes femmes face à leurs différences. Reinette donne à tous les mendiants qu'elle croise, Mirabelle ne donne qu'à ceux qu'elle trouve sympathiques. Elle aide ensuite une voleuse dans un super marché. Reinette est indignée. Elle pense que c'est le plus mauvais service à lui rendre. Gare Montparnasse, elle rencontre une jeune femme qui lui réclame de l'argent pour prendre son train. Reinette lui donne la somme nécessaire. Elle se rend compte ensuite que la jeune femme tient le même discours à d'autres passagers. Elle se sent flouée et entreprend de lui donner une leçon de morale.

Dans le dernier épisode, Mirabelle reproche à Reinette de trop parler. Elle relève alors le défi de se taire pendant toute une journée. Mais, ce jour-là, un galeriste l'appelle pour l'achat d'un tableau. Reinette doit donc vendre son tableau à un marchand d'art sans dire un mot. Mirabelle volera à son secours et emportera finalement la mise.

Chaque épisode est conçu comme un véritable long-métrage. Le tournage est très léger. Les six semaines nécessaires s'étalent sur dix mois entre juin 1985 et mars 1986, lors des week-end et des vacances essentiellement. L'équipe technique du *Rayon Vert* se retrouve ici : Sophie Maintigneux (chef opératrice), Pascal Ribier (ingénieur du son) et Françoise Etchegaray en « *intendante* ». Sur ce tournage Rohmer se démarque du fonctionnement habituel de production. La CER lui permet d'aller à son rythme, de s'adapter aux disponibilités de chacun et de s'accorder plus de liberté. C'est ce qu'explique Françoise Etchegaray :

*« La Compagnie, n'est pas représentative de la production française. Je ne vois pas d'ailleurs comment une telle structure pourrait être reproductible aujourd'hui. On peut se dire qu'avec très peu de moyens, on peut monter un film (d'autres le font), mais le tout est de tenir longtemps et d'arriver à des résultats. Ça fait trente ans qu'Eric Rohmer fonctionne ainsi et vingt-trois ans que nous travaillons ensemble avec la CER. »*⁹⁶

Avec la CER, Rohmer renforce sa position de réalisateur autonome en menant grâce à cette structure des tournages atypiques, refusant par exemple les plans de travail et les calendriers strictement établis.

Après *Les Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* qui sort en 1986, il revient à un système plus « classique » en réalisant les deux premiers contes de son dernier cycle, *Contes des*

⁹⁶ - N. Herpe (sous la dir. de), *Rohmer et les autres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 248.

quatre saisons : *Conte de printemps* (1989) et *Conte d'Hiver* (1991). Ces deux films sont produits essentiellement par le Losange. Même si les conditions de tournage et le budget restent très légers, Rohmer sort ici des conditions du cinéma amateur que lui permettaient la CER pour revenir à un schéma plus conventionnel : acteurs professionnels, pellicule 35mm, tournages condensés sur plusieurs semaines, plans de travail, équipes techniques plus conséquentes (assistant pour le chef opérateur et l'ingénieur du son, directeur de production) – même si elles restent pour un long-métrage extrêmement réduites.

Avant de tourner *Conte d'été* (1995) et *Conte d'autonome* (1997), Rohmer réalise deux films hors cycle, produits exclusivement par la Compagnie Eric Rohmer : *L'Arbre, le maire et la médiathèque* (1992) et *Les Rendez-vous de Paris* (1994).

Dans *L'arbre, le maire et la médiathèque*, on suit les ambitions de Julien Dechaumes, maire socialiste de Saint-Juire. Pour séduire ses administrés avant une échéance électorale et sa nouvelle fiancée parisienne, Bérénice Beaurivage, qui est écrivain, il a le projet de construire une médiathèque. Le maire doit cependant faire face à des résistances, celles des écologistes, avec à leur tête l'instituteur du village, Marc Rossignol. L'instituteur qui prend la défense d'un saule centenaire menacé par la construction du projet.

Pascal Greggory interprète le maire, Ariel Dombasle sa fiancée et Fabrice Lucchini l'instituteur s'opposant aux projets du maire. Pour le rôle de la journaliste après avoir hésité longtemps entre plusieurs jeunes filles encore peu connues, Eric Rohmer contacte Clémence Amoureux, qui apparaissait déjà dans *Perceval*. L'équipe ressemble à celle des *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*. Elle est réduite à l'essentiel : Françoise Etchegaray occupe des fonctions diverses qui relèvent de l'assistantat, de la régie, de la production exécutive ; Pascal Ribier est au son ; Diane Baratier est la nouvelle chef opératrice⁹⁷. Elle remplace Sophie Maintigneux avec qui Rohmer a collaboré pendant plus de dix ans pour *Le Rayon vert*, *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, *L'Ami de mon amie*.

Sophie Maintigneux ne souhaite plus travailler dans les conditions particulières qu'impose Rohmer et elle décide alors de passer à une autre économie de cinéma. Son attitude est révélatrice du fait que les conditions de travail exigées par Rohmer ne sont pas toujours compatibles avec une évolution de carrière standard : « *Elle en avait marre*, notent Antoine de Baecque et Noël Herpe, *des tournages amateurs avec deux mandarines et celle vieille caméra*

⁹⁷ - Diane Baratier est la fille de Jacques Baratier, cinéaste français, connu pour avoir réalisé dans les années 50 *Goha* avec Omar Sharif. Il est également l'auteur de nombreux documentaires tel que *Chevalier de Ménilmontant* (1956) sur le Paris de Maurice Chevalier et *Le Métier de danseur*, consacré à Jean Babilée (1957).

*16mm, achetée à l'ORTF pour Le Rayon Vert, qu'elle avait fini par prendre en grippe. »*⁹⁸

Le cinéaste souhaite donc engager une débutante, du moins une jeune opératrice juste sortie de l'école avec une expérience limitée. Eric Rohmer n'aime pas en règle général travailler avec des gens déjà façonnés par un autre système que le sien. Diane Baratier, diplômée de Louis-Lumière a été deuxième assistante sur quelques court-métrages et publicités. Eric Rohmer l'engage après l'avoir reçu autour d'un thé. Les conditions étaient claires : « *vous serez seule sans assistant, ni électriciens, ni machinistes, et on ne travaillera que le week-end et pendant les vacances* ». Malgré sa surprise elle accepte.

Rohmer s'investit beaucoup sur ce projet, à la fois fragile et expérimental. Certaines personnes du milieu se moquent d'ailleurs de son système. Il semble que jamais il ne soit allé aussi loin dans le souci de réduire au maximum les dépenses. Le film va cependant effectuer une carrière remarquable. Une seule projection de presse est organisée au dernier moment dans l'unique salle où il va être distribué, au cinéma Le Saint-Germain-des-Prés. La sortie est prévue le 12 février 1993, soit un mois avant les élections législatives qui ramèneront la droite au pouvoir et provoqueront une crise au sein du Parti Socialiste, ces éléments renforçant sans doute l'attention sur ce film dit « politique »⁹⁹. Rohmer et Régine Vial mettent en place une « stratégie » de promotion particulière. Rohmer explique cette stratégie ainsi :

*« Je fais ce que l'on peut appeler une contre publicité : par l'absence de publicité, j'éveille en creux la curiosité des spectateurs. Je vis dans un monde qui fonctionne sur la publicité, le simple fait de ne pas en faire est une manière originale d'en faire. »*¹⁰⁰

La stratégie de promotion par anti-promotion va payer. Clara Bellar, futur comédienne dans *Les Rendez-vous de Paris* décrit la sortie du film en ces termes : « *Les gens se battent pour entrer dans les cinémas, s'injurient, se fauflent. A deux reprises, je me suis fait renvoyer car c'était complet. Et le public est si jeune et si enthousiaste !* »¹⁰¹ Le film va attirer au total 200 000 spectateurs en dégagant une recette de près de 3 millions de franc soit deux fois plus que ce que le film a coûté. Comme le soulignent Antoine de Baecque et Noël Herpe, « *Rohmer est décidément un auteur rentable* »¹⁰².

⁹⁸ - A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 381.)

⁹⁹ - Sur l'aspect politique de *L'Arbre, le maire et la médiathèque*, voir L. Godmer, « Science politique et cinéma : penser le politique et le local avec Eric Rohmer », *Raisons politiques*, n°38, 2010, p. 17-31.

¹⁰⁰ - *Les Inrockuptibles*, mars 1993, cité in A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 382.

¹⁰¹ - *Ibid.*, p. 382.

¹⁰² - *Ibid.*

La CER utilise donc des techniques de production plus radicales encore que celles du Losange. Indissociable de la personne même de Rohmer, la Compagnie ne produit que ses films et quelques court-métrages d'amis¹⁰³. Elle lui permet donc d'être encore plus libre ou plus indépendant dans ses choix techniques et artistiques. Il y a d'ailleurs un lien entre cette légèreté économique et la légèreté du propos filmique. Les films produits par la CER sont des « films de vacances », comme aimait les nommer Rohmer. Ils « *ont un côté plus ludique, plus libres.* »¹⁰⁴ Le peu de techniciens présents sur le tournage et le matériel peu coûteux utilisé, permet de s'alléger de l'encadrement d'un « *vrai tournage* » et quelque chose de plus « *lâché dans la forme* » se dégage. Françoise Etchegaray compare Rohmer à Picasso :

« *C'est comme Picasso qui fait d'un côté Guernica, un tableau très structuré et très complexe, et de l'autre des tableaux plus bruts. Rohmer est d'avantage à l'aise pour faire un zoom, ou des mouvements d'appareil plus enlevés. Les autres films reposent aussi sur le hasard et le réel – mais là, il y a comme un souffle de liberté plus grand.* »¹⁰⁵

Les films expérimentaux produits par la CER sont des films tournés avec des équipes légères et un matériel peu coûteux. Ils se distinguent ainsi assez nettement de ceux produits ou co-produits par le Losange, réalisés avec des moyens techniques plus sophistiqués, des acteurs connus, de nombreux techniciens, où l'intrigue serait elle-même plus complexe.

Après *L'arbre, le maire et la médiathèque*, Eric Rohmer ne retourne pas directement à la réalisation des *Contes des Quatre Saisons*, mais continue d'explorer cette liberté que lui procure la CER en tournant *Les Rendez-vous de Paris*. Le film est divisé en trois « sketches » qui se déroulent dans différents quartiers de la capitale. Trois histoires amoureuses où Rohmer met en scène le doute, le paradoxe et la recherche de la vérité.

¹⁰³ - Grace à la Compagnie Eric Rohmer, Rohmer peut produire quelques courts-métrages. Il retrouve sur le tournage le climat des réalisations en amateur. Dans ce contexte, il peut prendre part directement aux opérations techniques : il est perchman chez Haydée Caillot, caméraman chez Rosette, mais également acteur dans l'un des épisodes des *Aventures de Rosette* : « Rosette sort le soir ». En 1996, la CER bénéficie d'un fond de soutien automatique du CNC dû aux recettes de *L'Arbre, le maire et la médiathèque* et des *Rendez-vous de Paris*. Le réalisateur décide de consacrer cet argent à une mini-série : « Anniversaire ». Il laisse carte blanche à l'une ou à l'autre des ses amis (Rosette, Florence Rauscher, Anne-Sophie Rouvillois) pour réaliser son projet de court-métrage. Il met ensuite en chantier une nouvelle série, plus ambitieuse, intitulée « Le modèle ». A chaque fois, le cinéaste valide le scénario qui lui est proposé, mais il se l'approprie en multipliant les annotations à la marge, si bien que le projet se trouve presque transformé en un film d'Eric Rohmer. Sur ce point cf. A. de Baecque et N. Herpe, *Eric Rohmer, op. cit.*, pp. 472-477, « L'atelier d'Eric Rohmer ».

¹⁰⁴ - Herpe (sous la dir. de), *Rohmer et les autres, op. cit.*, p. 247.

¹⁰⁵ - *Ibid.* p. 247.

Dans le premier sketch (« Le rendez-vous de sept heures »), Esther très éprise d'Horace, va voir ses certitudes amoureuses ébranlées par les sous-entendus de certains de ses amis concernant les infidélités de son amant. Ce dernier donnerait rendez-vous à d'autres filles dans un café près de Beaubourg. Elle ne prête pas crédit à ces propos et elle se concentre sur ses examens de droit. Mais alors qu'elle fait son marché près de Montparnasse, un jeune homme l'aborde et finit par lui donner rendez-vous chez Dame Tartine. Intriguée (il s'agit du même café où Horace – selon les rumeurs – à l'habitude d'inviter ses conquêtes) elle fait mine d'accepter. En rentrant chez elle, elle s'aperçoit qu'on lui a volé son portefeuille, elle soupçonne alors le jeune homme croisé plus tôt au marché. En fin d'après-midi, on sonne à sa porte. Une jeune fille se présente pour lui rendre son portefeuille. Esther est soulagée et raconte sa mésaventure à la jeune fille. Cette dernière a également rendez-vous chez Dame Tartine à 19h et propose à Esther de venir avec elle afin d'y croiser peut-être, le prétendu voleur. Alors qu'elle arrive au café, Esther comprend que la jeune fille avait rendez-vous avec Horace, son petit-ami.

« Les Bancs de Paris », le deuxième sketch, montre les amours clandestins d'un jeune professeur de philosophie et d'une jeune étudiante en mathématiques. Refusant d'aller chez son amant en banlieue parisienne, la jeune femme, préfère se balader dans Paris avec lui. Il la presse pour qu'elle quitte son fiancé. Elle n'y consent qu'à condition que son amant habite Paris. Un jour, elle accepte de se rendre avec lui à l'hôtel pour y passer la nuit. Mais là, surprise, elle y croise son fiancé au bras d'une autre fille.

Dans le dernier sketch, « *Mère et enfant 1907* », un peintre, pour rendre service à une amie, est chargé de faire visiter le musée Picasso à une jeune décoratrice suédoise. Son accueil n'est pas très chaleureux, et lorsqu'ils entrent dans le musée, ce dernier préfère finalement rentrer chez lui se consacrer à sa peinture. Sur le chemin du retour, il croise une jeune femme qui se dirige vers le musée. Bouleversée par sa beauté, il la suit. Elle s'assoit en face du tableau *Mère et enfant 1907*, prend quelques notes et repart. Abandonnant une seconde fois la suédoise de manière assez grossière, en lui fixant vaguement un rendez-vous pour le soir, le peintre entreprend de suivre la jeune femme de nouveau. Il l'aborde, lui fait la cour, mais cette dernière refuse ses avances étant déjà mariée. Il se retrouve seul, va finalement à son rendez-vous avec la décoratrice suédoise. Elle ne viendra pas. Dépit, il rentre chez lui et termine une de ses toiles.

Là aussi le budget est restreint, et Rohmer s'entoure de la même équipe, une équipe réduite au maximum. De nombreux cinéastes admireront dans ces trois histoires, la façon dont Rohmer filme cette ville, sans appareil, ni reconstitution :

« *Un jour j'ai rencontré Ken Loch*, raconte Françoise Etchegaray, qui avait vu *Les Rendez-vous de Paris* : il m'a demandé comment nous avons fait pour tourner dans le marché, avec ce

*rendu qui était d'un tel naturel. Je lui ai expliqué que nous étions seulement trois. Mais il ne comprenait pas : lui-même avait essayé de faire léger, mais avec cent personnes présentes – en comptant celles qui bloquent le lieu de tournage et les figurants... C'est Rohmer qui a initié de telles conditions d'amateurisme. »*¹⁰⁶

Les conditions de tournage, on le voit, influent sur ce que le film donne à voir. Le rendu « naturel » qui fait l'admiration de Ken Loach n'est possible que par une pratique de tournage particulièrement dépouillée. L'équipe technique est extrêmement réduite et les techniciens utilisent un matériel de base. Dans ces « conditions d'amateurisme » comme le dit Françoise Etchegaray, Rohmer peut ainsi filmer une séquence de dialogue dans Paris, en plein marché, sans que les personnes occupées à faire leurs courses ne soient vraiment concernées.

LA MISE EN SCENE DE L'ECONOMIE ROHMERIENNE

Le dernier film de Rohmer, *les Amours d'Astrée et de Céladon*, sorti en 2007, appartient à la catégorie des films « historiques ». Adapté du conte pastoral *L'Astrée* d'Honoré Urfé, il relate l'histoire de Céladon, qui doit surmonter de multiples épreuves pour pouvoir reconquérir l'amour d'une jeune bergère.

Céladon est le fils d'une famille de petite noblesse d'une communauté gauloise du v^e siècle vivant à l'écart de la civilisation romaine. Il aime Astrée, une jeune bergère, et rêve de vivre auprès d'elle. Trompée par un prétendant, Astrée croit aux infidélités de Céladon. Elle le chasse et Céladon, de désespoir, se jette dans une rivière. Il est secrètement secouru par des nymphes qui l'accueillent dans leur belle demeure. Contraint par sa promesse, Céladon doit user de ruse pour approcher à nouveau de sa belle. Après de multiples épreuves, il parvient à reconquérir le cœur de la jeune Astrée.

La production ne déroge pas aux pratiques mises en place au début : équipe réduite, matériel de base et décor naturel¹⁰⁷. Pour les rôles titres, Rohmer fait appel à de jeunes acteurs peu connus. Stéphanie Crayencour, une jeune actrice belge, née en 1983, qui débute au cinéma en

¹⁰⁶ - N. Herpe (sous la dir. de), *Rohmer et les autres*, op. cit., p. 248.

