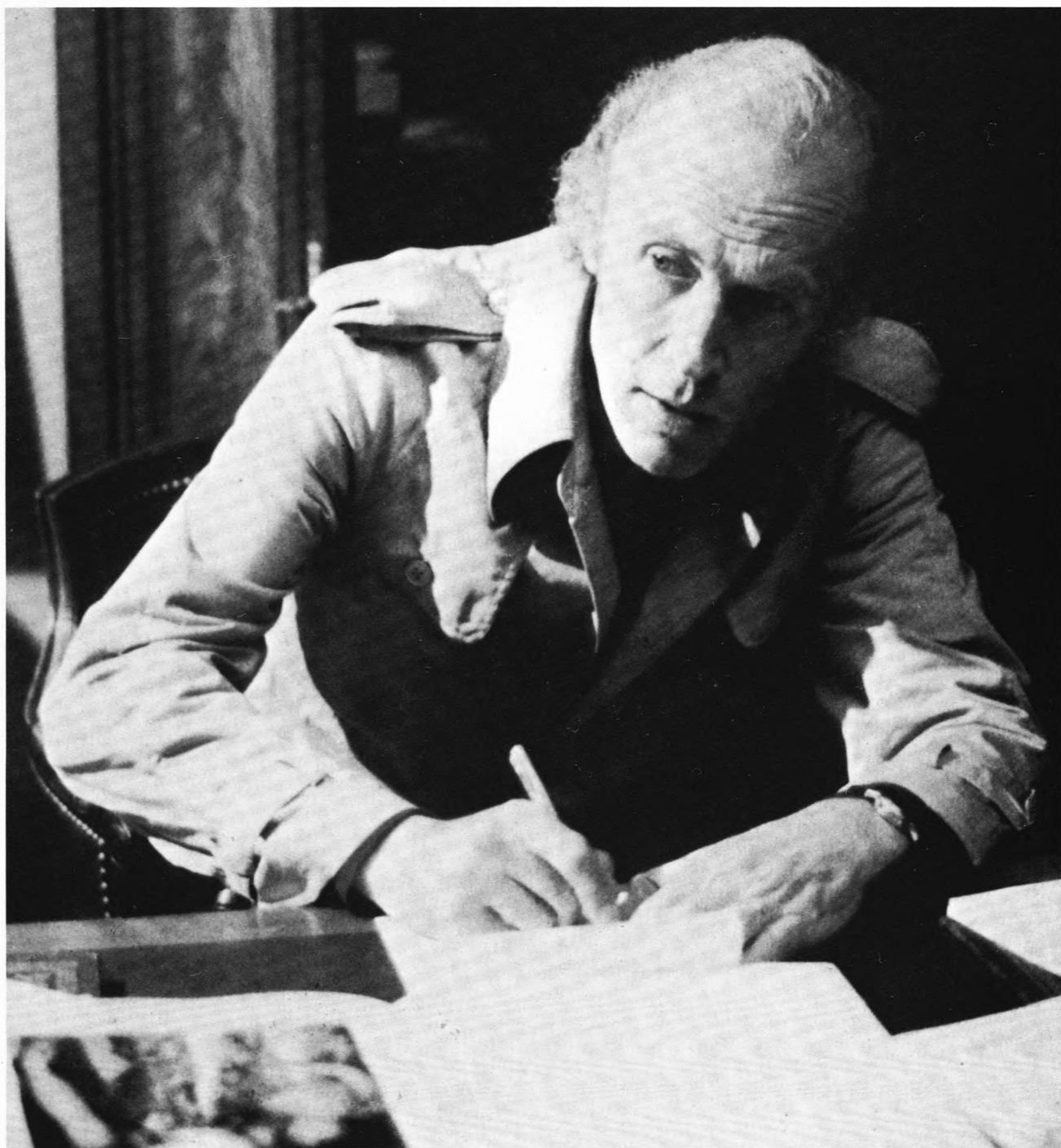


»MADAME BOVARY, DET ER MIG«

PASCAL BONITZER OG MICHEL CHION
I SAMTALE MED ERIC ROHMER
A PROPOS »PAULINE PÅ STRANDEN«





Pauline (Amanda Langlet) og Marion (Arielle Dombasle) i »Pauline på stranden«

»KOMEDIER OG PROVERBER«

Pascal Bonitzer, Michel Chion: »Pauline à la plage« (»Pauline på stranden«) er altså den tredje film i serien »Komedier og proverber«. Har De tidligere planlagt den som en del heraf, eller har De først for nylig fået ideen til den?

Eric Rohmer: Det er svært at sige helt præcist. Jeg går længe og tænker på mine emner. Jeg har lagt mærke til, at der er mange, der følger dette mønster; den frugtbare periode, hvor man har en mængde ideer til en masse emner er temmelig kort, og sædvanligvis er det mens man er ung. Jeg fik mange ideer, da jeg var mellem 20 og 25 år gammel, og det er først lykkedes mig at udvikle dem meget senere. Jeg ved ikke, om jeg nævnte det da »La Femme de l'aviateur« (Pilotens hustru) kom frem, for dengang ville jeg ikke have, at man fik det indtryk, at jeg havde taget et gammelt emne op. Men temaet i den film fik jeg ideen til i 1946; dengang ville jeg blot bruge det i en novelle, ikke en film. Filmen består af to dele. Den første er med Lucie, den anden med Anne. Den sidste del er den ældste; ideen til den var mest udviklet, og den har jeg næsten ikke ændret. Situationen med Lucie, der foregår i Buttes-Chaumont parken havde jeg skitseret, men jeg havde aldrig tænkt på at videreudvikle den. Med hensyn til »Le Beau mariage« så kom ideen først meget senere, på det tidspunkt, hvor jeg havde planlagt

»Komedier og proverber«. Ideen til »Pauline« er hverken særlig gammel eller særlig ny. Jeg havde en uklar forestilling om den, men jeg havde intet skrevet, jeg havde blot bestemt, hvorledes personerne skulle være; der skulle være seks, og i halvtredserne havde jeg lyst til at lave en historie med disse seks mennesker, men det blev ikke til noget. Jeg kan ikke sige: »Jeg laver en film, og når jeg har lavet den, finder jeg et emne. Jeg skriver om dette bestemte emne, trækker mig tilbage, som en del mennesker gør det i ro og fred på landet for at skrive, og så går jeg igang med optagelserne« . . . Det kan jeg slet ikke. Mine film skabes ud fra nogle spirende tanker, som jeg går længe med i hovedet, og jeg arbejder med dem samtidigt. Når jeg skriver manuskriptet til en film, tænker jeg naturligvis kun på den, men jeg skrev en del af »Beau Mariage« før optagelserne til »La Femme de l'aviateur«; scenen med Dussollier var allerede skrevet. Jeg skrev synopsis til »Pauline à la plage« aftenen før, vi begyndte på optagelserne til »Beau Mariage«. Inden selve optagelserne glemmer jeg sædvanligvis filmen fuldstændigt. I den situation har folk som oftest meget travlt, de er helt forrykte.

