



**HAL**  
open science

**Les formes de la théâtralité dans les trois cycles  
filmiques d'Eric Rohmer : "Six Contes moraux",  
"Comédies et Proverbes", "Contes des quatre saisons".**

Eliane Thépot-Foissy

► **To cite this version:**

Eliane Thépot-Foissy. Les formes de la théâtralité dans les trois cycles filmiques d'Eric Rohmer : "Six Contes moraux", "Comédies et Proverbes", "Contes des quatre saisons".. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2023. Français. NNT : 2023PA030078 . tel-04585598

**HAL Id: tel-04585598**

**<https://theses.hal.science/tel-04585598>**

Submitted on 23 May 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE**  
**Paris-Censier**

École doctorale ARTS & MÉDIAS ED 267  
EA 3959 Institut de Recherche en Études Théâtrales

THÈSE DE DOCTORAT EN ÉTUDES THÉÂTRALES  
Eliane Thépot-Foissy

**Les formes de la théâtralité dans les trois cycles filmiques d'Éric Rohmer :**  
**« *Six Contes moraux* », « *Comédies et Proverbes* »,  
« *Contes des quatre saisons* »**

Thèse dirigée par Gilles Declercq, professeur émérite à l'Université de Paris Censier  
Soutenue le 17 octobre 2023

Jury :

M. Marc CERISUELO, professeur en histoire et esthétique du cinéma à l'Université Gustave Eiffel.

M. Antoine DE BAECQUE, professeur en histoire et esthétique du cinéma à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm.

M. Gilles DECLERCQ, professeur émérite en études théâtrales à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris-Censier.

M. Noël HERPE, maître de conférences en histoire et pratique du cinéma français à l'Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis.

Hervé JOUBERT-LAURENCIN, professeur en études cinématographiques à l'Université de Paris-Ouest Nanterre.

Mme. Catherine NAUGRETTE, professeur en histoire et esthétique du théâtre à l'Université de la Sorbonne Nouvelle Paris-Censier.

## Les formes de la théâtralité dans l'œuvre filmique d'Éric Rohmer :

« *Six Contes moraux* », « *Comédies et Proverbes* »,

« *Contes des quatre saisons* »

Des « Six Contes moraux » aux « Comédies et Proverbes », des « Comédies et Proverbes » aux « Contes des quatre saisons », Éric Rohmer déploie une œuvre organisée par cycles dont le centre, toujours réactivé de film en film, est constitué par la question du désir, de ses excès et de ses manques. Comment ce cinéma, marqué par une esthétique privilégiant le naturel, peut-il donner passage à une théâtralité ? Théâtralité précisément dont l'apparition et les modalités détermineront notre étude de l'œuvre rohmérienne, dont la cohérence formelle s'appuie sur les principes d'un cinéma vérité initié au milieu des années 1960 par les auteurs de la Nouvelle Vague, que nous interrogerons principalement, de manière à dégager les conditions, les formes et les effets d'une esthétique privilégiant, de film en film, une dramaturgie de la parole et du regard. Nous étudierons dans cette perspective les mises en scène de la parole et du corps dans leur rapport avec les lieux, envisageant la manière dont ce cinéma construit ses personnages au travers d'un *théâtre de l'être* en rapport étroit avec des procédés de valorisation par l'image. Recourant à des cadrages privilégiant la saisie du corps et de ses émotions, articulant par ailleurs les intrigues en étapes marquées par une forte dramaturgie, ce cinéma fait, enfin, intervenir une esthétique de la *fascination* qui n'est en réalité que le reflet, sans cesse thématiquement dans le film, d'une identification par le cinéaste du cinéma comme une quête toujours relancée de la beauté du monde. L'usage dramaturgique du ressort du *hasard*, principe équivalent, sur le plan de l'intrigue, au *deus ex machina*, permettra, le cas échéant, de transformer la quête décevante du personnage en la joie de la découverte que l'Autre était celui, ou celle, que l'on attendait. Et si, dans un tel cadre narratif, le risque existe d'une forme excessive de sentimentalité, c'est, précisément, par le caractère dynamique que la théâtralité lui confère, que l'œuvre y échappe, jouant de tous les ressorts de la surprise, de la variation des registres et des tonalités, introduisant enfin une certaine ironie dans le décalage entre le montré – l'image – et le dit – le discours.

**Mots-clés :** théâtralité - dramaturgie - désir – fascination – décors – personnage – parole – regard – séquence – plan – corps – intrigue – scène

**The forms of théâtricality in the filmic world of Éric Rohmer :**  
**“Six moral Tales, Comedies and Proverbs,**  
**Tales of the Four Seasons”**

From “Six moral Tales” to “Comedies and Proverbs”, from “Comedies and Proverbs” to “Tales of the Four Seasons”, Éric Rohmer develops a work that is organized in cycles whose center, always reactivated from film to film, is constituted by the question of desire, its excesses and its shortcomings. How can this cinema, marked by an aesthetic favoring the natural embrace theatricality ? Theatricality precisely whose appearance and modalities will determine our study of the rohmerian work, whose formal coherence is based on the principles of a cinema vérité initiated in the mid-1900s by the authors of the New Wave, that we will mainly examine, so as to identify the conditions, forms and effects of an aesthetic favoring, from film to film, a dramaturgy of speech and gaze. From this perspective, we will study the staging of speech and the body in their relationship with places, considering the way in which this cinema constructs its characters through a theater of being and enhances them through the image. By framing that favors the capture of the body and its emotions, articulating plot in stages marked by a strong dramaticity, this cinema finally applies an aesthetics of *fascination*, which is, ultimately, only the reflection, constantly thematized in the film, of an identification by the filmmaker of cinema as an ever renewed quest for the beauty of the world. The dramaturgical use of the mechanism of chance, an equivalent principle, on the level of plot, of the *deus ex machina*, will make it possible, if necessary, to transform the character’s deceptive quest into the joy of discovering that the Other was the man or woman we expected. And if, in such a narrative framework, there is a risk of excessive sentimentality, the work escapes it by the dynamism conferred by theatricality, playing with all the mechanisms of surprise, with the variation of registers and tones, finally introducing a certain irony into the discrepancy between what is shown – the image – and what is said – the discourse.

**Keywords :** théâtricality - dramaturgy - desire – fascination – character – speech – gaze – staging – sequence – shot – body – emotions – plot – scene

## Remerciements

Merci à Gilles Declercq pour m'avoir fait découvrir des concepts passionnants et pour m'avoir accompagnée avec tant de patience et de bienveillance dans ma recherche

Merci à Antoine de Baecque pour l'attention qu'il a d'emblée prêtée à mon projet et les conseils très utiles qu'il m'a dispensés

Merci à Noël Herpe pour son accueil toujours chaleureux, son amitié et ses encouragements constants

Merci à Laurent Schérer pour le vif intérêt dont il a d'emblée témoigné envers ma recherche

Merci à Jean-Louis Provoyeur pour ses conseils éclairés

Merci à Françoise Etchegaray pour ses encouragements et pour ses merveilleux *Contes des mille et un Rohmer*

Merci à Marie Rivière, Rosette et Edwige Shaki pour m'avoir accompagnée dans mon projet et m'avoir fait rêver à la beauté du monde

Merci à Pierre-Louis et à Gabriella pour leur disponibilité et leurs témoignages d'amitié

Merci à Janesha et Sania pour leur gentillesse

Merci à Luc et Christine Amiech, ainsi qu'à Michèle Reich, pour leur amitié, leurs conseils et leurs relectures attentives

Merci à Rose-Marie Bianchet, Myriam Chochon, Cécilia Suzzoni, Violaine Caminade de Schuytter, Christine Teste, Colette Lazam, Colette Négrier, Mitsou Daudeville, Nelly et Youcef Hachemi, Jean-Jacques et Elisabeth Treunet, pour leurs témoignages d'amitié et leur écoute toujours chaleureuse

Merci à Thomas Buffet, Françoise Brustlein, Anne-Florence de Terrasson, Dominique de Greef, Isabelle Jéminet, Catherine Pentel, et à mes amis et collègues du lycée Louis-le-Grand, pour leurs encouragements fidèles

Merci à tous mes proches qui m'ont toujours affectueusement soutenue

Et en particulier à ma mère

Merci à toi, Jean, pour ton amour



*À la mémoire de mon père*

« En filmant le jour avec le regard de la nuit,  
vous rendez aux choses leur poésie première ».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Yannis Kokkos, correspondance datée du 5 mars 1981, dossier IMEC, Fonds Éric Rohmer, RHM 23-10.

# Sommaire

<b><i>Prologue</i></b> .....	<b>11</b>
<b><u>Introduction générale</u></b> .....	<b>17</b>
De la théâtralité à la dramaturgie.....	17
Éléments d'esthétique rohmérienne.....	44
Un cinéma de l'ombre et de la lumière.....	53
Présentation du corpus : les trois cycles rohmériens.....	67
Quatre axes.....	82
<b><u>Première partie : la théâtralité en question</u></b> .....	<b>84</b>
<b>Chapitre 1 : autour de la théâtralité</b> .....	<b>86</b>
A De « <i>Qu'est-ce que le cinéma ?</i> » de Bazin au « <i>Celluloïd et le marbre</i> » de Rohmer.....	86
B Théâtralité et théâtrophobie .....	98
C Bresson versus Rohmer.....	105
<b>Chapitre 2 – « Rohmer et les autres »</b> .....	<b>122</b>
A Rohmer et les modernes.....	122
B Le théâtre au cinéma : premières approches.....	133
C Modèles rohmériens : Jean Renoir, Jean Vigo et Michel Simon.....	145
<b><u>Deuxième partie : vers une théâtralité rohmérienne</u></b> .....	<b>155</b>
<b>Chapitre 1 – Expérimenter des formes nouvelles d'hybridité</b> .....	<b>157</b>
A Du récit au cinéma, du cinéma au théâtre .....	156
B Du théâtre au cinéma : <i>Perceval le Gallois</i> ou la théâtralité plurielle.....	172
<b>Chapitre 2 – Comment traduire l'intensité dramatique dans la séquence ?</b> .....	<b>195</b>
A La séquence du repas : théâtre de l'être et de la parole.....	196
B La scène à l'intérieur de la séquence.....	212
C <i>Trans-ire</i> : scènes de voiture et de train comme des scènes de transition.....	221

<b><u>Troisième partie : un « cinéma de l'être » doublé d'un théâtre de l'être.....</u></b>	<b>232</b>
<b>Chapitre 1 – Des « Acteurs-personnages » au centre du système.....</b>	<b>233</b>
A Des vertus de la sobriété technique .....	234
B Capturer la narration au fur et à mesure. <i>Performer</i> le jeu.....	235
C Savoir accueillir les hasards du tournage.....	237
<b>Chapitre 2 – Des personnages dans les décors ou « la nature est un théâtre ».....</b>	<b>239</b>
A Le paysage comme scène de l'intériorité de l'être.....	239
B La nature, théâtre de la révélation amoureuse.....	258
C De l'eau et de la lumière, faire surgir une image de la profondeur de l'être.....	268
<b><u>Quatrième partie – Des « Acteurs-personnages » et de leurs décors : la ville, théâtre de l'être et de son époque.....</u></b>	<b>280</b>
<b>Chapitre 1 – Lieux de sociabilité : le café, la rue, la place.....</b>	<b>283</b>
A Un théâtre de l'être et du monde : le café.....	285
B Lieux de passage et de circulation : la rue.....	314
C La place ou la comédie des sentiments.....	327
<b>Chapitre 2 – Lieux de l'intimité : studios et appartements.....</b>	<b>338</b>
A Le studio ou l'intimité troublée.....	339
B L'appartement, entre chaos et harmonie.....	345
C Entre le dehors et le dedans.....	350
<b><u>Conclusion générale.....</u></b>	<b>363</b>
<b>Index des films et pièces de théâtre d'Éric Rohmer cités.....</b>	<b>371</b>
<b>Index des auteurs.....</b>	<b>372</b>
<b>Index des notions.....</b>	<b>373</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>378</b>
<b>Table des illustrations.....</b>	<b>402</b>
<b>Annexes.....</b>	<b>405</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>449</b>



Figure 1 : affiche des *Nuits de la pleine lune* (1984), « Les Films du Losange »<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Url : <https://filmsdulosange.com/film/les-nuits-de-la-pleine-lune>

## Prologue

### *Affiches dans le métro ou l'obscur objet du désir scopique*

#### Aux origines d'un amour du cinéma d'Éric Rohmer ?

Je suis tombée sous la dépendance de cette *Philosophie des salles obscures*<sup>3</sup> dont parle si bien Stanley Cavell vers l'âge de huit ans. J'habitais alors avec ma famille à Marrakech, où mon père était professeur de Lettres modernes, coopérant de l'état français. Il y avait peu de salles de spectacle, mais je me souviens des deux cinémas que je hantais alors avec ma mère, amoureuse comme moi des images : le « Palace », situé le long de l'immense avenue Mohammed V, et le « Colisée » en centre-ville, un cinéma pourvu d'une scène de théâtre, d'un foyer et d'un bar, haut lieu de socialisation du quartier du « Gueliz » dont il constituait un des attraits majeurs. J'y voyais les films sortis en France, mais aussi des spectacles de danse, de musique ou de théâtre. Marrakech vivait alors au rythme d'une bourgade de province où la nouveauté était toujours très appréciée. J'y ai vu des spectacles hétéroclites, dont certains m'ont beaucoup marquée : *La Folle de Chaillot* avec Edwige Feuillère au théâtre, *Les Frères Karamazov* avec Yul Brynner au cinéma, le *Roméo et Juliette* de Franco Zeffirelli, un spectacle de l'Opéra de Paris mêlant danse classique et contemporaine, des extraits du *Lac des cygnes* et *La Messe pour le temps présent* de Maurice Béjart sur la musique de Pierre Henri... Dans un autre registre : *Hibernatus* avec Louis de Funès, acteur dont j'ai depuis toujours raffolé.

#### Le charme flou d'un film fantomatique.

Quand le cinéma d'Éric Rohmer m'a-t-il séduite ? Les souvenirs se mêlent et s'entrecroisent, me remettant à l'esprit des couleurs, des atmosphères, des sensations perdues mais pourtant encore tapies au fond de ma mémoire. Tout commence peut-être par une image fantomatique dont il m'arrive encore de douter de la réalité. En 1969 j'ai dix ans. Sans être du tout sûre de ce souvenir maintenant bien lointain, je crois encore entendre mon père évoquer un

---

<sup>3</sup> Stanley Cavell, *Philosophie des salles obscures* (Flammarion, 2011)

film, « *Ma Nuit chez Maud* ». En rend-il compte à ma mère ? En parlent-ils tous deux après la projection ? Il me semble a posteriori que ce sont les sonorités du titre qui me frappent, des sonorités douces où le chuintement présent à l'initiale du mot « chez » fait intervenir, au centre du groupe, comme un murmure, une injonction au silence ou à la méditation... Ce sont peut-être aussi les mots « nuit », « ma » et surtout « Maud » - qui exerceront alors sur moi un charme jusqu'alors inconnu. N'ayant jamais entendu, à cette époque, ce prénom de femme, il me paraît être entré dans mon esprit, habité par l'univers solaire et coloré de Marrakech, comme une note douce et un peu sombre. Avais-je vu alors l'affiche en ville, ce si beau portrait en noir et blanc de Françoise Fabian sur fond de négatifs de pellicule ? Ou ai-je simplement procédé à une reconstruction mentale, projetant après coup sur mon passé de petite fille la fascination qu'exerce encore sur moi cette image ? Je n'entendrai plus ensuite parler de ce film mais au passage s'est peut-être tracé un sillage, quelque chose comme un parfum léger et tenace...

Les deux films suivants, *Le Genou de Claire* et *L'Amour l'après-midi* sont sortis respectivement en 1970 et 1972. Nous habitons encore au Maroc d'où nous ne rentrerons qu'en 1973. Je n'ai plus aucun souvenir, ni à Marrakech, ni dans la ville de Pamiers où nous habiterons à notre retour du Maroc, d'aucune affiche ni d'aucun film d'Éric Rohmer. C'est pourtant dans ces années-là que paraîtront des films décisifs comme *Le Genou de Claire* (1970) ou *La Marquise d'O* (1976), sans oublier *Perceval le Gallois* (1979). Mais je suis alors en pleine adolescence, et j'ai à me confronter à d'autres réalités que celles du cinéma, le retour en France s'étant soldé par l'éclatement de la cellule familiale...

### **Retrouver le parfum rohmérien ?**

Ce n'est que beaucoup plus tard, dans l'âge adulte, que je rencontrerai ce parfum rohmérien tellement prénant que j'ai la sensation – peut-être illusoire -, de le posséder en moi depuis très longtemps. De nombreuses années plus tard, nous sommes en 1984, j'ai 25 ans et je viens de m'installer à Paris. Dans l'univers un peu glauque de ces couloirs de métro que j'emprunte désormais comme tant de Parisiens, je suis un jour frappée par le chatoyement coloré d'une affiche : celle des *Nuits de la pleine lune*. Si différente de celles que j'entrevois

régulièrement, si *étrange*... J'irai voir ce film avec un ami, ce sera « mon premier Rohmer » vu au cinéma. Le rôle de l'affiche y fut pour beaucoup, comme pour tous les films suivants du cinéaste, dont les affiches, sur les céramiques blanches des couloirs du métro, m'ont toujours captivée. La première fut donc pour moi celle des *Nuits de la pleine lune*.

Au centre de l'image l'astre lunaire, sous sa forme la plus épanouie, se tient dans le ciel nocturne à la manière d'une énorme boule de givre nimbée d'une ceinture de nuages circulaires. L'image est celle d'un cadre rectangulaire vertical dont les deux tiers seraient occupés, en hauteur, par un ciel nocturne envahi par l'astre. Deux rideaux bleu turquoise encadrent l'image, tranchant sur le noir. Ce sont peut-être les rideaux d'une fenêtre ouverte sur la nuit. Mais bien plutôt m'apparaissent-ils comme des rideaux de théâtre dévoilant au spectateur quelque chose d'une comédie ou d'une *romance* : trois couples, côte à côte, se tiennent en effet au bas du cadre, mais en y regardant bien c'est la même jeune femme que l'on retrouve dans trois vignettes différentes et accompagnée de trois hommes différents. C'est donc son visage qui guide le spectateur dans une représentation graphique où, déjà, figure une suite possible de scènes du film – dont le titre s'annonce en lettres de feu tout en haut de l'affiche : *Les Nuits de la pleine lune*.

De gauche à droite trois couples apparaissent comme des personnages découpés selon un ordre qui laisse clairement apparaître un *scénario*. A gauche, l'actrice enserre entre ses bras repliés le coude d'un personnage – joué par Fabrice Luchini - qui la fixe du regard. Tous deux sont de profil. Une complicité extrême se dégage de leurs expressions et de leur posture. Mais les yeux de Pascale Ogier, encore soulignés par d'épais sourcils noirs, semblent écarquillés sous l'effet du besoin impérieux de faire comprendre quelque chose à celui qui la regarde. Son partenaire semble, par la retenue de sa posture et le mouvement effacé des épaules, comme incrédule devant le caractère presque autoritaire du sourcil levé de la jeune femme. Mais il la boit du regard comme fasciné, happé par la puissance magnétique de ses yeux noirs.