¹⁰⁷ - Le film est précédé de l'avertissement suivant : « *Malheureusement, nous n'avons pas pu situer cette histoire dans la région où l'avait placé l'auteur, la plaine du Forez étant maintenant défigurée par l'urbanisation, l'élargissement des routes, le rétrécissement des rivières, la plantation de résineux. Nous avons dû choisir ailleurs en France, comme cadre de cette histoire, des paysages ayant conservé l'essentiel de leur poésie sauvage et de leur charme bucolique* ». Ce carton a fait polémique lors de la sortie du film, entraînant une plainte du conseil général départementale de la Loire contre Eric Rohmer. Cette plainte sera finalement jugée irrecevable par le tribunal de grande instance de Montbrison.

interprétant le rôle d'Astrée. Andy Gillet (Céladon), né en 1981, a déjà été dirigé par Anne Fontaine (*Nouvelle chance*, 2006) et Zabou Breitman (*L'Homme de sa vie*, 2006). Les acteurs plus expérimentés occupent les seconds rôles – c'est le cas de Cécile Cassel et de Jocelyn Quivrin. Comme pour ses films précédents, Rohmer intègre à l'équipe des actrices qui ne travaillent que pour lui, Marie Rivière et Rosette.

On peut mieux comprendre les conditions particulières du tournage des *Amours d'Astrée et de Céladon* par l'intermédiaire du film de Léa Fazer, *Maestro* (2014). Le film est inspiré de l'expérience de Jocelyn Quivrin. Né en 1979, il débute assez jeune une carrière d'acteur (Roger Planchon, *Louis, enfant-roi*, 1993) et dans les années 90, il joue pour Emmanuelle Bercot (*Clément*, 2001), Chris Nahon (*L'Empire des loups*, 2005). En 2007, Rohmer lui propose un rôle dans *Les Amours d'Astrée et de Céladon*. Bouleversé en profondeur dans sa vision du métier par sa relation inattendue avec Eric Rohmer, le jeune acteur forme alors avec Léa Fazer, son amie réalisatrice, le projet d'un film portant sur cette expérience. Sa mort subite en 2009 dans un accident de voiture impose à Léa Fazer de réaliser elle-même le film. *Maestro* sort en 2014.

L'histoire est la suivante. Henri est un jeune acteur encore peu connu. Il décroche un rôle sur le prochain film de Cédric Rovère [pour Eric Rohmer]. Fan de films d'actions américains et de Bruce Willis, il se retrouve à jouer le rôle d'un berger, frère de Céladon, dans le décor bucolique d'un moyen-âge imaginaire. N'ayant aucune expérience du cinéma d'auteur, Henri découvre avec surprise les pratiques de tournage d'une toute petite équipe, entièrement vouée à la cause d'un réalisateur-artiste dont les propos lui semblent dans un premier temps assez ésotériques. Passant ainsi du rêve du blockbuster surproduit à la réalité du film d'auteur à très petit budget, il va de surprise en surprise. Mais progressivement, il se lie d'amitié avec le réalisateur, découvrant sa passion pour un cinéma dépouillé et exigeant. A terme, son parcours sur le tournage prend la valeur d'une initiation à l'art et à la beauté qui transforme son regard sur le cinéma et sur lui-même.

Le film est une comédie dont le principal ressort consiste à jouer sur l'écart entre les désirs d'Henri, liés à sa culture hollywoodienne, et une réalisation radicalement « auteuriste ». Il repose sur le principe de la caricature et de l'ironie. La question se pose nécessairement de savoir si le film donne une vision assez juste du cinéma de Rohmer. Sur ce point, les critiques se sont montrés souvent partagés.

Les échanges du Masque et la Plume, sur France inter (27 juillet 2014) révèlent bien cette problématique. Alain Riou (*Nouvel Obs*), par exemple, se montre assez enthousiaste : « Léa

Fazer se moque délibérément de Rohmer pendant son film et c'est assez tendre, assez drôle, c'est assez bien. Ce n'est pas à la hauteur malheureusement de ce que Rohmer aurait fait, mais ça finit par lui rendre un hommage en creux auquel j'ai été sensible ». A l'inverse, Xavier Leherpeur (Studio-Cinélive) trouve le film « insultant », « cliché » « pathétique ». Sophie Avon de Sud-Ouest pense « l'idée magnifique, mais pas assez bien traitée » ; « il y a des moments assez beaux dans le film, en revanche la réalisatrice essaye dès le début du film de se mettre les rieurs de son côté, de tirer tout ça vers la comédie, que du coup, ça en devient grossier et en effet, ses personnages sont idiots. »

L'approche de la méthode de tournage de Rohmer que propose Françoise Etchegaray, dans son film documentaire *La Fabrique du Conte d'été*, prête beaucoup moins à la controverse. L'objectivité ethnographique de *Maestro* est moins évidente bien sûr, mais le film de Léa Fazer est un film d'initiation qui joue sur l'opposition entre tournage commercial (espéré par Henri) et tournage « auteuriste » (tel qu'il l'a vécu). Le thème de cette opposition est absent du documentaire de Françoise Etchegaray. En somme, il est possible de prêter attention à la comédie de Léa Fazer pour prendre connaissance des conditions économiques et techniques d'une production de la Compagnie Eric Rohmer à la fin des années 2000.

Le premier aspect concerne le salaire des acteurs. Henri et son « assistant personnel » – qui n'est en fait rien d'autre que son colocataire – découvrent au début du film, ce qui sera leur chambre d'hôtel. Henri, surpris d'être logé d'une façon aussi spartiate, cherche à contacter son agent [photogramme 1].



1 – Henri (à gauche) au téléphone avec son agent et Nicolas, son colocataire à droite.

HENRI – Tarif syndical de quoi ? 2700 euros par jour, c'est très bien.

L'AGENT – Mais non pour tout le film !

HENRI – Pour tout le film, mais non, mais non ... Ça, il faut que tu négocies !

L'AGENT – Ils sont fauchés. Tout le monde est au même tarif.

HENRI – Même Pauline a ça ?

L'AGENT – Calme-toi, c'est un honneur de tourner avec Rovère. Tout Paris aimerait être à ta place !

Le dialogue oppose bien la grandeur économique et la grandeur artistique. Quand l'agent d'Henri précise que « *c'est un honneur de tourner avec Rovère* » et que « *tout Paris aimerait*

être à [sa] place », il vient signifier que les profits d'un tournage avec un artiste comme Rovère-Rohmer n'est pas d'ordre économique : il est *symbolique* ; il se mesure à la reconnaissance dont on peut bénéficier de cette participation de la part de ceux qui sont en position d'autorité pour définir le bon goût cinéphilique. C'est en *considération* ou en *admiration* que se mesurent les bénéfices d'une collaboration avec Rohmer.

Ce point correspond bien à la réalité. Sur les films de la CER, la part du budget consacrée aux acteurs est extrêmement réduite. Les acteurs sont souvent débutants ou non professionnels et s'ils sont plus connus, ils doivent accepter des conditions exceptionnelles, en dessous de leurs valeurs réelles sur le marché. Dans ce cas, la rétribution symbolique compense ou remplace la rétribution directement économique. Quand il évoque ces pratiques, courantes au Losange, Romain Goupil témoigne en ce sens : « *C'est forcément lié, à la différence que les actrices ou les comédiens font entre les films commerciaux où l'on va utiliser leur image pour faire des entrées et puis un auteur, un ami qui vient en disant voilà j'ai tel scénario, j'ai très envie que tu joues avec moi.* » A la demande du réalisateur, les acteurs et les actrices vont devoir s'adapter et « *se glisser à des prix qui ne sont pas ceux du marché (...) [et] ainsi tout le monde est payé de la même manière* »¹⁰⁸.

Dans *Maestro*, les surprises d'Henri et de son acolyte concernent, en deuxième lieu, les conditions de tournage. Une fois arrivés sur place, les deux protagonistes cherchent les loges. L'acteur qui interprète Céladon leur indique qu'elles sont installées « *dans la salle communale* » [photogramme 2].



2 – Henri et Nicolas (à droite) demande à José (à gauche) où se trouvent les loges.

Ce point est à nouveau conforme à la réalité des films de Rohmer. Il avait en effet l'habitude de préparer ses scènes (habillage, maquillage, répétition) sur les lieux même du tournage. On se souvient de la maison de Saint-Tropez, prêtée par un ami, dans *La Collectionneuse* qui servait à la fois de lieu de tournage, de gîte pour toute l'équipe, mais aussi de cantine, de

¹⁰⁸ - Entretien avec Romain Goupil réalisé le 5 juin 2015, voir annexe.

loges et de salle de répétitions. De même, sur le tournage du *Genou de Claire*, la maison au bord du Lac Léman, lieu principal de l'action, faisait office d'hôtel pour toute l'équipe.

L'absence de feuille de service surprend aussi Henri [photogrammes 3 et 4]. Ce document, rédigé quotidiennement par l'assistant réalisateur et le régisseur général, indiquant à l'équipe les lieux, les horaires, les conditions de tournage et les séquences qui seront tournées dans la journée. Sur le tournage des films produits par la CER, le cinéaste se passe de ce document. Les équipes étant réduites et les tournages étalés sur plusieurs mois, les feuilles de service ne sont plus nécessaires.



3 – Un long travelling arrière nous fait découvrir la réaction d'Henri et de Nicolas dans les loges, ainsi que l'organisation de l'espace utilisé pour le tournage. En arrière plan, on aperçoit José discutant avec Sam, un autre membre de l'équipe.

JOSE – Je n'ai pas eu la feuille de service....

SAM – Bah ! Justement, je crois qu'on a décidé d'abandonner la feuille de service.



4 – Henri et Nicolas continuent de marcher et une voix féminine hors champ répond à Sam sur la question des feuilles de service.

LA VOIX – Arrêtez de me les demander, je répète pour les retardataires : on ne fait pas de feuilles de services ! Tout le monde les demande depuis ce matin. On est très serré sur le budget. *On met tous nos moyens dans l'image.*

« *On met tous nos moyens dans l'image* » [photogramme 4], cette phrase, reprise dans *Maestro*, donne la clé de l'économie rohmérienne. L'argent réuni pour le film ne doit être dépensé que pour ce qui est donné à voir à l'écran. Margaret Menegoz exprime ce principe en ce terme : « *C'est ça le but quand on fait un film : ce que l'on dépense doit être sur l'écran,*

*faut pas qu'il y ait de dépenses annexes. Bon, il faut manger quand même et dormir quelque part, mais pas plus. »*¹⁰⁹



5 – *Un tournage solidaire.*

SAM – Non, non, non, on ne fait pas un film sans régisseur.

FRANCINE – Ecoute on va bien se débrouiller, si chacun y met du sien. J'irais bien moi, mais je suis occupée au costume.

SAM – J'ai pas de véhicule pour aller chercher Gloria. C'est la chef op. qui a empruntée la camionnette pour aller chercher des perruques à Châteauroux !

Dans *Maestro*, sur le tournage de *Rovère*, tous les membres de l'équipe de tournage se doivent d'être polyvalents : c'est la chef opératrice qui est chargée d'acheter des perruques ; c'est Henri qui va chercher Gloria, une actrice, à la gare [photogramme 5]. Le film évoque bien la réalité des tournages de Rohmer, en particulier cette division du travail très spécifique. Abordant ce point, Margaret Menegoz précise : « *Tout le monde fait tout. Sur L'Arbre, le Maire et la Médiathèque, Pascal Gréggory faisait la cuisine. Arielle mettait le couvert, Rohmer préparait le thé, épluchait les pommes de terres. Sur Conte d'Automne Didier Sandre [le professeur de philosophie] repassait ses chemises et Alain Libolt [Gérald], faisait du café, balayait.* » Les films à petit budget de la CER impliquent de la part des membres de l'équipe une forme de solidarité qui brouille la division du travail hiérarchisée des tournages standards.

Rohmer est le premier à suivre ce principe. Françoise Etchegaray indique ce point clairement : « *C'est un partage très spécial... parce que c'est [Rohmer qui est] le premier à faire ça. Mais c'est en rapport aussi avec l'économie du tournage, cette façon de laisser une liberté (...) aux acteurs, de parler avec eux, de favoriser une proximité, de manifester une attention, tous ses paramètres qui construisent une ambiance que l'on perçoit ensuite à l'écran.* »¹¹⁰ Ce climat de « *partage* » au sein d'une équipe réduite renforce la complicité qui

¹⁰⁹ - *Si Rohmer m'était conté*, La Grande Table (émission animée par Caroline Broué), France Culture, 11 décembre 2013.

¹¹⁰ - J. Cleder (sous la dir. de), *Eric Rohmer. Evidence et ambiguïté du cinéma*, op. cit., p. 51-52.

peut se développer entre le cinéaste et son équipe. La centralité du metteur en scène se trouve renforcée par la réduction du matériel, la légèreté de l'équipe (un chef op., un ingénieur du son et Françoise Etchegaray à la production et à la régie [photogrammes 6 et 7]) et par ce mode d'organisation horizontale des tâches.



6 – Une équipe très réduite.



7 – L'ingénieur du son

Des acteurs souvent non professionnels et payés au tarif syndical, des loges dans les salles communales, une équipe réduite au strict minimum : ces conditions quasi-amateurs sont bien montrées dans *Maestro*. Si la réalisatrice a su bien documenter la méthode de Rohmer, c'est que Jocelyn Quivrin avec qui elle a élaboré le scénario, a pu prendre conscience sur le tournage des *Amours d'astrée et Céladon* qu'une telle méthode permettait au cinéaste de trouver les conditions pratiques de son autonomie d'auteur. Au moment où le Losange s'est institutionnalisé et a su découvrir d'autres horizons, Rohmer a pu, avec la CER, garder à l'œuvre les principes de cette indépendance.

Au cours des années 80, avec Margaret Menegoz, le Losange passe de l'autoproduction à la production. La jeune productrice ouvre la société à de nouveaux auteurs et à l'international ; elle lui confère le statut d'une société bien établie. Elle maintient toutefois les principes initiés par Rohmer ; elle envisage le cinéma « *comme une œuvre d'art, une forme artistique* », selon les mots de Régine Vial. En produisant de nouveaux réalisateurs, Brisseau par exemple, ou des artistes confirmés comme Marguerite Duras et Jean Eustache, elle ne contredit pas la vocation initiale de la société qui la rattachait au cinéma de la Nouvelle Vague, à un cinéma caractérisé par son autonomie. Sur ce point, les propos de Margaret Menegoz sont très clairs :

« Si on a assez d'argent pour faire un film en 35mm couleur, c'est très bien. S'il n'y a pas assez d'argent, on le fait en noir et blanc (qui coûtait moins cher à l'époque). S'il y en a encore moins, on le fait en 16. Et sinon en 8mm ! Ce qui compte, c'est l'histoire, le support est secondaire. »

Il s'agit de raconter une histoire en fonction des moyens à disposition. Si le coût du projet est trop élevé, il est mis de côté. Cette « politique » de production implique un travail en amont très serré, conforme aux principes de préparation que Rohmer a conçu dès les premiers Contes moraux. Comme le montre le chapitre suivant, les années 2000 et 2010 verront s'amplifier cet effort de développement dans le respect de principes initiaux, avec la production de films plus coûteux et surtout avec la création d'une branche production.

III. Les nouveaux horizons du Losange

Produire et distribuer le cinéma d'auteur

« Tout le monde dans le cinéma fait la différence entre film commercial et film d'auteur. »

Romain GOUPIL

Au cours des années 80 et 90, le principe du budget réduit a en quelque sorte la valeur d'un « dogme ». Mais la montée en puissance à la fois du cinéma d'auteur, contemporaine de l'importance acquise durant ses années du Festival de Cannes, et de la société du Losange, conduit Margaret Menegoz à déroger à ce principe fondateur et à s'engager dans la production de long-métrages plus coûteux. Cela n'est rendu possible que par l'extrême rigueur des méthodes de production. Théorisées en partie par Eric Rohmer et Barbet Schroeder, elles vont être adaptées aux nouveaux projets, consolidées et finalement être appliquées à l'ensemble de la production du Losange. Ces pratiques reposent sur un travail de réflexion et de dialogue entre le réalisateur et Margaret Menegoz qui consiste à prévoir les dépenses et à limiter les risques. Ce système rigoureux va permettre au Losange de s'affirmer comme une société de production majeure pour le cinéma d'auteur et de construire un catalogue prestigieux. La fin des années 80 sera également marquée par la création de la branche distribution au sein de la société ce qui contribuera à renforcer son indépendance. Ce secteur connaîtra au fil des années un essor considérable. L'objet de ce chapitre est de comprendre cette transformation, la découverte par le Losange de nouveaux horizons.

HANEKE ET LE LOSANGE

Avec Michel Haneke, Margaret Menegoz s'engage dans la production de projets aux budgets plus élevés. Elle produit au cours des années 2000, quatre de ses long-métrage: *Le Temps du loup* (2003), *Caché* (2004), *Le Ruban blanc* (2008) ; *Amour* (2011). Elle déroge alors à une règle fondatrice du Losange, mais elle le fait en maintenant des principes de rigueur et de rationalité dans la gestion de budgets plus conséquents.

Michel Haneke est né en 1942 à Munich ¹¹¹. Après des études de philosophie, de psychologie et d'art dramatique à l'université de Vienne, il devient critique de cinéma puis réalise ses premiers long-métrages pour la télévision Allemande. *Le Septième continent*, son premier film, sort en salle en 1993. Il met en scène l'autodestruction d'une famille autrichienne bourgeoise qui décide de se retirer de la vie sociale et de s'anéantir méthodiquement. Le mal, la violence (à la fois physique et psychologique) et la destruction sont des thèmes récurrents du cinéma d'Haneke. Ses films sont à la fois aimés et redoutés, car ils confrontent le public avec des peurs (racisme, pression socio-familiale, dogme religieux) et des tabous (viol, inceste). La pertinence de son cinéma se retrouve dans le fait qu'il ne se contente pas de filmer la violence mais qu'il met en scène une réflexion sur ce que signifie cette violence. Ses films sont salués par le public et la critique européenne et dès le début sélectionnés en compétition pour de grands prix cinématographiques : Festival de Cannes, Césars, Festival de Berlin, Oscars. La collaboration avec le Losange débute non pas en production mais avec la distribution de ses premiers films : *Le Septième continent* (1993) *Benny's videos* (1993), *71 fragments* (1995), et *Funny Games* (1997).