Jeg er derimod helt rolig, alt er gjort, alt er forberedt, og jeg tænker meget ofte på en anden film. Alle tog på ferie før optagelserne til »Pauline«, men jeg tvang mig til at skrive, for jeg kan godt lide at vide, at jeg er mindst en film forud, og denne gang har jeg endog skrevet to oplæg til drejebøger, lige før optagelserne!

P.B., M.C.: Blev historierne i »Moralske fortællinger« også skrevet lang tid i forvejen?

E.R.: Bortset fra »L'Amour l'après-midi« (Kærlighed om eftermiddagen) som blev skrevet senere, blev hovedparten af historierne i »Moralske fortællinger« skrevet længe før selve optagelserne, men i romanform, og jeg har så senere filmatiseret dem, som man filmatiserer et litterært forlæg. Hvis jeg ellers husker rigtigt, har jeg skabt fortællingerne i denne rækkefølge: »Ma nuit chez Maud« (»Min nat hos Maud«), »Le Genou de Claire« (»Claires knæ«), »La Carrière de Suzanne«, »La Collectionneuse« (»Nymfomanen«), »La Boulangère de Monceau« og »L'Amour l'après-midi«, den sidste meget senere end de andre. Sådan har jeg rent tidsmæssigt fået ideerne til filmene. Derfor må jeg trække på smilebåndet, når jeg hører kritikere fortolke mine historier og situationer som typiske for tiden, for jeg har ikke lavet mine film i samme rækkefølge, som jeg har fundet på historierne.

P.B., M.C.: Deres kendskab til skuespillerne må alligevel have indflydelse på historien og på opfattelsen af personerne?

E.R.: Jeg kan forestille mig personer på forskellige måder. Da jeg først fik ideen til »Pauline« tænkte jeg på en, vi holdt meget af på »Cahiers du Cinéma« til Arielle Dombasles rolle, nemlig Brigitte Bardot. Med hensyn til »La Femme de l'aviateur« så var Marie Rivière endnu ikke født, da jeg først tænkte på min person. Og historien i »Le Beau Mariage« skabte jeg, før jeg tænkte på Béatrice Romand. I alle disse tilfælde er situationen altså uafhængig af skuespilleren.

P.B., M.C.: Tror De mere på, at visse typer eller karakterer altid vil eksistere, end at sæderne skifter?

E.R.: Man har ofte betegnet mig som klassisk, det er både en ros og i nogle tilfælde et forbehold. Jeg vil ikke skrive under på det på alle områder. Jeg synes ikke, at jeg er klassisk i min filmstil. Der er jeg så moderne som nogen, synes jeg. For »klassisk« kan betyde »akademisk« d.v.s. en traditionel måde at lave film på, og det tror jeg ikke, man kan sige, at jeg gør.

Hvad emnerne angår, måske ikke med »Moralske fortællinger«, men med hensyn til »Komedier og proverbs« kunne jeg ganske rigtigt gøre krav på betegnelsen »klassisk«, og i øvrigt er titlen »Komedier og proverbs« helt og holdent klassisk, og mere end »Moralske fortællinger« som snarere kunne være fra det 18. århundrede. »Komedier og proverbs« har rødder tilbage til Shakespeare og frem til Musset, som selv blot har genoptaget traditionen for proverbs. Det er noget universelt og helt uden originalitet.

P.B., M.C.: Undtagen indenfor filmen, hvor De praktisk talt er den eneste?

E.R.: Ja, men der er umådeligt mange film, som har en titel, der er et proverb. Jeg laver »Komedier og proverbs« men jeg giver ikke filmene titler, som er proverbs. Hvis jeg gør det, er det et opdigtet paradisk proverb, som f.eks. undertitlen i »La Femme de l'aviateur«: »Man kan ikke tænke på ingenting«. Eller jeg sætter et citat som motto, som ikke nødvendigvis er et proverb, men som har form som et sådant. I »Pauline« har jeg citeret Chrétien de Troyes: »Den der taler for meget, gør sig selv skade«, men jeg må med det samme sige, at det citat kom jeg først i tanke om bagefter.

P.B., M.C.: De sagde det samme i forbindelse med »La Femme de l'aviateur«.

E.R.: Ja, og det gælder også for »Le Beau Mariage«. Ideen til proberbet fik jeg samtidigt med, at jeg fik ideen til selve emnet, og derfor er det mere et proverb end de andre er.

P.B., M.C.: Hvilken et?

E.R.: Det af La Fontaine »Hvilket tænkende menneske fantaserer ikke? Hvem bygger ikke luftkasteller?«

P.B., M.C.: Det er mere en morale i en fabel end et proverb. Det er også det citat, der er mindst gådefuldt i forhold til historien. Man forstår det fuldstændigt, når man tænker på personen Béatrice Romand. Man er en lille smule nødt til at fortolke de proverbs, der hører til »La Femme de l'aviateur« og »Pauline à la plage«.

E.R.: Ja, blandt mine næste film er der nogle, hvor proverbs er indlysende, og andre, hvor de er knapt så klare, og derfor står man lidt friere i fortolkningen af dem.

Lad os vende tilbage til spørgsmålet om at være klassisk; det indebærer, at der er nogle situationer, der er tidløse, og at der skal meget lidt til at indpasse dem i en given epoke. Hvad bygger disse historier på? Jeg har ikke gjort rede for temaerne i »Komedier og proverbs«, i modsætning til »Moralske fortællinger«, der går ud fra det samme tema, der er indlysende, selvom det når alt kommer til alt er et falsk tema, et ydre tema. Med »Komedier og proverbs« ved jeg ikke rigtigt. Jeg havde lavet et forord, der sagde, at temaet ville blive defineret efterhånden. I øjeblikket kan det anes. De historier, der bliver fortalt i denne serie er mere psykologiske end moralske. Personen skal ikke vælge mellem to holdninger. Han eller hun har truffet sit valg, men det viser sig, at det er et dårligt valg for ham, han lider nederlag. Man kunne endda sige, at situationen i »Pauline« er, som vi kunne finde den hos Racine i »Andromake«. A elsker B, som elsker C, som elsker D, o.s.v. Altså vil drivkraften ofte være jalousi. Der er mange, der er jaloux i »Komedier og proverbs«, og begæret bliver ikke tilfredsstillet. Det er mere prosaisk end i »Moralske fortællinger«, hvor diskussionen var på et højere niveau. Her drejer det sig ikke om ideer, men slet og ret om jordnære ting og måske også om et åndeligt fællesskab. I de tre historier, som vi har set, er der nogle personer, som erklærer, at de føler sig tiltrukket af andre personer, at de føler samhørighed med dem. Men de får afslag fra dem, de føler sig tiltrukket af. Jeg tror at det skaber nogle følelser hos tilskueren og disse følelser leger jeg med. Han siger måske som den unge Pauline i filmen: »Marion skulle hellere elske Pierre end Henri«. I de klassiske stykker derimod er det mere utvetydigt. Man ved på forhånd, hvem der hører sammen, og hvem der derimod ikke er skabt for hinanden. Men samtidigt mener jeg ikke, at brugen af klassiske træk burde forhindre, at mine historier foregår i nutiden eller bevirke, at de virker forældede. Tværtimod hjælper den mig til at være tidssvarende.