Le regard se déplace alors légèrement sur la droite, se posant au centre de l'image pour observer le couple formé par Pascale Ogier et Tchéky Kario, qui vient comme s'emboîter dans le précédent. Nous y retrouvons Pascale vêtue de noir et se fondant, comme son compagnon, dans le décor très sombre de cette nuit profonde que, seul, vient éclairer l'astre lunaire d'un blanc éblouissant. Les visages sont cette fois de trois quarts face, la posture de Pascale semble mélancolique, le regard perdu dans le lointain, les bras croisés, la tête penchée sur l'épaule gauche. L'astre suspendu au-dessus de sa tête souligne par métonymie le caractère lunaire de son expression, habitée par le désir d'un ailleurs qui s'exprime dans le vague du regard, dans la ligne fuyante du cou, dans les bras croisés comme impuissants à saisir ou à caresser le

partenaire. Celui-ci, posté sur sa droite, fixe sur elle un regard interrogateur. Très élégant, en chemise et veste noire habillée, il la considère d'un œil pensif, un sourire désabusé flottant légèrement sur ses lèvres.

Glissant à nouveau sur sa droite, le regard du spectateur peut enfin contempler la dernière vignette. Il obtient alors instantanément une réponse aux questions soulevées par les images précédentes. Le scénario offre donc ici comme un *dénouement*, à savoir la résolution des tensions corporelles présentes dans les représentations des couples précédents. Dans la dernière image en effet les personnages s'embrassent fougueusement, la jeune femme se trouvant cette fois, contrairement aux deux autres représentations, placée à la droite du jeune homme. Les bras tristement croisés de l'actrice dans le couple formé avec Tcheky Kario sont cette fois amoureuxment noués au cou du jeune Christian Vadim. Les yeux perdus dans le vague sont fermés sous l'effet du plaisir de l'étreinte. Le partenaire se montre également en pleine phase avec la situation, ses bras enlaçant tendrement le dos de la jeune femme. La sensualité du geste se trouve renforcée par la forme sexy de la robe noire, où se découpe un cercle de chair, au bas des reins de Pascale Ogier, favorisant le contact direct entre les doigts du jeune amant et la peau de l'actrice.

A balayer du regard l'ensemble de l'image on perçoit pour finir une composition savamment agencée dans les formes, les mouvements et les couleurs. Ainsi l'ensemble des trois vignettes forme-t-il un échantillon possible de scènes s'orientant autour d'une *dramatisation* fortement soulignée par les contrastes de couleur, le noir s'opposant au bleu des vêtements et surtout au blanc de l'astre lunaire. La scène finale d'embrassade entre les amants répond point par point à l'attitude attentiste du couple formé avec Fabrice Luchini, comme aux postures nostalgiques du centre de l'image qui représentaient clairement une forme d'insatisfaction existentielle chez la jeune femme, confrontée à un homme plus mûr que tout désigne sur l'affiche comme son époux légitime. L'embrassade fougueuse qui encadre la scène sur la droite de l'image introduit quant à elle un dynamisme sous la forme d'une dissymétrie : le jeune homme qu'embrasse Louise semble en effet très jeune avec sa coupe de cheveux inspirée de la mode punk des années 80 et sa tenue décontractée formée d'un débardeur et d'un jean. Cette tenue, qui contraste fortement avec les costumes de Fabrice Luchini et Tcheky Karyo, le désigne d'emblée comme l'élément venu de l'extérieur, l'*amant*, la tierce personne susceptible de détruire le couple situé au centre de l'image, dont la relation de conjugalité ne fait aucun doute au vu du regard languissant qu'y affiche Pascale Ogier.

## Madame Bovary au pays des branchés

Lorsque je vis la première fois cette affiche placardée dans les couloirs du métro je ne me livrai pas, loin de là, à un décryptage aussi pointilleux. Même s'il m'est difficile, tant d'années après, de dire exactement ce qui me retint dans cette image, il me semble néanmoins que j'y fus frappée par plusieurs facteurs. Tout d'abord la manière dont s'organisait un propos se présentant comme la traduction graphique d'une structure théâtrale en trois actes ; l'aspect très suggestif d'attitudes et de mimiques fonctionnant elles-mêmes avec la clarté expressive de masques de théâtre ; l'organisation des couleurs savamment agencées dans le but de révéler telle harmonie ou tel contraste : tout cela m'enchantait.

Mais plus qu'enchantée je fus, je pense, interloquée : se mettait en effet en place devant mes yeux une forme hybride mêlant des éléments dramatiques appartenant à la tradition la plus éprouvée du boulevard – la relation entre le mari, la femme et l'amant par exemple -, et l'exploration possible d'une condition féminine du XXème siècle façon « Madame Bovary au pays des branchés ». Les costumes portés par les personnages faisaient en effet furieusement signe vers des codes vestimentaires à la mode : blouson de cuir façon *sportswear* pour Fabrice Luchini ; chemise et costume noirs élégants pour Tcheky Kario, parfaitement accordés aux vêtements de la même couleur portés par Pascale Ogier ; robe noire découpée au bas du dos qui, ajoutée au chignon banane portée par l'actrice au centre de l'image – tout cela donnait à l'ensemble un parfum de *branchitude* façon Palace ou Bains-Douche, boîtes de nuit très en vogue dans cette époque des années 80 – qui ne laissait pas d'attirer la petite provinciale que j'étais encore.

Un dernier détail m'envoûta enfin et ce n'est pas le moindre : le côté *romance*, éventuellement transposable dans le genre du « roman photo », de ces visages figés dans des expressions muettes prises à différents moments du film mais rassemblées sur l'image par le *montage* des images. Le roman photo est un genre que j'appréciais enfant quand car il était lié dans mon esprit à une forme de transgression. Ma grand-mère paternelle les collectionnait dans le garage de la maison où habitaient mes grands-parents à Narbonne. Tous les étés, nous passions ma cousine et moi de la chaleur brûlante des rues de la ville à la fraîcheur bienfaisante de cet antre où nous pouvions à loisir nous livrer à la lecture de ces revues, lecture d'autant plus

délicieuse que mon père eût aimé – sans en avoir le courage - me l'interdire<sup>4</sup>. C'est cette conjonction assez improbable de caractéristiques renvoyant à cet art populaire de la représentation que sont le vaudeville, mais aussi la *romance*, autant qu'à l'agencement plastique d'une image conjuguant avec virtuosité les harmonies et les contrastes des couleurs, des formes, des expressions des visages et des corps, qui m'arrêtaient sans aucun doute, et plus encore qu'aucune affiche de film ne l'avait encore jamais fait à cette époque.

L'astre lunaire énorme et blanchâtre, sorte d'œil cyclopéen encadré par des rideaux bleus, achevait de me rendre les aspects assez piquants de cette comédie boulevardière façon « Palace » intrigante, et surtout intéressante.

---

<sup>4</sup> Et ce d'autant que s'ajoutait à cette influence pernicieuse le goût extrême de ma grand-mère maternelle pour les romans sentimentaux dits « à l'eau de rose », qui avaient tout à voir sans doute, à leur époque, avec ceux qu'aurait pu dévorer en son temps l'Emma Bovary de Flaubert !

## Introduction générale

### De la théâtralité à la dramaturgie

*Rohmer et le théâtre : entre rejet et fascination.*

*La « scène » dans tous ses états.*

Évoquant dans *Le Celluloïd et le Marbre*<sup>5</sup> la relation du cinéma avec les autres arts, Éric Rohmer convoque dans des chapitres distincts la peinture, la musique, la poésie, le roman voire la danse, mais paradoxalement pas le théâtre. Pire : il l'écarte d'emblée de manière quelque peu sophistiquée, appuyant son argumentation sur des raisons contradictoires puisqu'il évoque d'une part sa trop grande technicité, d'autre part au contraire le penchant des metteurs en scène de théâtre vers la théorisation.

« [...] je prends l'occasion de dénoncer un autre lieu commun : le traditionnel parallèle entre théâtre et cinéma : ces deux arts, tels qu'on les compare, n'ont rien de commensurable. *Un bon metteur en scène de théâtre est un technicien ; ou mieux un théoricien.* Si original, si génial fût-il, qu'a-t-il créé ? Du vent. Du moins je le pense ainsi et ce n'est pas à Dullin ou à Baty que j'entends opposer Renoir, mais à tel romancier ou dramaturge, aurait-il puisé l'anecdote dans Zola ou Mérimée, copié jusqu'aux dialogues. »<sup>6</sup>

Ce que Rohmer met ici à l'écart comme du « théâtre » relève donc bien de la *représentation*. Car il en va autrement néanmoins du *texte*, puisque, comme le disent bien les propos cités ci-dessus, le « dramaturge » est mis sur le même plan que le « romancier », chacun pouvant être mis en rapport avec le génie de Jean Renoir, cinéaste particulièrement apprécié de Rohmer. L'expression « du vent » désigne le caractère éphémère de la *représentation* théâtrale. Et Rohmer ne concède ensuite un certain

---

<sup>5</sup> *Le Celluloïd et le marbre* est un recueil d'articles sur le cinéma composés par Rohmer pour les *Cahiers du cinéma* en 1955. En 2009, à l'initiative de Noël Herpe et de Philippe Fauvel, l'ouvrage s'augmente d'une seconde partie où Rohmer revient sur ses premiers articles afin de les compléter ou de les nuancer. Les articles de 1955 visaient tous à comparer le cinéma avec les autres arts afin d'en déterminer la spécificité. Les articles étaient intitulés : « Le bandit philosophe » - sur la manière dont le cinéma se nourrit des romans -, « Le siècle des peintres » - rapport entre le cinéma et la peinture - « De la métaphore » - le cinéma envisagé dans ses relations avec le discours métaphorique de la poésie -, « Beau comme la musique » - où Rohmer se penche sur la musicalité du cinéma -, « Architecture de l'apocalypse » - Rohmer se sert de l'architecture contemporaine de son époque pour relever les insuffisances de la modernité face au classicisme

<sup>6</sup> Éric Rohmer, *Le Celluloïd et le marbre*, Léo Scheer, Paris, 2010, p. 28.

émervaillement devant le spectacle théâtral *Jules César*, monté par Jean Renoir lui-même aux arènes d'Arles la même année, que pour confirmer finalement ses réticences :

« J'aurais mauvaise grâce à bouder : mais l'admiration que je porte à Renoir cinéaste me souffle *que c'était là, malgré tout, peu de chose*<sup>7</sup>, en échange de quoi, tout comme François Truffaut, je ne donnerais pas le moindre plan du *Carrosse*. *Ce plan, je sais qu'il existe encore ; cette représentation n'est plus qu'un souvenir.* »<sup>8</sup>

Le point de vue de Rohmer place donc ici la représentation sous le signe de *l'éphémère*, contrairement au cinéma qui s'inscrit dans la *durée* une fois pour toutes après que les acteurs ont joué l'histoire et que le film est monté puis « mis en boîte ». On peut s'étonner de ce propos assez caricatural, relativement à un spectacle de théâtre, chez un auteur ayant depuis longtemps montré l'attrait qu'a toujours exercé sur lui ce type de manifestation. Il n'est que de citer la fidèle amitié qui l'a lié à des personnalités du monde du théâtre comme Antoine Vitez, qui jouera d'ailleurs un rôle très important dans le premier grand film d'Éric Rohmer *Ma Nuit chez Maud* (1969) – celui de Vidal, l'ami du narrateur. Et quand on sait que Rohmer montera lui-même au théâtre, en 1979, une adaptation de *La Petite Catherine de Heilbronn* de Kleist, et qu'il créera, en 1985 la pièce *Le Trio en mi-bémol*, on peut trouver ce discours étonnant.

Ces propos contiennent néanmoins un implicite : celui de l'admiration de Rohmer pour un cinéma – celui de Jean Renoir – dont on s'accorde souvent à relever, précisément, la théâtralité par les sujets traités comme par le traitement cinématographique. La pièce *Jules César* ne semble d'ailleurs ici convoquée par Rohmer que pour affirmer, par antithèse, son goût pour un cinéma cultivant des formes diverses de théâtralité sans être précisément – et c'est en cela qu'il est captivant – du pur « théâtre filmé ». *Le Carrosse d'Or* (1952), considéré par Rohmer comme un film tellement extraordinaire qu'il n'en échangerait pas « le moindre plan » contre un spectacle de théâtre, fût-il de Jean Renoir lui-même<sup>9</sup> est un film adapté d'une pièce de Prosper Mérimée et appartenant à la trilogie

---

<sup>7</sup> L'expression « peu de chose » est savoureuse : dans le journal *Le Monde* portant sur la préparation de ce spectacle de Jean Renoir (*Jules César*, représentation unique, juillet 1954, festival d'Avignon), on peut lire les propos suivants : « Après trente ans de cinéma Renoir va réaliser, on le sait, aux arènes d'Arles, sa première mise en scène de théâtre. Cinquante acteurs, deux cents figurants, trois cents costumes, cinquante techniciens et plusieurs mois de travail contribueront à faire de *Jules César* une véritable superproduction dont il ne sera donné qu'une seule représentation demain samedi ».

<sup>8</sup> *Le Celluloïd et le marbre*, *op.cit.*, p. 28. Je souligne.

<sup>9</sup> Il est savoureux de lire dans l'article du *Monde* cité ci-dessus les paroles suivantes prononcées par Renoir à propos de la mise en scène de *Jules César* dont il est question ici : « S'il fallait établir un parallèle entre la scène et l'écran, je dirais que l'usage de la caméra – ce moyen d'expression si intime – convient admirablement à Shakespeare. Le ton familier, rendu possible au studio par le gros plan et le micro, doit être celui des personnages du grand Will. Ce ton naturel, souvent confidentiel, nous le retrouverons du reste aux arènes grâce au système stéréophonique de la transmission du son. » Renoir, cinéaste préféré de Rohmer dont le cinéma est empreint de théâtralité, recourt ici au procédé inverse : il vise à conférer à la représentation théâtrale une dimension cinématographique grâce en particulier à l'usage du son.

de Renoir sur le monde du théâtre – les deux autres volets étant *French Cancan* (1955) et *Elena et les hommes* (1956). Mais au-delà de ces trois films, on sait que le cinéma de Jean Renoir nourrit de manière très étroite des rapports avec le théâtre, comme en témoignent par exemple *Boudu sauvé des eaux* (1932), adapté de la pièce homonyme de René Fauchois. Jean Douchet et Éric Rohmer ont d'ailleurs évoqué ensemble ce film dans un court métrage, *Postface à Boudu sauvé des eaux* (1969), que nous évoquerons dans le cadre de ce travail. Quant à son film peut-être le plus célèbre, *La Règle du jeu* (1939), il puise son inspiration dans plusieurs pièces de théâtre dont par exemple *Les Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset, le *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, et *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais.

Comme nous le verrons, c'est, précisément, à proportion de la théâtralité présente dans son cinéma que Rohmer admire le travail de Jean Renoir. D'une théâtralité libre, subvertissant la rigidité des conventions théâtrales par la dynamique du filmage. Au niveau de son propre cinéma c'est le film *Perceval le Gallois* (1979), exclusivement tourné dans des décors fabriqués et joué dans un espace circulaire constituant une sorte de *scène* où se déploie un chœur, qui marquerait, selon Noël Herpe<sup>10</sup> l'entrée dans des formes de théâtralité, bien avant donc le début du cycle des *Comédies et Proverbes*<sup>11</sup>, dont Rohmer a pourtant explicitement nommé le caractère théâtral.<sup>12</sup> Aux yeux du critique, il faudrait bien distinguer, de ce point de vue, un « avant et un après *Perceval* ». Le film *Perceval le Gallois*, réalisé en marge du cycle des « *Six Contes moraux* », marquant en effet la frontière entre ce cycle et celui des « *Comédies et proverbes* », qui, parmi les trois qui nous occupent ici est, selon Rohmer lui-même, celui qui recourt le plus au théâtre. Est-ce à dire pour autant que la théâtralité était absente jusque-là ? Notons que le cinéaste avait choisi, pour son adaptation de *La Marquise d'O...* d'Heinrich von Kleist – film également hors cycle et précédant de deux ans *Perceval le Gallois*<sup>13</sup> -, de confier les rôles principaux à deux comédiens de théâtre de la Schaubühne de Berlin, Edith Clever et Bruno Ganz. Précisons également que c'est le même auteur, Heinrich von Kleist, qui mènera Rohmer vers l'expérience de la mise en scène théâtrale, avec son adaptation de la pièce *La Petite Catherine de Heilbronn*, montée aux Amandiers de Nanterre en 1979, soit la même année que la réalisation de

---

<sup>10</sup> Notons que, pour Noël Herpe, c'est surtout avec *Perceval* que Rohmer revient au théâtre : « Pour Rohmer, c'est avec le travail sur *Perceval le Gallois* que revient le désir de théâtre ». (entretien avec Noël Herpe, mars 2017).

<sup>11</sup> Le cycle des « *Comédies et proverbes* » débute avec *La Femme de l'Aviateur* (1981). Le dernier film du cycle, *L'Ami de mon amie*, date quant à lui de 1987.

<sup>12</sup> Éric Rohmer : « La grande différence avec le précédent est que ce nouvel ensemble ne se réfère plus, par les thèmes et les structures, au roman, mais au théâtre ». Avant-propos des « *Comédies et proverbes* ». « *Comédies et proverbes* », tome 1, Paris, Édition des *Cahiers du cinéma*, Petite bibliothèque des *Cahiers du cinéma*, 1999, p.7.

<sup>13</sup> Ces films ont en effet été respectivement réalisés en 1976 et 1978.

*Perceval le Gallois*. Rohmer parachèvera cette expérience du théâtre avec l'écriture et la mise en scène d'une pièce en trois actes, *Le Trio en mi bémol*, créée à L'Atelier en 1988.

Ces quelques faits suffiraient à eux seuls à rendre problématique le silence du cinéaste concernant le théâtre comme forme artistique dans le texte évoqué ci-dessus. Peut-être pourrions-nous formuler quelques hypothèses afin de le comprendre.

Comme nous le montrerons le vingtième siècle est traversé, avec l'avènement de l'art abstrait dans les arts plastiques, par un rejet de la théâtralité. Ce sera, en particulier, le cas chez le théoricien de l'art Michael Fried, dont nous présenterons les partis pris esthétiques dans notre étude. Nous montrerons du reste que Rohmer était lui-même très intéressé, voire fasciné parfois, par l'art contemporain le plus affirmé de son époque, tel que pouvaient le représenter des artistes comme Xénakis en musique ou Claude Simon en littérature. Il consacrera du reste un film à des entretiens avec plusieurs artistes incarnant cette modernité, que nous évoquerons dans notre étude.<sup>14</sup> Très intéressé par l'architecture moderne il consacrera également des films tournés pour la télévision française à plusieurs architectes contemporains, comme Paul Chemetov ou Philippe Boudon.<sup>15</sup> Par ailleurs certains de ses films seront tournés dans ces villes de la banlieue parisienne que l'on appelait encore des « villes nouvelles », comme Marne-la-Vallée dans *Les Nuits de la pleine lune* (1983) ou Cergy Pontoise dans *L'Ami de mon amie* (1987). Un film plus tardif comme *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque* (1992) portera quant à lui un regard critique, non sur l'architecture moderne mais sur la manière dont les politiques de la ville, dans les années 90, proposaient des constructions parfois disproportionnées par rapport aux cadres urbains dans lesquelles elles étaient réalisées, mettant à mal l'harmonie des formes de la ville, et parfois aussi l'harmonie des rapports de la ville – ou de la commune – avec la nature.<sup>16</sup>

De plus, dans les années soixante, Rohmer est un participant actif du mouvement de la Nouvelle Vague au côté de ses camarades, les « jeunes turcs » Rivette, Godard, Chabrol et Truffaut, cinéastes dont les efforts ont précisément consisté à couper le cinéma d'une certaine tradition littéraire et

---

<sup>14</sup> Entretiens filmés en 1962 dans le cadre de l'émission « Cinéastes de notre temps ». Bonus du DVD *La Boulangère de Monceau, Éric Rohmer l'intégrale*, Potemkine-Films, 2013. Édition composée par Noël Herpe.