Après son film *La Pianiste* (2000), il fait un casting de producteur pour pouvoir financer son prochain long-métrage. Son agent demande à Margaret Menegoz, si elle souhaite le rencontrer. Elle accepte et Haneke manifeste l'envie de travailler avec elle. La réponse de Margaret Menegoz fera rire le cinéaste : « *Je ne sais pas si j'ai envie de passer un an et demi dans la perversion, la torture, le sang et l'horreur* » ¹¹². Il lui propose alors le scénario de *Caché*, un peu moins violent. Les événements du 11 septembre viennent bouleverser l'accomplissement du projet et Haneke préfère tourner un script vieux d'y il a dix ans : *Le Temps du loup*. Margaret Menegoz le suit sur ce projet.

Le film a des airs de film apocalyptique. Une famille, après une catastrophe, tente de rejoindre sa maison de campagne. La maison est occupée par des inconnus, le père est tué et le reste de la famille s'enfuit pour tenter de survivre. Pour mettre en scène cette histoire, huit millions d'euros seront dépensés. Pour monter le financement, Margaret Menegoz coproduit le film avec *Wega Film*, ce qui aussi un moyen de limiter les risques. Elle convient également avec

¹¹¹ - Sur Haneke, cf. M. Cieutat et P. Rouyer, *Haneke par Haneke*, entretiens avec Michel Cieutat et Philippe Rouyer, éditions Stok, 2012 ; V. Carré (sous la dir. de), *Fragments du monde : retour sur l'œuvre de Michael Haneke*, Paris, Le Bord de l'eau, 2012 ; E. Dufour, *Qu'est-ce que le mal Monsieur Haneke ?*, Paris, J. Vrin, 2014.

¹¹² - *Rencontre avec Margaret Menegoz, productrice*, www.allocine.fr/article/fiche, 27.10.2012.

Haneke d'une méthode de travail : même si elle décide de produire des films plus coûteux, elle garde en tête les pratiques rohmériennes. Elle définit cette méthode ainsi :

« Rohmer m'a appris à ne pas gâcher. Il m'a appris à produire des films où il y a rien de gâché, rien de jeté, rien d'inutile et où tout est à l'écran. »¹¹³

Bien que le budget du film de Haneke soit important du fait des acteurs et du décor, Margaret Menegoz garde donc les pratiques mises en place par Rohmer, mais en les adaptant aux attentes du réalisateur.

Margaret Menegoz perçoit entre le cinéma de Haneke et celui qu'elle produit, par-delà la différence des budget ce qu'elle appelle un « *air de famille* »¹¹⁴. La productrice du *Losange* et le réalisateur de *La Pianiste* ont en commun d'être « *très attentifs et très accrochés à une longue préparation, aux soins, à l'exactitude* »¹¹⁵. Ils partagent les même pratiques en amont des tournages : préparations approfondies, calcul des dépenses, contrôle des risques.

« Nous avons en commun de vouloir que l'argent d'un film aille sur le plateau et ne se perde pas dans des couloirs autour »¹¹⁶.

La rationalité économique du *Losange* ne se porte pas donc exclusivement sur la réduction des coûts. Elle se concentre aussi sur la maîtrise des dépenses. Cette sortie du « dogme » de la très faible dépense se fait en conservant le principe d'un financement réfléchi issu des conceptions de Rohmer et Schroeder.

Caché sort en salle en 2005. Cette histoire à suspense, « *tendue et paranoïaque* », selon Serge Kaganski¹¹⁷, est beaucoup mieux accueillie par le public et par la critique que *Le Temps des loups*. La reconnaissance viendra avec le *Ruban blanc*, en 2009. Correspondant plutôt à un format télévisé, le scénario initial que reçoit Margaret Menegoz est divisé en trois épisodes. La productrice ne souhaite pas se lancer dans une aventure télévisuelle, elle propose alors à Haneke de le retravailler. Avec l'aide de Jean-Claude Carrière, Haneke met les trois épisodes initiaux au format d'un long-métrage de 2h 20. Le film obtient la Palme d'or à Cannes, lors de

¹¹³ - *Si Rohmer m'était conté*, La Grande Table (émission animée par Caroline Broué), France Culture, 11 décembre 2013.

¹¹⁴ - *Le Rendez-vous* (émission animée par Laurent Goumarre), France Culture, 12 novembre 2010.

¹¹⁵ - *Ibid.*

¹¹⁶ - *Ibid.*

¹¹⁷ - *Les Inrockuptibles*, 1^{er} janvier 2005.

la 62^{ième} édition (2009) et quelques mois plus tard, totalise plus de 600 000 entrées dans les salles françaises.

Trois ans plus tard, Haneke souhaite retravailler avec le Losange. Il fait lire à Margaret Menegoz le scénario d'*Amour*, sur la fin de vie d'une ancienne musicienne devenue hémiparalysée. Le tournage débute dans les mêmes conditions de production que les films précédents : le budget est important (8 millions d'euros) mais rien n'est dépensé inutilement. Margaret Menegoz et Haneke conservent les mêmes méthodes de travail : longue préparation en amont, dépenses utilisées uniquement pour ce qui est donné à voir à l'écran et coproductions étrangères pour limiter les risques.

Pour les rôles principaux, Haneke souhaite solliciter Emmanuelle Riva et Jean-Louis Trintignant, deux acteurs importants pour le cinéma français et ayant joué avec les plus grands réalisateurs.



1. Emmanuelle Riva et Jean Louis Trintignant dans *Amour* (2012)

Emmanuelle Riva débute sa carrière dans *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais. Elle tourne ensuite avec Jean-Pierre Melville (*Léon Morin Prêtre*, 1961), Georges Franju (*Thomas L'imposteur*, 1965), Philippe Garrel (*Liberté la Nuit*, 1983) et Pascal Bonitzer (*Le Grand Alibi*, 2008). Elle fut récompensée de nombreuses fois en festival pour son interprétation notamment dans le film *Thérèse Desqueyroux* de Franju à la Mostra de Venise en 1962. Jean-Louis Trintignant est lui aussi un acteur emblématique du cinéma français. Il se fait connaître du public avec son rôle du jeune époux fou amoureux de Juliette (Brigitte Bardot) dans *Et Dieu... créa la femme* (1956) de Roger Vadim. Il enchaîne ensuite les films, tournant entre autre avec Claude Lelouch (*Un homme et une femme*, 1966), Eric Rohmer (*Ma Nuit chez Maud*, 1969), François Truffaut (*Vivement dimanche !*, 1983). A la fin des années quatre-vingt, il refuse plusieurs projets et quitte progressivement le monde du septième art. *Amour* marque donc son retour sur le grand écran ¹¹⁸. Haneke a écrit ce premier rôle spécialement pour lui et personne

¹¹⁸ - Sur Jean-Louis Trintignant, cf. A. Brassart, *Les jeunes premiers dans le cinéma français des années soixante*, Paris, Editions du Cerf-Corlet, 2004 ; A. Asséo, *Du côté d'Uzès. Entretiens avec Jean-Louis Trintignant*, Paris, Le Cherche midi, 2012.

d'autre : « Depuis toujours, il me fascine parce qu'il semble garder un secret. Outre sa beauté physique et son talent d'acteur, il a quelque chose d'indéchiffrable. »¹¹⁹ Le réalisateur réussit à convaincre Jean-Louis Trintignant de lire le scénario. La réponse de l'acteur est assez tranchante, même si elle ne manque pas d'humour :

« Quand Haneke l'a envoyé, j'ai été catastrophé parce que j'ai vu dans ce film une intensité, une force que je n'imaginais pas et je lui ai dit : "Je suis content de l'avoir lu parce que ça, c'est un film que je n'irai pas voir". »¹²⁰

Margaret Menegoz et Haneke finissent par le convaincre :

« Je n'allais pas bien à ce moment-là et la productrice m'a dit quelque chose qui m'a touché énormément : "Vous n'allez pas bien, mais si vous ne faites pas le film vous n'allez pas aller mieux pour autant, alors faites le film.", et elle a eu raison. »¹²¹.

Le tournage a lieu sans ombrage, principalement en studio où Haneke a tenu à reconstituer à l'identique l'ancien l'appartement de ses parents. Malgré le sujet douloureux du film, les deux acteurs travaillent avec enthousiasme. Le film sort le 24 octobre 2012 en salle et fait plus de 700 000 entrées en France. Haneke reçoit pour le film une seconde Palme d'or à Cannes. Nanni Moretti, alors Président du jury, invite Emmanuelle Riva et Jean-Louis Trintignant à monter sur l'estrade afin de partager cette Palme avec le réalisateur [photogrammes 2].



2 – Emmanuelle Riva, Jean-Louis Trintignant et Michael Haneke lors de la remise de la Palme d'Or pour *Amour* en 2012.

Le film reçoit de nombreux prix : meilleur film étranger aux Oscars en 2013, meilleur film étranger aux Golden Globes la même année. En France, lors de la 38^e cérémonie des Césars il décroche un prix dans 5 sections différentes : meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur

¹¹⁹ - M. Cieutat et P. Rouyer, *Haneke par Haneke*, entretiens avec Michel Cieutat et Philippe Rouyer, *op. cit.*, p. 317.

¹²⁰ - A. Asséo, *Du côté d'Uzès*, *op. cit.*, p. 178.

¹²¹ - *Ibid.*

actrice, meilleur acteur et meilleur scénario original. Jean-Louis Trintignant et Michael Haneke étant absents, c'est Margaret Menegoz qui va chercher leurs récompenses.



3 – Emmanuelle Riva, lors de la 38^{ième} cérémonie des Césars, recevant son prix : « *J'ai toujours envie quand je reçois un prix... Je ne peux pas le concevoir, je ne peux pas le penser sans toute l'équipe du film. Ça m'est difficile d'être toute seule avec ça, c'est tellement cher, tellement précieux. J'aurais beaucoup aimé que Jean-Louis Trintignant soit là et que Michael Haneke soit là.* »

La consécration d'Haneke pour *Amour* sonne comme l'aboutissement d'une longue collaboration avec Le Losange, commencée en 2002 avec *Le Temps du loup* et s'étendant sur plus de dix ans, jusqu'au *Ruban blanc* en 2012. En produisant les films de Michael Haneke, le Losange a pu s'affranchir de l'image de la société qui produit des films « à dix centimes », pour reprendre une expression de Romain Goupil, et s'éloigner d'une économie rohmérienne très radicale, profondément attachée à la logique des petits budgets. Cette rupture s'est faite cependant en conservant certains principes mis en place par Rohmer et Schroeder, en particulier, une certaine manière de travailler. Sur les films de Haneke, Margaret Menegoz a su mettre à profit les méthodes des deux fondateurs : une volonté de contrôler strictement les dépenses par une préparation minutieuse des temps de tournage. Depuis l'éloignement des deux fondateurs à la fin des années quatre-vingt, c'est elle qui incarne la société dans son ensemble, qui impose une nouvelle dynamique de production permettant ainsi au Losange d'agrandir son catalogue. Par sa collaboration avec Haneke, Margaret Menegoz a ouvert le Losange à d'autres horizons cinématographiques, sans renier son héritage.

ROMAIN GOUPIL, UN REALISATEUR AU TRAVAIL

L'attention au travail Romain Goupil permet d'analyser les méthodes spécifiques de production du Losange. La société a produit quatre long-métrages de ce cinéaste. La collaboration débute avec le financement de *A mort la mort*, en 1999, mais les premières rencontres entre Margaret Menegoz et le réalisateur s'effectueront néanmoins bien avant la

mise en place de ce projet. Dans l'entretien qu'il nous a accordé¹²², Romain Goupil ne se contente pas de parler de son rapport personnel avec la société, il décrit avec précision le fonctionnement du Losange et le travail de Margaret Menegoz.



Margaret Menegoz



Romain Goupil

En 1969, alors qu'il est lycéen, Romain Goupil souhaite quitter le monde des études pour se lancer dans le cinéma. Son père, chef opérateur, lui propose de rencontrer Robert Menegoz, réalisateur de documentaire. Il commence alors comme assistant à la mise en scène ou à la régie. En 1982, il réalise *Mourir à trente ans*. Alors qu'il n'a que 31 ans, il livre ainsi un documentaire de première importance sur la période de mai 68. Le film est récompensé de la Caméra d'or au festival de Canne (35^{ème} édition) et obtient le César du meilleur premier film en 1983. Le film est produit par MK2. Cette collaboration se poursuit jusqu'à un « *désaccord en 1986* ».

Romain Goupil décide alors de prendre contact avec Margaret Menegoz pour lui présenter son projet : *L'Héroïne*. Le scénario lui plaît, le Losange obtient l'avance sur recette pour faire le film, mais au moment de chercher d'autres financements, Romain Goupil décide d'abandonner le projet :

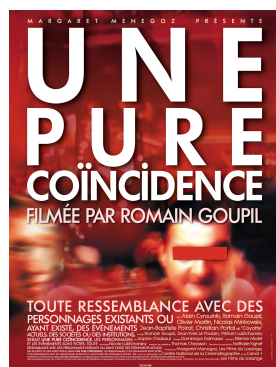
« C'est moi qui ai renoncé au film parce qu'il racontait l'histoire d'un garçon qui se shootait pour rattraper une fille. L'écriture du scénario s'est déroulée au moment où l'on ne connaissait pas très bien le virus du Sida. Mais lorsque l'on a cherché les financements, il se trouve que se shooter est l'équivalent à mourir puisque ça transmet le Sida. Il n'y avait plus du tout une espèce de transfusion amoureuse, il y avait transfusion tout à fait mortelle. »

¹²² - Entretien avec Romain Goupil réalisé le 5 juin 2015, voir annexe. Tous les propos de Romain Goupil cités dans cette section sont extraits de cet entretien, sauf mention contraire. Voir aussi, G. Lefort, *Entretien avec Romain Goupil*, Paris, Punctum, 2005.

En 1993, le réalisateur fait appel au Losange, non pour la production mais pour la distribution de son film *Lettre pour L...* (1993). C'est à partir de ce moment-là, que s'amorce véritablement sa collaboration avec Margaret Menegoz. En 1999, elle produit *A mort la mort* [photogrammes 1]. En 2001, Romain Goupil réalise *Une pure coïncidence* [photogrammes 2], toujours en collaboration avec le Losange. Cette histoire qui mêle film dans le film, hold-up et sans papier séduira un peu plus de 50 000 spectateurs en France. En 2010, Romain Goupil, après avoir réalisé quelques court-métrages et des documentaires, revient au long-métrage de cinéma avec *Les Mains en l'air* [photogrammes 3]. Ce film, conseillé aux enfants, à partir de 10 ans, attirera dans les salles plus de 100 000 spectateurs. Le 4 février 2015 le film *Les Jours Venus* sort en salle [photogrammes 4].



1 – *A mort la mort*, 1999. Thomas a 47 ans. Il court d'hôpitaux en cimetières pour réconforter les uns et ensevelir les autres. La mort a encore et toujours de l'imagination et du tonus : sida, overdose, suicide. Elle s'abat gaillardement sur cette génération.



2 – *Une Pure Coïncidence* 2001. Un sans-papier informe Romain Goupil qu'un bureau de change parisien sert de couverture à des passeurs d'immigrés clandestins provenant d'Asie. Certains de ces immigrés auraient été passés à tabac lors de retards dans le remboursement du prix de leur passage. Le groupe d'amis de Romain décide alors d'une action afin de saisir des preuves dans le bureau de change et de faire éclater l'affaire au grand jour. Ils organisent un hold-up et passeront à l'action pour amener la police à intervenir. Mais tout cela n'est que pure coïncidence.



3 – *Les Mains en l'air*, 2009. En 2009, Milana, d'origine tchétchène, est élève en classe de CM2 à Paris. Ses copains, sa bande, ce sont Blaise, Alice, Claudio, Ali et Youssef. Un jour Youssef, qui n'a pas de papiers, est expulsé. Puis, c'est au tour de Milana d'être menacée. Se sentant alors en danger, les enfants décident de réagir. Ils prêtent serment de toujours rester ensemble et organisent un complot pour sauver Milana.



4 – *Les Jours Venus*, 2015.

- Le jour venu où vos enfants regardent votre passé comme si vous aviez fait Verdun.
- Le jour venu où une lettre administrative interroge votre âge et votre statut et vous pousse vers la retraite.
- Le jour venu où votre dernière idée de scénario ne se transforme pas en film.
- Le jour venu où votre nouvelle banquière vous convoque impérativement.
- Le jour venu où vous vous souvenez de votre rencontre avec Elle pendant la guerre à Sarajevo.
- Le jour venu où vous commencez toutes vos phrases par « avant ».
- Le jour venu où tout votre temps se décompte, les enfants grandissent, vos parents faiblissent.
- Le jour venu où vous rencontrez une jeune femme qui aime les vieux : les vieux mariés.

Les films de Romain Goupil sont des films à petits budgets. Au maximum, 2,5 millions d'euros sont dépensés : « *En deçà pour Une pure coïncidence, A mort la mort et le dernier* [Les Jours venus] ». Par son expérience d'assistant sur les documentaires de Robert Menegoz et en accord avec la politique de production du Losange, Romain Goupil veille à ne prendre aucun risque économique. N'ayant aucune garantie quant au nombre de spectateurs, il vise à optimiser la rentabilité de ses films en contrôlant les coûts de production.