P.B., M.C.: Kan De give et eksempel på, hvordan De tilpasser de historier, De skrev for 20 år siden?

E.R.: Somme tider er skuespillernes spillestil nok til at tilpasse dem. Hvad angår »La Femme de l'aviateur«, så forandrede jeg den efter skuespillerindens sprog; det er sproget, der har forandret sig. På den anden side tager personen Annes indstilling til ægteskab også hensyn til tiden. At sige: »Jeg vil ikke gifte mig« ville være blevet opfattet anderledes

i 1946. Det var noget, man kunne sige, men det var meget mere sjældent, mere bemærkelsesværdigt end det ville være i dag. Med »Pauline« var der ikke brug for nogen tilpasning, for der var ikke skrevet noget. Det var blot en situation; Andromakes situation eksisterer lige så meget i dag som i 1950 eller som på Racines tid eller i det gamle Grækenland.

P.B., M.C.: Hvorfor har De egentlig det behov for at sætte disse seneste film sammen i en serie med en overordnet titel? Kunne filmene ikke stå alene, hver for sig?

E.R.: Jo, det kunne de godt. Med hensyn til »Moralske fortællinger« så havde ideen om denne serie allerede fungeret ikke blot som en fremgangsmåde for selve skabelsesprocessen, men også set fra et kommercielt synspunkt ved at hæve dem op, så folk også forstod, at jeg havde nogle helt bestemte ideer, så man ikke kunne komme og sige: »Det skulle hellere have været en krimifilm. . .« Overfor publikum kan det virke i begge retninger. Det kan tiltrække nogle folks interesse og jage andre bort. Jeg må tilføje, at jeg ikke har haft en karriere med de store udsving, med store succeser eller store fiaskoer; mine film har altid været sunde forretninger, sikret fra begyndelsen, og der har ikke været nogen særlig forskel på den succes, de har haft. Jeg kunne ikke tænke mig på et tidspunkt at få meget stor succes med en film og så blive slave af det. Det at give en overordnet titel til en række film bidrager til at give filmene samme kommercielle skæbne; det jager nogle personer bort og sikrer andres trofasthed.

P.B., M.C.: Det er en slags solidaritetserklæring!

E.R.: Ja, og med »Moralske fortællinger« var det også et led i skabelsesprocessen. Det at jeg havde bestemt og fastsat, at der skulle være seks, hjalp mig til at finde frem til den sidste, »L'Amour l'après-midi«. Og det har også gjort det muligt for mig at omarbejde historierne strukturer og at samle disse historier, der kun var skitseret i forvejen, og som således er blevet mere interessante, end hvis de ikke var blevet sammenholdt. Og »Komedier og proverbs« har gjort det muligt for mig at genoptage historier, som jeg havde påbegyndt. Jeg synes at jeg selv – og film i det hele taget – har problemer med at få inspiration. Efter min mening har filmen, og det gælder for såvel Frankrig som for Amerika, altid haft en tendens til at løbe tør. Filmen er en efteraber.

P.B., M.C.: Mener De, at den skulle hente sine historier et andet sted for at modvirke denne tendens?

E.R.: Den skal kopiere noget andet; der findes ikke litteratur, der er filmens egen, som det er tilfældet med teatret. Det, der er skrevet direkte for film, er ofte svagt, med undtagelser som »La Règle du jeu« (Spillets regler) og selv den film har en reference til Marivaux. Hvad mig selv angår, så har jeg haft perioder, hvor inspirationen svigtede, som efter de »Moralske fortællinger«, som jeg havde begrænset til seks. Så kastede jeg mig ud i andre ting, teatret, fjernsynet, og jeg lavede film som »La Marquise d'O« (»Marquise von O«) og »Perceval« uden at vide, hvad jeg ville bagefter. Og det var under indspilningerne til »Perceval« jeg fik ideen til at lave en ny serie, der kunne hjælpe mig til at få nye ideer. Denne noget uklare ide om »Komedier og proverbs« fik mig til at se mine noter igennem, og jeg faldt over nogle gamle skitser, af hvilke »La Femme de l'aviateur« og »Pauline à la plage« hjalp mig til at tage disse historier op igen,

og også til at finde nogle nye, som »Beau Mariage« og de to film jeg vil til at lave nu, og som ikke er gamle skitser.

P.B., M.C.: Det lader til, at De i »Komedier og proverbs« lægger mere vægt på den komiske side af situationerne end på den tragiske, selvom De citerer Racine.

E.R.: Ja, jeg fremmaner Racine, som er en tragediedigter. Men som De ved kan en tragisk situation, og særligt hos Racine, meget let blive komisk. Det er ganske rigtigt tilsigtet at »Komedier og proverbs« er mere komiske end »Moralske fortællinger«, om ikke andet så fordi de er bygget op som komedier. Jeg tror, at publikum har modtaget dem på den måde. Det er meget svært at adskille det forsætligt komiske og det utilsigtet komiske i mine film. I »Marquise d'O« for eksempel er der en scene, hvor markisen kaster noget vievand, og man ser nogen tørre sin kind. Skuespillerne ville have den taget om, og jeg sagde: »Nej, det er i orden«. Det er udmærket, at der i det særligt patetiske øjeblik er et skær af latterlighed over personerne, og jeg tror, at hvis jeg selv havde forlangt den gestus, så var den blevet for markeret, og det ville have været ubehageligt, men da det skete helt spontant, kunne jeg godt lide det.

Men jeg har nu svært ved at skelne nøjagtigt mellem det bevidst komiske som sådan i mine film og det, der af nogle måske ville blive betragtet som utilsigtet komisk. For mit vedkommende, så tegner jeg mig for alt, jeg accepterer alt, også selvom det ikke er tilsigtet.

P.B., M.C.: For eksempel i den dialog, der udspilles ved kaminen, er der nogle vendinger i samtalen, som går i retning af det latterlige, måske fordi de virker lidt gammeldags. Når Arielle Dombasle taler om at »komme i brand« for eksempel.