<sup>15</sup> Éric Rohmer consacrera un film en 1975, *Ville nouvelle*, à des innovations urbaines concernant l'architecture des villes de Grenoble-Echirolles et d'Évry. Les quatre parties en seront : « L'enfance d'une ville », « La diversité du paysage urbain », « La forme d'une ville », « Le logement à la demande ».

<sup>16</sup> Cette question d'une harmonie fragile de l'urbain face à l'architecture contemporaine est le sujet même de *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*, où il est question de détruire un arbre centenaire dans une petite commune du Calvados afin de construire une énorme médiathèque. Le maire – Julien Dechaume, joué par Pascal Greggory –, fera alors état de préoccupations électoralistes plus que de bon sens dans son projet. C'est l'instituteur du village, répondant de manière assez comique au nom de « Marc Rossignol » qui déploiera des trésors de rhétorique pour expliquer le caractère irrationnel de cette politique – c'est l'acteur Fabrice Luchini qui incarne avec brio ce personnage dans le film.

théâtrale en privilégiant par exemple les décors naturels, souvent en extérieur, aux tournages en studio, et le son réel à la post synchronisation. Rohmer, adepte comme nous le montrerons, du *cinéma vérité*<sup>17</sup> et des théories d'André Bazin, adhèrera à ces pratiques, et de très nombreuses séquences sont, dans son cinéma, tournées en décor naturel et en son réel. Et sans être toujours prenante des positions de ses cadets – il aime certaines des œuvres et des auteurs que vilipende, par exemple François Truffaut dans son fameux article « Une certaine tendance du cinéma français »<sup>18</sup>, il adhèrera à la « politique des auteurs », autre trait caractéristique de « l'esprit Nouvelle Vague », qui voulait que le film soit, dans toutes les étapes de sa réalisation, le fruit d'une seule instance – l'*auteur* donc. Au lieu, comme c'était le cas jusqu'alors, d'être le fait d'équipes constituées de nombreux techniciens spécialisés où la réalisation était toujours soumise, en dernière instance, au scénariste.<sup>19</sup> Éric Rohmer qui, dans les tournages de ses films, s'entourait la plupart du temps d'une équipe très réduite d'acteurs et de techniciens, appliquera pleinement, tout au long de sa carrière de cinéaste, cette « politique des auteurs ».<sup>20</sup>

Mais très paradoxalement les positions idéologiques nécessaires à ces cinéastes pour se libérer de modèles qu'ils considéraient comme trop inspirés par le théâtre – genre esthétique qui avait d'ailleurs déjà fait, quant à lui, l'objet d'un rejet radical de la part de leur aîné Robert Bresson<sup>21</sup> -, loin de bannir de ces nouvelles formes cinématographiques toute théâtralité, permirent au contraire à cette dernière de réinvestir leurs œuvres d'une manière jamais encore expérimentée, peut-être au cinéma. Ainsi, que l'on prenne des cinéastes contemporains d'Éric Rohmer comme Jacques Rivette, ou Alain

---

<sup>17</sup> Cf. *infra.*, p.79.

<sup>18</sup> Nous citons ici l'article célèbre de François Truffaut « Une certaine tendance du cinéma français », paru dans les *Cahiers du cinéma* n°31 en janvier 1954. Mais Rohmer ne s'est jamais caché d'aimer des cinéastes d'avant-guerre comme Marcel Carné dont il cite le film *Hôtel du Nord* dans *Le Signe du Lion* (réalisé en 1959) en faisant intervenir un autobus de nuit.

<sup>19</sup> Cette importance majeure accordée au réalisateur comme auteur unique du film n'est pas sans rappeler, dans le domaine du théâtre, la façon dont le *metteur en scène* s'attribue quant à lui le pouvoir dans le théâtre du 20<sup>ème</sup> siècle. Évoquant la « révolution copernicienne » (l'expression est du critique de théâtre Bernard Dort) de la naissance, au théâtre, de la *mise en scène*, Catherine Naugrette commente ainsi le travail du metteur en scène Antoine au sein du Théâtre libre : « A partir du travail théâtral accompli par Antoine à la fin du siècle dernier, mettre en scène, ce n'est plus seulement gérer et agencer, mais penser, imprimer une pensée au texte : créer par la représentation scénique une nouvelle œuvre théâtrale. D'où le décentrement du texte. La parole poétique n'est plus l'élément déterminant et dominant de l'art dramatique. Elle s'insère désormais dans un ensemble où les autres éléments ne lui sont plus soumis et ne sont plus réduits au rôle d'accessoires. ». Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale* (dir. Francis Vanoye), Paris, Armand Colin, 2005, pp. 24-25.

<sup>20</sup> Seuls certains films comme *Les Nuits de la pleine lune* ou *L'Anglaise et le Duc* dérogeront à cette règle en recourant à des équipes beaucoup plus fournies. Mais pour le second, un film historique narrant sous le point de vue du personnage de Grace Dalrymple Elliot une période de la Révolution Française, c'est le mode de réalisation, unique dans la carrière du cinéaste, par incrustation du jeu des acteurs dans des images préformatées sur le modèle de gravures du 18<sup>ème</sup> siècle, qui provoquera la nécessité d'une équipe nombreuse de techniciens. Dans les deux cas cités, le caractère très contraignant d'une équipe trop nombreuse fut mal supporté par le cinéaste. Ainsi, après le tournage des *Nuits de la pleine lune* – un film dont l'équipe de techniciens était également trop fournie au gré du cinéaste -, Éric Rohmer décida de tourner *Le Rayon vert* avec une équipe extrêmement réduite, et en appliquant au niveau du jeu actorial le principe de l'improvisation.

<sup>21</sup> Nous étudierons dans notre seconde partie les implications de ce rejet au travers des propos tenus par le cinéaste dans *Notes sur le cinématographe* (Paris, 1975, Éditions Folio Gallimard).

Resnais, nous verrons que la théâtralité intervient de plusieurs manières dans leurs œuvres. La préface du cinéaste dans ses « *Comédies et Proverbes* » fait, par exemple, explicitement état d'un abandon de la littérature pour le théâtre.

« Alors que les personnages du premier [ensemble des *Six contes moraux*] s'appliquaient à narrer leur histoire tout autant qu'à la vivre, ceux du second s'occuperont plutôt à se mettre en scène eux-mêmes. Les uns se prennent pour des héros de roman, les autres s'identifieront à des caractères de comédie, placés dans une situation apte à les faire valoir. »<sup>22</sup>

Si, comme nous le verrons, les « *Comédies et Proverbes* » - titre renvoyant lui-même à deux traditions théâtrales – la *comédie* et le *proverbe*<sup>23</sup> -, donnent à voir des formes évidentes de théâtralité, nous émettons l'hypothèse que c'est l'œuvre tout entière d'Éric Rohmer qui se trouve investie de signes renvoyant à cette forme d'expression. Nous nous fixerons toutefois la limite des films regroupés en cycles comme corpus majeur de notre étude, sans nous interdire de faire référence aux films réalisés en-dehors de ces cycles, certains constituant en effet des contrepoints éclairants. Nous montrerons en particulier que la théâtralité s'exprime, au sein du cinéma d'Éric Rohmer, à travers une multiplicité d'éléments, comme l'importance d'une scénographie des *décors* fortement liée aux personnages, les lieux dans lesquels ces derniers évoluent étant choisis et disposés de manière à toujours ménager la possibilité du *dialogue*. Car c'est une autre évidence qui frappe à la vue des films d'Éric Rohmer que le dialogue y est souverain, et y constitue le mode principal de relation entre les êtres.<sup>24</sup> Plus encore : la parole est, dans ce cinéma, consubstantielle à l'image, qu'elle contribue, souvent, à théâtraliser. En effet la parole est, dans le cinéma d'Éric Rohmer, toujours liée à l'*opsis*, toujours reflétée *par et dans* le regard des personnages auxquels elle s'adresse. En ce sens, toujours *spectaculaire*, elle met en jeu des modalités expressives de la part de l'acteur, se réalisant dans la voix comme dans la gestuelle, bref

---

<sup>22</sup> Éric Rohmer, avant-propos des « *Comédies et proverbes* », tome 1, op.cit. pp 7-8.

<sup>23</sup> Les « *Comédies et proverbes* » constituent comme on le sait un ensemble de pièces composées par Alfred de Musset où l'on trouve une pièce : « On ne saurait penser à tout », dont le titre constitue le modèle explicite du proverbe introductif du film *La Femme de l'Aviateur* : « On ne saurait penser à rien », qui appartient lui-même au cycle des « *Comédies et proverbes* ». La comtesse de Ségur, auteur dont Rohmer appréciait les textes au point d'avoir tenté de réaliser en 1952 une adaptation des *Petites filles modèles* en guise de premier film, a également composé une série de pièces légères sous le titre de « *Comédies et proverbes* » (1865). Enfin il faut signaler le recueil de Carmontelle *Proverbes et comédies posthumes* (1825).

<sup>24</sup> C'est même principalement à cela que Thomas Quillardet, metteur en scène ayant adapté plusieurs films d'Éric Rohmer pour la scène, distingue la théâtralité de ce cinéma.

dans une théâtralité du *corps*.

Cette théâtralité se réalise, enfin, à travers des « scènes ». L'usage de cette expression appelle, en ce début de notre recherche, une explication : le lexème « scène », qui intervient à de nombreuses reprises dans notre prologue, mérite en effet d'autant plus d'être éclairé qu'il sera très souvent utilisé également dans notre travail.

Ce mot, qui se caractérise par une grande polysémie, renvoie à la fois au théâtre, au roman, au cinéma, et plus généralement à certaines manifestations de l'existence elle-même. Dans le cadre de l'esthétique théâtrale il recouvre au moins trois significations. Tout d'abord, comme l'on sait, il désigne *l'espace concret du jeu*, la « scène » étant dans cette acception le plus proche de la *skêna* des Grecs, ce lieu destiné, à l'origine, à montrer le jeu des acteurs comme à abriter les coulisses sur l'aire circulaire d'un théâtre. Toujours dans le cadre du théâtre, ce terme désigne l'unité temporelle qui marque la subdivision des *actes*. Il renvoie aussi à l'écriture dramatique et au *jeu* des acteurs : ainsi pourra-t-on distinguer une « scène tragique » d'une « scène comique », une « scène de dispute » d'une « scène de réconciliation », etc. Dans un autre domaine ce mot se réfère à l'esthétique du roman : ainsi Gérard Genette évoque-t-il, dans le chapitre « durée » de son ouvrage *Figure III*, ce moment de l'action romanesque où le temps du récit coïncide avec le temps de l'histoire racontée, par opposition avec d'autres catégories du temps de la narration comme *l'ellipse* ou *le sommaire*.<sup>25</sup>

Une multiplicité d'usages banalisent enfin l'usage de ce mot qui, comme le rappelle André Gardies<sup>26</sup>, peut s'inscrire dans des significations très variées – de la « scène politique » à la « scène de ménage », de « la grande scène d'amour » à « [faire] son entrée sur scène » etc. Soucieux, dès lors, de « repérer à travers cette très grande diversité d'emplois un paquet de trait sémiques récurrents », André Gardies propose les critères principaux suivants pour déterminer *les traits communs à tout type de scène*, y compris cinématographique. L'un des critères essentiels distingués par André Gardies est celui de la « vue » – « il n'existe pas », comme l'indique André Gardies, qui se fonde ici sur les analyses de Michel Chion, de « scène sonore », « ce qui sous-entend que [la scène] ne peut exister que *visuellement* ». Un autre critère essentiel est celui de la « *localisation* », « la scène [renvoyant toujours] à un fragment d'espace physique ». Au plan dramatique, elle « constitue *un moment singulier fortement spectacularisé* » qui peut aller jusqu'à « quelque chose d'excessif » comme la « scène de ménage ». De plus elle « renvoie à une sorte *d'unité archétypale* susceptible à son tour de s'intégrer

---

<sup>25</sup> Cf. en particulier les pages 128-129 dans le chapitre « Durée ». (*Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972).

<sup>26</sup> Dans *Cinéma et théâtralité*. Cahiers du Groupe Interdisciplinaire sur le Théâtre et le Cinéma (GRITEC). André Gardies, chapitre « Scènes » p. 50, dir. Christine-Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies, Aleas éditeurs, 1994. Toutes les citations du paragraphe proviennent de cet ouvrage.

dans des genres narratifs ou artistiques déterminés », comme « la grande scène d'amour ». Enfin elle constitue « *un moment particulier du récit* », qu'André Gardies oppose « [...] au *sommaire* et à la *séquence* ». <sup>27</sup> De ces observations André Gardies conclut qu' « [...] on ne sera pas surpris de voir [...] que la scène a surtout partie liée avec ces arts en prise directe à la fois sur le spectacle et la narration que sont le théâtre et le cinéma ».

La « scène » rohmérienne relève bien pour l'essentiel, comme nous le verrons en effet, de ces critères. <sup>28</sup> Tout d'abord elle renvoie, pour reprendre les analyses d'André Gardies, à un « fragment d'espace physique », cette expression étant particulièrement apte à désigner l'usage des décors dans le cinéma rohmérien organisé par cycles, toujours – à une exception près <sup>29</sup> –, tourné en décors *réels*, que ce soit dans la nature ou dans l'espace urbain. Dans ce contexte seront souvent favorisés les lieux de type clairière, plage, rue, place, café etc. – alors proches de la *scène théâtrale* comme lieu –, où seront représentés ces « moment[s] singulier[s] fortement spectacularisé[s] », pouvant aller jusqu'à « quelque chose d'excessif » : en témoigneront plusieurs de nos analyses centrées autour de moments forts du récit. <sup>30</sup> Dans le cinéma d'Éric Rohmer, la scène renvoie bien, également, à « une sorte d'unité archétypale susceptible à son tour de s'intégrer dans des genres narratifs ou artistiques déterminés » : on distinguera ainsi par exemple la scène de jalousie de la scène de déclaration, la scène de dispute de la scène d'amour, etc. Enfin elle constitue « un moment particulier du récit », comme en témoignera notre analyse de la scène comme unité constitutive de la *séquence*. <sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Je souligne.

<sup>28</sup> Et ce même si le premier des critères relevés par André Gardies, la *vue*, mérite d'être nuancé : car si la scène rohmérienne s'adresse bien à la vue, elle est loin de n'exister « que visuellement », constituant la plupart du temps une scène *sonore* autant que *visuelle* en s'appuyant, plus que toute autre peut-être au cinéma, sur les dialogues. La dimension sonore est d'ailleurs très importante pour Rohmer qui avait à cœur de retransmettre les chants d'oiseaux, les bruits de la rue etc., faisant s'entrecroiser dans ses œuvres la *fiction* et le *naturel*. Nous nous référons de plus à la définition du plan cinématographique donnée par Serge Daney à l'occasion d'un entretien avec Éric Rohmer sur le cinéaste Friedrich Murnau pour le journal *Libération* du 20 novembre 1986 : « Or, qu'est-ce qu'un plan ? C'est le temps qu'il faut pour remplir une image de son » (cité par Hervé Joubert-Laurencin qui considère qu'il s'agit d' « une des plus belles définitions du plan qu'[il] connaisse ». *Le Sommeil paradoxal, écrits sur André Bazin*, Les éditions de l'Oeil, 2014, p. 53).

<sup>29</sup> *Ma Nuit chez Maud* – dont l'action se passe à Clermont-Ferrand est en effet le seul film des trois cycles à avoir été tourné en studio.

<sup>30</sup> Cf. en particulier nos troisième et quatrième parties.

<sup>31</sup> Cf. *infra.*, p. 212 sq.

*La théâtralité c'est le langage*  
« colonne vertébrale du cinéma de Rohmer »<sup>32</sup>

S'agissant de questionner le concept même de « théâtralité », les approches de ce lexème sont, elles-mêmes, multiples, selon qu'on se réfère à l'action théâtrale comme liée au dispositif d'une activité scénique se déroulant dans le cadre spatial de ce qu'il est convenu de nommer un « théâtre », ou d'élargir le champ définitionnel jusqu'à l'ensemble des faits liés à la pratique théâtrale, voire à la simple pratique du *jeu* par lequel s'opère la transformation d'une personne – l'acteur - en *personnage*.

Interrogeant, dans un article donné dans la revue d'art contemporain *Marges*, la relation entre la théâtralité et les arts visuels, Laure Fernandez éclaire le contexte culturel de l'avènement de ce concept – montrant que le lexème n'est attesté qu'au dix-neuvième siècle :

« L'étude de différents dictionnaires d'usage français a montré que l'apparition de la notion semble difficile à dater précisément. Ainsi *Le Robert* qui situait, il y a encore quelques années, son émergence dans les années 1950, date désormais sa première acception en 1842, tout comme le *Trésor de la Langue française*. Il apparaît également que la notion ne se trouve dans les dictionnaires, jusque dans les années 1980, qu'en sous-catégorie, comme dérivé de l'adjectif *théâtral*, voire pas du tout. »<sup>33</sup>

Tout d'abord considéré comme le simple dérivé lexical du substantif « théâtre » ce mot n'acquiert, dans le dictionnaire, de statut autonome qu'à partir de 1975, mais ne sera longtemps envisagé que dans un rapport exclusif avec le modèle théâtral :

« Dès 1971 cependant, Pierre Gilbert lui consacre un bref article dans son *Dictionnaire des mots nouveaux*, lui donnant la définition plurielle et vague de « qualités théâtrales d'une œuvre ». Ce qui ressort de l'ensemble des définitions, c'est que la théâtralité n'y est envisagée que par rapport à un modèle théâtral et qu'elle se rapporterait exclusivement à la scène : les articles parlent de « moyens spécifiquement scéniques », font référence à la lumière, au décor, à la gestuelle, au ton, aux éléments stylistiques et structurels de l'art théâtral, à sa représentation, et non pas à sa « forme littéraire ». Il est intéressant de constater que seul le *Trésor de la Langue française* rattache la notion de théâtralité exclusivement au théâtre, quand les autres articles font référence à d'autres pratiques artistiques (on parle par exemple de la « théâtralité d'un opéra », de la « conformité d'une œuvre plastique ou musicale » aux règles du théâtre, etc.). Par ailleurs, l'ensemble de ces définitions témoigne d'une approche du

---

<sup>32</sup> Entretien donné en septembre 2015 par le metteur en scène de théâtre Thomas Quillardet.