La pratique des budgets « *fermés* » demande une organisation très précise. Tout est « *calé* » bien avant le tournage et tout le monde « *doit s'en tenir à ce qui a été décidé* ». Le réalisateur doit répartir ses fonds en fonction de ses besoins. Comme il n'est pas toujours possible de réaliser ce qui est écrit sur le scénario, il s'agit alors de « *compenser* » :

« La grande décision que je prends comme réalisateur, comme il n'y a pas beaucoup d'argent, c'est à un moment donné de ne rien consacrer du tout à la figuration dans la rue, aux véhicules, de filmer tel quel, et puis de mettre tout l'argent sur une séquence où on est 200 ou 300. Par exemple, je ne touche pas au décor pour une discussion avec [Jackie] Beroyer. Mais par contre on va intervenir sur la maîtrise totale du décor quand on balance les pianos [dans Les Jours Venus] ou que l'on veut que la rue soit arrosée ou qu'il y ait tel ou tel passage de bus, des plans beaucoup plus chers où il faut maîtriser la figuration. Après je vais compenser parce qu'on ne peut pas tout réaliser comme c'est écrit sur le scénario, car ça coûterait des fortunes. Rohmer bien sûr, Barbet bien sûr, ont fait tous ça. Et l'on ne va pas du tout être dans une exigence en disant "je veux ça par rapport à ce qui est écrit sinon je ne tourne pas", on ne va pas demander à la production de tout mettre à disposition. Ce n'est pas le cas là sur les films que je peux faire avec le Losange ».

Finalement, il ne s'agit pas de répartir l'argent en « *saupoudrant tous les jours* ». Il n'est pas question d'adapter le budget à ses besoins, mais bien l'inverse. Ce qui est superflu est laissé de côté au profit d'autres investissements qui méritent d'être financés.

Tout cela est fixé grâce aux longues discussions en amont qui permettent de déterminer les dépenses nécessaires au film. Dans *Les Jours Venus*, Romain Goupil met en scène cette phase de discussion. Dans le bureau de sa productrice, interprétée par Noémie Lvovsky, le réalisateur, lui propose le sujet de son prochain film [photogramme 5]. Comme en convient Romain Goupil, à l'écran, la manière de présenter ces échanges est traité de façon « *très ironique, très moqueuse et très amicale* ». Elle permet de prendre la mesure de l'importance de ces conversations. Ces discussions, déjà présentes au temps d'Eric Rohmer et Barbet Schroeder, font partie intégrante du processus de création. Elles sont nécessaires au réalisateur pour faire le point sur l'avancée de son film et primordiales pour que le producteur puisse contrôler la faisabilité du projet.

Ces conversations sont donc au cœur de la relation qui unit le producteur avec son réalisateur et s'organisent en plusieurs étapes. La première concerne la phase de conception du projet, qui va permettre de commencer à « *engager le processus* » : échanger sur les idées de sujet de film, les histoires que l'on a envie de raconter, mettre en place une trame narrative. Si le projet est considéré comme viable, une convention d'écriture est signée. Il s'agit pour le producteur de dégager une certaine somme d'argent au profit du réalisateur pour que ce dernier puisse écrire son scénario. La rédaction du scénario terminée, réalisateur et producteur décident ensemble si le film doit se faire ou non. Le réalisateur peut renoncer à un scénario qu'il ne juge pas assez satisfaisant, à l'instar du producteur qui peut refuser de financer le film. A l'inverse, si le projet est considéré comme intéressant, producteur et réalisateur s'engagent réciproquement. Tout est mis en place alors pour la recherche des financements et la préparation du tournage.



5 – Dans *Les Jours Venus* Romain Goupil joue son propre rôle, celui d'un réalisateur face à ses questionnements à propos de ses projets. On le voit notamment présenter un scénario à sa productrice (Noémie Lvovsky, à gauche) : « *C'est l'histoire d'un type qui, lorsqu'il filme normalement, tout à fait normalement, une catastrophe se déclenche. Par exemple, il va en Chine pour filmer un*

paysage et une catastrophe se produit. Il est en Russie, il tourne dans une forêt de boulots, s'en suit le plus grand incendie de tout les temps. En Islande, il pose sa caméra et hop, c'est l'éruption du volcan, celui qui a paralysé toute l'Europe ». Sa productrice lui demande alors s'il compte « *tourner en vrai ses catastrophes* » ou s'il compte « *utiliser des images d'archives* ». Aux projets artistiques du réalisateur la productrice répond par des questionnements techniques et économiques.

Cette relation complexe entre un réalisateur et son producteur repose sur une « *division pratique et symbolique des opérations de gestion et de création* »¹²³. Si le réalisateur ne perçoit que la dimension artistique de ses idées, le producteur se doit d'ancrer le projet dans une réalité économique. Romain Goupil se montre particulièrement lucide sur ce point :

« Les réalisateurs ont toujours une idée plus merveilleuse l'une que l'autre, et ça défile dans le bureau de la productrice, en l'occurrence Margaret, en disant "j'ai eu une idée". Et l'on ne comprend pas que cette idée ne déclenche pas immédiatement l'enthousiasme et le financement ».

Ces préoccupations opposées sont néanmoins contrebalancées par la nécessité de la relation producteur-réalisateur. Alors qu'un producteur attend de son réalisateur qu'il fasse un bon film, qu'il respecte le budget, et qu'il puisse diriger une équipe, le réalisateur attend de son producteur qu'il lui trouve des financements et lui apporte des conseils et des avis pertinents.

La relation qui les unit, entre opposition et attraction, varie selon les « couples » réalisateur-producteur. De la simple relation professionnelle, elle peut déboucher sur des amitiés réelles et solides. Romain Goupil exprime clairement ce point :

« Le fait de se connaître, vous le voyez très bien dans Les Jours Venus, permet d'un coup, d'un simple haussement de sourcil ou du ton de la voix, de comprendre qu'il y a un truc qui accroche pas, [qui] va pas accrocher ou [que] ça va être compliqué, même si c'est un peu moins caricatural que dans le film. »

Malgré les contradictions de préoccupation qui opposent producteurs et réalisateurs, la démarche cinématographique de Romain Goupil n'est jamais éloignée de la réalité économique. Déjà conscient de cette dimension sur les tournages de Robert Menegoz lorsqu'il était assistant, il a conservé cette approche en collaborant avec le Losange. Car tous les réalisateurs ne se sentent pas concernés par les questions de financement :

¹²³ - O. Alexandre, *La règle de l'exception, Ecologie du cinéma français*, Paris, Editions de l'EHESS, 2015, p. 144.

« Il y a quand même une autre école, celle qui dit : ce n'est pas le problème l'économie, je suis un artiste, je m'en fous, la production doit se mettre à disposition pour le film que j'ai envie de faire. »

Là n'est pas l'attitude de Romain Goupil. L'idée étant de réaliser des films tout en posant un regard intelligent sur la manière dont il a été financé.

La collaboration de Romain Goupil avec le Losange est une collaboration qui dure depuis plus de dix ans. Une relation qui dépasse même le cadre professionnel puisque Romain Goupil, bien avant d'être réalisateur, travaillait comme assistant sur les documentaires de Robert Menegoz, le mari de Margaret Menegoz :

« Autant moi je vais suivre ce qu'il se passe dans la vie de Margaret et de Robert, autant, elle va être au courant de ce qu'il se passe dans la mienne et ça depuis toujours ».

Les méthodes utilisées pour le financement des films de Romain Goupil sont représentatives d'une conception plus globale de la production au sein du Losange. Des discussions en amont, aux budgets fermés, tout est mis en place pour adopter une attitude réfléchie face à la réalisation d'un projet. La relation qui unit le réalisateur et le producteur occupe une place importante dans l'établissement de cette conception. Il est important que le réalisateur ait lui-même conscience des réalités économiques qui accompagnent la réalisation de son projet. Le producteur doit veiller à s'engager sur un projet viable et ne pas prétendre au financement d'un scénario impossible à réaliser raisonnablement.

UN SYSTEME RIGoureux

Malgré son importance, la figure du producteur reste souvent ignorée. La plupart du temps, elle est présentée sous des traits caricaturaux. Toutes les sociétés de production n'ont pas la même position dans l'espace du cinéma. Des grands studios d'Hollywood aux producteurs indépendants français, *« ces personnes physiques ou morales qui prennent l'initiative ou la responsabilité de la réalisation d'une œuvre »*¹²⁴ ont un rapport à la création d'un film qui se différencie nettement.

¹²⁴ - Code de la propriété intellectuelle, Article 132-23.

Dans son « écologie du cinéma français », Olivier Alexandre conçoit la production cinématographique française selon une organisation en plusieurs « cercles »¹²⁵.

« Dans un premier cercle, on trouve Studio Canal, Orange Studio, Pathé, Gaumont, UGC, MK2, et EuropaCorp, réunis au sein de l'Association des producteurs indépendants, mettent directement en production des films conçus en interne ou via une équipe salariées qui sélectionne des projets. Entre 500 et 800 scénarios leurs sont soumis chaque année. Les plus gros producteurs de la place, pour la génération sortante, Claude Berri, Alain Goldmann, Jean-Louis Livi, Alain Terzian ou Alain Sarde, et celle montante, Thomas Langmann, Marc Missonnier ou les frères Altemayer, conservent l'autonomie juridique de leur société tout en maintenant une étroite collaboration avec les groupes, sous la forme de partenariat, plus ou moins désirés et contrôlés. Positionnés à la lisière du premier et du deuxième cercle, ils se différencient culturellement des « gros indépendants » type Wild Bunch, qui revendiquent une forte autonomie. Dans une même strate, les sociétés indépendantes identifiées au cinéma d'auteur bénéficient du plus haut niveau d'aide du CNC. Si les productions Agat, Haut et Cour, Lazennec, Losange, Nord Ouest, Pelléas, Pyramides, Rectangle, Rezo, Why Not ou des Films d'ici, ne sont que très occasionnellement championnes du box office (La Haine, Marius et Jeannette, Entre les murs, Des hommes et des dieux), elles comptent parmi les « abonnés » du Festival de Cannes »¹²⁶.

Le Losange, appartient donc au dernier cercle. En produisant un à deux films par an en moyenne, la plupart du temps sélectionnés en compétition au sein de festivals prestigieux, la société se situe, comme nous l'indique Oliver Alexandre, dans le cercle des sociétés de production indépendantes. Elle produit des films qui échappent, autant qu'il est possible, au processus d'uniformisations, de standardisation et de formatage vers lesquelles tendent les stratégies des grands groupes cinématographiques.

Le système du Losange est un système « lent », basé sur un travail de réflexion et de discussion visant à réaliser des projets financés selon les principes d'une économie spécifique, qui oscille entre une réduction maximale des coûts et une rationalisation des dépenses. Cette méthode, indissociable d'un partenariat durable avec les réalisateurs, est décrite ainsi par Laure de Verdalle :

¹²⁵ - O. Alexandre, *La règle de l'exception*, op. cit., p. 112.

¹²⁶ - *Ibid*, p.113

*« Dans la représentation de leur activité que défendent les producteurs indépendants, l'enchaînement des projets s'accompagnent donc d'un travail de suivi auteurs-réalisateurs. Le cinéma compte d'ailleurs de nombreux exemples de ces binômes producteurs-réalisateurs inscrits dans la durée d'un travail collectif. Nous sommes ici au cœur de la dynamique de Paris qui caractérise l'industrie cinématographique dans son ensemble. »*¹²⁷

Cette fidélisation permet d'obtenir « des mises en place largement en amont » où producteur et réalisateur s'adonnent à de longues discussions sur le projet et dégagent les fonds nécessaires pour les repérages. Romain Goupil décrit bien ce travail de la productrice :

« Il y avait un adage qui se disait au sein des vieilles générations, celle de mon père ou de Robert Menegoz, qui était de dire : “un film est réussi quand le producteur a fait faillite”. Ce n'est pas exactement comme ça que fonctionne Margaret. Elle connaît toutes ces histoires et la vie de tous ces producteurs qui ont disparu, comme Zilberman ou plein d'autres qui étaient en noms propres et qui sont tous adossés à des noms industriels, parce que c'est pas possible, à part d'avoir une rigueur comme elle a eu. Et là ça veut dire s'opposer à des films, ne pas les accepter, ne pas les faire ou ne pas vouloir les faire aux conditions qui sont exigées. Il faut faire des choix. C'est là où se trouve son travail de productrice. Ce n'est pas un film “coûte que coûte”, pas “un film pour un film”, c'est un film que je décide et que je maîtrise. Après, il marche ou il ne marche pas, c'est encore autre chose. Tant mieux pour tout le monde si ça marche. »

Contrairement aux sociétés de productions plus importantes, celles du « premier cercle », qui vont attendre « en s'encadrant de scénaristes que le scénario soit parfait » et auront au préalable « analysé ce qui marche dans le cinéma et essayé de refaire un scénario qui fonctionne », comme le signale Romain Goupil, le Losange anticipe le coût du film avant même que le scénario ne soit fini. Cela permet de déterminer si l'histoire est « viable ou pas » au niveau de la distribution, mais aussi des déplacements envisagés, des lieux requis, du sujet. Un projet n'est financé que si, à la réflexion, il apparaît réalisable. Faire prendre « des risques démentiels » à la société empêcherait de financer le film suivant. Cela n'implique pas que les budgets soient systématiquement réduits. Deux opérations principales rendent possible

¹²⁷ - « Enchaîner des projets de films : enjeux croisés autour de la construction d'une carrière de producteur », Laure de Verdalle in L. Créton, Y. Dehée, S. Layerle, C. Moine (sous la dir. de), *Les producteurs. Enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2011, p. 168.

l'indépendance sans la déflation : d'une part une gestion rigoureuse des dépenses et d'autre part l'association à d'autres sociétés de productions – c'est ce qu'a pu faire Margaret Menegoz en travaillant avec Wega Film pour *Le Ruban Blanc*, avec X film creative pool pour *Amour* de Haneke et avec ERF Filmproduktions pour produire *Heimat* d'Edgar Reitz, Margaret Menegoz cherche à limiter les risques au maximum. Elle ne se laisse pas guider par ses « impulsions »¹²⁸. Elle ne tente jamais de financer un projet à tout prix. Son but est de construire peu à peu le catalogue du Losange. Elle engage ainsi une vision globale. Cette logique du long terme est primordiale pour la stabilité du Losange, sur le plan financier comme sur le plan symbolique. La bonne gestion d'un catalogue permet à la société, si elle a pu acquérir les droits de production et/ou de distribution d'un film, de pouvoir l'exploiter sur le très long terme (à la télévision principalement) et le catalogue permet ainsi de définir « une certaine "patte" du producteur », portant « la trace de ses choix accomplis », « de ses orientations »¹²⁹. Il produit des effets d'identification vis-à-vis des principaux interlocuteurs (exploitants, organisateurs de festivals, critiques de cinéma).

Alors que la plupart des producteurs dits « indépendants » ont disparu, obligés de s'adosser à des noms industriels pour pouvoir survivre, en menant un travail de production réfléchi basé sur la discussion et l'anticipation, Margaret Menegoz a œuvré à la stabilité et au rayonnement du Losange. Elle a su conserver l'indépendance initiale du Losange tout en donnant à la société une plus grande ampleur.

DE LA PRODUCTION A LA DISTRIBUTION

Aux activités de production du Losange, vont s'ajouter au milieu des années quatre-vingts des activités de distribution qui vont contribuer à renforcer l'indépendance de la société face aux autres sociétés et qui vont participer à sa stabilité économique.

Le métier de distributeur est né dans les premières années de l'industrie cinématographique¹³⁰. Inventé par Charles Pathé en 1907, il est encore aujourd'hui peu connu du grand public, alors même qu'il constitue un maillon important entre la production des films et leur exploitation commerciale, assurée par les directeurs de salle de cinéma. Le distributeur est en charge de la

¹²⁸ - *Ibid.*, p. 167.

¹²⁹ - *Ibid.*, p. 167.

¹³⁰ - Sur la distribution cinématographique française, cf. M. Greif-Humblot et N. Anen, *La distribution cinématographique en France*, Paris, 2007.

gestion des copies (reproduction et transport), de la promotion du film et de son placement en salle. D'un point de vue légal, le producteur cède au distributeur des droits temporaires d'exploitation de son film en salle pour un territoire donné. Le distributeur incarne donc les intérêts du producteur face aux exploitants. C'est lui qui détermine la stratégie de commercialisation d'un film. Il doit donc mettre en place un « plan de sortie », centré sur le choix de la date de sortie en salle, en fonction des festivals et de la concurrence de la sortie des autres films et un « plan marketing », défini par les principales opérations d'accompagnement du film : dossiers de presse, affiches, bandes annonces, avant-premières, etc.

Dans un premier temps, sur le modèle du négociant et du grossiste, comme le précise Olivier Alexandre, le métier de distributeur s'est longtemps « *limité à une activité de banque, en versant une avance, dite à-valor ou minimum garanti, sur le montant des recettes au producteur* »¹³¹, ce qui lui assurait le monopole de la location des copies et des ventes des droits du film sur un territoire donné. A partir des années 80, sous l'effet de la concurrence de la télévision et de la vidéo, le poids des distributeurs dans le financement de la production cinématographique est allé décroissant. Néanmoins, pour les films produits avec des petits et des moyens budgets, il n'est pas rare que le distributeur s'engage dès la phase du scénario, par un accord qui apparaît comme essentiel, voire indispensable pour trouver d'autres financements.

Le secteur de la distribution est un secteur très segmenté¹³². On compte en France une centaine de sociétés en activité. Quelques-unes sont « affiliées » à un groupe : les cinq filiales nationales de majors américaines (telle que Paramount Pictures France), les quatre sociétés intégrées à des groupes nationaux d'exploitation (Pathé, Gaumont, UGC, MK2) et les trois filiales de chaîne de télévision (Canal +, TF1 et M6). Si la grande majorité des sociétés sont indépendantes, on peut distinguer les « grosses » structures : EuropaCorp, Metropolitan Filmexport et Wild Bunch ; les structures « moyennes » : Océan Films, Diaphana, Pyramide, Les Films du Losange, Le Pacte ; les « petites » structures : Shellac, Sophie Dulac Distribution, Pierre Grise Distribution.