E.R.: Det er tilsigtet. Skuespilleren var lidt imod det. Personerne har en noget affekteret facon, som jeg synes passer til dem. Hvad et moderne menneske ville have sagt, er for eksempel ordet »hooked«, som jeg ikke ville bruge, fordi det er en anglicisme. Jeg kunne godt lide at lade dem sige »komme i brand« og »brænde« i ordets kærlighedsmæssige betydning, det kunne man komme ud for i et lidt krukket miljø. Jeg synes, at »brænde« er meget smukt, selvom det får en til at trække lidt på smilebåndet. Det er ligesom affekterethed, der ligger på grænsen mellem det latterlige og det raffinerede.

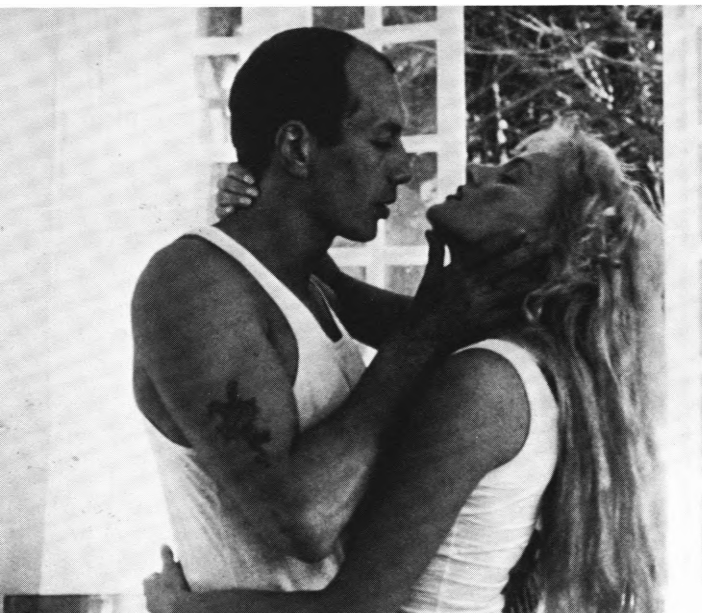
P.B., M.C.: Der er en person, der ikke er latterlig, og det er Pauline.

E.R.: Ja, jeg tror hun er den eneste. Hos alle de andre er der nogle latterlige sider. Det har de ifølge drejebogen, og den måde, den unge pige spiller på, understreger det yderligere. Man kan betragte denne historie som en ung piges iagttagelse af de voksnes latterlighed; det siger hun i øvrigt også på en vis måde.

Skuespillerne og dekorationerne

P.B., M.C.: Har De fundet hende blandt et stort udvalg af skuespillerinder?

E.R.: Det er den side af mig, som tager chancer, som ikke er klassisk, og på grund af hvilken jeg på en vis måde stadigvæk tilhører den ny bølge og kan betragte mig selv som moderne. Hvad er den ny bølge? En gruppe af unge mennesker, som ikke kunne komme til at lave film, og som gik



imod det, man har kaldt kvalitetstraditionen: Truffaut, Godard, Rivette, o.s.v. For eksempel beundrede vi Renoir for noget, som gik for at være skødesløshed, og vi tillod tilfældet at spille med i filmen. Filmfolkene før os og selv efter os betragter sig selv som meget krævende. De er aldrig tilfredse og vil vælge den bedste skuespiller blandt fyrrer, efter mange prøver; de får dekorationerne lavet om og tager optagelse efter optagelse.

Med hensyn til den unge pige som spiller Pauline, så siger jeg ikke, at jeg har valgt hende på må og få, men jeg satte straks fingeren på hende, og jeg holdt fast ved mit valg. Jeg var heldig. Hvad gjorde jeg da? Man kan sætte en annonce i avisen, man kan tale med agenter o.s.v. Men hvilket sted kan der være det største udbud af mulige piger? Hun skulle være femten år gammel, altså født i 1967. Jeg kunne finde hende i SFP kartoteket. Jeg så billedet af Amanda, fik hende til samtale og mente, at det ville gå fint med hende, og så søgte jeg ikke efter andre. Sådan gik det for sig. Normalt når det drejer sig om ungdomsroller, er køerne uden ende, og det tager dagevis. Jeg laver i hvert fald mine film på den måde, jeg tror på et vist held, men jeg tror alligevel, at de chancer, jeg tager, kan tælles. Det kartotek var for eksempel det rigtige sted at søge.

P.B., M.C.: Kende De allerede de andre skuespillere godt?

E.R.: Mine skuespillere begynder sædvanligvis hos mig. Da jeg arbejdede med »Moralske fortællinger«, besluttede jeg aldrig at bruge de samme skuespillere flere gange, hvilket i øvrigt var meget ubehageligt, for man får et meget venskeligt forhold, og det er yderst kedeligt at måtte sige til dem: »I kommer ikke til at arbejde med mig mere«. Men det var absolut nødvendigt at forny både det menneskelige materiale og omgivelserne; emnerne lignede hinanden alt for meget. Jeg tror, at publikum forventer en vis forskellighed fra en instruktør; her taler jeg på mine egne vegne og ud fra mine reaktioner som tilskuer. I »Komedier« og »Proverber« er der flere, der går igen. De skuespillere, som spiller i »Komedierne«, er nogle, jeg kender fra »Perceval«; til den film havde jeg brug for en anseelig mængde af unge skuespillere. Jeg lærte dem altså at kende, og der dannede sig næsten en helt lille skole, men jeg kan ikke sige, at jeg har lært dem at spille, for jeg betragter mig slet ikke som lærer i dramatik.

P.B., M.C.: I de »Moralske fortællinger« var rammen meget typisk, meget karakteristisk. Her i »Pauline« er det stranden i almindelighed, stedet har endog ikke ret stor betydning, man kender knap dets navn. Det sociale lag er heller ikke præciseret, om det er en mandæns strand eller ej.

E.R.: Nej, det præciseres slet ikke. Mindre end i »La Collectionneuse«, hvor man fornemmede det snobbende ved Saint-Tropez. Det er den klassiske side af filmen, det er for at forstærke en vis abstraktion af situationen. Vi kan tage Henris arbejde for eksempel. Han er etnolog, og jeg mente, at det talte for sig selv, og at hans tatovering forklarede en del. Han taler aldrig om etnologi. Man ser blot at han skriver; at han har en skrivemaskine. Det er sådan nogle små ting, der gør filmen letfordøjelig. Jeg ville bestemt ikke gøre den tung med sociale og sociologiske forklaringer.