<sup>33</sup> Laure Fernandez, « Théâtralité et arts visuels: le paradoxe du spectateur. Autour de « The World as a Stage » et « Un teatro sense teatro ». *Marges, revue d'art contemporain* n°10, 2010 : « Déplacement des pratiques artistiques ».

théâtre directement héritée des courants sémiologiques et sémiotiques : la théâtralité est envisagée comme plurielle, composée d'un ensemble d'éléments qui, pris seuls ou à plusieurs, signeraient la dimension théâtrale d'une œuvre. »<sup>34</sup>

Anne Ubersfeld pointe quant à elle le risque du caractère aporétique de la notion de théâtralité :

« Mot de sens si confus qu'il finit par être un cache-misère et ne plus désigner que... le théâtre. La théâtralité d'un texte, c'est le fait qu'il peut être joué sur la scène. La théâtralité d'un spectacle est le fait qu'il peut être tenu pour du théâtre. »<sup>35</sup>

S'engageant par la suite dans une critique de la définition donnée par Roland Barthes dans son article sur « Le théâtre de Baudelaire »<sup>36</sup> dans laquelle elle voit surtout « le résidu d'une opération abstraite qui consisterait à extraire de l'ensemble de la représentation ce qui est "le texte" » mais aussi « la voix de l'acteur et tout le paralinguistique, sans compter le rapport gestuelle-parole »<sup>37</sup>, elle opère un enrichissement des définitions possibles du mot, élargissant son emploi à « tout échange vécu [ayant] la densité d'un échange scénique » :

« D'une façon limitée, on peut parler de théâtralité à propos de la présence dans une représentations de signes qui disent clairement la présence du théâtre. Par extension, et de façon peut-être plus discutable, *on peut appeler théâtralité le fait que tel échange vécu a la densité d'un échange scénique, ou que l'on peut repérer dans des échanges parlés la présence de jeux de rôles* : ainsi, les psychanalystes peuvent-ils parler de "théâtralité" à propos de la vie psychique. »<sup>37</sup>

Or, c'est cette caractérisation de la théâtralité comme pratique particulière d'une forme d'« échange » que nous pouvons retrouver au principe d'une autre définition mettant aussi l'accent sur la question de la *parole*, après avoir dans un premier temps envisagé la théâtralité comme un mode de

---

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p 96.

<sup>36</sup> « Qu'est-ce que la théâtralité ? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation. Il n'y a pas de grand théâtre sans théâtralité dévorante, chez Eschyle, chez Shakespeare, chez Brecht, le texte écrit est d'avance emporté par l'extériorité des corps, des objets, des situations ; la parole fuse aussitôt en substances ». Roland Barthes, *Essais critiques*, chapitre sur « Le théâtre de Baudelaire », Paris, Seuil, 1964, pp 41-42.

<sup>37</sup> Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, *op.cit.*, p 96. Je souligne.

représentation s'incriminant « dans le premier cas », dans le « spatial, le visuel et l'expressif » :

« Dans le second cas, théâtral veut dire la manière spécifique de l'énonciation théâtrale, la circulation de la parole, le dédoublement visualisé de l'énonciateur (personnage/acteur) et de ses énoncés, l'artificialité de la représentation ». <sup>38</sup>

Cette mise en rapport de la notion de théâtralité avec la présence des dialogues n'est pas sans évoquer pour nous la réponse du metteur en scène de théâtre Thomas Quillardet. À l'occasion de sa mise en scène théâtrale des *Nuits de la Pleine Lune* et du *Rayon vert*<sup>39</sup>, il répondit à une question que je lui posai concernant les formes de théâtralité qu'il décelait dans le cinéma d'Éric Rohmer qu'il ne faisait aucun doute, à ses yeux, que c'était le langage et l'omniprésence des dialogues qui constituaient la « colonne vertébrale » de son cinéma et assuraient sa théâtralité. S'il y a en effet une spécificité du cinéma d'Éric Rohmer, c'est bien son rapport constant à l'échange verbal. Marquée par la prédominance de la parole, l'œuvre rohmérienne met toujours en effet au *premier plan* – au sens propre comme au sens figuré –, des discours qui constituent eux-mêmes, le plus souvent, la base des intrigues. Le cinéaste a du reste toujours clairement revendiqué ce choix comme un trait constitutif de son cinéma, allant jusqu'à considérer la parole comme un objet filmique, au même titre que les objets matériels constituant les décors de ses films. Plus encore : il considérait la parole échangée dans les dialogues comme constitutifs de la diégèse elle-même.

« La parole est essentielle au cinéma, dès ses origines. Dans la plupart des films muets, il y a énormément d'intertitres, de paroles écrites. À mes yeux, l'image ne doit pas prendre en charge ce qu'on appelle la diégèse, le fait de raconter des choses. C'est un rôle que je réserve à la parole. »<sup>40</sup>

On notera ici la grande originalité d'une approche cinématographique qui privilégie le statut de la parole à celui de l'image. Or cette caractérisation d'un cinéma où la diégèse se ferait par la parole plus que par l'image évoque de manière étonnante les propos tenus par Roland Barthes sur la tragédie racinienne : « La réalité fondamentale de la tragédie, c'est donc cette parole-action ». <sup>41</sup> Mais si la parole est bien, chez Racine, action sur le plan *scénique*, c'est sous les modalités différentes d'une spectacularité *cinématographique* que celle-ci intervient comme *action* dans le cinéma d'Éric Rohmer,

---

<sup>38</sup> Patrice Pavis, article « théâtralité » (*Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2019).

<sup>39</sup> Thomas Quillardet : *Où les coeurs s'éprennent*, d'après *Les Nuits de la pleine lune* et *Le Rayon vert*. (Théâtre Bastille, 2016).

<sup>40</sup> « La philosophie fait partie du suspense », *Philosophie magazine* n° 27, propos recueillis par Michel Eltchaninoff à l'occasion de la sortie du film *Les et de Céladon*, 24 septembre 2007.

<sup>41</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, éditions du Seuil, Paris, 1979, p 60.

comme nous le verrons dans nos deuxième et troisième parties.

## *Du caractère et de l'excès chez Rohmer et La Bruyère*

La parole a encore une autre propriété dans le cinéma d'Éric Rohmer. C'est au fil de son discours en effet que se construit le personnage, et que se marque peu à peu l'écllosion de sa personnalité, ou mieux de son *caractère*<sup>42</sup>. Or il convient de remarquer que ce syntagme, polysémique, renvoie au théâtre<sup>43</sup> mais aussi, via La Bruyère, à la *littérature*. On peut établir un parallèle sur cette construction du personnage, qui relève chez La Bruyère du *style épideictique* du moraliste et chez Rohmer d'une *dramaturgie de l'excès*<sup>44</sup>. Et ce d'autant que Rohmer, baptisant son premier cycle filmique « *Six Contes moraux* » se présente, d'une certaine manière, précisément, comme un moraliste<sup>45</sup>.

Comme chez La Bruyère, il y a toujours quelque chose d'excessif dans un personnage rohmérien. À la réserve près toutefois que, dans le cinéma d'Éric Rohmer, c'est à la faveur des dialogues et des actions qui les suivent que le personnage développe, aux yeux du spectateur, une personnalité qui résiste à l'entourage comme aux récits dans lesquels celui-ci voudrait l'enfermer. Se forgent ainsi, au fil de la diégèse, un ensemble de caractéristiques psychologiques et morales, un tempérament particulier qui désignent le personnage comme une forme autonome, doté d'un langage propre et d'un mode de comportement particulier qui le distingue de plus en plus de ses semblables. Or il est notoire que dans tous les portraits développés par La Bruyère dans ses *Caractères*, la diégèse fonctionne comme l'*illustration* d'un postulat de départ. Le personnage s'inscrit dans un « être-là », il

---

<sup>42</sup> Au sens des portraits développés dans l'oeuvre de La Bruyère *Les Caractères* (1688). Notons qu'Éric Rohmer appréciait cet auteur au point de lui consacrer en 1964 un documentaire dans le cadre des nombreux courts métrages à valeur pédagogique qu'il a réalisés pour la télévision française : *Les Caractères de La Bruyère*. Le film est constitué par la représentation d'un personnage de distract en costume d'époque, accompagnée en voix off – celle du cinéaste –, de la lecture du caractère *Ménalque* (La Bruyère, *Les Caractères*, remarque 6 du chapitre XI, « Des hommes », 1688).

<sup>43</sup> Le mot de « caractère » définit, dans le théâtre classique, un *type* de personnage, comme l'indique l'expression « comédie de caractères ».

<sup>44</sup> Rappelons que le style épideictique, réalisation textuelle de l'*éloge* et du *blâme* dans la littérature classique, est particulièrement apte à décrire le *caractère*, terme renvoyant lui-même étymologiquement au trait, au dessin, à la *forme* qui caractérise, selon les moralistes de la période classique, l'âme d'un individu. La galerie des caractères chez La Bruyère s'établit donc selon une visée réflexive et morale, les personnages de gloutons, d'égoïstes ou de vaniteux fonctionnant comme des *repoussoirs*, quand les généreux, les courageux, les modestes dessinent au contraire des *modèles*.

<sup>45</sup> Comme le cinéaste le précise à plusieurs reprises l'adjectif « moral » ne se confond pas ici avec la question de la « moralité ». Comme dans le cas des moralistes de l'âge classique Rohmer se pose plutôt en observateur des attitudes humaines, telles qu'elles peuvent se révéler, par exemple, dans des situations engageant la question du désir ou de la fidélité.

possède d'emblée son *ethos* comme un fait de nature, et son vécu se conforme à cette prédétermination, comme nous le montre bien, par exemple, le portrait d'Arrias le vaniteux :

« *Arrias* a tout lu, a tout vu, il veut le persuader ainsi ; c'est un homme universel, et il se donne pour tel : il aime mieux mentir que de se taire ou de paraître ignorer quelque chose. On parle à la table d'un grand d'une cour du Nord : il prend la parole, et l'ôte à ceux qui allaient dire ce qu'ils en savent ; il s'oriente dans cette région lointaine comme s'il en était originaire ; il discourt des moeurs de cette cour, des femmes du pays, de ses lois et de ses coutumes ; il récite des historiettes qui y sont arrivées ; il les trouve plaisantes, et il en rit le premier jusqu'à éclater [...] »<sup>46</sup>

On le voit : le personnage de La Bruyère va jusqu'à se donner à soi-même le spectacle de ses propres travers et en tirer du plaisir - « il récite des historiettes qui y sont arrivées ; il les trouve plaisantes, et il en rit le premier jusqu'à éclater [...] », ce qui relève bien d'une conception du caractère qui, un peu comme la *monade* leibnizienne, demeure tel qu'en lui-même quelles que soient les circonstances.<sup>47</sup> Chez Rohmer au contraire le personnage est amené à subir des épreuves, dont il sortira vainqueur ou vaincu. Même s'il possède dès le début du film des traits psychologiques parfois tranchés – on pense au personnage de Sabine et à sa raideur psychologique dans *Le Beau mariage*<sup>48</sup> -, le statut qu'il acquiert au fur et à mesure du déroulement du film peut l'orienter dans deux directions possibles : soit il précise et développe encore ses traits – son « caractère » -, soit il remet en cause ses certitudes initiales, déconstruisant progressivement des désirs qui lui apparaissent rétrospectivement comme des illusions. Ainsi, dans les films de Rohmer, les revers de situation *modifient* parfois les caractéristiques des personnages, dont ils bouleversent les traits de caractère qui les déterminaient au début du film. Un personnage fougueux de séductrice comme la belle Marion – jouée par Arielle Dombasle - va par exemple vers la désillusion totale dans le film *Pauline à la plage* après avoir été cruellement trahie par son amant Henri, personnage autrement plus rusé, retors et cynique dans ses stratégies de séduction. Inversement le personnage de Pauline – joué par Amanda Langlet - dans le même film, acquiert au cours de l'action filmique une méfiance toujours plus prononcée face à la supposée bonne foi de ceux qu'elle nomme les « adultes », masculins en particulier. Au contraire de ce qui se dégage au fil de la lecture de l'oeuvre de La Bruyère la diégèse, dans les films d'Éric Rohmer, ne se trouve pas d'emblée

---

<sup>46</sup> Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, « De la société et de la conversation » remarque 11. Gallimard, Le livre de Poche, 1976.

<sup>47</sup> « Mais ce terme [de monade] est surtout associé à la philosophie de Leibniz, qui dans sa *Monadologie* définit la monade comme une substance simple, indivisible, indestructible, imperméable ». *Philosophie magazine* n°165, décembre-janvier 2022-2023.

<sup>48</sup> Sabine, dans *Le Beau mariage*, est dès le début du film représentée comme un personnage obstiné, absolument décidée à se marier coûte que coûte alors qu'elle sort à peine d'une rupture et n'a pas encore remplacé son ancien amoureux.

déterminée par les propriétés psychologiques du personnage – celui-ci acquérant au cours de la narration et de manière progressive au fil de ses aventures, son profil complet, son *ethos*.

Par-delà les ressemblances il y a donc, entre le traitement narratif des *Caractères* de La Bruyère et celui des films de Rohmer, une différence de structure, certes explicable par la différence des genres : *Les Caractères* appartiennent au genre concis du fragment et au style épидictique, quand la narration cinématographique se rapproche, chez Éric Rohmer, à la fois d'une écriture romanesque et théâtrale.<sup>49</sup> Mais cette explication ne nous semble pas suffisante. Si Rohmer a finalement choisi le cinéma, et non la littérature pour s'exprimer <sup>50</sup>, c'est peut-être que le cinéma permet de *révéler* progressivement les traits psychiques du personnage à la faveur d'un trajet physique et existentiel <sup>51</sup>, et c'est la beauté démiurgique de ce cinéma que de faire progressivement apparaître aux yeux étonnés du spectateur la vérité complexe d'un être de fiction à travers ses actions, ce qui est le principe même de la *mimesis* aristotélicienne. Il nous semble ici pouvoir rejoindre en effet la définition du philosophe grec qui, définissant la tragédie dans *La Poétique*, précise que « c'est d'après leur caractère que les hommes ont telle ou telle qualité, mais d'après leurs actions qu'ils sont heureux ou l'inverse. Donc ils n'agissent pas pour représenter des caractères, mais c'est *au travers de leurs actions que se dessinent leurs caractères*. »<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Le cinéaste revendique clairement l'inscription de son cinéma à la fois dans le « roman » et dans le « théâtre » dans l'avant-propos de l'ouvrage où sont regroupés les scénarios du cycle des *Comédies et Proverbes* : « La grande différence avec [les « *Six contes moraux* »] est que ce nouvel ensemble ne se réfère pas au roman mais au théâtre ». Avant-propos des « *Comédies et Proverbes* », tome 1, *op.cit.* p. 7.

<sup>50</sup> On le sait : avant de s'appeler Rohmer, Maurice Schérer a publié roman et nouvelles – « *Six Contes moraux* », *Elisabeth* (NRF, Gallimard, 1946), réédité en 2003 sous le titre *La Maison d'Elisabeth* - sans grand succès, chez le même éditeur. L'immense originalité est d'avoir toutefois repris, dans les années 60, certaines de ces nouvelles écrites parfois trente ans auparavant comme scénarios de ses films. (Cf, *Fripottes de porcelaine* pour le recueil de ces premiers textes, rassemblés par Antoine de Baecque et Noël Herpe. Paris, Stock, 2014).

<sup>51</sup> Si c'est particulièrement le cas de films comme *Le Signe du Lion* (1959) et *Le Rayon vert* (1986) le trajet revêt dans l'œuvre filmique Éric Rohmer une dimension topique, que celui-ci se présente comme physique ou, pour reprendre une terminologie rohmérienne, « moral ».

<sup>52</sup> Aristote, *La Poétique*, chapitre 6, 50a. (Texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, éditions du Seuil, 1980). Je souligne.

« *Qui est comme Dieu ?* »<sup>53</sup>  
ou quand le démiurge-dramaturge avance masqué

Le documentaire pédagogique, *Les Caractères de La Bruyère*, réalisé par Éric Rohmer pour la télévision française en 1964, nous met sur la voie d'un autre trait structurel, lié cette fois au mode de narration choisi par l'un et l'autre auteur, et qui concerne la question du *point de vue* :

« L'écriture de La Bruyère et la narration cinématographique ont en commun leur objectivité. L'auteur des *Caractères* aborde l'homme de l'extérieur. Il ne retient de lui que le geste, le comportement. Il juxtapose une série d'actions, voire de pensées, qui paraissent recouvrir un vide intérieur ». <sup>54</sup>

Si les « *Six Contes moraux* » faisaient s'entrecroiser le point de vue du personnage – donné par sa voix *off* – et le regard du narrateur-cinéaste, la posture revendiquée à partir des « *Comédies et proverbes* » est celle d'une extériorité totale du point de vue, Rohmer revendiquant pour ses personnages une forme d'autonomie et adoptant la posture du narrateur totalement *étranger à son propre récit* :

« Alors que les personnages du premier [cycle des *Six contes moraux*] s'appliquaient à narrer leur histoire tout autant qu'à la vivre, ceux du second [cycle des « *Comédies et proverbes* »] s'occuperont plutôt à se mettre en scène eux-mêmes ». <sup>55</sup>

Or ce point de vue adopté « de l'extérieur » par un narrateur qui ne rapporterait de ses personnages, à l'instar de La Bruyère dans ses *Caractères*, que « leurs faits et gestes », a quelque chose à voir avec la place du dramaturge par rapport à ses personnages de théâtre.<sup>56</sup> Celui-ci se profile également nettement dans l'avant-propos des « *Comédies et proverbes* » : « Les uns [dans les « *Six Contes moraux* »] se prenaient pour des héros de roman, les autres s'identifieront à des caractères de

---

<sup>53</sup> *Qui est comme Dieu ?* : titre d'une nouvelle composée par le jeune Maurice Schérer et qui fut refusée, avec d'autres nouvelles composées par le même auteur, par la maison Gallimard en 1949.

<sup>54</sup> Commentaire d'Éric Rohmer dans *Les Caractères de La Bruyère* (film pour la télévision, 1964).

<sup>55</sup> Avant-propos des *Comédies et proverbes*, tome 1, *op.cit.*, pp. 7-8. Je souligne.

<sup>56</sup> « Ce procédé, essentiellement épique [...] s'applique aussi au théâtre : le dramaturge, théoriquement absent de l'univers dramatique, intervient en fait dans le déroulement des conflits et dans la singularisation des personnages principaux, subordonnant le reste aux éléments focalisés » (Patrice Pavis, article « focalisation », *op.cit.*).

comédie, propres à les faire valoir ». <sup>57</sup>

Nous le savons : le « regard extérieur » du créateur, que ce soit dans un « caractère » de La Bruyère, ou dans une pièce de théâtre, n'est peut-être, en dernière analyse, que le véritable « deus ex machina », l'instance qui tire les ficelles et organise le ballet<sup>58</sup> - l'intrigue - dans laquelle seront ensuite embarqués les personnages.