C'est à la fin des années 80 que Margaret Menegoz souhaite développer ce secteur au sein du Losange. En 1986, elle contacte Régine Vial, ancienne professeure de français, qui s'est occupée d'un cinéma d'art et d'essai avant de travailler chez Gaumont pendant trois ans pour

¹³¹ - O. Alexandre, *La Règle de l'exception*, op. cit., p. 152.

¹³² - *Ibid.*, p. 153.

y développer un secteur scolaire. Ensemble, elles mettent en place la branche distribution au sein du Losange. En quelques années, cette branche du Losange se développe de manière significative. Sur ce plan, comme sur le plan de la production, le Losange se trouve ainsi dans la position intermédiaire de ces sociétés de distribution dites « moyennes » qui peuvent financer la distribution de 3 à 5 films par an.

Dans l'entretien qu'elle nous a donné ¹³³, Régine Vial exprime clairement la conception de la distribution d'une société qui s'est spécialisée dans la production et la promotion d'un cinéma relativement autonome. Elle précise clairement par exemple que la branche distribution doit se développer dans le même esprit que celui de la production et donc dans celui donné à la société par ses fondateurs, dans un esprit d'indépendance :

« Margaret Menegoz souhaitait développer la distribution parce qu'avant les films étaient distribués par des compagnies extérieures. Mais [comme] ces compagnies extérieures avaient beaucoup de films, elle avait le souci de se dire : "J'aimerais bien développer un outil où c'est moi qui fabrique des films, avec Rohmer. Nous produisons des films, et il faut qu'ils soient portés jusqu'au public par nous-mêmes, pas par une compagnie extérieure où le film est noyé dans d'autres films". Donc c'est comme ça que l'idée est venue, en fait. »

La référence à Rohmer revient ainsi à de nombreuses reprises et Régine Vial met en évidence sa grandeur d'artiste sans la dissocier des principes économiques qui la sous-tendent, rapportant toujours le « cinéma d'auteur » à ses « coûts raisonnables » :

« Ah, oui, bien sûr, Rohmer, c'est une figure importante, pour le Losange mais également pour le cinéma français et mondial. Il y a deux ans, on a refait un coffret, on a refait une rétrospective, on est en train de numériser tous ses films, je pense que l'âme de la maison c'est vraiment Eric Rohmer, et aussi une philosophie de cinéma, de cinéma d'auteur, de cinéma dont le coût est très raisonnable, dont il y a un fond, une vision du monde, de la jeunesse. Le cinéma envisagé comme une œuvre d'art, comme une forme artistique. »

¹³³ - Entretien avec Régine Vial, réalisé le 2 juin 2015, voir annexe. Tous les propos de Régine Vial cités dans cette section sont extraits de cet entretien, sauf mention contraire.

Comme les opérations de production, les opérations de distribution du cinéma d'auteur se font en « accord » avec l'auteur, sa *centralité* jouant sur tous les éléments du processus cinématographique, du projet au scénario et de la réalisation à la promotion :

« Ici, il n'y a aucune affiche, aucune bande annonce qui ne soit sortie d'ici sans l'accord du metteur en scène. Donc, oui, c'est une idée [conçue] avec Romain [Goupil]. On a fait [la bande annonce] (...) avec sa monteuse, tout simplement, et puis Margaret, la productrice, est venue et a retravaillé dessus. C'est un travail un peu collectif, très modestement, mais c'est une volonté d'être un peu singulier. »

Régine Vial conçoit donc la distribution comme une activité visant à promouvoir un cinéma qui ne dépend pas de stratégies strictement commerciales. Ainsi la prise en charge du film n'est pas évoquée sur le ton assez agressif des stratégies de marketing, mais elle est comparée aux soins maternels :

« Un film c'est comme un bébé, on le fabrique et après il faut l'élever. Je pense que sortir un film c'est le faire grandir, lui donner vie, c'est lui faire rencontrer un public, c'est trouver son chemin. Ça a du sens parce que ça permet non seulement au moment de la sortie, mais je pense aussi des années plus tard, de faire vivre un catalogue, de faire en sorte qu'il existe, de le faire vivre et revivre, de le transformer. »

La relation à l'œuvre est décrite comme une « aventure » ou un « voyage » et le distributeur se doit d'être au service d'une *singularité*, c'est-à-dire d'une figure irréductible à ses intentions commerciales, affranchie des effets de mode et des pouvoirs de l'argent :

« Chaque film est différent, chaque film est une aventure différente. Un film d'Agnès Varda est différent d'un film d'Alain Guiraudie, de Nicolas Philibert, de Jean-Marc Moutout, et chaque réalisateur a une façon de travailler différente, donc on essaie à chaque fois d'accompagner au mieux. »

Le distributeur est ainsi un « passeur » qui fait le lien entre la recherche artistique du cinéaste et le goût public ; c'est à lui de trouver le « bon chemin » :

« C'est un métier à la fois de passeur, on passe le film du producteur ou du metteur en scène au public, c'est aussi un métier d'accompagnement. Je dis souvent que l'on est finalement des compagnons de voyage, donc il faut trouver l'affiche, trouver la bande d'annonce, trouver le bon chemin, le bon festival, la bonne façon d'en parler, le public

qui va l'aimer. Il y a des films qui trouvent leur chemin et quelquefois on est surpris car, finalement, ce qui est important c'est de leur donner le bon chemin. »

La ligne « auteuriste » que suit le Losange en matière de distribution est rappelée par Régine Vial : l'essentiel est de se démarquer de la standardisation inévitable des stratégies commerciales.

« Chaque film a un chemin et il n'y a pas de sortie standard. Ça c'est très important. C'est d'autant plus important dans un monde où aujourd'hui, on essaie de tout standardiser. Je pense qu'il faut savoir vérifier, trouver à chaque film son bon chemin. »

Quand Régine Vial évoque les réussites ou les échecs des films, elle ne le fait pas dans le langage des stratégies commerciales, mais en terme « d'amour » et de « désamour ». Elle met aussi en avant l'abnégation ou les sacrifices de ceux qui sont au service de l'art et des artistes :

« Il faut avoir une certaine force intérieure pour résister au désamour des films (...). Dès que vous montrez un film, il ne vous appartient pas : il appartient aux autres, et les autres sont quelquefois une puissance d'amour, mais souvent une source de critique et de démolition. Il faut être plus costaud que tout ça et l'accepter, l'entendre sans l'entendre, en tout cas, ne pas se décourager, jamais. Quand on aime, il ne faut pas être influençable. »

De manière significative, elle ajoute que l'essentiel de son éthique de distributrice revient à être au service de l'artiste, la dimension commerciale étant sans grande signification pour définir son métier : *« Après, c'est du travail, négocier des droits, je n'ai rien à dire la dessus. »*

UN CATALOGUE

L'attention au catalogue que le travail de Régine Vial a permis de constituer, fait apparaître des éléments significatifs.

CHERCHER DANS LE CATALOGUE

Un film, un réalisateur, un acteur...

Production Distribution France International sales

Extrait du catalogue du Losange (cf. sitographie). En détenant les droits de production et/ou de distribution, le Losange peut exploiter les films à plus long terme : télévision, rétrospectives, etc.

Le premier est lié au rythme du développement du secteur. Deux ans après la création d'un secteur distribution, le Losange distribue trois films : *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* d'Eric Rohmer (1987), *La Bande des quatre* de Jacques Rivette (1988) et *De bruit et de fureur* de Jean-Claude Brisseau (1988). Au départ, les films distribués sont soit des films produits par le Losange, soit des films de réalisateurs liés à Rohmer, que Régine Vial appelle des « réalisateurs amis », comme Rivette. La branche de distribution prend véritablement son essor avec l'intégration au catalogue de films extérieurs à ce cercle restreint. La proportion des films distribués et des films produits va alors évoluer : de 1993 à 2002, on compte 7 films produits (et donc distribués par le Losange) contre 26 films seulement distribués par le Losange ; de 2004 à 2013, 10 films produits (et distribués) par la société contre 50 films seulement distribués. Cela s'explique simplement par le fait que la cadence de production « ne peut être aussi rapide que la cadence de distribution », mais cela montre aussi que l'activité de distribution est devenue importante pour les Films du Losange.

Deuxième élément significatif, le secteur de la distribution connaît une évolution qui est analogue au secteur de la production. Les activités de distribution ne se limitent pas au cadre étroit d'un cinéma d'auteur français lié à Rohmer ou à la Nouvelle Vague : elles s'ouvrent à

l'international et assurent la promotion de films qui sont en compétition dans des festivals prestigieux. C'est ainsi que le Losange monte en puissance, tout en renforçant sa légitimité.

L'intégration au catalogue des auteurs du Dogme95 est un bon exemple de cette stratégie de développement. En 1996, la société démarre une collaboration, qui dure encore aujourd'hui, avec le réalisateur danois Lars Von Trier.¹³⁴ Connu également pour être l'un des fondateurs de ce que l'on peut rapidement considérer comme mouvement d'avant-garde, Lars Von Trier vient présenter en France, cette année là, son quatrième long-métrage, *Breaking the waves*. C'est le premier volet d'une trilogie. Il sera suivi par *Les idiots* (1998) et *Dancer in the Dark* (2000), eux aussi distribués en France par le Losange. Ces œuvres sont bien accueillies en France. En 2000, *Dancer in the dark* obtient un double prix à Cannes, la Palme d'Or et le prix d'interprétation féminine pour la prestation de Bjork. C'est encore le Losange qui distribue *Festen* (1998) de Thomas Vinterberg. Le film est salué à Cannes par la critique et obtient le Grand prix du Jury. Il trouvera son public avec plus de 600 000 spectateurs en salles.



Affiches des films *Festen* (1998) et *Dancer in the Dark* (2000)

L'intégration au catalogue de cette « nouvelle vague danoise », que la branche distribution contribue à faire découvrir en France, correspond bien à l'évolution du Losange dans les années 90. Le catalogue s'enrichit d'une cinématographie extérieure à la France, mais qui d'une part hérite en partie de la radicalité du cinéma d'auteur français et est en position de s'imposer dans l'espace du cinéma d'auteur prestigieux, bien représenté par les films primés à Cannes.

¹³⁴ - Sur Lars Von Trier, cf. J-C. Lamy, *Lars Von Trier, le provocateur*, Paris, Grasset, 2005.

La production au sein du Losange, depuis l'arrivée de Margaret Menegoz, s'est diversifiée faisant sortir la société du simple « manifeste » pour pouvoir l'inscrire dans un processus de production plus dynamique. Néanmoins, on l'aura vu, le Losange ne perd pas pour autant sa ligne éditoriale. La mise en place d'un secteur distribution a contribué à renforcer sa position sur le « pôle symbolique » du champ cinématographique. L'économie de la distribution, comme l'économie de la production, est indissociable d'une esthétique cinématographique qui fait prévaloir les normes de l'art sur les normes de l'argent et qui s'arrime à une « politique des auteurs » basée sur la centralité d'un artiste singulier. Comme le rappelle Régine Vial, les films de ces auteurs sont des « *histoires singulières, qui ont une forme singulière et profondément originale* » ; s'engager à les promouvoir ne doit être pensé en « *termes d'obligations* », car cela correspond, plus fondamentalement à une volonté de se mettre au service de tels projets artistiques.

Conclusion

A partir de l'histoire du Losange, de sa création au début des années 60, jusqu'à aujourd'hui, on peut mettre en évidence trois points importants.

Le premier est relatif à la transformation de la société de production créée par Rohmer et Schroeder. Dans sa phase initiale, la structure confère à Rohmer une indépendance qu'il n'avait pas vraiment trouvée lors de ses premières réalisations. *Les Petites filles modèles* et *Signe du lion* ont été réalisés dans des conditions de production assez professionnelles et donc trop éloignées des attentes du réalisateur. Avec le Losange, le cinéaste met en place un système de production très élémentaire, qui correspond davantage au modèle du cinéma amateur qu'il a déjà expérimenté pour des courts métrages (*Journal d'un scélérat*, 1949).

Dans sa phase de développement, le Losange évolue sous l'effet d'une rupture. L'arrivée de Margaret Menegoz pour l'organisation du tournage de *La Marquise d'O.* se fait dans la continuité. Il s'agit d'un film plus coûteux que les Contes moraux et plus complexe aussi à produire, du fait des partis pris de mise en scène (dialogues en allemand, tournage en costumes, intégrations de tableaux pour définir le décor) et la jeune productrice vient en quelque sorte compléter l'équipe constituée par Rohmer et Schroeder. Mais dès qu'elle prend d'avantage de responsabilité dans la société, elle redéfinit assez nettement ses objectifs. La fonction du Losange n'est plus seulement de produire les films de Rohmer et de Schroeder, mais d'élargir les activités de production vers d'autres auteurs.

Pourtant Margaret Menegoz ne rompt pas avec les principes de l'économie rohmérienne. Ce que Jean Douchet appelle l'« éthique » cinématographique de Rohmer reste pour elle un modèle. Elle sait produire en limitant et en contrôlant les dépenses. Elle sait aussi collaborer avec des réalisateurs qui se situent dans la ligne esthétique du cinéma d'auteur. C'est le sens de l'ouverture du Losange à des cinéastes tels que Brisseau, Eustache ou Duras, mais aussi vers des réalisateurs allemands ou polonais, tels que Reitz ou Wajda. La société s'ouvre ainsi à de nouveaux horizons et s'impose progressivement comme une société majeure pour le cinéma d'auteur. De manière significative, le rapport à la production de Rohmer et Schroeder durant cette période se transforme aussi : Barbet Schroeder entame une carrière à Hollywood et Eric Rohmer fonde en 1983 La Compagnie Eric Rohmer.

La création d'une branche distribution dans les années 80 vient confirmer l'essor du Losange. La société fonde maintenant sa légitimité sur la constitution d'un « catalogue ». L'attention au travail de distribution montre que ce secteur se développe sur la base des principes que

Margaret Menegoz a fait prévaloir pour la production. Les propos de Régine Vial vont dans ce sens : il s'agit de faire de la distribution un outil supplémentaire au profit des auteurs et de leur indépendance.

L'attention au développement du Losange permet en deuxième lieu de mieux comprendre le processus de « fabrication » des films de Rohmer, de cerner la logique de l'économie rohmérienne. Sur le plan général, cette économie spécifique se fonde sur le principe de la réduction des coûts de réalisation. Elle est indissociable de plusieurs autres traits. D'abord, la centralité de l'auteur, au sens où Rohmer est au centre de toutes les décisions. Ensuite, la réduction de l'équipe technique et l'adhésion des collaborateurs aux principes techniques et artistiques de Rohmer. Enfin, des préparations de tournages très en amont et une réflexion constante pour limiter et contrôler les dépenses.

Ces conditions de productions et de « fabrications » ne sont cependant pas toujours les mêmes. La création de la CER au début des années 80 donne à Rohmer la possibilité de faire varier les conditions de son indépendance. Par delà bien sûr la forte unité stylistique de son œuvre, les films qu'il réalise diffèrent du fait du jeu sur les conditions de production. A côté des productions que l'on peut dire « classiques », avec lesquelles il a conquis une place d'importance dans le cinéma français, principalement les séries des Contes moraux et des Comédies et proverbes, on trouve des productions plus coûteuses – « productions historiques » - qui requièrent des budgets plus importants et que le Losange co-produit, *L'Anglaise et le duc* par exemple, mais aussi des productions « expérimentales » qui s'appuient avant tout sur la CER, *L'Arbre, le maire et la médiathèque*, *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, *Les Rendez-vous de Paris*.

Les films produits par la CER révèlent le goût profond de Rohmer pour des tournages en amateur, des tournages relativement atypiques. Pour la réalisation de ces films, il organise le travail de manière plus informelle, il réduit davantage l'équipe technique et expérimente des nouveaux choix de mise en scène.

En dernier lieu, l'étude du Losange est intéressante pour éclairer la notion de cinéma d'auteur. Le Losange est exemplaire de ce type de cinéma. Tout film a un auteur, au moins au sens juridique du terme, mais il ne relève pas toujours du « cinéma d'auteur ». Cela dépend de sa situation dans *l'espace du cinéma*, conçu selon l'opposition d'un « pôle symbolique » et d'un « pôle commercial ». Sur le « pôle symbolique », la relation réalisateur-producteur suppose une écoute et un « suivi » - comme le dit Romain Goupil à propos de son travail avec

Margaret Menegoz. Elle vise à limiter et contrôler les dépenses et doit favoriser la centralité de l'auteur.

La réduction des budgets et la centralité de l'auteur vont ensemble. Plus le dispositif est réduit, plus le réalisateur peut agir selon ses intentions. C'est aussi important pour la question des acteurs : la limitation des budgets et la centralité de l'auteur impliquent une distance au vedettariat. Dans les films de Rohmer, cette distance est assez radicale et particulière. Il fait jouer des non professionnels ; il choisit des actrices qui souvent débudent ou qui sont disposées à intégrer son univers, voire à collaborer avec lui pour des projets plus confidentiels ; il impose le principe de la prise unique qui n'est pas toujours favorable aux acteurs, etc. Mais par delà son cas particulier, ce que l'on appelle le cinéma d'auteur se rattache à des productions qui ne s'appuient pas sur la célébrité des acteurs « castés ». Sur le « pôle commercial », au contraire, les acteurs qui permettent aux projets de se monter sont en position centrale dans les médias et en particulier à la télévision ou dans l'industrie du luxe. Le travail sur le coût des techniques est aussi très important. La simplicité des dispositifs reste un idéal. Cela revient souvent à adapter en relation avec la production les orientations premières des scénarios.