Tre scener fra »Pauline på stranden«

Øverst: Marion sammen med den dømmelige etnolog Henri (Feodor Atkine). I Midten: Marion sammen med den uheldige tilbeder Pierre (Pascal Gregory) og nederst: Pauline og den jævnaldrende Sylvain.



Pauline på stranden sammen med Sylvain (Simon de la Brasse).

P.B., M.C.: I fransk film er tendensen, at der lægges meget vægt på omgivelserne, på bizarre dekorationer som i »Diva«, og der gør De lige det modsatte.

E.R.: Jeg søger overhovedet ikke modernismen, jeg stiller mig ikke det spørgsmål. »Diva« er en film, der fortjener sin succes. Det er en film, der er i overensstemmelse med modestrømningerne, og det er ikke nedsettende ment. Det hænder, at der er film, der passer ind i en modestrømning, eller som endog går forud for den. Det er et rent tilfælde. Det viste sig at »La Collectionneuse« stemte overens med en modebølge, men det var ikke en modofilm, det er ikke det samme.

FORTÆLLESTRUKTUREN

P.B., M.C.: I »Pauline à la plage« er situationerne mere anstødelige, end de var i de foregående film. Seksuelle spørgsmål behandles mere åbent. Er det, fordi den foregår på en strand?

E.R.: Det kan jeg ikke sige noget om, det må være en opgave for kritikerne, og det tilkommer Dem at sige noget om det. Men jeg kan sige, at denne film ikke er nær så anstødelig som andre film, der bliver lavet i dag. Det er en meget blufærdig film, hvor man kan skimte en lille smule nøgenhed. Jeg er ikke interesseret i at støde nogen. Personerne i filmen er mere påklædte på stranden, end skuespillerne, der spillede dem, var udenfor optagelserne! På film kan jeg hverken lide noget, der virker anstødeligt, eller billeder, der beskæres vilkårligt for at skjule nøgenhed. Men i »Pauline« er det ikke vilkårligt. Fortælleprincippet bygger på, at der er forskellige synsvinkler og at personerne opdager de andre, mens de elsker. Dette syn er nødvendigvis stødende set fra deres synspunkt. Pauline bliver chokeret over at se Marion i seng med Henri, og Marion bliver chokeret over at se de to unge, Pauline og Sylvain, og endelig bliver vi og Pierre chokeret over at opdage bolchepigen og vinduesåbningen.

P.B., M.C.: De minder om Prousts fortæller, der opdager tingene gennem vinduerne.

E.R.: Ja, netop, og i det øjeblik skifter fortællersynsvinklen i min film. Til gengæld beholder »Le Beau Mariage« næsten hele tiden samme synsvinkel, nemlig Béatrice Romands, med en eneste afvigelse fra denne regel. De forskellige synsvinkler, som jeg har prøvet i »Pauline«, bliver gentaget i et af mine to fremtidige projekter; det interesserede mig meget. Jeg troede ikke, at det skulle lykkes for mig, og så endte det alligevel med at fungere.

P.B., M.C.: Derfra har De ideen om billedet af den nøgne bolchepige i vinduet, efter hvilket handlingen tager form.

E.R.: Ja, der er tre sådanne visuelle overraskelser, som jeg har talt om. Men den med vinduet kom ikke spontant. Ifølge den første ide, som jeg gik ud fra, var der scenen med Sylvain og bolchepigen, der blev overrasket i badeværelset, og Pierre kunne kun ane, hvad der var foregået, han så det ikke. Det var først senere, da jeg sagde til mig selv: »Han skal have set det« at jeg fik ideen med, at man ser hende gennem vinduet. Og jeg ved endog ikke, om den ikke blev inspireret af stedet i sidste øjeblik. Fra det sted af var historien let at skrive, selvom der endnu var nogle ting som ikke fungerede så godt. Uden denne idé med vinduet ville Pierres mistanke have været mindre underbygget, mere flydende, også for tilskueren.

P.B., M.C.: Der er et element, der går igen i »La Femme de l'aviateur« og i »Pauline«, og det er fiktionens knude. Den lille gåde ved personerne som repræsenteres af et billede. Et fotografi i »La Femme de l'aviateur« og synet af Rosette i vinduet i »Pauline«.

E.R.: Men det hører til de ting, jeg først har tænkt på bagefter. Lige nu forekommer det mig, at det aftegner temaerne i »Komedier og proverbs«. Der skulle så være to slags »Komedier og proverbs«. Nogle af typen »Beau Mariage« og nogle af typen »Femme de l'aviateur« og »Pauline à la Plage«. Det er ikke bevidst. Jeg har først opdaget det lidt efter lidt, og jeg udnytter det først nu.

P.B., M.C.: Og det er via det, kunne man sige, at det er mere filmisk end teatermæssigt.

E.R.: Det er det op til Dem at tage stilling til. Men jeg løber en risiko der. Jeg har en teaterbaggrund, og jeg håber at komme bort fra den. Men jeg går ud fra teatret, jeg pålægger endog mig selv at skrive mine historier i en teateragtig form; og hvis jeg synes, at der ikke er nok teater i det, skriver jeg det om. Jeg nægter for eksempel at vise for mange små scener, der stykkes sammen; jeg prøver at gruppere scenerne. Og i de to film, som jeg er ved at forberede, har jeg endda prøvet at skrive akt 1, 2, 3 og 4, det kan jeg så bagefter bryde, men jeg synes at det er nødvendigt at gå ud fra denne konstruktion.

FILMEFFEKTERNE

P.B., M.C.: For koncentrationens skyld?

E.R.: Jeg tror ikke, at teatret er så farligt for filmen som filmen selv. Jeg tror, at der er en filmisk retorik, som jeg fra begyndelsen prøvede at undgå med »Moralske fortællinger«, men med en fremgangsmåde som jeg nu synes er forslidt for mit eget vedkommende, og det er den romanagtige fortællestil med kommentar. Efter »Perceval« har jeg prøvet at bryde denne retorik ved at tage min tilflugt til teatret; jeg er ikke længere bange for teatret, tværtimod.

P.B., M.C.: Det er et minde om hvad Bazin kaldte den urene film.

