

Serge Rouillet

l'exigeance

Un cinéaste rare, à la recherche de pureté comme son maître Bresson, mais bien ancré dans ses vignes, en pays de cognac

Entretien Jean-Luc Terradillos et Jean Roquecave Photo Franck Gérard

Un jeune homme dérangeant. Le titre donné par Michel Boujut à sa préface de *Portrait images*¹, le livre de Serge Rouillet, résume parfaitement le personnage. Depuis trois quarts de siècle, Serge Rouillet est un jeune homme dérangeant. Il naît en 1926, dans le quartier des Chartrons, à Bordeaux, domaine de l'aristocratie du bouchon, d'une famille de la bourgeoisie protestante. Son père, Jarnacais, est issu de négociants en cognac, sa mère est la fille du maire de La Rochelle, Léonce Vieljeux, patron de la compagnie de navigation Delmas-Vieljeux. Serge Rouillet est aussi apparenté à l'éditeur Delamain et à Jacques Chardonne. Il vit une enfance bourgeoise et protégée, avec gouvernante et pantalons de golf, partagée entre l'appartement bordelais, le «château» familial du Brillac près de Jarnac et l'hôtel particulier de La Rochelle. Tout cela se brise avec la guerre, et la mort de son frère aîné Yann, pasteur protestant, fusillé par les Allemands en même temps que son grand-père Léonce Vieljeux le 2 septembre 1944 au camp de concentration du Struthof. Il entame sans conviction des études de droit à Paris, puis part rapidement aux Etats-Unis.

Il a 21 ans et décide de devenir cinéaste. A New York, il rencontre Robert Flaherty, le maître du cinéma documentaire (*Nanouk l'Esquimau*), dont il devient l'assistant sur *Louisiana Story*, écrit des scénarios, des critiques de films. Puis il s'essaie au cinéma d'actualités en Israël avant de rentrer en France en 1949. De droite à vingt ans, il est désormais sympathisant communiste, travaille comme manœuvre à Bordeaux, participe à un court métrage sur les luttes syndicales contre la guerre d'Indochine. Georges Gosnat, considéré comme le financier occulte du Parti communiste et alors député de la Charente Inférieure, le repère et lui demande d'organiser le Mouvement de la Paix dans la région de La Rochelle : rupture avec sa famille.

De retour à Paris dans les années 50, il fréquente Saint-

Germain-des-Prés, où il côtoie Tristan Tzara et Marguerite Duras, et s'occupe, toujours à la demande de Georges Gosnat, d'entreprises appartenant au Parti, tout en ne rêvant que de faire des films. En 1958, il monte sa société de production et, pour assurer le pain quotidien, crée une affaire de vente et de réparation automobile en région parisienne. Ses premières armes seront des documentaires. *Viennent les jours* en 1958 met en scène la vie des campagnes de Charente, et les paysages français seront au menu de deux autres courts métrages, *La France à grand spectacle* et *Sillages* (prix spécial du jury au festival de Cannes).

En 1961, Serge Rouillet rencontre Robert Bresson et devient son assistant sur le tournage du *Procès de Jeanne d'Arc*. Il adapte *Le Mur* de Jean-Paul Sartre, en 1967, long métrage considéré comme son œuvre majeure. L'écrivain Michel del Castillo tient le rôle principal. Ce film, que Sartre aimait beaucoup, sera accueilli fraîchement à la Mostra de Venise et fera une carrière modeste en France, tout en étant projeté et parfois primé dans le monde entier. En 1968, Serge Rouillet est au Brésil pour y tourner *Benito Cereno*, l'histoire d'une révolte sur un navire négrier, d'après Herman Melville. Là encore, il utilise peu d'acteurs professionnels, le rôle titre étant confié au réalisateur brésilien Ruy Guerra. Serge Rouillet continuera à produire et à réaliser des courts métrages, signera même un film «érotique», *La Fille à l'envers*, essuiera de multiples refus de la commission d'avance sur recettes, notamment un projet qui lui tenait à cœur, *Le Baphomet*. Son dernier film en date, *Le Voyage étranger*, sera tourné en 1990.

Aujourd'hui, Serge Rouillet, qui a toujours des projets de tournage, s'occupe aussi de ses vignes, une trentaine d'hectares autour de la propriété familiale du Goulet, à Foussignac. Sur l'étiquette du cognac Rouillet et fils figure, en un raccourci saisissant, un bonnet phrygien rouge, accompagné de la mention «négociant depuis 1780». **J. R.**

1. *Portrait images* par Serge Rouillet, édité en juin 2001 par Le Croît Vif, 314 p., 120 F.



L'Actualité. – Le cinéma, le Mouvement de la Paix, les affaires, la vigne, vous avez touché un peu à tout, en révolte, mais n'êtes-vous pas resté le Roulet de la famille Roulet en pays de cognac ?