Les caractéristiques des films sur le plan du choix de scénario et de la mise en scène sont ainsi en relation avec les conditions de production et de fabrication. C'est en ce sens que les principes économiques la « ligne esthétique » du Losange ne peuvent pas être dissociés.

Pour aborder ces trois points plus en profondeur, il faudrait aller au-delà du seul exemple du Losange. Il serait utile de s'intéresser dans le détail aux pratiques de production d'autres sociétés situées dans le même « cercle » que la société fondée par Rohmer et Schroeder, *Pelléas*¹³⁵ par exemple. On pourrait étudier aussi le fonctionnement de sociétés très différentes, EuropaCorp ou Studio Canal par exemple, situées dans le « cercle » des « gros producteurs » et ainsi très éloignées par leurs principes économiques et techniques et donc par leurs lignes esthétiques. Cela permettrait de mieux comprendre ce que les films doivent à leurs conditions de production et de fabrication et de mieux saisir les conditions sociales de l'autonomie au cinéma.

¹³⁵ - O. Alexandre, « ... », in *Producteurs...*, *op. cit.*, p. ??-??.

Bibliographie

1. SCIENCES SOCIALES

ALEXANDRE Olivier, *La règle de l'exception. Ecologie du cinéma français*, Paris, Editions de l'EHESS, 2015.

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992.

CRETON Laurent, DEHÉE Yannick, LAYERLE Sébastien, MOINE Caroline (sous la dir. de), *Les producteurs. Enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2011.

DARRÉ Yann, *Une histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2000.

DUVAL Julien, « L'offre et les goûts cinématographiques en France », *Sociologie* n°1, 2011.

DUVAL Julien, « L'art du réalisme. Le champ du cinéma français au début des années 2000 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 161-162, 2006, p. 96-115.

GOLDSTAUB Marc, *La direction de production*, Fondation européenne pour les métiers de l'image et du son, Paris, 1987.

GREIF-HUMBLOT Mathieu et ANEN Nadège, *La distribution cinématographique en France*, Paris, 2007.

G. ROT L. et L. de VERDALLE (sous la dir. de), *Le cinéma. Travail et organisation*, Paris, La Dispute, 2013

2. NOUVELLE VAGUE

ASTRUC Alexandre, « Naissance d'une nouvelle garde : la caméra-stylo », in *L'Écran français*, 30 mars 1948.

CAPDENAT Constance, « Les enfants terribles de la Nouvelle Vague », *Vingtième Siècle* n°22, avril 1989, p. 45-51.

CHABROL Claude, *Et pourtant je tourne*, Paris, Robert Laffont, 1976, rééd. Ramsay-poche-cinéma, 1992, p. 137.

DARRÉ Yann, *Auteurs et techniciens, division du travail dans le cinéma français après la Nouvelle Vague*, diplôme de l'EHESS, sous la dir. De P. Bourdieu, Paris, 1982.

DE BAECQUE Antoine, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, 2 volumes, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.

DE BAECQUE Antoine, *La Nouvelle vague. Portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998.

DE BAECQUE Antoine, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Fayard, 2003.

DE BAECQUE Antoine, *Godard. Biographie*, Paris, Fayard, 2010.

DE BAECQUE Antoine et GUIGUE Arnaud, *Le Dictionnaire Truffaut*, Paris, La Martinière, 2004.

DE BAECQUE Antoine et TESSON Charles, *La Nouvelle vague. Une légende en question*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1999.

DE BAECQUE Antoine et TOUBIANA Serge, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 1996.

DOUCHET Jean, « Un esprit nouvelle vague », in J. AUMONT, *Pour un cinéma comparé, influence et répétition*, (sous la dir. de), Paris, Cinémathèque française Musée du cinéma, 1996.

DOUCHET Jean, *La Nouvelle Vague*, Paris, Cinémathèque française/Hazan, 1998.

DOUCHET Jean, *L'Homme cinéma. Entretiens avec Joël Magny*, Écriture, coll. « Essais et entretiens », 2014.

DOUIN Jean-Luc, *La Nouvelle Vague, 25 ans après*, Paris, Editions du Cerf, 1983.

GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, *Objectif 49. Cocteau et la Nouvelle Avant-Garde*, Paris, Séguier, 2014.

MARIE Michel, *La Nouvelle vague. Une école artistique*, Paris, Nathan, 1997.

SELLIER Geneviève, *La Nouvelle vague. Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS-Editions, 2005.

TASSONE Aldo (sous la dir. de), *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague ?*, Paris, Stock, 2003.

TRUFFAUT François, *Le Plaisir des yeux*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1987.

3. ROHMER

BARATIER Diane, « Rencontre avec Diane Baratier, chef opératrice de *Conte d'été*. Entretien avec Geneviève Merlin et Alain Tissier », *Cahiers du cinéma*, 2012.

BONITZER Pascal et CHION Michel, « Entretien avec Eric Rohmer », *Cahiers du cinéma*, n° 346, 1983.

BONITZER Pascal, *Eric Rohmer*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « auteurs », 1999.

BOUQUET Stéphane et JOUSSE Thierry, « Le puzzle d'Eric Rohmer. De T comme "travelling" à C comme "couleur" », *Cahiers du cinéma*, n° 490, avril 1995.

BOZON Michel, « Le hasard fait bien les choses. Sociologie de l'amour et du couple chez Eric Rohmer », *Informations sociales*, n° 144, décembre, pp. 126-137, 2007,

CLEDER Jean (sous la dir. de), *Eric Rohmer. Evidence et ambiguïté du cinéma*, Lormont, Editions Le bord de l'eau, 2007.

CURCHOD Olivier, « Coïncidences. Entretien avec Eric Rohmer », *Positif*, n° 372, février 1992.

DE BAECQUE Antoine et HERPE Noël, *Eric Rohmer. Biographie*, Paris, Fayard, 2015.

DESBARAT Carole, *Pauline à la plage*, Editions Yellow now, 1990.

FABIAN Françoise, *Le temps et rien d'autre*, Fayard, 2006.

FAUVEL Philippe, présentation de *Le laboratoire d'Eric Rohmer, un cinéaste à la Télévision scolaire*. Coffret 4 DVD, livret, fiches pédagogiques rédigées par Rohmer – CNDP 2012.

GODMER Laurent, « Science politique et cinéma : penser le politique et le local avec Eric Rohmer », *Raisons politiques*, n° 38, 2010, p. 17-31.

GRAUMER Vincent, *La représentation de la société à travers l'œuvre d'Eric Rohmer. 1959-1987*, Mémoire de maîtrise, sous la direction de M. Levillain et P. Ory, Paris X – Nanterre, 1992.

HERPE Noël (sous la dir. de), *Rohmer et les autres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

HERPE Noël, « Autour de *Conte d'été* d'Eric Rohmer », *Cahiers des ailes du désir* n° 20, mai 2012.

LOUGUET Patrick, *Rohmer ou le jeu des variations*, Paris, Presse Universitaire de Vincennes, coll. « esthétique hors cadre », 2012.

MAGNY Joël, *Eric Rohmer*, Marseille, Rivages/Cinéma, 1986.

SAADA Nicolas, « Entretien avec Sophie Maintigneux, chef opérateur », *Positif*, n° 309, 1986, p. 24-25.

SERCEAU Michel, *Eric Rohmer, les jeux de l'amour, du hasard et du discours*, Paris, Editions du Cerf, 2000.

4. OUVRAGES ET ARTICLES D'ERIC ROHMER

CHABROL Claude et ROHMER Eric, *Alfred Hitchcock*, Editions universitaire, 1957, rééd. Ramsay-poche-cinéma, 2006.

ROHMER Eric, *Contes des quatre saisons*, volumes 1 et 2, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998.

ROHMER Eric, *De Mozart en Beethoven. Essai sur la notion de profondeur en musique*, Arles, Actes Sud, 1998.

ROHMER Eric, *Comédies et proverbes*, volumes 1 et 2, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1999.

ROHMER Eric, *La maison d'Elisabeth (roman), suivi d'un entretien avec l'auteur*, Paris, Gallimard, 2007.

ROHMER Eric, « La vie c'était l'écran », *Cahiers du cinéma*, n° 366, pp. 16-24, 1984.

ROHMER Eric, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau [1977]*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000.

ROHMER Eric, *Le Celluloïd et le marbre*, suivi d'un entretien inédit, Paris, Editions Léo Scheer, 2010.

5. AUTEURS ET ACTEURS

ADLER Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 1998.

ANGER Cédric et BURDEAU Emmanuel, « [Schroeder]. La stratégie de l'exilé », *Cahiers du cinéma*, n°522, mars 1998.

ASSÉO André, *Entretiens avec Jean-Louis Trintignant*, Paris, Cherche Midi, 2012.

AZOURY Philippe, BOUQUET Stéphane, CHESSE Luc, *Filmer dit-elle, Le Cinéma de Marguerite Duras*, Capricci, 2014.

BISKING Peter, *Le Nouvel Hollywood*, Paris, éd. Le Cherche Midi, Coll. Documents, 2002.

BRASSART Alain, *Les jeunes premiers dans le cinéma français des années soixante*, Paris, Editions du Cerf, Condé-sur-Noireau, 2004.

CARRÉ Valérie - sous la dir. de, *Fragments du monde. Retour sur l'œuvre de Michael Haneke*, Paris, Le Bord de l'eau, 2012.

CIEUTAT Michel et ROUYER Philippe, *Haneke par Haneke*, entretiens avec Michel Cieutat et Philippe Rouyer, éditions Stok, 2012.

DE BAECQUE Antoine, (sous la dir. de), *Le Dictionnaire Eustache*, Léo Scheer, 5 janvier 2011.

DE SUTTER Laurent, *Théorie du trou. Cinq méditations métaphysiques sur Une sale histoire de Jean Eustache*, L. Scheer, Paris, 2012.

DELORME Stéphane, « Entretien avec Barbet Schroeder », *Cahier du Cinéma*, n° 653, p. 14-16, 2010.

DUFOUR Eric, *Qu'est-ce que le mal Monsieur Haneke ?*, Paris, Vrin, 2014.

FABIAN Françoise, *Le temps et rien d'autre*, Paris, Fayard, 2006.

LAMY Jean-Claude, *Lars Von Trier, le provocateur*, Paris : Grasset, 2005.

LEFORT Bernard, *Entretien avec Romain Goupil*, Paris, Punctum, 2005.

MORAIN Jean-Baptiste, « A la poursuite du mystère Schroeder », *Les Inrockuptibles*, septembre 2015.

MORAIN Jean-Baptiste, « Jean-Claude Brisseau, cinéaste atypique », *Inrockuptibles*, 18 février 2013, <http://www.lesinrock.com>.

PHILLIPPON Alain, Jean Eustache, Cahiers du cinéma, Paris, 1986

SCHEER Léo, *Le Dictionnaire Eustache*, 5 janvier 2011.

Filmographie

1. CHAPTIRE I

CHABROL Claude, *Le Beau Serge*, 1959.

- *Les Cousins*, 1959.
- *A double tour*, 1959.
- *Les Bonnes femmes*, 1960.
- *Les Godelureaux*, 1961.
- *L'œil du malin*, 1962.

DEMY Jacques, *Lola* 1961.

GODARD Jean-Luc, *A bout de souffle*, 1960.

- *Le Petit soldat*, 1960.
- *Une femme est une femme*, 1961.
- *Vivre sa vie*, 1962.

RESNAIS Alain, *Hiroshima mon amour*, 1959.

- *L'Année dernière à Marienbad*, 1961.

RIVETTE Jacques, *Paris nous appartient*, 1961.

- *Céline et Julie vont en bateau*, 1974.
- *Le pond du Nord*, 1981.

ROZIER Jacques, *Adieu Philippine* 1962.

TRUFFAUT François, *Les 400 coups*, 1959.

- *Tirez sur le pianiste*, 1960.
- *Jule et Jim*, 1962.

VARDA Agnès, *Cléo de 5 à 7*, 1961.

2. CHAPTIRE II

BARATIER Jacques, *Chevalier de Ménilmontant*, 1956.

- *Goha*, 1957.
- *Le Métier de danseur*, 1957.

BRISSEAU Jean-Claude, *Un jeu brutal*, 1983.

- *De bruit et de fureur*, 1988.
- *Noces blanches*, 1989.

BROOK Peter, *Moderato cantabile*, 1960.

CLEMENT René, *Un barrage contre le Pacifique*, 1957.

COLPI Henri, *Une aussi longue absence*, 1960.

COMENCINI Luigi, *Eugenio*, 1980.

DASSIN Jules, *Dix heures et demie du soir en été*, 1966.

DEPARDIEU Gérard, *Tartuffe*, 1984.

DURAS Marguerite, *La Musica*, 1966.

- *Détruire, dit-elle*, 1969.
- *Jaune le soleil*, 1971.
- *Nathalie Granger*, 1972.
- *La Femme du Gange*, 1974.
- *India song*, 1975.
- *Le Camion*, 1977.
- *Le Navire Night*, 1978.
- *Aurélia Steiner*, 1979.

ETCHEGARAY Françoise, *La Fabrique du Conte d'été*, 2005.

EUSTACHE Jean, *La Maman et la putain*, 1973.

- *Mes petites amoureuses*, 1974.
- *Une salle histoire*, 1978.

FAZER Léa, *Maestro*, 2014.

KANE Pascal, *Liberty belle*, 1983.

MENEGOZ Robert, *La Millième Fenêtre*, 1960.

- *Laisse moi rêver*, 1979.

MITTERRAND Frédéric, *Lettre d'amour en Somalie*, 1982.

RICHARDSON Tony, *Marin de Gibraltar*, 1967.

SANDERS Helma, *L'Avenir d'Emilie*, 1984.

SAURA Carlos, *Cria Cuervos*, 1976.
SCORSESE Martin, *Taxi driver*, 1976.
SCHLÖNDORFF Volker, *Un amour de Swann*, 1983.
STEVENIN François, *Le Passe montagne*, 1977.
STRAUB Jean-Marie, *La Mort d'Empédocle*, 1986.
VON TROTTA Margareth, *L'amie*, 1983.
WAJDA Andrzej, *Danton*, 1982.
ZENON Thierry, *Les Rites de la mort*, 1978.

3. CHAPTIRE III

BONITZER Pascal, *Le Grand Alibi*, 2008.
FRANJU Georges, *Thérèse Desqueyroux*, 1962
- *Thomas L'imposteur*, 1965
GARREL Philippe, *Liberté la Nuit*, 1983.
LELOUCH Claude, *Un homme et une femme*, 1966.
MELVILLE Jean-Pierre, *Léon Morin Prêtre*, 1961.
REITZ Edgar, *Heimat*, 1980-2013.
RIVETTE Jacques, *La Bande des quatre*, 1988.
TRUFFAUT François, *Vivement dimanche !*, 1983.
VADIM Roger, *Et Dieu... créa la femme*, 1956.
VINTERBERG Thomas, *Festen*, 1998.
VON TRIER Lars, *Breaking the waves*, 1996.
- *Les idiots*, 1998.
- *Dancer in the Dark*, 2000.

4. ERIC ROHMER (1920-2011)

Le signe du lion, 1959.
La Boulangère de Monceau, 1962 – Conte moraux I.
La Carrière de Suzanne, 1963 – Conte moraux II.

La Collectionneuse, 1966 – Conte moraux III.
Ma Nuit chez Maud, 1968 – Conte moraux IV.
Le Genou de Claire, 1970 – Conte moraux V.
L'Amour l'après midi, 1972 – Conte moraux VI.
La Marquise d'O., 1976.
Perceval le Gallois, 1978.
La Femme de l'aviateur, 1981 – Comédie et proverbes I.
Le Beau mariage, 1982 – Comédie et proverbes II.
Pauline à la plage, 1984 – Comédie et proverbes III.
Les Nuits de la pleine lune, 1985 – Comédie et proverbes IV.
Le Rayon vert, 1986 – Comédie et proverbes V.
L'Ami de mon amie, 1987 – Comédie et proverbes VI.
Quatre aventure de Reinette et Mirabelle, 1987.
Conte de printemps, 1990 – Contes des quatre saisons I.
Conte d'hiver, 1992 – Contes des quatre saisons II.
L'arbre le maire et la médiathèque, 1993.
Les Rendez-vous de Paris, 1995.
Conte d'été, 1996 – Contes des quatre saisons IV.
Conte d'automne, 1998 – Contes des quatre saisons V.
L'Anglaise et le duc, 2001.
Triple agent, 2004.
Les Amours d'Astrée et Céladon, 2007.

5. BARBET SCHROEDER (né en 1941)

More, 1969.
La Vallée, 1972.
Général Amin Dada, 1974.
Maîtresse, 1976.
Koko, le gorille qui parle, 1978.

Tricheurs, 1984.

Barfly, 1987.

Reversal of fortune, 1990.

Single White Female, 1992.

Before and after, 1996.

Desperate Measures, 1998.

La vierge des tueurs, 2000.

Murder by Numbers, 2002.

L'avocat de la terreur, 2007.

Inju : la Bête dans l'ombre, 2008.

The Grown-Ups, Mad Men, série tv, saison 3, épisode 12, 2009.

Amnesia, 2015.

6. MICHAEL HANEKE (né en 1942)

Le Septième Continent, 1989.

Benny's Video, 1992.

71 fragments d'une chronologie du hasard, 1994.

Funny Games, 1997.

Code inconnu, 2000.

La Pianiste, 2001.

Le Temps du loup, 2003

Caché, 2005.

Funny Games US, 2007.

Le Ruban blanc, 2009.

Amour, 2012.

7. ROMAIN GOUPIL (né en 1952)

Mourir à trente ans, 1982.