E.R.: Måske, men jeg går mine egne veje. Bazin beundrede Orson Welles meget; han er ikke mit store ideal, derimod bliver jeg overvældet af beundring, når jeg genser Hawks' »Sergent York«, men det har ikke noget at gøre med det, jeg laver. Det kan jeg ikke forklare. Det er naturligt for mig at prøve at gå ud over det, jeg har lavet tidligere, mod noget andet. Jeg beundrer Marguerite Duras meget, selvom det jeg laver er meget forskelligt fra det, hun laver – diametralt modsat. Det har præget mig, men på den anden side kan jeg ikke holde denne filmretorik i filmene af i dag ud, jeg kan ikke lide filmeffekterne, og dem er der mange af. . . Lad os gå imod dem! Lad os tage nogle udsøgte eksempler med film, som jeg i øvrigt elsker, men hvis eksempel jeg ikke vil følge: Antonioni, Godard og Wenders, og jeg vil definere, hvad jeg står for i forhold til dem. Hvad er det, der generer mig i deres film? Det er, at de taler om film. Jeg synes at filmen i dag er altfor fordybet i sig selv, i en sådan grad at den kun handler om filmfolk. Det er en svækkelse af inspirationen, som forekommer mig temmelig alvorlig, en slags filmsclerose. Det undgår jeg uden videre. Det har ikke engang strejft mig at vise folk, der laver film. I en af mine film bliver der sagt »Vi går i biografen«. Det er den eneste hentydning, der er til filmens eksistens. Og somme tider er der et fjernsyn i et af rummene, det er alt! Godard gennemsyres stadig af ånden fra den ny bølge, af denne søgen efter en stil, der helt er hans egen. Filmeffekterne hos Godard er så personlige, at man ikke kan bebrejde ham det. Især i »Passion« er der noget Perceval-agtigt, som jeg godt kan lide. Noget, der chokerede mig meget i »Identificazione di una donna« og »Der Stand der Dinge«, er musikken. Hvad jeg godt kunne lide hos Antonioni var, at der var meget lidt musik; det var meget velvalgt og meget diskret musik af Fusco. Mens der i sidstnævnte film er musik af typen ledsagemusik eller filmmusik. Måske tager jeg fejl, jeg er ikke længere kritiker, og det, jeg siger, bliver min helt personlige bedømmelse, men musikken generede mig. Og jeg synes, at Wenders musik er meget banal. Bortset fra den er der i disse to film en vis velvillighed overfor det filmiske som sådan, d.v.s., der er en slags visuel strøm, et letflydende forløb, som bygger på en slags tro på et absolut filmsprog, som jeg for mit vedkommende gerne ville bryde.

P.B., M.C.: Har De andre filmprojekter bortset fra »Komedier og proverbs«?

E.R.: Jeg ser ikke så langt ud i fremtiden i øjeblikket. Jeg har en ide om to film, som skal være blandt »Komedier og proverbs«. Jeg kunne også godt tænke mig at lave teater. Det er min drøm at skrive et teaterstykke, men det vil ikke lykkes for mig. Selvom jeg gerne vil lave teater, laver jeg film. Jeg føler mig ude af stand til at lave teater, jeg kan ikke se, hvordan jeg skulle kunne skrive en eneste teaterprik.

P.B., M.C.: Hvad er efter Deres mening forskellen?

E.R.: Jeg kan selvfølgelig skrive noget, en scene, men så opdager jeg, at den scene egner sig bedre for film end for teatret. Der er nogle, der mener, at det ville være godt nok til teatret, som endog har foreslået mig at lave teateradaptationer. Jeg tror ikke, at »la Femme de l'aviateur« og »Pauline« ville blive nær så interessante som de er på film. Ligesom »La Marquise d'O« var bedre som film og »Käth-

chen von Heilbronn« egnede sig bedre til teatret, for dér er der en reel forskel. For det første er jeg ikke forfatter, og for at skrive et teaterstykke må man, tror jeg, først og fremmest være forfatter, snarere end instruktør, som jeg er. Der er filmfolk som for eksempel Renoir, der har lavet teaterstykker, men det virker aldrig rigtigt overbevisende.

FARVEVALGET

Jeg har lyst til at fortælle om noget, der på samme tid er meget bevidst og meget problematisk i »Pauline«, og som giver mig lejlighed til at tale om *billedet*. Jeg har en mængde ting at sige om det; det er Matisse's maleri. Det er lidt præ-

også nogle røde klatter, men meget lidt. For eksempel gav jeg Anne-Laure et rødt halsbånd af imiterede koraler på, for når man havde et nærbillede af hendes ansigt, var det godt med dette lille element af rødt. I »Le Beau mariage« valgte jeg straks denne matte tone; der er meget kastanjebrunt og noget rødt og rosa, og det er en af grundene til, at vi har valgt at bruge Fuji film, for den har varme farver, der er lidt brunrøde i nuancen. Til »Pauline« valgte jeg straks. Men jeg laver også mine film efter de muligheder, der er. Jeg klæder mine personer i overensstemmelse med tiden. I øjeblikket har vi i høj grad, og ikke mindst på stranden, en mode der er inspireret af gymnastiktøj; hvidt tøj med farvede striber. Vindsurf-brættet er ligeledes hvidt, med noget farve på, jeg har valgt det hvidt og rødt. Der var et fotografisk problem. Nestor Almendros laver normalt billeder, der



Zouzou i »L'amour, l'après midi« i billedkomposition inspireret af malerkunsten . . .

tentiøst at tale om maleri, når man laver film, men jeg elsker malerier, og jeg tænker mere på dem end på film. Jeg har ingen forbilleder, jeg siger aldrig, at jeg vil lave film som Howard Hawks gjorde det, men jeg har sommetider nogle forbilleder indenfor malerkunsten. I »Ma Nuit chez Maud« var der nogle henvisninger til Leonardo da Vinci, i »L'Amour l'après-midi« var der en henvisning til »l'Odalisque« af Ingres. I »La Marquise d'O« tænkte jeg på Füssli. I »Le Genou de Claire« var der en svag henvisning til Gauguin. Jeg havde bedt Almendros om at tænke på Gauguin på grund af disse bjerge bag ved en sø, på grund af disse mennesker med blomstrede badehåndklæder; det mindede lidt om Tahiti. Det er altid godt at tænke på en maler. Denne gang var det Matisse. Da jeg talte med Almendros, sagde jeg til ham, at jeg ville have et meget klart billede, med meget hvidt i. Det foregår først på drejebogsniveau, selvom man fuldender det senere. Jeg har et blåt, hvidt og rødt hæfte til »Pauline«, et brunt, rosa og rødt til »Le Beau mariage«, og jeg har et grønt, blåt og gult til »La Femme de l'aviateur«. Med hensyn til manuskriptet til »La Femme de l'aviateur« så ville jeg først og fremmest have noget grønt, det grønne værelse, Buttes-Chaumont parken, o.s.v., dernæst noget blåt, folk i cowboybukser; så er der lidt gult, Philippe Marlaud skriver med en gul blyant og foret i Anne-Laures jakke. Så har jeg ind i mellem sat nogle gule klatter, for ellers mangler skalaen lidt i udstrækning. Der er

minder om det 17. århundredes Spanien, der er meget mørke, meget clair-obscur og med meget stor kontrast mellem lys og skygge. Jeg sagde til ham, at jeg ville have et billede, som mere ligner kysten i Normandiet, som er lysere end vi for eksempel ser det hos Boudin. Jeg søgte efter et forbillede, og jeg talte om Matisse, og så, da jeg gik forbi en forretning, så jeg tilfældigvis billedet »La blouse roumaine«. Jeg gik ind og købte det og hængte det op på væggen. Jeg sagde til Almendros, at jeg elskede de farver, blå, hvid og rød. Fotograferne bryder sig ikke meget om hvidt, de kan ikke lide en hvid baggrund. Og alligevel interesserede det Nestor meget, og det lykkedes meget fint for ham.