Serge Roulet. – Ma formation s'est faite pendant les douze premières années. D'ailleurs, en voyant un enfant de 12 ans j'ai souvent le sentiment de pouvoir l'imaginer à 70 ans. Il me semblait que je devais raconter ces années-là dans mon livre pour expliquer pourquoi j'ai fait, par exemple, de tels films. J'ai été élevé dans un protestantisme pur et dur, rompu à la dialectique calviniste. J'étais tiraillé. Des pressions de toutes sortes ont peut-être fait éclater, pour moi, le cadre bourgeois dans lequel je vivais. Certains souvenirs me font honte. Ainsi pendant la guerre d'Espagne, avec mon frère Yann nous suivions la progression de Franco en plantant des petits drapeaux sur une carte. Les cadets de l'Alcazar étaient nos héros, pas les républicains. J'étais aussi fasciné par les livres sur la guerre 14-18 qui cultivaient l'idée du sacrifice, de la revanche, puis je les ai eus en horreur. Arriva la deuxième guerre et les morts dans ma fa-

mille. En 1943, ma sœur est morte dans un sanatorium des Pyrénées-Orientales et mon frère fut arrêté le lendemain de son enterrement puis déporté, ainsi que mon grand-père.

La veulerie de beaucoup de gens de mon milieu sous l'Occupation m'a profondément choqué. Ivan Drapreau a très bien résumé cette attitude dans *La Charente Libre* : «Serge Roulet est de la même veine bourgeoise que le Barbezilien Chardonne mais il lui est diamétralement opposé. Ils partagent la même éducation huguenote, la même culture classique. Mais l'un, Chardonne, son aîné d'une génération, s'est fourvoyé pendant l'Occupation. L'autre, Serge Roulet, a puisé dans cette période de trouble les ferments de la révolte et d'une conscience politique à venir.»

Quand vous racontez comment vous réalisez vos films, on sent le goût de l'artisanat, presque de l'orfèvrerie.

J'ai abordé le cinéma en autodidacte en voulant tout apprendre des techniques qui aboutissent à un film. J'ai mis quinze ans à devenir metteur en scène.

D'abord cameraman, puis preneur de son, et ainsi de suite jusqu'au montage. J'ai découvert que chaque stade avait une importance considérable. Ce n'était pas une approche formelle mais morale. Le cinéma était d'abord pour moi un moyen de communiquer.

Pourquoi avoir voulu travailler avec Robert Bresson ?

J'avais vu deux ou trois de ses films, notamment *Les dames du bois de Boulogne* et *Un condamné à mort s'est échappé* – un joyau. C'était le seul metteur en scène chez qui je trouvais pureté d'écriture, harmonie, retenue et unité de ton. Afin d'obtenir cette unité – comme l'écrivain a un style –, j'ai appris entre autres de Robert Bresson à ne pas utiliser différents objectifs. J'ai travaillé avec lui sur *Pickpocket* (1959) et *Le procès de Jeanne d'Arc* (1962). Ses sujets, souvent très sombres, manquent de chaleur humaine, mais c'est un artiste. Et on ne demande pas à un artiste de faire du réalisme socialiste...

Et le fait qu'il mette en scène des non-comédiens ?

C'est très important parce que les comédiens formés au théâtre gardent souvent des stigmates. Un acteur professionnel a du mal à enlever la cuirasse qu'il s'est constituée au cours des ans. On a plus de chance d'avoir une personnalité authentique avec quelqu'un dont ce n'est pas le métier de jouer. Quand je dirige mes interprètes, des non-professionnels, je ne leur dis rien. J'essaie d'attraper ce qu'ils sont. Je fais un psychodrame et la bonne prise est souvent la première ou la dixième, quand, fatigués, il ne savent plus ce qu'il font et, du coup, sont eux-mêmes.

Mais attention aux mauvaises surprises : pour le rôle du bourreau de Jeanne d'Arc, j'avais trouvé un grand gaillard, fondateur chez Renault, qui s'est mis à cabotiner de manière insupportable. Donc la recette n'est pas seulement de travailler avec des non-acteurs.

Dans la production cinématographique actuelle, les acteurs jouent-ils mal ?

Les acteurs français particulièrement. Quand je m'en nuysais dans les chambres d'hôtel aux Etats-Unis, je regardais la télévision et j'étais frappé de constater combien les comédiens jouaient beaucoup plus simplement. De temps en temps, la télévision révèle des gens qui se livrent sans jouer. Au cinéma, c'est pratiquement impossible car le système du vedettariat détermine les choix. C'est pourquoi la plupart du temps on choisit des acteurs pour des rôles que ne leur conviennent pas. Et même le plus intelligent ne résiste pas à l'offre. Il y a de bons acteurs français mais c'est quand même plus émouvant de découvrir un inconnu, duquel on ne puisse pas dire «il était meilleur dans tel autre rôle».

Cette recherche de l'authenticité, comment passe-t-elle quand vous êtes proche du documentaire ?