Le cinéma d'Éric Rohmer n'est pas en reste pour ce qui concerne l'organisation complexe d'intrigues dont le dénouement fait presque toujours intervenir le « hasard », ce principe narratif et dramaturgique qui oriente la plupart des films du cinéaste dans la plus improbable direction. C'est ainsi que de nombreux scénarios s'achèment vers une résolution faisant advenir des événements que tout dans le film désignait comme invraisemblables : l'accomplissement, au dénouement du bonheur amoureux pour Delphine, une jeune femme au tempérament très solitaire – dans *Le Rayon vert* ; les retrouvailles de Félicie avec un tendre amant que tout et tous considéraient comme définitivement disparu – dans *Conte d'hiver* ; la perte définitive par Louise d'un amour qui lui apparaissait pourtant comme excessivement fidèle – dans *Les Nuits de la pleine lune*. Une des phrases souvent prononcées par le cinéaste – et qui pourrait jouer comme une clé de tout son cinéma – est comme on le sait : « tout est fortuit sauf le hasard ». Il est difficile de ne pas lire dans cette déclaration l'affirmation d'une esthétique de la création où le « hasard » pourrait n'être que la métaphore de l'élan créatif. L'« auteur » est ainsi un faiseur de prodiges – n'oublions pas le titre d'une des nouvelles de Rohmer dont la publication fut refusée, en 1949, par Gallimard : *Qui est comme Dieu?* - voire une sorte de Méphistophélès.<sup>59</sup>

Il nous paraît nécessaire, à ce stade, de rapprocher ces propos d'un texte émanant du critique de

---

<sup>57</sup> *Éric Rohmer, ibid.*

<sup>58</sup> C'est à dessin que nous employons de telles métaphores, empruntées au texte de Kleist *Sur le théâtre de marionnettes*, où l'art du marionnettiste – finalement assez proche d'une conception rohmérienne de l'« auteur » -est considéré comme supérieur à la danse elle-même par un danseur : « Il sourit et dit qu'il osait affirmer que si un mécanicien voulait créer une marionnette en suivant les instructions qu'il pensait lui donner, il lui ferait exécuter une danse que ni lui, ni aucun autre danseur talentueux de son temps [...] ne serait en mesure d'égaliser ». (Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, édition Sillage 2010, p. 12). Cette référence s'impose d'autant plus qu'Éric Rohmer admirait beaucoup Kleist, dont il a adapté deux œuvres : le drame *Catherine de Heilbronn* au théâtre, et la nouvelle *La Marquise d'O* – au cinéma, comme nous le verrons dans notre seconde partie. Cette position de l'auteur comme tout-puissant « de l'extérieur » de l'oeuvre est aussi à rapprocher d'une autre figure proche de l'esthétique rohmérienne : celle de Méphistophélès.

<sup>59</sup> Nous pensons ici au plan fameux du film de Murnau où Méphistophélès dévoile à Faust les richesses auxquelles il aura accès s'il accepte le marché qu'il lui propose : il ouvre alors un *rideau de théâtre*, laissant le personnage en proie au spectacle de ses fantasmes les plus puissants. Il faut ici préciser que le film de Murnau est d'autant plus connu d'Éric Rohmer qu'il a fait l'objet de sa thèse de doctorat de 3<sup>ème</sup> cycle : *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, soutenue à l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne en 1972.

cinéma Patrick Leboutte à propos du prologue<sup>60</sup> du film *Conte de printemps*<sup>61</sup>, et surtout du personnage de Jeanne, professeur de philosophie (joué par Anne Tesseydre), conviée par téléphone, à la fin de la séquence, à participer à une fête qui va enclencher les péripéties du film.

« La longue aventure de *Conte de printemps* serait ainsi la mise en forme d'un engrenage et d'une fatalité ; elle illustre la faible résistance, perdue d'avance, d'une jeune femme *élue* par une force extérieure qui la possède : la volonté du cinéaste, bien décidé à la pousser vers un point de basculement, là où très exactement commence à oeuvrer son cinéma.

Dès le premier plan, une caméra, fixe mais résolue, vient littéralement attendre puis cueillir Jeanne à la sortie du lycée où elle enseigne la philosophie. Pas une seconde, cette caméra n'hésite sur sa proie, comme si celle-ci fût consciencieusement repérée depuis longtemps et sélectionnée entre toutes, en connaissance de cause. Jeanne sort-elle du champ qu'instantanément la caméra la suit, comme elle l'accompagnera ensuite à son insu, dans ses moindres atermoiements, telle une *emprise* invisible qui voudrait juste s'assurer de la double hypothèse selon laquelle Jeanne « est à point » (loi physique : tout corps en disponibilité est mûr pour le système rohmérien) et que le processus de sa capture, comme prévu, est bien irréversible. [...] Jeanne ne peut que se laisser déporter : comme sous influence, soufflée par une présence supérieure, dominée par une obsession instinctive qui l'aspire irrémédiablement au-dehors. Aussi, quand telle une injonction souveraine, un coup de téléphone presque inexplicable (« C'est bizarre, dit-elle, comment m'a-t-on trouvée ici, je n'y passe qu'en coup de vent ») l'invite à se rendre à la réception d'une vague connaissance, Jeanne comprend-elle qu'il lui faut maintenant se soumettre : cet appel a pour elle valeur d'annonciation, d'assignation codée à rejoindre le lieu de son incorporation ».<sup>62</sup>

Patrick Leboutte met très judicieusement l'accent, ici, sur la fonction démiurgique du regard rohmérien, dont le point de vue « extérieur » consiste surtout en l'organisation d'une narration où les personnages ne se mettent pas, comme le prétendait Rohmer se modelant sur La Bruyère « en scène eux-mêmes » puisqu'ils sont avant tout, comme le remarque à juste titre le critique, les « proies » de l'oeil du cinéaste, seul « *deus ex machina* » de cette *machination* qu'est, en dernier ressort, le cinéma d'Éric Rohmer. L'« objectivité » relevée plus haut par le cinéaste entre l'oeuvre de La Bruyère et la sienne n'est donc, bien sûr, que le *masque* du cinéaste, et le « hasard », la forme du *destin* du personnage telle que l'a rêvé Rohmer dans l'élaboration du scénario.

---

<sup>60</sup> Nous employons ce terme appartenant au vocabulaire dramatique à dessin, Rohmer lui-même le revendiquant à trois reprises dès *La Collectionneuse* (1967). Cette reprise, par le cinéaste, d'un terme renvoyant à l'art du théâtre illustre parfaitement le processus de théâtralité cinématographique par « recyclage » évoqué par Jacques Gerstenkorn dans *Cinéma et théâtralité*, les deux autres étant la « théâtralité explicite » et la « théâtralité par modélisation ». (*Cinéma et théâtralité*, op.cit, pp 16-18). Cf. *infra*, p. 133 sq. notre présentation de ces concepts à la lumière, en particulier, du film d'Éric Rohmer : *Conte d'hiver*.

<sup>61</sup> Rappelons que le film *Conte de printemps* (1990) introduit le troisième et dernier cycle de l'oeuvre filmique d'Éric Rohmer.

<sup>62</sup> Patrick Leboutte, « Un sacre du printemps », *La Wallonie*, article du 3 mai 1990, rubrique « culture ».

## « Un champ dramaturgique scindé en deux »<sup>63</sup>

### *Ou vers le sublime*

Dans un texte intitulé « La pesanteur du théâtre et la grâce du cinéma : dispositifs de guerre chez Kleist et Rohmer »<sup>64</sup>, Cyril Neyrat met l'accent sur le lien très fort qui unit l'oeuvre de ces deux auteurs. Le personnage est, chez Kleist comme chez Rohmer, en « guerre » contre lui-même et contre le monde, pris dans un conflit entre « subjectivité désirante » et « objectivité indifférente ». L'expérience du théâtre de Kleist recouvre pour Rohmer une dimension concrète puisqu'il a réalisé en 1974 une mise en scène théâtrale de *La Petite Catherine de Heilbronn*, et que l'un de ses films est une adaptation de *La Marquise d'O* réalisée en 1976. Le postulat émis par Cyril Neyrat qu'il y a, dans l'oeuvre du cinéaste, un avant et un après Kleist, nous paraît justifié, tant cette guerre du personnage contre le monde s'affirme avec plus de netteté au fil de l'oeuvre d'Éric Rohmer.<sup>65</sup> Il évoque à cette occasion les analyses du critique Serge Daney, qui dans « La maison cinéma et le monde » souligne très clairement cette « discordance » mettant constamment le personnage en porte-à-faux avec l'univers qui l'entoure. La théâtralité – trace dans le film de l'affrontement entre la subjectivité désirante du personnage et l'objectivité indifférente du monde –, daterait en effet, selon Serge Daney, de *La Marquise d'O*. :

« A un certain moment (*La M d'O* ?) Rohmer a laissé le théâtre du désir défier le cinéma du réel. A partir de là, le scénario théologique se met en branle. Tout film sera la tentation du dragon-théâtre terrassé par le saint Georges du cinéma. [...] Sans cette reprise en comédie d'un grand scénario religieux, l'oeuvre de Rohmer n'aurait peut-être pas trouvé, ces dernières années, une aussi juste respiration, un tel goût du jeu »<sup>66</sup>

Plus encore que cette première opposition – d'ordre *éthique* - entre le sujet et le monde, c'est, selon Daney, une autre opposition, *esthétique* celle-là, qui s'impose comme nous le voyons : le critique montre en effet que cette discordance entre la subjectivité du désir et l'indifférence du monde seraient représentée, au sein même de l'oeuvre cinématographique, par l'opposition entre le *théâtre* et le

---

<sup>63</sup> Cyril Neyrat « Le champ dramaturgique est donc scindé en deux : à l'avant-plan, le personnage et ses désirs, et en arrière-plan, le monde, indifférent ». *Rohmer et les autres* (dir. Noël Herpe), Presses universitaires de Rennes, 2007. p.52.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> « Il est tentant de parcourir la filmographie ultérieure à la lumière de cet intérêt soudain, qui n'apparaît plus alors comme une parenthèse, mais comme le moment où se décident quelques traits constants des films à venir jusqu'à *Triple Agent* » (*Ibid.* p. 52)

<sup>66</sup> Serge Daney, « J'vais m'marier », in *Les années Libé*, tome 2, « La maison cinéma et le monde » (1981-1985), Paris, P.O.L, 2002., p. 115.

*cinéma*, ce dernier faisant signe, quant à lui, vers cette opacité du réel contre lequel viennent buter les désirs des personnages. Le discours du critique va de plus vers une interprétation métaphysique inscrivant le théâtre et le cinéma dans les valeurs opposées du Bien et du Mal. Nous verrons plus loin à quel point le cinéma d'Éric Rohmer est, en effet, habité par cette conscience d'une dimension métaphysique de l'existence impliquant les principes moraux du bien et du mal.

« Il y a [...] une dialectique de plus en plus serrée entre faux désirs et vraie indifférence, subjectivité leurrée et objectivité leurrante, bref : entre théâtre et cinéma. Ce n'est un secret pour personne, les gens de la Nouvelle Vague se sont d'abord fort méfiés du Théâtre. Leur goût de la langue étant le plus fort, ils ont laissé un à un le théâtre revenir dans leur cinéma, lui donner un second souffle. Quand il a tourné *La Femme de l'aviateur*, Rohmer a parlé du désir de redescendre dans les rues de Paris, *non plus pour y faire la preuve et l'épreuve du son direct, mais pour y filmer en direct des comportements théâtraux*. Car quelle histoire raconte-t-il en fin de compte ? Celle de la lutte entre le Bien et le mal, je crois. Une version moderne de ce vieux scénario. A sa droite, le Bien, c'est-à-dire le Cinéma (mais le ciné dans son acception bazinienne : non intervention devant un réel inconnu et aléatoire). A sa gauche, le Mal, c'est-à-dire le Théâtre [...] Pour que le scénario fonctionne, il faut que le Mal soit tentant, il faut la perversité d'un désir voulu, genre « j'veis m 'marier ». *Le Théâtre est le Mal parce qu'il fait mine de prêter à des personnages des désirs propres, des désirs à eux. Le Théâtre est un Mal adorable parce que ce désir-là s'incarne dans des corps toujours plus jeunes, désirables, hors-sexe (Perceval) et hors complexes.* »<sup>67</sup>

Partant de l'analyse du film *Le Beau Mariage*<sup>68</sup> – second opus des « Comédies et Proverbes » (1982), - Daney dit du personnage de Sabine que « rien ne lui fait signe, rien ne lui répond – un désert ».<sup>69</sup> Il applique ensuite le principe de cette dualité entre théâtre et cinéma à cet exemple, proposant l'analyse suivante :

« Lorsqu'à un discours « théâtral » de Sabine succède sans transition un plan de la ville du Mans vue de derrière un pare-brise, nous faisons l'expérience délicieuse de notre propre clivage : entre le désir de suivre la tentation d'une histoire et la jouissance de simplement regarder une image, la chose-cinéma. »<sup>70</sup>

La théâtralité intervient en effet très clairement à partir des deux films qui achèvent le cycle des « *Contes moraux* », marquant la transition avec les « *Comédies et Proverbes* » : *La Marquise d'O...*

---

<sup>67</sup> *Ibid.* Je souligne.

<sup>68</sup> Dans ce film au titre particulièrement ironique une jeune fille, Sabine, veut absolument se marier, et jette son dévolu sur le cousin de sa meilleure amie, que cette dernière lui présente à l'occasion d'un mariage. Mais ce désir ne sera pas du tout réciproque et Sabine ira de déçue en déçue...

<sup>69</sup> Serge Daney, *La maison cinéma et le monde*, *op.cit.* p 115.

<sup>70</sup> *Ibid.*

adaptation de la nouvelle de Kleist<sup>71</sup>, puis *Perceval le Gallois* adaptation du roman de Chrétien de Troyes. Car c'est bien, conformément à ce qu'affirment Cyril Neyrat et Serge Daney, un *théâtre du désir* qui se présente dans *La Marquise d'O*, depuis le plan-tableau<sup>72</sup> sur la marquise endormie au début du film – incarnation de l'objet du désir -, jusqu'aux apparitions intempestives du comte au domicile de la marquise, lui qui, pressé d'épouser la marquise par amour - et par nécessité -, semble faire incessamment retour au domicile de la jeune femme, animé par une mécanique se traduisant toujours par les mêmes gestes, les mêmes mots, et le même regard. Nous verrons par ailleurs, dans notre étude de *Perceval le Gallois*, à quel point la théâtralité s'y inscrit à travers une multiplicité de facteurs, du costume au langage, du langage au chant, des décors à la structure narrative et à l'espace.

Peut-on ainsi considérer le cinéma d'Éric Rohmer comme le lieu d'une tension entre, d'une part, l'intériorité désirante du héros, et d'autre part l'objective altérité d'un « monde » d'autant plus difficile à appréhender pour le personnage qu'elle fait signe vers ce que Daney nomme une « indifférence » ? Et si les « *Comédies et proverbes* » voient en effet advenir de manière très claire, à partir des adaptations de Kleist, un tel clivage entre le monde et l'intériorité du personnage – son désir -, ce clivage n'était-il déjà pas présent dans les « *Contes moraux* » ? Conformément au choix du cinéaste, la série des « *Six Contes moraux* » incarne, il est vrai, le conflit entre l'objectivité du monde et la subjectivité désirante de manière très différente des « *Comédies et Proverbes* » : cette dualité s'y trouve en effet *intériorisée* dans la conscience des personnages, traduite à l'écran par un système d'énonciation fondé sur le dédoublement de la *voix* – la *voix off* du personnage principal intervenant pendant les images et les dialogues du film pour exposer les points de vue du héros sur ce qu'il est en train de vivre en mode extradiégétique. La représentation de l'opposition entre la vérité du monde et la subjectivité du personnage y apparaît aussi cependant. Car filmer, comme dans *L'Amour l'après-midi*<sup>73</sup>, la rue du quartier Saint-Lazare et le mouvement de telle foule anonyme entourant le personnage de Frédéric au moment même où celui-ci traverse le plan dans un mouvement de marche en avant vers le spectateur, englober l'image de surcroît dans le discours de la *voix off* émanant du personnage mais censée représenter à l'intérieur même du plan les sensations ressenties au moment de cette marche sur le mode du monologue intérieur, nous semble constituer un exemple de formalisation possible, au sein du film, de la traversée d'une « indifférence » du monde.

Il y a, il est vrai, plusieurs types d' « indifférence ». Celle, en effet, qui relève du *cinéma vérité*

---

<sup>71</sup> Heinrich Von Kleist, *Die Marquise von O...*(1804). « Rohmer retraduit d'ailleurs lui-même en français la nouvelle, avec l'aide d'une jeune étudiante qui a assuré la traduction du texte [...], Cheryl Carlesimo. Cf. *Éric Rohmer*, A. de Baecque et N. Herpe, *op.cit.*, p.247.

<sup>72</sup> Ce plan est une reproduction à l'image, du tableau de Füssli, *Le Cauchemar* (1781). Cf. *infra*. p.163

<sup>73</sup> *L'Amour l'après-midi* (1972) est le dernier film du cycle des « *Six Contes moraux* », cycle précédant de neuf ans la création du cycle suivant, celui des « *Comédies et Proverbes* ».

lorsque, à l'arrière-plan des agissements du héros ou de l'héroïne, se présente le monde, la rue, les passants etc. Le film présentant cela de la manière la plus continue et la plus claire est *Le Signe du Lion*, premier film réalisé par Rohmer, sur lequel nous reviendrons souvent dans notre étude. Mais nous pourrions aussi formuler l'idée que toute image nous montrant le personnage aux prises avec son *Autre* – en particulier sur le mode de la *dispute*<sup>74</sup> particulièrement fréquente dans ce cinéma –, participe de cette théâtralité inhérente au cinéma d'Éric Rohmer dans laquelle l'indifférence d'autrui peut toujours être interprétée par le personnage comme un obstacle à son désir. C'est, ainsi, dans son face à face avec cette indifférence incarnée par l'*Autre*, que le personnage rohmérien se met lui-même très volontiers en scène quand il ne fait pas d'ailleurs purement et simplement des *scènes*, tant il aime à recourir, dans sa volonté d'en imposer à l'*Autre*, à l'exhibition spectaculaire autant qu'éloquente de son propre désir. Le mot doit ici être pris ici au sens de l'attitude que peut présenter un individu en proie au sentiment de la colère et qui peut s'accomplir dans une parole véhémence.<sup>75</sup> Mais le lexème de « scène », qui désigne étymologiquement la *skēnē* du théâtre grec, comporte un champ sémantique très polysémique et peut ainsi renvoyer à une multiplicité de significations. Dans notre étude son sens pourra se déduire du contexte dans lequel il sera employé. Nous reprendrons ce mot, selon les occurrences de son emploi, dans les acceptions que lui confère André Gardies qui rassemble toutes ses significations possibles autour de quelques traits sémiologiques récurrents : la « *vue* » (la « scène champêtre »), la « *localisation* » (l'espace physique, les « planches »), le « *caractère excessif* » (« la scène de ménage »), l'« *unité archétypale* » (la grande « scène d'amour »), significations elles-mêmes transposables dans plusieurs domaines « narratifs ou artistiques ». <sup>76</sup>

Scènes et mises en scène du personnage nous paraissent ainsi des formes porteuses de cette théâtralité. Ces moments de théâtralité pure, repérables entre tous – et pas seulement dans les « *Comédies et Proverbes* » –, constituent une part importante de l'esthétique du cinéaste, comme nous le verrons. Ils sont le signe, au niveau du jeu des acteurs, des marques de l'affrontement du sujet à la

---

<sup>74</sup> Ce mot pouvant être pris ici dans deux de ses significations : celle de conflit verbal marquant un désaccord entre deux personnes, mais aussi celle de débat contradictoire, au sens étymologique qu'offrait déjà le mot latin *disputatio*.