Det han har gjort, og det har gjort justeringen meget vanskelig, er, at han har stillet ind efter ansigterne og overeksponeret det hvide en smule. Det var nødvendigt at overbevise laboratoriefolkene om, at man ikke skulle fremkalde efter den hvide farve, at den skulle smælde. Denne bestemmelse om farverne, der er meget præcis og klar, har vi kunnet holde fast ved uden udgifter til kostumer.

For eksempel går Feodor Atkine ofte i rødt. Med hensyn til dekorationer, så havde villaen tilfældigvis hvide vægge. I alt har vi kun malet gangen til badeværelset, som var gul. Jeg må indrømme, at det har lønnet sig, at jeg valgte Matisse, for kvindens holdning på billedet og Paulines i scenen i restauranten er meget lig hinanden, og det er ikke forsættigt, men rent held.

P.B., M.C.: Tager De hensyn til psykologiske faktorer? Den røde farve forbindes med Atkine.

E.R.: Ja, Henri er mere kødelig og Pierre mere æterisk. I »Le Genou de Claire« er Béatrice Romand ligeledes klædt i røde nuancer, varme toner, mens Claire derimod går med kolde turkise farver.

MUSIKKEN

P.B., M.C.: Med hensyn til musikken, så har jeg indtryk af, at den samtidig er en del af dekorationen, en farve.

E.R.: I virkeligheden er jeg overhovedet ikke musikalsk, men det er måske en af grundene til, at jeg er meget kræ-

selv, der foreslog melodien. En af mine venner, Jean-Louis Valero, som er musiker, slog takt til den, og så blev det en vals, og jeg sagde til mig selv, at det kunne være sjovt at lave en sang. Til »Pauline« tænkte jeg på, hvad man kunne bruge som dansemusik, jeg kan godt lide noget, der er specifikt fransk eller europæisk, det må ikke være engelsk- eller amerikanskpræget, og på samme tid skal det være moderne, ikke gammeldags. Hvorfor ikke musik fra Antillerne eller lidt i den retning? Jeg skaffede mig nogle oplysninger om denne musik, som jeg holder meget af. Ved at hamre på et klaver, fandt jeg frem til melodien fra pladen, som i øvrigt ikke er spor original. Jeg gav temaet til min komponistven, som arbejdede videre med det. Det er musik i filmen, ikke filmmusik. Jeg vil hellere have, at det er noget jeg selv har lavet, og at det så ikke er så godt, end jeg vil have musik af



... og tilsvarende inspiration findes i »Marquise von O...«

vende. Jeg kan ikke holde ud, at der kommer noget fremmed ind i mine film, at der er nogen, der kommer med sin musik. Jeg kan i øvrigt forstå, at mange instruktører har samme indstilling – jeg tænker især på Godard. Man har for eksempel bebrejdet ham, at han har brugt meget kendt musik, at han ikke har bragt ny musik frem; dels har man beskyldt ham for en vis banalitet og dels i modsætning her til for helligbrøde, for eksempel med Beethovens strygekvartetter, som han har brugt i brudstykker. Hvorfor bruger han dem? Fordi han har tilegnet sig dem, de er næsten blevet en del af ham selv, han føler dem. Han skærer dem i stykker, og i det øjeblik bliver det næsten musik af Godard. Der er i øvrigt mange film, hvor man kan sige, at musikken er af instruktøren. Det er ham, man må tilskrive valget af musikken; jeg udtænker ikke en film, og tager så bagefter en musiker og siger til ham: »Hvad kan denne film inspirere Dem til at lave?« Der er meget lidt musik i mine film. Der er to, der er lavet over musik: »Le Signe du Lion« hvor jeg havde bedt en komponist om at lave en violinsonate til mig, uden at han havde set filmen (og jeg bruger denne sonate som et musikstykke jeg indfører i filmen), og »Perceval«, som er en musikalsk komedie, et værk, hvor der synges. I de andre er der meget lidt musik og somme tider er det mig, der har komponeret den. I forbindelse med »La Femme de l'aviateur« spurgte jeg mig selv, hvad personerne kunne nynne, et eller andet fortærsket, og det var mig

bedre kvalitet, for musikken er alt for vigtig en ting til, at jeg vil betro en anden at lave den.

P.B., M.C.: Jeg har lagt mærke til, at den måde, som musikken i Deres film bliver arrangeret og orkestreret på bevirker, at den »seksuelle« side, som er karakteristisk for denne danse- og rockmusik, bliver dæmpet.

E.R.: I »Le Beau Mariage« er musikken, der ikke er af mig, men af Ronan Girre, faktisk lidt ukropslig, den er mindre fysisk end amerikansk rock, tror jeg. Det virkede mere europæisk på mig og passede til den nydelige facon, de danser på i provinsen, når de har surprise-parties. Der er også noget latterligt og ironisk ved det, som jeg vældigt godt kan lide; det er derfor, jeg har brugt denne musik til en scene i toget.

For at sammenfatte, hvad jeg har sagt, så vil jeg ikke have, at musikken i mine film skal bibringe det filmiske sprog noget som helst, at sproget skal støtte sig til musikken, at denne skal give det en slags føjelighed. Og jeg tror, at de fleste musikere har en tendens til at betragte musikken som et element i filmsproget, noget jeg nægter at gøre. Hvis der i lyden er et element af filmsprog så er det som stemmer eller toner, der ikke bliver arrangeret i musik. Der er meget ved musikken, som den normalt bliver brugt i film, som jeg ikke kan lide. Jeg kan først og fremmest lide at lytte til musikken for dens egen skyld, ikke som underlægningsmu-

sik, og da der bliver talt meget i mine film, vil jeg ikke lægge musik på. Og desuden tvinger musikken en til at vælge en bestemt holdning til filmen, den slår stemningen an, signalerer om filmen er alvorlig eller sjov. Den er endog farlig i stumfilm, fordi den kan dræbe latteren, ved at understrege for meget. I mine film må man ikke vide, om noget skal tages alvorligt eller være morsomt; musikken ville tvinge mig til at tage stilling.