La Java des ombres, 1983.

Maman, 1990.

Lettre pour L..., 1994.

Paris est à nous, 1994.

A mort la mort, 1999.

Une pure coïncidence, 2002.

Les Mains en l'air, 2010.

Les Jours Venus, 2015.

Sitographie

Les Films du Losange :

<http://www.filmsdulosange.fr/>

Master class de Barbet Schroeder, Forum des images, Paris, 18 décembre 2010 :

<http://www.forumdesimages.fr/les-rencontres/toutes-les-rencontres/la-master-class-de-barbet-schroeder>

Sur Margaret Menegoz et le Losange, Antoine de Baecque, nov. 2013 :

http://www.femis.fr/IMG/pdf/programme_rencontres_de_la_fe_mis_novembre_2013_30_31_04-1_-_copie.pdf

Annexes

1. Entretien avec Régine VIAL, distributrice aux Films du Losange - 2 juin 2015

— *Première question sur vous tout d'abord. Comment êtes-vous entrée au sein de la distribution des Films du Losange et en quelle année ?*

Régine VIAL — Je suis arrivée au Losange en 1986. A l'origine, j'étais professeur de français, puis je me suis occupée d'un cinéma d'art et d'essai avant de travailler pour Gaumont, pendant trois ans, afin de développer un secteur scolaire. C'est à ce moment-là que Margaret Menegoz m'a contactée pour développer un secteur distribution, car, avant, les films étaient distribués par des compagnies extérieures. Son projet était de développer un outil permettant d'accompagner nous-mêmes les films que nous produisons, plutôt que de confier cette tâche à une compagnie extérieure au sein de laquelle notre film serait dispersé parmi tant d'autres. C'est ainsi que l'idée est née.

— *Pourquoi le Losange a-t-il décidé d'ajouter la distribution à ses activités ? Selon vous, cela permet-il plus d'indépendance vis-à-vis de la production, de suivre le film dans la continuité ?*

Régine VIAL — Cela apporte de la cohérence, de la liberté. Quand vous faites un film, ce qui est intéressant, c'est de l'accompagner tout au long de sa vie. Un film c'est comme un bébé, on le porte et après il faut le faire vivre. Je pense que sortir un film, c'est le faire grandir, lui donner vie, c'est lui faire rencontrer un public, trouver son chemin. Cela a du sens car cela permet non seulement au moment de la sortie, mais même des années plus tard, de faire vivre un catalogue, de faire en sorte qu'il existe, de le faire voir et revoir, de le transformer. Nous sommes aujourd'hui à l'ère du numérique, donc le catalogue doit être transformé en fichiers numériques. Le fait d'avoir un outil qui anticipe tout cela permet d'être plus près du monde du marché que lorsque l'on est un producteur solitaire.

— *J'ai pu constater un phénomène, aujourd'hui au Losange : on compte plus de films distribués que de films produits...*

Régine VIAL — Le Losange produit environ un à deux films par an. Des réalisateurs et producteurs amis nous ont rapidement rejoints, notamment Jacques Rivette et Martine Marignac, avec *La Bande des quatre*. Petit à petit, nous avons distribué des films à l'extérieur

et ces films sont devenus de plus en plus nombreux, jusqu'à dépasser le nombre de films produits car la cadence de production ne peut être aussi rapide que la cadence de distribution.

— *On va parler un peu des deux fondateurs, Eric Rohmer et Barbet Schroeder. Sont-ils toujours des figures importantes pour le Losange ?*

Régine VIAL — Bien sûr. Rohmer est une figure importante, pour le Losange, mais également pour le cinéma français et mondial. Il y a deux ans, nous avons refait un coffret et réalisé une rétrospective. Nous sommes actuellement en train de numériser tous ses films. Eric Rohmer est vraiment l'âme de la maison. Il incarne cette philosophie d'un cinéma d'auteur, d'un cinéma au coût raisonnable, d'un cinéma qui a du fond, une certaine vision du monde et de la jeunesse. Le cinéma envisagé comme une œuvre d'art, comme une forme artistique.

Barbet a fondé le Losange quand il avait 19 ans. Il a mis en gage le tableau d'un expressionniste allemand. Il a produit *La boulangère de Monceau* et *Paris vu par...* qui est en quelque sorte le film manifeste de la Nouvelle Vague. Actuellement, nous distribuons son dernier film, intitulé *Amnesia*, que nous avons également produit, et qui a été présenté en mai dernier à Cannes.

— *Pensez-vous que le Losange distribue un certain type de film ? Faut-il respecter un certain esprit ? Ou bien l'idée est-elle de se renouveler constamment ?*

Régine VIAL — Je ne pense pas que cela soit défini en termes d'obligations. C'est davantage un désir de travailler sur certains films, avec certains réalisateurs, certains producteurs. Nous avons beaucoup travaillé avec Pierre Salvadori, Lars Von Trier, Alain Guiraudie ou encore Olivier Assayas. Je pense que, naturellement, il y a une volonté de travailler sur des histoires singulières, qui ont une forme singulière et profondément originale. Pas originale au sens premier du terme, mais qui appartienne à l'univers singulier réalisateur, qui ait une réflexion sur la forme. C'est pour nous très important qu'il y ait une réflexion sur le fond et sur la forme. Après, nous pensons que les choix se font autour d'une certaine idée du cinéma européen, pas seulement français. En ce sens, il y a eu la rencontre entre Haneke et Margaret Menegoz, en production, qui nous a emmenés très loin en distribution. Nous avons quand même eu deux Palmes d'or avec lui. Lars Von Trier a également reçu la Palme d'Or.

— *Pouvez-vous m'expliquer le processus de distribution d'un film ?*

Régine VIAL — Chaque film est différent, chaque film est une aventure différente. Un film d'Agnès Varda est différent d'un film d'Alain Guiraudie, de Nicolas Philibert, de Jean-Marc Moutout, et chaque réalisateur a une façon de travailler différente, et nous essayons à chaque fois de l'accompagner au mieux. C'est un métier de passeur. Nous passons le film du producteur ou du metteur en scène jusqu'au public. C'est aussi un métier d'accompagnement. Nous sommes comme des compagnons de voyage, il faut trouver l'affiche, la bande d'annonce, le bon chemin, le bon festival, la bonne façon d'en parler, le public qui va l'aimer. Chaque film a un chemin différent et il n'y a pas de sortie standard. C'est très important, et ce d'autant plus que nous sommes aujourd'hui dans un monde où l'on essaie de tout standardiser. Je pense qu'il faut savoir trouver, pour chaque film, le bon chemin. C'est très important et c'est finalement ce qui fait la force d'un distributeur. C'est un éditeur. Je pense qu'il faut toujours être fier des films, même quand ils sont difficiles, même quand ça se passe mal. Il faut avoir une certaine force intérieure pour résister au désamour des films, car de toute façon dès que vous montrez un film il ne vous appartient plus, il appartient aux autres et les autres sont quelquefois enthousiastes, mais souvent critiques. Il faut être déterminé et l'accepter, l'entendre sans vraiment l'entendre, et surtout ne pas se décourager.

— *Pour prendre un exemple précis, j'ai vu la bande d'annonce Des Jours venus de Romain Goupil, qui m'a marquée, interpellée. Comment procédez-vous au choix de la bande d'annonce ?*

Régine VIAL — Aucune affiche, aucune bande annonce n'est diffusée sans l'accord du metteur en scène. L'idée est donc celle de Romain. Nous avons d'abord travaillé avec la monteuse, puis Margaret Menegoz, la productrice, est intervenue. C'est un travail collectif, avec une volonté d'être singulier. On avait envie d'amuser, de vendre le film en faisant sourire. On a aussi eu envie de faire des teasers.

2. Entretien avec Romain GOUPIL, réalisateur - 6 juin 2015

— *Votre collaboration a débuté avec Lettre pour L...*

Romain GOUPIL — C'est une collaboration qui a commencé vraiment il y a très longtemps, dans les années soixante-huit, où Robert Menegoz, le mari de Margaret, réalisateur, cherche un régisseur assistant, ce que faisait Margaret à l'époque. Et moi, j'étais tout jeune, j'avais dix-sept ans, je voulais arrêter dans les années soixante-neuf après le lycée et commencer comme stagiaire. Mon père qui bossait comme opérateur avait fait plein de films avec Robert

Menegoz. Il lui a donc posé la question, comme ça se faisait à l'époque, de me prendre comme apprenti.

Ça s'est particulièrement bien passé, au point que Margaret a encouragé Robert à me garder en lui disant : « Mais il se débrouille très bien, bosse avec lui. » Ça lui permettait de se dégager de la production et de l'assistanat avec Robert pour avancer sur une proposition qui était toute autre, peut-être pas encore ici Le Losange, mais d'autres propositions de production - il faudrait vérifier de toute façon ça n'a pas grand intérêt -, mais elle voulait bouger et avancer dans une autre direction et ne plus gérer ce qui est l'assistanat, la régie et la production des documentaires que faisait Robert. Du coup, de cette complicité qu'il a eu avec Robert, de la façon dont elle avait reconnu le travail quand j'étais tout jeune, on est toujours resté lié. Donc moi, mon rapport au Losange, il vient plus d'un rapport de travail amical et familial. Autant moi, je vais suivre ce qu'il se passe dans la vie de Margaret et de Robert, autant elle va être au courant de ce qui se passe dans mon existence et ça depuis... Et bien depuis toujours ! Parce que mon père était au courant déjà avant, donc il y a quelque chose qui est très...

Ce qui va pas pour autant entraîner immédiatement une collaboration puisque ça va commencer, en ce qui me concerne avec MK2, où je vais faire mon premier court métrage et, après, les trois films suivants, jusqu' à un désaccord en 1986, qui va m'amener à contacter Margaret, à mettre en place un scénario qui s'appelle *L'Héroïne*. Elle était d'accord, pour qu'on travaille ensemble et pour le déposer à l'avance sur recette. On a obtenu l'avance sur recette, mais au moment de chercher le complément de financement, c'est moi qui ai renoncé au film parce que l'histoire racontait une vie pour deux liée à un garçon qui se shootait pour rattraper une fille. Mais c'est tombé au moment du Sida que l'on [ne] connaissait pas bien. Mais là c'était avéré. Le film avait été créé avant, dans les années 82-83, mais là quand le film était fini et que l'on a eu le financement, il se trouve que se shooter [était] équivalent à mourir, puisque ça transmet le Sida. Il n'y avait plus du tout une espèce de transfusion amoureuse, il y avait transfusion tout à fait mortelle.

On a renoncé à ce film alors que l'on avait tous les moyens. C'était la première expérience, qui va entraîner après toute une série de discussion sur les projets, ce que je voulais faire. Mais ça [ne] va pas se passer au Losange. Il va y avoir d'autres productions, d'autres films et il va y avoir un premier contact, au niveau du fonctionnement sur *Lettre pour L...*, pour la distribution. Mais vraiment la première discussion, les discussions de production vont se passer autour de *L'Héroïne*. Une collaboration qui était faite d'écoute, de discussions, de

mises en place largement en amont, qui font partie du fonctionnement du Losange. Si on veut que le film... Enfin, il faut au moins que le film soit au coût que l'on a décidé. Hors de question de dépasser ou de se laisser entrainer sur quoi que ce soit. Ça implique de mettre de l'argent, peu d'argent, mais longtemps en amont sur les repérages. Donc, là, on a fait des repérages à Montpellier, des repérages photos, des discussions très longues pour mettre en place le film. Parce que là du coup, ça veut dire que vous avez calé ou à peu près calé votre film et que vous pouvez tout à fait estimer le coût. Vous n'allez pas être... Il peut toujours avoir un incident, mais vous n'allez pas être débordé.

A l'époque, ce film était envisagé avec comme distribution, pour le garçon, François Cluzet, qui lui-même était dans une sale passe à l'époque. Donc on a tous renoncé au projet. Mais là, on voit les prémisses que moi je connaissais parfaitement, puisque j'ai été élevé dans le fonctionnement d'assistantat, de régisseur et de directeur de production sur les films de Robert dans cet esprit là. C'est-à-dire, savoir le coût des choses, que le coût des choses varie en fonction des repérages.

Il va y avoir une histoire très célèbre sur le *Rayon Vert*. Pour faire une étude sur le financement possible, ils vont faire une maquette, et c'est cette maquette qui va devenir le film. Le film, c'est la maquette, c'est le repérage. Ce qui m'arrive aussi souvent, et c'est ce qu'il fait, il y a des traces de ça dans les films, de prendre la petite caméra et de filmer des éléments qui après sont réintégrés dans les films. Pas tout est fait avec, sauf pour *Une pure coïncidence* où l'on va travailler de cette manière. Mais il y a une préoccupation pas du tout du scénario fini, c'est à dire la préoccupation, c'est celle de histoire qu'on raconte.

Si cette histoire est viable ou pas par rapport à la distribution, aux voyages envisagés, aux lieux. Tout de suite, on estime : si c'est hors de question, si ce n'est pas possible, on laisse tomber au niveau du projet. Ça va avoir forcément des conséquences, parce qu'on va prendre un sujet où l'on ne prend pas de risque démentiel au niveau de la production, qui ferait que ça nous empêcherait de faire le suivant. Rien ne doit nous bloquer, on doit faire au pire une opération blanche, au mieux un film qui permet de mettre en place le suivant. Ça c'est la politique telle qu'elle était discutée, théorisée au début par Barbet, par Rohmer, de discussions très longues.

Je me souviens, moi de discussions très longues, c'était pas ici, le lieu était juste à côté. Il y avait toujours Rohmer et le passage de jeune comédien bien sur. Après on reconnaît Lucchini, il y avait Rosette, vous voyez, ils discutaient autour du thé pendant des jours et des jours, ils préparaient aussi leurs films. Il y avait Arielle, qui passait, enfin, on les voyait passer pendant que nous on discutait avec... Les bureaux étaient le tiers enfin, c'était ... c'est ça, un tiers de

tout ça, donc tout le monde voyait tout le monde. Et puis Rohmer va conseiller, va repérer par des petites bandes vidéos. Je sais plus l'histoire...

Brisseau est là. Il va y avoir une collaboration, à un moment donné, pareil... sur la même base. C'était quelqu'un qui était prof, qui avait quelque chose à raconter donc il fallait lui faire préparer sur des petites maquettes. C'est ça qu'avait voulu Rohmer, je pense, et après ils ont avancé sur cette histoire. Mais disons que ce qui fait la différence ici... Le fonctionnement et les pratiques du Losange par rapport à d'autres productions, c'est que les autres productions, grosses productions, vont attendre, en s'encadrant de scénaristes, que le scénario soit parfait. Pour que leur politique colle à une politique de la demande, c'est-à-dire qu'ils vont analyser ce qui marche dans le cinéma, essayer de refaire un scénario qui fonctionne, et après, ils se cassent la gueule ou pas, mais ils vont aller sur le marché avec les acteurs, l'histoire et les techniciens qu'il faut.

Ce n'est pas du tout la politique du Losange. La politique du Losange, c'est réfléchir à ce qui nous intéresse, voir si c'est vivable au niveau du projet, et après, trouver une économie juste, pour qu'il n'y ait pas de catastrophes qui feraient prendre des risques aux autres réalisateurs, aux autres films...

Donc à partir de cette collaboration de *Lettre pour L...* on va commencer, nous, à travailler ensemble, et les délais des films, entre chaque film le montrent bien, en ce qui me concerne, à quel point on va travailler en amont sur les films qui vont se faire ou pas se faire, comme *L'Héroïne*, mais ça c'était avant ... C'est à partir de 92-93 qu'on a commencé à travailler ensemble et, là, les films reculaient ou se décalaient. C'était long. Ce système est long et lent, mais c'est lié à une politique d'auteur qui fait des films qui sont liés à l'offre. Bon, on fait des films qui nous plaisent et le public dispose. Ça marche ou ça ne marche pas. On va pas se caler sur une analyse du marché pour dire ce qui... Donc, c'est l'honneur du Losange et tout le travail de Margaret en l'occurrence, et de faire en sorte que ça perdure. Qu'un film ne fasse pas prendre trop de risque à l'ensemble de la production, même des films chers, plus chers au niveau production, s'assurer par les coproductions et par la répartition des risques, que ça ne soit pas quelque chose qui soit une prise de risque qui mettrait en cause la possibilité pour le production de continuer.

Donc plus on a avancé, plus elle a avancé sur cette politique là, plus les films vont rester en propriété totale du Losange. Le catalogue des films, qui par la gestion de ce qu'ils ont mis en place, permet d'avoir le contrôle de la distribution des films bien sûr, mais surtout après. C'est-à-dire que après si vous avez un film de Rohmer que vous vendez systématiquement, même assez peu, dix télévisions par mois, le « assez peu », à la fin de l'année, ça fait vraiment

beaucoup, et ainsi de suite. Si vous avez Fassbinder, si vous avez un Wim Wenders, si vous tenez une partie des droits de la distribution, que vous totalisez des droits en productions, tout ça fait que la société est une des rares qui reste avec cette capacité d'être en fond propre sur des projets. Et donc de pas dépendre du bon vouloir de tel ou tel sur un film que l'on aurait envie de faire.

Encore que, le Losange va bénéficier d'une politique incroyable liée aux législations françaises, sur le CNC et les obligations faites aux télévisions de financer avec des quotas. C'est ça qui est vraiment incroyable. Ce n'est pas un financement où la télé financerait des films seulement commerciaux qui seraient pour leurs *prime time*, ils sont obligés, il y a dedans un pourcentage, ils doivent remplir des obligations par rapport aux films d'auteurs. J'ai bénéficié avec d'autres de ce type de fonctionnement.