<sup>75</sup> Nous prenons ce terme dans le sens que lui donne Gilles Declercq, qui proposait, en 2008, la définition suivante : « Si l'on définit la véhémence comme la représentation d'une émotion intense – érotique, morale ou politique – celle-ci participe d'emblée de notre perception (*aesthesis*) moderne du monde. D'une part, en incarnant un rapport au monde engagé et passionné, d'autre part en médiatisant esthétiquement comme perception et représentation la réalité pragmatique de la violence : rapport conjointement pathétique et politique au monde qui nous entoure, nous interpelle et nous provoque. La véhémence, cependant, est d'origine antique et caractérise dans la rhétorique romaine le grand style, adapté à une cause noble à laquelle il importe de rallier l'auditoire par la levée des grandes passions : indignation et exaltation, enthousiasme et fureur, terreur et ferveur. Mais si sa théâtralité s'est longtemps nourrie des ressources de l'imaginaire oratoire et de sa figurativité, la véhémence se nourrit aujourd'hui abondamment des images de violence, force et puissance véhiculées par la représentation cinématographique et artistique moderne. » Gilles Declercq, présentation du colloque « Figures de la véhémence : rhétorique, esthétique et théâtralité de l'intensité. », 2008.

<sup>76</sup> André Gardies, *Cinéma et théâtralité*, *op.cit.*, pp 51-52. Je souligne. Cf aussi *sup.*, p. 23-24.

réalité de cette « indifférence du monde » qu'est avant tout la résistance de l'Autre à son désir.<sup>77</sup> Et c'est dans cette résistance du héros à cette « indifférence du monde » que peut aussi constituer la société de ceux qui l'entourent et qui projettent sans cesse sur lui leurs vues personnelles – proches, amis, rencontres de fortune -, que le sujet rohmérien se façonne bien souvent la possibilité d'un destin, se construisant dans l'opposition au désir des autres de vouloir l'enfermer dans un autre *rôle* que celui qu'il souhaite. Ce sera pleinement, par exemple, le cas de Delphine, qui ne trouvera l'amour qu'après avoir refusé toutes les alternatives, tous les *scénarios*<sup>78</sup> proposés par son entourage. L'expression de *théâtralité* peut donc aussi s'employer, dans le cinéma d'Éric Rohmer, à la faveur du geste souvent renouvelé de cette déconstruction et de cette *lutte* : c'est par son refus obstiné de jouer le personnage que d'autres voudraient lui faire jouer et d'entrer dans le récit que d'autres rêvent pour lui, qu'il nous captive tant.

Mais dans cet affrontement du personnage à cette indifférence relevant de forces qui le dépassent ne pourrait-on voir, parfois, s'accomplir la forme la plus caractérisée de ce que Baldine de Saint-Girons définit comme le « sublime » ?

« Le sublime me saisit et me dessaisit ; autrement dit, il me transcende ou me sublime [...] S'enfoncer dans l'incompréhensible, se laisser absorber par l'ombre, affronter le génie du mal, voilà des opérations qui sont les corrélats de toute véritable sublimation et qui font sentir le prix de la compréhension, de la lumière, de la bonté, toujours à gagner sur les diverses formes d'indifférence. »<sup>79</sup>

C'est Delphine encore qui nous emmène si loin vers le sublime au final du film lorsque, illuminée par la joie de voir enfin ce « rayon vert » qui justifie sa quête et ses souffrances, elle se laisse gagner par les pleurs, le regard fixé vers l'infini de l'horizon, une main pressée sur la bouche, l'autre désignant à son nouveau partenaire l'éclair fulgurant qui tout d'un coup la transcende, ponctuant le geste d'un cri : « Oui ! » - dont on devine qu'il préfigure l'intensité de la liaison amoureuse qu'elle s'apprête à vivre, comme il exprime une joie extatique à l'apparition aussi fugace qu'éblouissante du « rayon vert ». Et ce qu'il faut souligner ici c'est à quel point cette séquence, qui s'inscrit dans une esthétique de l'*anagnorisis* - Delphine ne fait en réalité que *reconnaître* ce rayon dont elle a entendu beaucoup parler peu de temps avant -, s'inscrit dans le film sur le mode du *fabriqué*. Rohmer en effet

---

<sup>77</sup> Le mot « désir » doit être pris ici dans son sens le plus large et non exclusivement érotique même si, bien souvent, il renvoie à cette dimension.

<sup>78</sup> C'est de cette façon que le cinéaste Christophe Honoré présente ce personnage sur la plate-forme Cinetek. Delphine est bien, selon lui, cette créature que définit son « refus de tous les scénarios » proposés par ceux qui croisent sa route.

<sup>79</sup> Baldine de Saint-Girons, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, Éditions Desjonquières, Paris, 2005, p.6.

a dû procéder, dans un film pourtant fondé sur le naturel de l'improvisation<sup>80</sup>, à un trucage<sup>81</sup> pour obtenir l'effet visuel du rayon vert.

### *Dramaturgie du sublime, théâtralité du féminin*

Le cinéma d'Éric Rohmer s'inscrit également dans une *dramaturgie du sublime* par la manière dont les personnages se trouvent arrachés à leurs obsessions, leurs hantises ou leurs rêves, la fin des films étant toujours marquée par l'avènement extraordinaire de la *surprise* heureuse ou malheureuse. Nous verrons que cette dramaturgie du sublime procède, en ce qui concerne le corpus des films regroupés par cycles, d'une esthétique du désir amoureux empruntant de manière régulière les voies de la quête de l'Autre, un Autre se déclinant au masculin ou au féminin en fonction des œuvres. Cette alternance se vérifie sous la forme du passage de relais entre la première série des « *Six Contes moraux* » et celle des « *Comédies et proverbes* ». Dès ce second cycle en effet s'accomplit un basculement de la fiction vers le versant du féminin : contrairement aux six films regroupés dans le premier cycle des « *Six contes moraux* », la plupart des films du cinéaste présentent des femmes comme personnages principaux. Nous assistons là à un changement de paradigme, en même temps qu'à un changement de *poïétique* : d'une esthétique romanesque - celle des « *Six Contes moraux* » - orientée autour de personnages masculins prétendant en vain organiser le monde selon leurs désirs, nous nous trouvons projetés, dans les « *Comédies et Proverbes* », dans un univers dominé par des figures féminines en quête d'amour, et dont le cinéaste lui-même nous dit qu'elles ont tendance à « se mettre en scène », occultant pudiquement son propre rôle de *dramaturge* et de *metteur en scène*. Nous émettrons l'hypothèse que c'est aussi à l'aune de cette survalorisation du féminin dans le cycle des « *Comédies et Proverbes* » que le cinéaste choisit, comme il s'en explique dans la préface des « *Comédies et Proverbes* », de délaisser progressivement le « *romanesque* » pour aller vers le « *théâtre* ».

Nulle part ailleurs que dans les « *Comédies et Proverbes* » n'interviennent en effet de telles scènes que celles que le cinéaste consacre à ses héroïnes féminines, lorsque ces dernières, capturées dans les pièges d'une intrigue qui déjoue brutalement leurs attentes, explosent en reproches, en cris ou en pleurs, poussant à l'extrême l'intensité de leur jeu, jusqu'à risquer de faire du spectateur le voyeur

---

<sup>80</sup> Ce film est le seul de Rohmer qui soit entièrement fondé sur l'improvisation. L'actrice jouant Delphine, Marie Rivière, n'avait, comme ses partenaires de jeu, aucun dialogue, charge à elle d'improviser. En revanche le cinéaste lui fournissait des « canevas » dramatiques au jour le jour pour savoir quoi jouer.

<sup>81</sup> Après avoir confié à en vain à deux techniciens le soin de le capter aux îles Canaries le cinéaste, qui lui-même l'a vainement guetté sur la côte basque, a finalement choisi l'option du trucage.

involontaire d'une intimité soudain retournée comme un gant face caméra, zoom à l'appui. Une telle sur-expressivité dans le pathétique, si elle s'avère difficile parfois pour le spectateur, est, aux extrêmes de l'échelle de l'expressivité des émotions, parfois compensée par de purs moments de *grâce*. Dans ces moments, aussi rares mais aussi intenses que les précédents, c'est comme son âme que laisse soudain apparaître le personnage, le regard lui-même en proie au spectacle immatériel d'une autre *scène*, celle-là mystérieuse au point parfois de n'être visible que par lui, à l'instar de Félicie regardant la pièce éponyme de Shakespeare, fascinée, dans *Conte d'hiver*.<sup>82</sup>

A travers les méandres de la fiction, Éric Rohmer semble ainsi poursuivre le rêve d'une représentation du féminin qui aurait tout à voir avec la construction, par l'image et le cadre, d'une sorte d'*être-femme*<sup>83</sup>. A travers la représentation du sentiment amoureux et de sa quête, nous le voyons : la question du *genre* se pose dans la dramaturgie du cinéma d'Éric Rohmer. Mais cette question, loin de ne constituer que l'écho, dans l'oeuvre du cinéaste, de problématiques liées à l'histoire de la société, investit une dimension ayant rapport avec le mystère de l'être même. Nous émettrons ainsi l'hypothèse que c'est à l'aune de cette valorisation plus affirmée du féminin à la suite de la série des « *Contes moraux* » que le cinéaste choisit, comme il s'en explique dans la préface des « *Comédies et Proverbes* », de délaisser progressivement le « romanesque » pour aller vers ce qu'il qualifie lui-même comme « le théâtre »

---

<sup>82</sup> Cf. *infra*.p. 137.

<sup>83</sup> Notons que certains personnages masculins comme Perceval ou Céladon, tous deux marqués par une capacité à l'émerveillement comme à l'expressivité dans les émotions, héritent aussi d'une part de cette féminité.

## *Du rapport entre les dialogues et les caractères : timides, forts en gueule, fanfarons et volontaires.*

A l'extrême de la tension qui règne parfois dans la relation entre les personnages, les dialogues se réalisent sous la forme théâtralisée de l'affrontement verbal – l'acteur poussant l'intensité dans la voix, le regard, le geste et la parole. Le discours s'oriente alors vers la *dispute*, soit comme opposition irréductible des caractères, soit comme débat contradictoire permettant l'exposition des divergences de points de vue. Mais avant d'en arriver à ce degré d'intensité, l'échange verbal parcourt tout le prisme des possibilités en matière de tonalité et d'expression des émotions. Du ton *mezzo voce* de la confiance à la *véhémence*<sup>84</sup> de l'attaque en règle, c'est toute la palette possible des formes du dialogue qui se déploie, marquant les personnages de caractéristiques propres, de la timidité la plus marquée à la plus grande arrogance.

C'est, par exemple, en raison de la difficulté qu'ils éprouvent à décrire verbalement leurs désirs amoureux, que certains personnages n'ont de cesse, de film en film, de se heurter à qui ne peut les comprendre. « Exprime-toi ! Nous voulons que tu t'exprimes ! » lance Béatrice, exaspérée, à Delphine, qui tente bien difficilement de s'expliquer sur ses rêves amoureux auprès d'une bande de copines dans *Le Rayon vert*. A ces personnages pouvant apparaître comme timides dans l'expression de leur désir il faut opposer leurs partenaires forts en gueule, volontiers donneurs de leçons, et dont la virulence se mesure parfois à l'aune de la duplicité. On pense au long plan séquence qui, dans *Les Nuits de la pleine lune*, montre la confrontation entre Louise et son ami Octave. Dans ce moment qui a tout de la scène théâtrale par les enjeux dramaturgiques qui se déploient comme par le travail de l'image, le spectateur a le loisir entier d'observer, à travers le personnage d'Octave, un véritable manipulateur. Sous prétexte de survaloriser son amie Louise par rapport à son compagnon Rémi qu'il n'a de cesse de rabaisser, Octave tente en effet, sous le masque le plus inoffensif en apparence - celui du *confident* - de séduire la jeune fille. Ce jeu du personnage se poursuivra à plusieurs reprises jusqu'à pousser Louise dans ses retranchements au fil d'une autre scène-séquence, celle-là clairement marquée par la violence verbale et gestuelle.

Se dégagent donc bien ainsi, au fil de la parole, de l'échange et des discours, des traits de caractère dessinant les personnages. On observe néanmoins une différence entre les « *Six contes*

---

<sup>84</sup> Voir, p. 36, la définition que donne Gilles Declercq à ce mot.

*moraux* » et les deux cycles des « *Comédies et Proverbes* » et des « *Contes des quatre saisons* » : alors que le premier représentait des personnages masculins marqués par un certain aveuglement sur leurs propres désirs, les « *Comédies et Proverbes* » puis les « *Contes des quatre saisons* », tout en introduisant, comme nous venons de le voir, une nette coloration féminine au niveau des caractères et des intrigues, mettent en crise cette forme d'ethos, allant jusqu'à provoquer, au fil des conversations et des disputes du personnage avec les membres de son entourage, des formes de division interne ayant quelque chose à voir avec la forme théâtrale de ce déchirement de la conscience que l'on nomme le *dilemme*.

Nous pouvons ainsi comparer le personnage de Jérôme dans le cinquième des « *Contes moraux* », *Le Genou de Claire* (1970) et celui de Marion dans *Pauline à la plage* (1982), troisième film dans le cycle des « *Comédies et Proverbes* ». Ce qui relève d'une illusion narcissique de réussite chez le premier – qui, au dénouement, se vante abusivement auprès d'Aurora d'être parvenu à séduire la jeune Claire –, se transforme chez la seconde, éprise jusqu'à la folie d'une conception précieuse de l'amour, en échec cuisant, mâtiné d'une remise en question qui la déstabilise au plus profond d'elle-même. Dans l'épilogue de *Pauline à la plage*, Marion tourne en effet le dos à ses propres rêves de conquête amoureuse et quitte, avec Pauline, ce *théâtre de son désir*<sup>85</sup> qu'était la plage de Julouville, partagée entre deux interprétations contraires : soit son amant Henri l'a vraiment trahie – comme le prétend son ami Pierre –, avec Louissette la marchande de bonbons, soit, comme l'affirme Henri, Louissette n'a pas couché avec ce dernier mais avec Sylvain, le jeune amoureux de Pauline.<sup>86</sup> Optant pour ce second choix face à sa nièce – qui, contrairement à Marion, connaît la vérité et sait, depuis que son petit ami Sylvain le lui a appris, que, conformément à ce que dit Pierre, Henri a bel et bien trahi sa cousine –, Marion montre surtout son refus délibéré d'affronter le réel, feignant de croire à ce qu'elle

---

<sup>85</sup> Le terme de *théâtre* est ici doublement justifié : comme cadre d'une intrigue – ici marquée par de multiples entreprises de séduction –, mais aussi comme lieu où le désir est parfois *joué* – par Marion en particulier –, et interprété à la manière d'un *rôle*.

<sup>86</sup> *Pauline à la plage* est, de tous les films rohmériens, le plus proche du schéma du théâtre de boulevard. Toute l'intrigue est en effet fondée sur une *méprise* : passant devant la maison d'Henri – amant de Marion –, Pierre – l'amoureux éconduit de Marion – aperçoit, dans le cadre d'une fenêtre de la chambre d'Henri, la marchande de bonbons Louissette, nue et déchaînée de gaieté. Il en est alors fondé à penser – à juste titre mais il n'en a pas la preuve puisqu'il ne *voit pas* Henri – que ce dernier trompe Marion avec Louissette. Sauf qu'Henri, après le passage de Pierre devant sa fenêtre, a réussi à berner Marion, faisant croire à cette dernière, venue lui rendre une visite bien inopportune, que c'est avec Sylvain que Louissette a couché. Il s'est servi pour cela d'une ruse : alarmé par l'arrivée surprise de Marion, dont l'a informé le jeune Sylvain, qui se trouvait à ce moment par hasard dans son salon, il a eu le temps de pousser *in extremis* Louissette et Sylvain dans sa salle de bains. Marion s'est alors laissé berner par son infidèle amant, et a ensuite refusé de croire Pierre lorsque celui-ci est venu lui faire part de sa propre expérience... Mais Pauline va constituer le grain de sable qui va faire grincer cette machine bien huilée : furieuse que Sylvain ait ainsi été surpris par Marion en compagnie de Louissette, elle va demander des explications à Henri – qui la confortera dans la méprise d'une trahison de Sylvain à son égard –, avant d'être finalement détrompée par Pierre qui, entretemps, a rencontré Louissette et s'est fait expliquer par elle le fin mot de l'histoire. Elle est donc pleinement au fait de la trahison d'Henri contrairement à Marion qui rejettera jusqu'au bout la vérité, préférant croire en l'amour d'Henri.

sent pertinemment, au fond d'elle-même, n'être qu'une *fiction*. En témoignent, au-delà d'un langage prétendument consolateur, ses yeux mélancoliques et embués de larmes. Tentant de réparer par la puissance du discours la douleur de la *perte*, Marion cherche en vain à se donner l'illusion qu'elle n'a pas été trompée, mais les pleurs réprimés et le regard doux lancé vers Pauline déconstruisent, par-delà des dialogues, l'illusion de la fiction qu'elle s'efforce de construire, faisant surgir une Marion incertaine et mélancolique en contradiction radicale avec la coquette flamboyante qu'elle *jouait* – jusqu'à l'extravagance –, à l'amorce du film, dans la scène-séquence du dîner chez Henri.<sup>87</sup>

A l'opposé de ces incarnations cinématographiques s'apparentant au type du *flambeur*<sup>88</sup>, voire pour emprunter un vocabulaire théâtral, du *fanfaron* – ici cruellement déconfit par le récit –, se dessinent au fil de l'oeuvre des personnages d'apparence plus réservée, comme Blanche dans *L'Ami de mon amie*, jeune femme excessivement timide et qui rate de manière récurrente les occasions de plaire au « bel Alexandre » - c'est son amie Léa qui nomme ainsi le personnage masculin qui plaît à Blanche –, mais qui, à la faveur d'un renversement de situation, parviendra à la fin du film, à réaliser la *romance* dont elle rêvait.

---

<sup>87</sup> Cf. *infra* p.361.

<sup>88</sup> Ce terme est d'autant plus approprié dans le cas de Marion que, dans la séquence initiale du repas chez Henri elle ne cesse de clamer haut et fort l'*ardeur* de son caractère, cherchant surtout, à « brûler d'amour » puisque, pour elle, « l'amour est une chose brûlante » (Éric Rohmer, *Pauline à la plage*, « Comédies et proverbes », tome 1, *op.cit.*, p. 135).

## Éléments d'esthétique rohmérienne

### *Le vrai et le faux, l'art et le naturel. Jouer « rohmérien »*

On le sait : pour Éric Rohmer, qui s'inscrit en cela dans une perception ontologique du cinéma à la manière d'André Bazin, c'est le réel lui-même qui, magnifié par la caméra, intervient comme l'objet cinématographique par essence.