PRODUKTIONSFORHOLD

P.B., M.C.: Det er ikke kun strukturen og fortællemåden i »Komedier og proverbs«, der synes forskellig fra »Moralske fortællinger«, sandsynligvis er produktionsmåden det også. Er »Komedier og proverbs« ikke lavet med et mere beskedent budget?

E.R.: Hvor ved De det fra?

P.B., M.C.: Jeg har fået det indtryk, fordi skuespillerne er meget mindre kendte, og fordi der ikke er så mange dekorationer, og på grund af andre mere tilfældige ting, som for eksempel brugen af 16 mm til »La Femme de l'aviateur«.

E.R.: Læg vel mærke til, at den 16 mm har kostet mig ligeså meget som en 35 mm. Vi havde taget en beslutning ud fra en æstetisk synsvinkel om ikke at lave et altfor hyperrealistisk slikket billede, som træder altfor klart frem fra lærredet. Men jeg tror, at Nestor og jeg nåede det samme resultat med en 35 mm til »Pauline à la plage«. Jeg må spørge om, hvordan De kan vide det, for når alt kommer til alt, er det meget svært at vide, om det er dyrt eller ej. Jeg kan dog sige, at det er muligt, at disse film er forholdsvis billigere end »Moralske fortællinger«, for jeg er mere økonomisk og bedre organiseret og har et mindre filmhold. Udgifterne er, som De ved, blevet betydeligt forøget, og det har jeg måttet se i øjnene, og jeg har med hård hånd måttet reducere nogle udgifter. Jeg bruger måske mere råfilm, end da jeg lavede »Moralske fortællinger«, for jeg afslår ikke længere at tage en scene om for skuespillernes skyld. Med de »Moralske fortællinger« sagde jeg: »Alle optagelserne er lige gode, der er ingen grund til at lave for mange«. Det er rigtigt, at disse film blev opfattet som samtale, og med denne måde at spille på er den første optagelse ofte den bedste. Men selvom jeg laver flere optagelser end før, så får jeg aldrig eller næsten aldrig fremkaldt flere optagelser af samme scene. Jeg beslutter under selve optagelsen, hvilken en, jeg vil bruge. Hvis jeg ikke er sikker, lytter jeg til lyden og bedømmer efter den.

Så jeg har et lille forbrug af film. Med hensyn til holdet, må jeg indrømme, at jeg klarer mig med lidt hjælp. Jeg har ikke haft en scriptgirl siden »Marquise d'O«. Jeg har heller ikke nogen til at betjene klaptræet, det gør jeg altid selv. Jeg har heller ikke nogen egentlig assistent. De, der arbejder sammen med mig har helt præcise funktioner. Som f.eks. Marie Binet-Bouteloup som siden »Le Beau Mariage« har taget sig af regi, og det er ikke et assistentjob. Det er alt.

På »Pauline« havde jeg tre personer til at arbejde med billedsiden, hertil skal man have, hvad man skal have, men blandt dem er der en, der tager sig af elektriciteten. Der er to, der tager sig af lyden, det er naturligvis nødvendigt at have en til mikrofonerne, for jeg lægger megen vægt på, at teksten bliver forståelig. Hertil har jeg en meget god lydmand i Georges Prat, som jeg har arbejdet med efter Jean-Pierre Ruh. I »Pauline« er der ikke noget, der er blevet eftersynkroniseret eller tilføjet, det er alt sammen direkte

lyd, på stranden, – overalt. Men jeg har hverken håndværker eller assistent eller nogen til dekorationerne, og alligevel er alt gået fint.

Jeg tager mig selv af dekorationerne. Mit arbejde på optagelsesstederne har været at fjerne det, der ikke skulle være der. At sætte hvide gardiner op i stedet for dem, der befandt sig på stedet, at vælge alle kostumerne sammen med skuespillerne, og at købe rekvisitter som for eksempel et havebord. Kostumer og forskellige brugsgenstande er nok løbet op til mellem 1000 og 2000 frs. i omkostninger. I »Beau Mariage« var det det samme, måske endnu mindre til dekorationer og kostumer.

P.B., M.C.: Er det en fremgangsmåde, De regner med at fortsætte?

E.R.: Det er en måde at arbejde på, som stemmer overens med min opfattelse af det tilfældiges vigtighed. Jeg er meget krævende, men det at være krævende får mig ikke til at hidkalde en scenograf. Det får mig snarere til at tage mig af alt med små midler, at bruge alt det, der findes på forhånd. Husene i »Le Beau Mariage« og »Pauline à la plage« tilhørte min assistent og hendes familie. Vi har kun lejet Marion og Paulines sommerhus i »Pauline«. Det er gyseligt, derfor har jeg heller ikke vist det indvendigt, kun udvendigt. Det var synet af disse dekorationer, som hjalp min historie til at få form. Jeg hører ikke til den type, der ser tredivede dekorationer og lader nogen vælge den, jeg skal bruge, undtagen til »Marquise d'O«, hvor jeg var i Tyskland, og hvor jeg var nødt til at benytte en agent, som i øvrigt arbejdede vældigt godt og lod mig vælge efter et billede.

Så min film koster intet før selve optagelserne. Jeg tager mig selv af alt og har ingen udgifter. Hvis der er nogle, betaler jeg dem selv og får dem dækket senere.

»MADAME BOVARY, DET ER MIG«

P.B., M.C.: Har De i reglen modeller fra virkeligheden til deres personer?

E.R.: Det er et ømfindtligt spørgsmål. Jeg kunne sige, at alt er ren fantasi. Den tror jeg på. Jeg kunne også svare ligesom Flaubert: »Madame Bovary, det er mig«. Den kvindelige person er måske lige så meget mig som den mandlige. Hvis jeg har nogle modeller stammer de fra fyrerne og halvtredserne, da jeg var på alder med mine personer. Jeg fik mine ideer til historier dengang. Men jeg kan med lethed flytte dem frem til i dag. Jeg har det ikke som mange nostalgiske filmfolk, der lægger deres historier i halvtredserne eller treserne. Det interesserer mig ikke at lave et bevæget tilbageblik på den periode. Det, jeg oplevede dengang, eller det, jeg var vidne til kan stadigvæk foregå nu, og man skal ikke lave meget om for at gøre det moderne.

P.B., M.C.: De historiske og politiske begivenheders indflydelse interesserer Dem ikke?

E.R.: Jeg afviser dem med vilje fordi jeg ikke føler mig i stand til at behandle dem. De emner, jeg vælger, udelukker dette spørgsmål. Hvis jeg skulle gå om bord i politik, ville jeg ikke gøre det i en original drejebog, men måske via et allerede eksisterende værk. Der er lidt politik i »Perceval«.

(Oversættelse: Inger Hvidtfeldt).

Interviewet offentliggjordes første gang i Cahiers du Cinéma nr. 346. April 1983.