Mon approche est instinctive et contradictoire. A la fois, je recherche une certaine authenticité et quelque chose d'onirique qui dépasse la réalité. Le réalisme est une catastrophe mais j'en ai besoin pour le dépasser. Je regrette d'avoir donné trop de place à la musique dans mes premiers films. Elle escamote des sons que j'aurais aimé entendre pleinement. Par exemple dans *Viennent les jours* (1958), il y a le son de la batteuse, si émouvant, avec ce changement de rythme au moment où les gerbes rentraient dans la machine et ce bruit de la balle qui s'échappait des tuyaux... Hélas, il aurait pu avoir davantage de présence.

De Bresson, et auparavant de Flaherty, j'ai appris à utiliser le son, à lui donner un sens par rapport à l'image, qui permette de se dispenser de la parole.

Enfinement, le cinéma ne produit pas grand-chose d'intéressant en ce moment ?

Je suis très troublé parce que les films les plus intéressants ont été faits en URSS au moment de la révolution, en Iran sous un régime qui n'encourage ni les arts ni la liberté... Je me demande si l'opulence dans laquelle nous vivons n'est pas un frein. C'est terrible de penser que la meilleure production vient de pays où il y a une contrainte. Même aux Etats-Unis, les films les plus remarquables n'ont pas été réalisés à Hollywood mais à New York dans des conditions difficiles, avec des moyens restreints. Le monde capitaliste actuel est entré dans une ère où le succès est essentiel.

Les films coûtent de plus en plus cher, les vedettes aussi, de sorte qu'on ne fait plus que des films formatés pour le succès. C'est même devenu un argument de promotion : allez voir tel film (ou lisez tel livre) parce qu'il a fait tant d'entrées ! Attitude aberrante qui conduit aux productions que l'on sait. Il y a bien sûr des exceptions, y compris en France. Cependant la tendance est à la régression. J'ai vu changer le monde, pas toujours pour le meilleur.

Vous racontez que votre projet sur *Le Baphomet* de Pierre Klossowski a été refusé par la commission d'avance sur recettes. Pourquoi cet auteur et pourquoi ce livre ?

Le Baphomet est un livre baroque, riche philosophiquement. La plupart des gens se focalisent sur l'aspect anecdotique de l'histoire : un jeune garçon sert d'appât pour confondre les Templiers. En fait, il est question de la transformation des êtres les uns par les autres. Ce qui, d'ailleurs, nous arrive à tous : nous rencontrons des gens, nous nous parlons et nous ne sommes plus les mêmes après.



J'ai d'abord connu Mathieu, le fils des Klossowski, que j'avais pris comme un des interprètes du *Mur*, mon adaptation de la pièce de Sartre. Pierre Klossowski était un homme émouvant de simplicité et d'intelligence, courtois et charitable. Denise, sa femme, avait été mariée à un résistant, mort en déportation. Nous avons sympathisé et petit à petit j'ai découvert l'œuvre de Pierre, ses livres et ses tableaux. Pendant une longue période, il a fait une œuvre érotique autour de sa femme. Je ne vais pas vous la résumer en trois mots. Ils formaient un couple étonnant. Denise est connue pour son impertinence et ses critiques très nettes. Par exemple, elle m'a dit que mon livre était « naïf ». D'autres que moi auraient pu en être blessés.

N'avez-vous pas l'impression d'avoir traversé la vie en naïf ?

C'est possible mais Sartre disait, en citant Husserl, qu'il fallait faire un retour à la naïveté du vécu. C'est pourquoi il a expérimenté ce qu'il pensait en écrivant des pièces de théâtre. Toute expérience est relativement naïve. Celui qui n'est pas naïf se protège et ne fait rien. Le cinéma m'a intéressé comme matériau pour dire des choses difficiles. J'ai adapté *Le Mur* pour faire ressentir par des images une pensée philosophique. ■

LES DESTINÉES SENTIMENTALES : UN BON DOCUMENTAIRE

« Je suis tombé comme une feuille morte lorsque j'ai appris que certains reprochaient au film d'Assayas, *Les destinées sentimentales*, de ne pas montrer assez le cognac, que le tribunal administratif donnait raison à ces élucubrations et demandait la restitution de l'argent versé par le département de la Charente. » Serge Roulet juge cette affaire « incroyable et scandaleuse » parce que, justement, s'il y a bien une chose à retenir de ce film, c'est son côté « documentaire sur le cognac et la porcelaine, et sur les conditions de vie de l'époque ».

Serge Roulet n'aime pas l'adaptation du roman de Chardonne mais pour d'autres raisons. A la décharge d'Olivier Assayas, il juge ce roman « raté ». « Chardonne est un styliste mais, à mon avis, pas un bon auteur du cœur, contrairement à André Maurois qui, avec *Climats*, eut aussi un grand succès à l'époque. » Et

Tournage du *Procès de Jeanne d'Arc*, en 1961. De gauche à droite : Robert Bresson, Florence Delay et Serge Roulet. Photo Jeanine Niepce, coll. Serge Roulet.