« [...] le film, c'est une *reconstruction*, c'est une *interprétation du monde*. Mais de tous les arts, le cinéma, et c'est là son caractère paradoxal, *est celui dans lequel la réalité de la chose filmée a le plus d'importance* [...].<sup>89</sup> Autrement dit c'est le miracle des premiers films des frères Lumière. L'impression que nous donnent ces films, c'est de nous faire voir le monde avec des yeux différents et d'admirer, comme le dit Pascal, des choses dont on ne savait pas l'original.<sup>90</sup> Des gens qui passent dans la rue, des enfants qui jouent, des trains qui roulent : rien que de très banal. C'est cela qui est pour moi le plus important, cet émerveillement premier »<sup>91</sup>

De cette fidélité théorique à une des plus grandes pensées du cinéma découle par exemple, dans l'oeuvre du cinéaste, le goût revendiqué du style documentaire et sa prédilection pour l'usage de la caméra 16 mm., plus apte que le format 35 mm pour rendre la vivacité et la beauté du réel. Fasciné par le cinéma des frères Lumière comme par l'oeuvre d'un Rouch ou d'un Renoir, Éric Rohmer privilégie ainsi décors et sons réels, comme en témoignent particulièrement les seize films regroupés par cycles qui constitueront notre corpus principal – les oeuvres réalisées hors cycle usant a contrario de dispositifs tirant davantage vers l'artificialité<sup>92</sup>. Il existe, enfin, un lien étroit dans ce cinéma entre le goût du *naturel* et le raffinement minutieux d'une mise en scène toujours organisée pour laisser advenir le sentiment du *vrai*. Et si une telle dialectique inspire le choix des dialogues, voire des acteurs eux-mêmes, elle constitue également le principe de l'organisation du jeu des comédiens, comme des décors où ils évoluent. C'est d'ailleurs au terme d'une analyse brillante consacrée au film d'Hitchcock *La Corde* – film célèbre pour ne comporter qu'un seul plan séquence - que le cinéaste exprime toute la force et

---

<sup>89</sup> Je souligne.

<sup>90</sup> Ces positions théoriques s'inspirent clairement du fragment 74 des *Pensées* - « Vanité que la peinture, qui attire l'admiration des choses dont on n'admire pas les originaux ! » (Pascal, *Pensées*, texte établi par Philippe Sellier, Le Livre de Poche classique, mai 2019, p. 65).

<sup>91</sup> Entretien donné aux *Cahiers du cinéma* à l'occasion de la sortie de *Ma Nuit chez Maud* en 1969.

<sup>92</sup> De *Perceval le Gallois* (1978) où tout se déroule sur un espace circulaire entouré d'arbres et de châteaux fabriqués pour le film, à *Triple Agent* (2004) entièrement filmé en studio et entrecoupé d'images d'archives, en passant par *L'Anglaise et le Duc* (2001) dont les décors sont entièrement constitués d'images de synthèse.

la subtilité de ce rapport entre le *vrai* et le *faux* au sein de l'oeuvre :

« Je consens que le but de l'art soit de faire du vrai avec du faux. Mais, si la difficulté est le prix de l'oeuvre, n'est-ce pas tâche plus malaisée encore de *faire du vrai avec le vrai*, car l'on doit introduire le faux de quelque manière sans fausser le vrai ?<sup>93</sup> Telle est, du cinéaste, la périlleuse et enviable condition ». <sup>94</sup>

Cet alliage du faux et du vrai, ou pour le dire autrement du réel avec la fiction au sein même du film, est bien la marque de fabrique du cinéma d'Éric Rohmer, au sens encore où le cinéaste pourra l'exprimer dans un article consacré à *Ivan le Terrible* d'Eisenstein. Rohmer associe en effet, dans son jugement l'idée d'une *construction* élaborée, concertée, à celle d'un *naturel* présent à travers l'usage d'un mot qui nous paraît, plus que tout autre, fondateur de l'esthétique rohmérienne, le mot « hasard » : « C'est que cet *art médité* est plein de toutes les grâces que l'artiste aime à tirer du *hasard*. » <sup>95</sup>

Dans un texte composé par le jeune Maurice Scherer – véritable nom de Rohmer –, et répertorié à l'Imec sous le titre « Notes sur Faust », se fait jour l'autre opposition structurante de la pensée et du cinéma d'Éric Rohmer : « Mesurant l'abîme qu'il a volontairement creusé entre la Nature et l'Art, il sait que rien ne pourra plus freiner sa chute vertigineuse [...] » <sup>96</sup>

À titre de réflexion préliminaire il faut tout d'abord remarquer l'opposition – le cinéaste évoque un « abîme » - entre « l'Art » et la « Nature » qui régit ce début de la citation. Or, que ce soit au niveau des décors, des dialogues ou du jeu des acteurs, il faut convenir que ces deux principes articulent aussi, selon une dialectique subtile et des variantes à l'infini, l'esthétique cinématographique d'Éric Rohmer. L'exemple du jeu de l'acteur nous pousse ainsi à évoquer la question des *dialogues*, bien souvent conçus, dans le cinéma d'Éric Rohmer, selon un savant dosage entre ce qui relèverait du « naturel » et du « factice »<sup>97</sup>. Comme en témoignent plusieurs actrices<sup>98</sup> dans les entretiens donnés à l'occasion de

---

<sup>93</sup> Je souligne.

<sup>94</sup> Éric Rohmer, « La Corde, Alfred Hitchcock, 1948 ». *Le Sel du présent*, dir. Noël Herpe, Capricci, 2020, p.64.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>96</sup> Dossier IMEC, fonds Éric Rohmer, RHM 79.9, « Notes, esquisses ».

<sup>97</sup> Il est dit des acteurs qui ont joué dans les films de Rohmer qu'ils sont « rohmériens ». Mais cette qualification, pour flatteuse qu'elle paraisse, a parfois constitué un obstacle à la carrière des acteurs, et surtout des actrices, dont certaines ont éprouvé de réelles difficultés à poursuivre une carrière cinématographique. Si les raisons de cette forme de mise à l'écart sont sans doute de nature multiple, nous pouvons toutefois nous risquer à en donner une : c'est, peut-être, ce mélange entre l'artifice et le naturel, très spécifique au jeu des acteurs de Rohmer, qui produit un *trouble*...

<sup>98</sup> Notons qu'en effet ces entretiens furent souvent conduits avec des actrices comme Françoise Fabian, Marie Rivière, Sophie Renoir, Arielle Dombasle ou Amanda Langlet, qui livrent à ce sujet des témoignages éclairants dans les entretiens menés par Noël Herpe pour les bonus de l'édition intégrale (*Éric Rohmer, l'intégrale*. Potemkine, 2013)

la parution de l'intégrale en DVD consacrée au cinéaste en 2013<sup>99</sup>, le cinéaste les invitait souvent bien en amont de la rédaction définitive du scénario, et a fortiori du tournage, afin de converser avec elles et, surtout, de les écouter parler, l'instrument favori étant alors le magnétophone.<sup>100</sup> Il utilisait ensuite leurs manières de se comporter et de s'exprimer - jusqu'à leurs tics de langage -, mais aussi parfois leurs opinions, voire leurs expériences – en particulier en matière de relations amoureuses –, afin de donner aux dialogues de ses films cette tonalité inimitable dont l'alchimie réside toujours dans un mélange subtil entre un texte très rigoureusement appris par l'acteur, et sa manière de le restituer liée à sa personnalité propre, voire aux récits qui le constituent en tant qu'individu.

Premier film en couleur du cycle des « Six Contes Moraux », *La Collectionneuse* introduit pleinement, par exemple, cette forme de dialectique en reproduisant, avec une grande fidélité au sein de la fiction du film les entretiens que le cinéaste avait consacrés à ses acteurs.<sup>101</sup> Au point que ceux-ci furent étonnés de voir comme décalqués sur l'écran leurs personnalités, leurs discours, et pour tout dire leur manière d'être. Avant-dernière oeuvre du cycle des « Comédies et Proverbes », le film *Le Rayon vert* est construit quant à lui sur l'improvisation quasi totale, par l'actrice Marie Rivière, de ses propres répliques. De *la Collectionneuse* au *Rayon vert* se décline donc toute une gamme qui va de la simple imitation de la parole de l'acteur à la performativité d'un langage qui, à partir d'un scénario précis, se construit au fur et à mesure des prises. A l'inverse, un rôle comme celui du narrateur dans *Ma Nuit chez Maud* paraît relever d'une direction d'acteur plus contraignante, si l'on en croit en tout cas le témoignage donné par Jean-Louis Trintignant faisant état de la difficulté qu'il éprouva durant le tournage à placer de nombreux « heu » figurant dans les dialogues - et dont le cinéaste n'accepta jamais, à l'en croire, qu'il en omît un seul. Et il en est de même de nombreux autres rôles, comme ceux d'Arielle Dombasle dans *Pauline à la plage*, ou de Florence Darel dans *Conte de Printemps*. Dans *Pauline à la Plage*, le jeu d'Arielle Dombasle à l'occasion du dîner donné par Henri le premier soir de leur rencontre, est d'une sophistication rare. Pourtant, le geste qui apparaît dans la scène comme le plus factice qui soit car en décalage total avec le sens des propos prononcés par la jeune femme – qui, peu ou prou à ce moment, s'est lancée dans un jeu d'extrême séduction à l'endroit d'Henri -, est la main que, insatisfaite de son propre jeu, elle porte à ses lèvres dans un geste de retenue et de pudeur que rien ne laissait attendre dans ses propos ni dans ses gestes. Lorsque l'on connaît le récit du tournage, on sait

---

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> « À partir de là, c'est au magnétophone que le film va s'écrire [...] Pendant des heures il enregistre les propos de ses interprètes, conviés à parler librement de leurs passions, de leurs amours [...]. » (*Éric Rohmer*, Antoine de Baecque et Noël Herpe, Paris, Stock, 2014, p.199).

<sup>101</sup> « Ce n'est qu'au jour du tournage, pour une fois de manière assez godardienne (ou truffaldienne) que le réalisateur leur communiquera les dialogues qu'il a conçus. Et pour lesquels il s'est largement inspiré de leurs expressions, de leurs tics de langage, de leurs façons d'être. »

que ce geste, échappé à l'actrice, était simplement dirigé vers le chef opérateur pour faire cesser la prise. On sait aussi que nonobstant les prières de l'actrice, le cinéaste a *refusé* de supprimer le plan.

Il n'est pas jusqu'à la vie elle-même de ses acteurs, avec sa part d'aventures, d'obstacles et de retournements, qui ne nourrisse certains des dialogues des films de Rohmer. Pensons par exemple à Béatrice Romand, qui dans *Le Beau Mariage* joue dans une intrigue où sa propre histoire se reflète, elle qui revient à l'époque du film d'un mariage malheureux dans lequel elle s'était engagée avec une volonté aussi inflexible que celle du personnage de Sabine qu'elle interprète dans le film - qui, quant à elle, ne parvient pas à obtenir le mari qu'elle désire. La même Béatrice Romand, dans *Le Genou de Claire*, prononçait déjà, plusieurs années auparavant, des phrases en accord avec sa personnalité et sa position de très jeune fille au caractère bien affirmé. C'est cet entrelacement, dans les dialogues et le jeu, d'éléments relevant de la personnalité des acteurs avec une écriture très savamment structurée, qui a pu mener Claude Mauriac à remarquer :

« [...] des adjonctions à ces dialogues très ouvragés de passages plus ou moins improvisés, les deux héroïnes, ou tel jeune garçon<sup>102</sup> étant parfois laissés à leur inspiration<sup>103</sup>. *Sur un thème donné, ils parlent selon le rythme qui leur est propre. Et cela est irremplaçable. Autrement précieux pour nous que les aphorismes les mieux tournés. Aussi bien, ce qui demeure la littérature pure dans Le Genou de Claire est-il le plus contestable* ». <sup>104</sup>

Quoi que l'on pense de la préférence appliquée par le critique aux parties improvisées – ou paraissant telles - des dialogues, il faut lui reconnaître une grande clairvoyance quant à la dualité d'un dialogue fait du hasard de l'improvisation autant que de la composition la plus concertée. Samuel Lachize remarque quant à lui dans *l'Humanité Dimanche* : « Or, ce cinéma intérieur est passionnant jusqu'à l'émotion, spectaculaire jusqu'au drame », ajoutant « [qu'] on retiendra surtout le visage et les

---

<sup>102</sup> Il s'agit respectivement de Béatrice Romand dans le rôle de Laure, Laurence de Monaghan en Claire, et Fabrice Luchini.

<sup>103</sup> Dans un entretien donné par Béatrice Romand sur le site « Film de culte » en 2012, l'actrice dévoile de manière particulièrement détaillée les méthodes du cinéaste : « Rohmer a été très divers. Sur *Le Genou de Claire* il y avait une partie qui était déjà écrite quand je l'ai rencontré. Je l'ai rencontré en janvier et on a commencé à tourner en juillet, il a papoté avec moi et il m'a enregistrée en train de parler. Donc il m'a considérablement augmenté mon rôle, il m'a donné mon texte à apprendre. Et après le film il m'a dit « Vous l'avez mieux dit que dans la vie ». Il y avait une scène d'improvisée : la scène des campeurs. Et puis Luchini improvise aussi sous l'arbre. Mais c'est tout. Il y avait une brise de facilité, d'humour, de génie dans *Le Genou de Claire*. D'ailleurs c'est son film qui fonctionne le plus. Et moi je pensais que ce serait toujours comme ça, et pour *Le Beau mariage*, je me suis dit « chouette ça va recommencer ». Ben non, il m'a donné le texte très longtemps à l'avance : en janvier alors qu'on a tourné en octobre. Et j'ai dû l'apprendre à la virgule près. Il m'a seulement fait choisir le prénom, et j'ai choisi Sabine. Dans *Conte d'automne* c'est également moi qui ai choisi Magali. Donc j'ai appris ça au fil du rasoir, j'ai cherché toute seule pendant cette longue période, pour voir déjà comment ça faisait de jouer avec mes différents partenaires. Il n'y a jamais eu de tournage plus rigide que *Le Beau mariage* ! Il y avait des croix au sol, il s'énervait pour un ticket de métro posé derrière moi dans le décor !... Je grossis peut-être un peu le trait mais c'était de cet ordre ». Url : <http://www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Beatrice-Romand-13268.html>

<sup>104</sup> *Le Figaro littéraire*, 1970. Dossier IMEC 6.10 « Presse française et étrangère ». Fonds Éric Rohmer, RHM 23-10.

expressions d'une jeune fille nommée Béatrice Romand, déjà une grande actrice avec ses mines ouvertes et fermées, ses cheveux fous et ses yeux noirs, qui est toute vie et mystère à la fois »<sup>105</sup>. On notera dans ce jugement l'emploi d'éléments renvoyant à l'artifice du *jeu* - « mines ouvertes et fermées » - et d'autres engageant d'une certaine manière le *naturel* d'un tempérament – fougueux en l'occurrence - : « ses cheveux fous et ses yeux noirs ». Cet alliage du faux et du vrai, ou pour le dire autrement du réel avec la fiction, est bien la marque de fabrique du cinéma d'Éric Rohmer, au sens encore où le cinéaste a pu l'exprimer dans son article consacré à *Ivan le Terrible* cité au début de ce chapitre. Comme nous l'avons vu Rohmer associe, dans son jugement sur ce film, l'idée d'une *construction* élaborée, concertée, à celle d'un *naturel* présent à travers l'usage du mot *hasard*, qui nous paraît, plus que tout autre, fondateur de l'esthétique rohmérienne.

Si, comme aimait à le dire le cinéaste, « tout est fortuit sauf le hasard », nous pourrions nous employer à interroger, quant à nous, sur les vertus de ce « hasard ». Nous montrerons ainsi que, souvent intégré à la fiction comme élément central de la composition du récit, il est tout aussi bien le principe esthétique à la base des effets de *naturel* que le film peut produire.

### *Vers une scénographie des décors naturels*

Questionner la théâtralité dans l'oeuvre de Rohmer c'est aussi tenter de repérer, à travers les décors, les couleurs, le jeu des sons et des lumières, une *scénographie*. D'autant plus subtile que le maître mot, en matière de mise en scène rohmérienne est, comme nous venons de le voir, la recherche du *naturel*, cette scénographie fait intervenir la question du décor de manière complexe. Ainsi, si la recherche du naturel au sein de la représentation passe volontiers par la représentation de *paysages* – de mer, de montagne, de forêt etc. - ceux-ci peuvent parfois être appréhendés comme des éléments signifiants, bien plus que comme de simples moyens destinés à renforcer le réalisme de l'oeuvre. Ainsi, revêtant souvent la valeur indiciaire de repères topographiques en rapport avec l'action racontée dans le film, les décors peuvent aussi fonctionner de manière plus complexe, apportant au plan ou à la séquence une signification supplémentaire.

Dans un film comme *Pauline à la plage*, les décors aquatiques – plages et bordures de plage - permettent le dévoilement de la beauté plastique des corps, encore magnifiés par les couleurs pastel du sable, du ciel et de la mer. Ce sont ces paysages, qui, favorisant le dévoilement de la beauté physique

---

<sup>105</sup>*Ibid.*

des personnages à la faveur de tenues dénudées – maillots, t-shirts, mini-jupes - préparent le plus efficacement aux jeux de la séduction qui se déroulent ensuite dans l'intrigue. De *La Collectionneuse* à *Pauline à la plage*, de *L'Amie de mon amie* au *Conte d'été*, plages et rebords d'étangs constituent ainsi les lieux privilégiés de l'expression du sentiment amoureux. Sublimant les acteurs dont ils soulignent la beauté et la jeunesse, ces décors participent activement, le cas échéant, à la naissance de ce sentiment. Peuvent s'apparenter à ces lieux d'autres variétés encore de décors, représentant par exemple dans leurs qualités esthétiques comme dans leur fonction, le *locus amoenus* latin. Ainsi en voit-il des tonnelles et autres berceaux de verdure, dont la fonction est autant de révéler la beauté de qui s'y trouve que de protéger les personnages dans leurs échanges confidentiels.

Mais les décors peuvent aussi occuper une fonction toute différente, s'orientant alors vers ce que Serge Daney considérerait comme l'« indifférence du monde » en ce sens qu'ils opposent à la subjectivité du désir des acteurs la pure objectivité de leur présence. On pense à la Seine dans le premier long métrage réalisé en 1959 par Éric Rohmer, *Le Signe du Lion*, où le personnage de Pierre Wesserlin, chassé de son domicile par un fâcheux hasard de circonstances, se transforme peu à peu en clochard.<sup>106</sup> Les souffrances du personnage sont ainsi constamment démenties par l'allure sereine des promeneurs qu'il croise sur les quais. Et l'eau de la Seine chatoie de mille feux sous l'effet des rayons du soleil, opposant cruellement son éclat au sentiment de dérégulation subi par le personnage, contraint à parcourir sans fin les mêmes lieux faute d'y trouver un abri véritable.<sup>107</sup> Ainsi d'un chat noir filmé sur un toit, roulant tranquillement dans le soleil couchant sa musculature puissante, pendant que le personnage de Delphine, dans une séquence du film *Le Rayon vert*, est cruellement mise en demeure de justifier ses peines amoureuses face à une jeune hystérique nommée Béatrice. Dès les débuts du cinéma organisé en cycles, cette présentation d'un décor qui ne fonctionne plus seulement comme cadre de l'action mais qui se distingue de celle-ci pour introduire une forme d'altérité, voire de *discordance*, intervient dans le cinéma d'Éric Rohmer. On pense aux fonds sous-marins de la plage de Ramatuelle, superbement filmés en transparence dans le film *La Collectionneuse*<sup>108</sup>, alors que le personnage d'Adrien qui s'y baigne régulièrement est tout sauf transparent, précisément, prêtant sans cesse à la belle Haydée des désirs qui sont, en réalité, les siens. C'est à travers un film comme celui-là que peut, du reste, s'observer très clairement cette « indifférence du monde », à la fois soulignée par certains éléments du décor et incarnée par Haydée, la créature féminine qui, de toute peut-être dans le

---

<sup>106</sup> Cf. *infra* p.268 sq.