— *Pour rebondir sur la question des financements, parce que ce n'est pas des données que l'on retrouve facilement, pouvez-vous m'indiquer le budget moyen de vos films ?*

Romain GOUPIL — Disons que pour pas prendre de risque par rapport au nombre de spectateurs envisagé, avec la participation des télés et tout, ça plafonne autour de 2,5 millions, maximum, très grand maximum. En deçà pour *Une pure coïncidence*, également pour *A mort la mort* et pour le dernier... Ma connaissance très précise du travail d'assistant, de régie et de production, d'avoir fait tout ça, de gérer des budgets de cet ordre là sur des documentaires de prestiges, ce qui était le cas pour les films que faisait Robert, c'est toujours quelque chose que j'ai eu en tête. Mais pour ce qui est de Barbet, hors la parenthèse américaine, c'est quelque chose qu'il prend en compte aussi sur la faisabilité d'un projet. Il comprend tout à fait l'économie possible d'un film. C'était le cas pour Rohmer, qui savait très bien qu'un film dépendait du précédent, que s'il prenait trop de risques, ça risquait de condamner une entreprise qu'il envisageait sur le long terme. Même par rapport aux Contes et Proverbes [sic], bien sûr, ce n'est pas un film, c'est des films et pour que les films existent, le plus important pour lui, c'est qu'il ne faut pas faire courir de risque à la production qui va fabriquer ses films.

— *Dans Les Jours Venus, on voit Noémie Lvovski qui joue votre productrice. Pouvez-vous me dire comment se déroule le processus de création avec la production ?*

Romain GOUPIL — Dans le film, on le fait de manière très ironique, très moqueuse et très amicale, en disant que les réalisateurs ont toujours une idée plus merveilleuse l'une que l'autre. Ça défile dans le bureau de la productrice, en l'occurrence Margaret, en disant : « J'ai

eu une idée.» Et l'on ne comprend pas que cette idée ne déclenche pas immédiatement l'enthousiasme et le financement. Le mot qu'elle utilise toujours à la fin de chaque entretien c'est « à suivre ». C'est à dire que ce n'est pas terminé, c'est « à suivre ». Même si on n'est pas d'accord, ou même si un projet n'a pas entraîné d'adhésion, on parle d'autre chose. Après le fait de se connaître a fait que, vous voyez très bien dans *Les Jours Venus*, tout d'un coup, d'un simple haussement de sourcil ou du ton de la voix, l'on comprend bien qu'il y a un truc qui n'accroche pas, va pas accrocher ou qui va être compliqué.

C'est un peu moins caricatural que dans le film. Il va y avoir toutes les étapes de discussion, jusqu'au temps où l'on se met d'accord sur une première étape qui va commencer à engager le processus, mais qui ne garantit pas qu'il y ait une convention d'écriture. On se donne un temps et une somme d'argent pour travailler au scénario. Ça peut être partagé avec des scénaristes, ça peut être l'auteur, tout dépend des accords, et du temps qui est donné : six mois, un an, trois mois, peu importe. Sur la base de ces quelques pages, de cette convention d'écriture ou la totalité de l'avancée, on dit soit « Ok, je m'engage », et là, commence à se mettre en place des dates pour la préparation et la recherche, le casting et tout. Si je laisse tomber, elle perd les droits sur la convention d'écriture.

Les contrats ça sert à ça, ça sert pas quand ça va bien, mais ça sert quand ça se passe mal. En ce qui nous concerne, on n'a jamais eu du tout à s'appuyer sur quelque clause que ce soit, ça se fait toujours dans la discussion et la défiance, et la confiance. C'est-à-dire chacun estime jusqu'ou on va aller, qu'est-ce-que l'on a envie de faire, et comment on va le faire. Alors, ça dépend après de chaque réalisateur. Si vous avez un réalisateur qui fait comme Rohmer, qui veut absolument faire un cycle... Forcément, si vous vous engagez sur quelque chose, on discute de la totalité et on va tout faire en sorte, tout mettre en place pour que ça se passe. Pour ce qui me concerne, d'autres réalisateurs, on fait souvent un film contre le précédent. Donc forcément, on va chercher, et moi ça m'amuse moins de refaire la même chose ou de suivre ce qui s'est fait, même si les films ont des résonances. Mais donc on va vouloir bosser sur autre chose, en ce qui me concerne.

Et après ça, c'est ici. Ce fonctionnement là, c'est largement des discussions, de longues discussions qui mettent en place le projet. Ce n'est pas le truc économiquement le mieux, pour un réalisateur. C'est le système américain ou classique qui fait que l'on a de l'argent : on veut faire un film et on va chercher des techniciens. Ça n'a rien avoir avec le fonctionnement d'un film d'auteur. [Les films] de réalisateur, c'est autre chose. Les réalisateurs sont des techniciens, ils sont payés des fortunes, enfin des fortunes en fonction du dernier film qu'ils

ont fait qui [a] march[é]. Ce n'est absolument pas mon cas et ce n'est pas le fonctionnement des Films du Losange. On n'est pas lié à quels calculs que ce soient, sur quelles demandes que ce soient. Ça va être toujours des prototypes, des choses qui peuvent être risquées, qui sont de l'ordre de ce que l'on a envie. Tant mieux si ça colle avec les spectateurs. Tant mieux pour tout le monde, sinon un film à haut risque, il marche pas, il ne faut pas que l'on fasse, que l'on prenne... qu'on engage des budgets qui risqueraient de faire prendre un risque à tout le monde.

— *Pour revenir sur le casting, quand vous faites jouer des actrices assez connues, comme Valeria Bruni Tedeschi ou Marine Hands, c'est à la suite d'une discussion avec la production ou bien à partir d'une rencontre ? Plus généralement, avez une grande liberté de choix pour les actrices ?*

Romain GOUPIL — Non, mais c'est forcément lié à la différence que les actrices, ou les comédiens, font entre les films commerciaux, où l'on va utiliser leurs images pour faire des entrées et puis un auteur ou un ami qui vient en disant « Voilà j'ai tel scénario, j'ai très envie que tu joues ou qu'on se retrouve sur ça. » C'est des périodes. Là, en ce qui concerne *Les Jours Venus*, des périodes assez courtes de 4 jour, 5 jours, 6 jours maximums, et donc ça va se caler en fonction des autres films qu'elles font, des pièces de théâtre ou de leurs occupations.

Après on essaye de tous se glisser à des prix qui sont des prix qui ne sont pas ceux du marché et qui ne sont pas leur prix, qui sont des arrangements faits en disant : « Ok pour que le film reste dans cette fourchette des 2 millions, c'est impossible de payer des acteurs à leur tarif. »

Donc tout le monde est au courant de l'argent et fort de ça, tout le monde est payé de la même manière. C'est à dire que, il n'y a pas de hiérarchie l'un par rapport à l'autre, je parle pour les comédiennes connues qui sont Noémie, Valeria puis Marina. Après, pour tous les autres comédiens, la proposition n'est pas très avantageuse et souvent, sur ces films là, on est au minimum syndical, qui est de l'ordre de 400 euros par jours, ce n'est vraiment pas une affaire.

Mais c'est pour participer au projet. Tout le monde dans le cinéma fait la différence entre film commercial et puis film d'auteur. Et notamment avec Le Losange où, chaque fois, on sait très bien qu'il n'y a pas des mille et des cents, et que ce n'est surtout pas des budgets ouverts. C'est-à-dire que c'est calé avant, et on se tient à ce qu'on a décidé, et pour que l'économie soit possible forcément tout a été discuté avant. Pour le casting on a donc à notre disposition 200 milles euros, 100 milles euros, que l'on va répartir pour les décors et ainsi de suite. Forcément si vous avez une somme de 2 millions vous pouvez savoir avant.

Alors la grande décision que je prends comme réalisateur comme il n'y a pas beaucoup d'argent, je décide, à un moment donné, de ne rien consacrer du tout à la figuration, à la rue, au véhicule, de filmer tel quel, et puis de mettre tout l'argent sur une séquence où on est 200 ou 300. Je ne vais pas répartir mon argent en le saupoudrant tous les jours. Par exemple, je ne touche pas au décor pour, par exemple, une discussion avec Berroyer. Mais, par contre, on va intervenir sur la maîtrise totale du décor quand on balance les pianos ou que l'on veut que la rue soit arrosée, ou qu'il y ait tel ou tel passage de bus, des plans beaucoup plus chers où il faut maîtriser la figuration. Après je vais compenser parce que on ne peut pas tout réaliser comme s'est écrit sur le scénario, car ça coûterait des fortunes.

Rohmer bien sûr, Barbet bien sûr, ont fait tous ça. Et l'on ne va pas du tout être dans une exigence en disant : « Je veux ça par rapport à ce qui est écrit, sinon je ne tourne pas ! ». On ne va pas demander à la production de tout mettre à disposition. Ce n'est pas le cas là sur les films que je peux faire avec Le Losange. Disons que je suis quand même jeune par rapport aux plus vieux. Je suis pas du tout venu par la famille qui était celle des *Cahiers*, des auteurs et d'un fonctionnement qui est lié quand même à une classe d'âge qui est les années 65, 66 même un peu avant. C'est plus tard, comme d'autres, mais la différence avec les autres, c'est que moi je suis resté, j'ai toujours après continué à travailler et en fait, hors les films avec MK2, après c'est le Losange. Disons que le système me permet d'être tranquille, de ne pas être dans les histoires de compétition, mais dans les histoires de réflexion. C'est ce que le Losange permet, en disant : « Ok, on prend notre temps ». On fait des conventions qui permettent de prendre le temps sans avoir à courir après un autre film, après autre chose.

— *Ça vous permet de prendre le temps...*

Romain GOUPIL — Oui, mais en même temps, il faut vivre pendant ce temps là. Il faut vraiment que la production à un moment investisse. Sans ça, ça vous oblige à faire d'autres films. Ce qui est hors de question pour moi c'est de faire de la pub. C'est le cas de 99% de mes collègues, après on peut faire d'autres trucs qui sont des commandes. Alors là, pour la télé, ça m'arrive d'accepter ou pas, pour relayer, car à un moment donné on a plus trop les moyens. Mais le but, c'est quand même de pouvoir entièrement se consacrer à ce que l'on a envie de faire, et d'en avoir le temps. C'est un luxe, et ce luxe là est possible si l'on s'entend avec un fonctionnement raisonnable, en n'exigeant pas les salaires de mes collègues, ou tout du moins en les répartissant sur beaucoup plus longtemps. Ce qui permet d'avoir l'équivalent d'un salaire moyen, d'une assurance quoi.

— *Jean Douchet dit à propos de Rohmer* : « Il ne s'agit pas de dépenser le moindre centime qui ne soit sur l'écran ». *Comment vous vous situez par rapport à cette règle ? Est-ce que vous écrivez votre film à partir d'une certaine idée du budget ?*

Romain GOUPIL — Rohmer va mettre la main à la pâte sur les décors, sur les costumes sur ces fameuses discussions où il y a une intense préparation, sur les dialogues et le déplacement. Ce n'est pas tout d'arriver sur le plateau en ne sachant pas comment faire ou encore exiger quelque chose qui va mettre du temps et que l'on va peut-être pas voir après, que l'on va éliminé au montage parce que c'était moins bien. On va essayer de se mettre d'accord avant pour que tout l'argent qui a été dépensé une fois se retrouve dans le projet que l'on veut faire. Mais c'est n'est pas de manière démonstrative, car l'on pourrait dire, et ça serait vrai aussi pour les studios américains, qui en utilisant des effets spéciaux, disent que ça se voit sur l'écran, donc ce n'est pas tellement... Ce qu'ils veulent dire par là, c'est qu'avant on conçoit, pour que l'argent ne soit pas gaspillé, alors que les studios ça va être le contraire, pas le contraire, bien sûr, car il y a une économie des films, mais pour essayer de séduire, de fasciner ou d'écrabouiller le spectateur, ils vont être dans la surenchère par rapport aux précédents.

Là ce n'est pas du tout le processus mental. Le gaspillage nuirait à la façon de raconter une histoire. On voit très mal un film de Rohmer sans ces toiles peintes, sans ces costumes réutilisés, réutilisables, ça fait parti du fonctionnement même théâtral de la façon dont il veut raconter une histoire. C'est son style, c'est son fonctionnement. Bien sûr, ça s'appuie théoriquement sur une réflexion par rapport à l'utilisation de l'argent et même par rapport aux spectateurs. On ne raconte pas des histoires en filmant des trucs somptuaires, avec des dépenses incroyables pour les embobiner le spectateur. Cela dit, parfois, parce que le déplacement est compliqué, parce que le film se déroule à l'étranger, ou que les acteurs sont ou peuvent être chers, Margaret va s'adapter à chaque film.

Une doxa, c'est une réflexion qui est permanente, mais qui peut être tout à fait jugée ou être jugée qu'à un moment donné, on met plus d'argent notamment *Noce Blanche* où ils vont... Ce n'est pas *De Bruits et de Fureur*, où sur un film d'Haneke. Quand il décide de faire *Le temps des loups*, c'est plus lourd. Par les acteurs, par les décors, par ce qu'il veut voir à l'écran, donc c'est quand même pas un dogme. Alors que quand on lit les écrits ou quand se met en place la société au tout début, c'est presque de l'ordre du dogme. Mais l'intérêt du dogme est des artistes, que Lars Von Tiers a compris, c'est bien sûr de pas en tenir compte et de bouger en fonction...

Mais ce qui fait l'intérêt justement des discussions avec la production et Margaret, c'est cette possibilité d'envisager et pourquoi pas ça et après on voit si c'est intéressant, si ça nous captive, après on va pas dire : « Il faut que, ça doit coûter 10 centimes. » Si c'est ça qu'on envisage, on peut envisager de chercher plus d'argent au niveau européen, au niveau des coproductions. Si on juge que ce sujet on a plus intérêt à le traiter de manière plus humble et plus pauvre, ça ne pose aucun problème, mais ce n'est pas automatique. Il y a toujours cette réflexion, c'est lié à l'économie et tout à fait lié à la façon de faire un film. On va pas du tout démarrer, si l'on n'est pas tous absolument d'accord sur tous les postes - ce qui est quand même pas être évident pour certains réalisateurs qui s'en fichent et contre fichent, qui veulent l'argent pour faire leur film, c'est tout. Tandis que là, tout doit être justifié. Si y'en a un à qui ça ne pose pas de problème, c'est bien moi, vu la formation et le même accord au niveau théorique. Je trouve aussi que la fin ne justifie pas les moyens au cinéma. Ce n'est pas le cas de tout le monde.

— *Merci beaucoup...*

Romain GOUPIL — Sur la base de ça, ils ont beaucoup écrit quand même. Donc dans les textes, autour de ce qu'il a été dit ou même des entretiens, on trouve pas mal d'éléments pour comprendre. Ou alors, on peut tout à fait comprendre par les discours des autres, qui ne sont pas les mêmes que celui du Losange. Il y a quand même je pense autour des revues de cinéma et puis les discussions sur l'argent sur la production toute une série d'articles où vous pouvez trouver toute cette discussion-là tenue par les uns et les autres.

Il y a quand même une autre école qui dit : « Ce n'est pas mon problème, l'économie. Je suis un artiste, je m'en fous, la production doit se mettre à disposition pour le film que j'ai envie de faire ». C'est quand même souvent dans le cinéma français le truc dominant. C'est pour ça qu'après il y a eu une haine contre la télévision où, là, il fallait entrer dans des budgets, se caller. Et ils considéraient que c'était des sous-cinéastes, enfin pas des cinéastes. Mais on ne tient pas toujours compte de l'économie, on doit gaspiller, payer, surpayer les acteurs. Et puis ça fait parti du jeu de Cannes, et des paillettes, et des hélicoptères. C'est comme ça que ça fonctionne aussi. Ce n'est pas le même fonctionnement. Ce n'est pas les préoccupations, le même fondement théorique.

Cette Nouvelle Vague va, par rapport à un film de qualité française et les studios, prôner les tournages en décors naturels, faire des travellings dans des voitures, faire des travellings à la main. Il y a quelque chose qui va complètement changer l'économie. Alors soit c'est l'économie qu'ils vont subir, parce qu'ils sont jeunes et qu'ils n'ont pas les moyens mais, très

vite, ils vont exiger comme les autres. Mais une partie va dire non, que c'est comme ça que nos films doivent être fait. Ça ne correspond pas à l'idée que l'on fait du cinéma.

Mais il y a des films de gaspillage qui sont de très beaux films, prenez Carax... Donc il n'y a pas de loi non plus définitive qui trancherait. Ou prenez *Apocalypse Now*, un truc dément au niveau d'un argent foutu en l'air, tout ce que l'on peut imaginer. Il reste un film intéressant, je n'ai pas dit un très beau film, mais un film intéressant. Je cherche d'autres... L'inverse de tout ce que j'explique c'est Welles ! Où le gaspillage c'est de planter les studios, ce qui va être un jeu à tel point qu'il n'arrivera plus à tourner. Mais il y avait un adage qui se disait au sein des vieilles générations, de celle de mon père ou de Robert Menegoz, qui était de dire : « Un film est réussi quand le producteur a fait faillite. »

Ce n'est pas exactement comme ça que fonctionne Margaret. Elle connaît toutes ces histoires, et la vie de tous ces producteurs qui ont disparu, comme Zilberman, ou plein d'autres qui étaient en noms propres et qui sont tous adossés à des noms industriels, parce que c'est pas possible, à part d'avoir une rigueur comme elle a eu. Et là, ça veut dire s'opposer à des films, ne pas les accepter, ne pas les faire, ou ne pas vouloir les faire aux conditions qui sont exigées. Il faut faire des choix. C'est là où se trouve son travail de productrice. Ce n'est pas un film coûte que coûte. Pas un film pour un film, c'est un film que je décide et que je maîtrise après il marche ou il marche pas, c'est encore autre chose tant mieux pour tous le monde si ça marche.