<sup>108</sup> Ce film, sorti en 1967 soit deux ans avant *Ma Nuit chez Maud*, est pourtant le quatrième de la série après *La Boulangère de Monceau* et *La Carrière de Suzanne*.

cinéma d'Éric Rohmer, incarne le plus l'apparence de cette « indifférence »

## *La ville : vers une scénographie de la mise à l'épreuve*

A l'opposé des décors de campagne ou de mer qui relèvent du paysage, la ville, ancienne ou nouvelle, constitue un autre décor possible, dont les éléments fonctionnent souvent comme autant de signes en relation avec la sensibilité des personnages. Ainsi le personnage principal de Blanche, dans *L'Ami de mon amie* (1987), vit-elle, dans un appartement éclatant de blancheur et presque totalement vide, à l'image du sentiment de vacuité existentielle, mais également de la *candeur*<sup>109</sup>, qui habitent très profondément la jeune fille. Quant au centre de la ville nouvelle de Cergy Pontoise où elle réside, il apparaît comme une sorte de labyrinthe rayonnant autour d'un centre où se retrouvent à plusieurs reprises, dans l'une des scènes clé du film, Blanche et, justement, l'« ami de [son] amie », Fabien, à un moment où la jeune fille se sent égarée entre des désirs contradictoires causés, pour une bonne part d'entre eux, par l'attirance inconsciente qu'elle ressent pour ce jeune homme. Jamais filmée pour elle-même, toujours envisagée comme un cadre de l'action destiné à mettre les personnages en valeur, la ville fournit un ensemble de lieux susceptibles de faire émerger – de produire ? - tel ou tel type de *scène*. Des terrasses de café favorisant les moments de socialisation – simples conversations entre amis, disputes, ou scènes de *drague* -, au studio de jeune fille qui théâtralise l'intimité, voire la solitude, en la rendant visible dans les couleurs, la lumière et les objets, nous trouvons dans les films d'Éric Rohmer des lieux fonctionnant comme des *décors de théâtre* au sens où ils « habillent » des formes particulières de caractères, mais aussi de dialogues entre les personnages – la *séquence*<sup>110</sup> se trouvant être la forme la plus fréquente et achevée, dans les films d'Éric Rohmer, de ce type de relations.

Mais la ville et ses multiples lieux favorisent bien souvent aussi l'expression de la mise à l'épreuve des personnages, celle-ci s'accomplissant à l'image par la mise en mouvement permanente de corps qui parfois ne semblent jamais pouvoir trouver refuge nulle part. Le lieu qui matérialise le mieux l'intimité, le petit studio niché sous les toits, est moins que tout autre encore l'espace de la paix

---

<sup>109</sup> Blanche croit, pendant les deux premiers tiers du film environ, en l'amour d'Alexandre *parce qu'elle l'aime* elle-même, sans jamais tenir compte du fait que lui ne montre aucun penchant pour elle.

<sup>110</sup> Nous nommons ainsi tout moment prolongé dans le temps, caractérisée par l'usage d'un lieu unique où se déroule une action complète. C'est dans ce type de moment filmique que se développe de manière privilégiée, chez Rohmer, le dialogue entre les personnages. Mais à l'inverse la séquence peut aussi représenter, en la scénarisant par des éléments visuels et sonores, la solitude d'un personnage – pensons à la représentation du personnage de Frédéric évoluant au sein de la foule du quartier de la gare Saint-Lazare dans *L'Amour l'après-midi*.

et du repos comme nous le verrons. Du *Signe du Lion* au *Rayon vert*, de *L'Amour l'après-midi* à *L'Ami de mon amie*, du *Conte de printemps* au *Conte d'été*, les films d'Éric Rohmer ne cessent de nous raconter la nécessité absolue du mouvement, du départ, voire de la rupture, seules conditions pour se retrouver – et (re)trouver l'Autre. Et parfois aussi pour se perdre.

### *La « guerre des mondes » ou l'opposition des décors*

Le lien entre l'utilisation de ces différents types de décors – naturel ou urbain – sera également à interroger. De manière tout à fait significative un film hors cycle comme *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*<sup>111</sup>, offre l'intérêt d'une « guerre » pour reprendre la terminologie de Vincent Amiel à propos de l'influence de Kleist sur Rohmer : il y a là en effet la représentation d'un conflit radical – traité sur le mode héroïcomique avec la maestria rhétorique d'un certain instituteur joué par Fabrice Luchini - entre, justement, la nature et la ville. Cette guerre des « lieux de vie », comme nous dirions de nos jours, est aussi une guerre des *décors* au sens théâtral du terme, c'est-à-dire une guerre entre ces lieux nécessaires à l'ouverture de l'être sur son « autre », via en particulier les dialogues. La représentation de ce conflit entre espace « naturel » et espace urbain, qui constitue le sujet même du film *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*, était déjà présent, bien que de manière moins explicite, cinq ans auparavant dans le film par sketches *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, qui mettait aux prises deux jeunes filles respectivement issues de la campagne et de la ville – à l'instar du « Rat des villes et du Rat des champs » dans la fable éponyme de Jean de la Fontaine.<sup>112</sup>

Si, dans le cinéma organisé par cycles, cette opposition intervient de manière plus atténuée, elle revient néanmoins par d'autres portes : opposition entre tradition et modernité – ville ancienne et ville nouvelle - dans *Les Nuits de la pleine lune*, mais aussi circulation entre des espaces que tout oppose comme en témoigne *Le Rayon vert*. Dans ce film qui témoigne de l'oppression ressentie par Delphine dans le cadre urbain, le personnage ne parviendra à éprouver un sentiment de libération qu'à la faveur d'un spectacle d'une grande rareté généreusement offert par la nature : la contemplation d'un « rayon

---

<sup>111</sup> Ce film, réalisé en 1992, représente le conflit entre deux points de vue concernant l'aménagement du territoire : le maire d'une petite commune rurale, Julien Dechaumes, veut en effet abattre un chêne centenaire pour construire une médiathèque ultra moderne, s'opposant à sa maîtresse Bérénice Beurivage et surtout à l'instituteur du village, Marc Rossignol, joué par Fabrice Luchini. Les monologues de ce dernier sont à eux seuls de véritables morceaux d'éloquence, et des formes éminemment théâtrales par leur structure rhétorique comme par leur mise en scène. Les noms des personnages font également signe vers une forme de théâtralité, renvoyant tous à un sens précis en rapport avec les *caractères* des personnages.

<sup>112</sup> La Fontaine, *Fables*, I, 9 (1688).

vert », motif éponyme du film. On remarquera au passage l'importance des mots choisis et plus généralement du *langage* dont use le cinéaste pour désigner objets et personnages : si, par exemple, le mot « rayon vert » fait tout d'abord référence à un phénomène atmosphérique d'une grande rareté, nous noterons l'importance de l'adjectif de couleur « vert » qui, quant à lui, théâtralise avec efficacité la notion de « nature » elle-même.

Notons enfin, comme nous le montrerons, que c'est l'espace urbain - *parisien* de préférence - qui est le plus utilisé dans ce cinéma, le cinéaste usant des différents éléments d'architecture urbanistique - rues, carrefours, places, terrasses, parcs jardins et squares mais aussi appartements et chambres de service – comme d'autant de *signes* possibles renvoyant à des types particuliers de *scènes* : si le débat entre deux personnages se conduit souvent à la faveur de déambulations dans les rues, le carrefour est fréquemment le lieu où explosent les disputes, quand parcs et jardins renvoient à des formes de communication plus constructives entre des partenaires que rassemble dans ces moments une grande complicité – on pense aux dialogues entre François et Lucie dans les Buttes Chaumont, dans le film *La Femme de l'Aviateur*<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> Réalisé en 1981 ce film inaugure le cycle des « *Comédies et Proverbes* ». Il entrecroise deux intrigues : celle des amours de François et d'Anne, perturbés par l'irruption de Christian, bel aviateur aussi beau que lointain dont Anne est aussi amoureuse ; celle d'une recherche menée par François et Lucie - une jeune fille rencontrée aux Buttes Chaumont -, ces deux personnages tentant d'élucider la présence d'une femme blonde aux côtés de l'aviateur.

## Un cinéma de l'ombre et de la lumière

### *Une perception ontologique du cinéma*

Définir l'esthétique cinématographique d'Éric Rohmer relève de la gageure tant l'oeuvre du cinéaste, d'une densité telle qu'elle occupe toute la seconde moitié du vingtième siècle, entrecroise de perspectives pratiques et théoriques – les points de vue d'Éric Rohmer ayant eux-même parfois varié avec le temps<sup>114</sup>. On peut cependant discerner, au fil des entretiens donnés par le cinéaste, comme des textes qu'il a composés, quelques influences plus déterminantes que d'autres en dépit des différences qui les caractérisent.

En matière d'esthétique cinématographique le cinéaste s'est toujours situé, tout d'abord, du côté d'une perception ontologique du cinéma à la manière d'André Bazin. Considérant cet art comme une fenêtre ouverte sur le monde et sur l'être, le cinéma est, selon ce critique, le moyen le plus fidèle de dévoiler leurs contours. Comme nous le voyions précédemment c'est pour lui « une reconstruction, une interprétation du monde », le moyen de nous « faire voir [...] des gens qui passent dans la rue, des enfants qui jouent, des trains qui roulent : rien que de très banal ». Et que ce soit cette banalité qui suscite l'« émerveillement premier » du cinéaste nous paraît pleinement justifier le goût de Rohmer pour l'esthétique du documentaire. Car c'est bien de cette fidélité théorique à l'approche bazinienne du cinéma que découle par exemple, dans l'oeuvre du cinéaste, sa prédilection pour l'usage de la caméra 16 mm, qui renforce, on le sait, le *naturel* de la représentation. Plusieurs de ses films seront tournés dans ce format, de ses deux premiers « *Contes moraux* », *La Boulangère de Monceau* et de *La Carrière de Suzanne* à *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, en passant par *Le Rayon vert*.

Par ailleurs – et ceci ne contredit pas cela -, le cinéma d'Éric Rohmer s'inscrit dans une conception doublement spirituelle, à la fois chrétienne et platonicienne, du monde, clairement formulée en 1998 par le cinéaste :

« Puisque vous m'y poussez, j'irai plus loin. Non seulement il y a une beauté, un ordre du monde, mais il n'est de beauté, d'ordre que du monde. Car comment l'art, produit humain, égalerait-il la nature, oeuvre divine ? Il n'est

---

<sup>114</sup> C'est particulièrement net dans *Le Celluloïd et le Marbre* (Éditions Léo Scher, 2010), ouvrage composé en diptyque par un choix de textes daté de 1955, suivi en 2009 d'une série d'entretiens du cinéaste avec Noël Herpe et Philippe Fauvel.

au mieux que le révélateur dans l'Univers, de la main du Créateur. C'est vrai, il n'est pas de position plus téléologique, plus théologique que la mienne. [...] »<sup>115</sup>

Notons que ces positions théoriques sont pleinement exprimées dès la parution du premier article donné par Rohmer aux *Cahiers du cinéma*, en 1951, « Vanité que la peinture ». S'inspirant clairement du fragment 74 des *Pensées* - « Vanité que la peinture, qui attire l'admiration des choses dont on n'admire pas les originaux ! »<sup>116</sup> - il stigmatise ce qui, dans l'art de son époque, vise à transformer le réel au point d'en déformer la perception, et propose une définition du classicisme qui dévoile sa propre conception du cinéma :

« On appelle précisément classiques les périodes où beauté selon l'art et beauté selon la nature semblaient ne faire qu'un. Libre à nous d'exagérer leurs différences. Je doute que le pouvoir de l'art sur la nature en soit accru. Dans la méthode que j'avais élaborée au cours de ma réflexion sur les grandes œuvres d'art cinématographiques, ce qui m'intéressait avant tout de montrer, c'est ce que j'appelais *l'invention des formes* [...]. Je préfère le mot de "forme" à celui de "structure" car ma réflexion ne s'appuie pas sur des bases linguistiques, elle s'inscrit plutôt *dans la tradition d'une philosophie des Idées et des Essences*. Je ne mets donc jamais le jugement esthétique entre parenthèses comme le font, du moins dans un premier temps, les sémiologues. J'essaie de placer d'emblée le lecteur devant la beauté pure des formes dans son unicité essentielle, en conservant au terme de forme tout ce qu'il doit à son étymologie : forma = beauté. »<sup>117</sup>

Remarquons au passage que Rohmer prend ici ses distances par rapport au courant structuraliste, prégnant à l'époque à travers la toute-puissance de la linguistique et de ses avatars la narratologie et la sémiotique. Loin d'être une simple question de posture intellectuelle il s'agit là, bien plutôt, d'une nécessité d'ordre psychique. Car à l'appui de pareilles conceptions, il faut noter l'importance pour Rohmer de la notion de *sacré*, perceptible tout au long de son œuvre à travers, par exemple, la récurrence thématique de l'engagement amoureux conçu comme un accomplissement de l'être et comme une promesse de fidélité, qui n'est de toute apparence que la traduction sur un mode laïque de vérités appartenant à l'ordre de l'engagement chrétien ; Jean Pigoullier fait état de cette lecture métaphysique de l'œuvre dans la revue *Études* :

« Pour différents qu'ils soient, Malick, Dumont et Rohmer partagent la conviction que le cinéma a le pouvoir de révéler des vérités cachées. Leur trait commun est d'être les auteurs d'une œuvre dont la portée spirituelle a pour

---

<sup>115</sup> Entretien avec Jean Louis Comolli et Pascal Bonitzer à propos de *De Mozart en Beethoven*.

<sup>116</sup> Blaise Pascal, *Pensées* (texte établi par Philippe Sellier, Le Livre de Poche classique, 2000).

<sup>117</sup> Jean Louis Comolli et Pascal Bonitzer, *art.cit.* Je souligne.

corollaire la sacralisation du cinéma.[...] Le cinéma a chez ces réalisateurs une fonction ontologique : le désir de Malick de montrer le monde dans son apparition naïve [*Tree of life*] ; la soif du sacré qui pousse Dumont à filmer la part invisible du réel [*Hors Satan*], l'attachement de Rohmer [*Conte d'hiver*] à l'idée, héritée de Bazin, que la mission de l'art cinématographique est de " nous faire découvrir cette mélodie, ce chant secret des êtres et du monde que la perception ordinaire nous dissimule " », tout cela atteste que le cinéma n'a de valeur à leurs yeux que s'il est une "traversée des apparences". La citation de Rohmer est tirée de l'essai *De Mozart en Beethoven, essai sur la notion de profondeur en musique* (1998) »<sup>118</sup>

Citons, à l'appui de cette hypothèse, l'influence rossellinienne subie par le cinéaste, et en particulier celle qu'a eue sur lui le film *Stromboli* (1950). Évoquant l'impression extraordinaire qu'a produite sur lui ce film dans *Le Celluloïd et le Marbre*, le cinéaste va jusqu'à la qualifier comme son « chemin de Damas ». Notons que cette expérience quasi mystique de la *conversion à la beauté du monde* – dont témoigne dans le film la séquence finale de la montée des flancs du Vésuve par le personnage joué par Ingrid Bergman -, marquera ensuite la production cinématographique d'Éric Rohmer d'une sorte de légèreté reconnaissable entre toutes, et pour tout dire d'une sorte de *grâce*. Abondent ainsi dans son cinéma des figures de personnages littéralement touchés par la survenue extraordinaire de l'événement auquel ils ne croyaient pas – ou plus -, voire dont ils ne soupçonnaient pas seulement qu'il pût se réaliser pour eux, ceci se produisant toujours à l'issue d'un nombre de péripéties apparaissant dans leur parcours comme autant d'*épreuves*.

La *grâce*, notion d'une grande importance comme l'on sait chez Pascal et dans la pensée chrétienne – comme il ressort des débats de la période classique entre la « grâce suffisante » des pères Jésuites et la « grâce efficace » chère aux jansénistes et plus généralement aux chrétiens se réclamant de Saint-Augustin – intervient sous une forme laïcisée dans le cadre du cinéma d'Éric Rohmer, où elle intervient d'ailleurs dans ses trois acceptions. Survenue inopinée, gratuite et arbitraire, d'un événement extraordinaire – c'est, sur le mode laïque l'« heureux hasard » providentiel qui assure au dénouement un caractère heureux, ou qui ménage, à l'intérieur d'un dénouement malheureux, la possibilité, pour qui sait le voir, d'une issue heureuse.

Ce type de hasard, très fréquent dans le cinéma d'Éric Rohmer, est peut-être le signe laïcisé d'un pardon divin survenant par surcroît à la manière d'un *don*. Le cinéma par cycles d'Éric Rohmer s'inscrit tout entier, à ce titre, dans une dramaturgie de la *grâce*. Car même lorsque l'orientation de l'action dramatique semble jouer contre le personnage principal, la fin du film ménage toujours, pour qui sait les voir, des moments de qui laissent présager un heureux rebond du personnage : c'est par

---

<sup>118</sup> Jean-François Pigoullié « Malick, Dumont, Rohmer, réenchanter le monde. S.E.R, « Études », mars 2003. Je souligne.

exemple, dans *Les Nuits de la pleine lune*, le coup de fil final de Louise, qui retrouve sa liberté après sa rupture catastrophique avec Rémi, à Octave. Ce moment est suivi d'un panoramique sur le quai de la gare de Marne-la-Vallée, d'où Louise s'apprête à reprendre le train pour Paris. Le plan rapproché sur Louise de dos mais en mouvement, en attente de son train comme des promesses de son avenir, est un moment de répit après l'extrême tension dramatique de la rupture avec Rémi, et introduit enfin dans le film quelque chose comme *l'espérance*.

Le mot *grâce* comporte ensuite une autre dénotation puisqu'il est aussi synonyme du mot *séduction*. Nombre de personnages rohmériens sont affectés de cette qualité, dont la perception par les partenaires comme par le spectateur, n'est pas toujours, toutefois, immédiate. On pense à Delphine qui, dans *Le Rayon vert*, apparaît durant la majeure partie du film comme plutôt antipathique car farouchement hostile à toutes les propositions qui lui sont faites pour la sortir de sa situation.

Toute la grâce – la séduction – contenue par le personnage se révélera à l'image de manière éclatante lors de sa découverte finale de l'être aimé. Le mot « grâce » comporte enfin un troisième sens, employé adverbiallement dans des expressions comme « grâce à toi », qui désigne l'idée de venir en aide à quelqu'un. C'est, dans le *Conte d'automne*, l'attitude désintéressée d'Isabelle vis-à-vis de son amie Magali, elle qui va jusqu'à mettre une petite annonce dans le journal en lieu et nom de son amie afin de permettre à celle-ci de retrouver une vie amoureuse, et qui réussira dans son entreprise.

### *La part de la fatalité et le goût du sombre*

Mais cette inscription du cinéma d'Éric Rohmer dans une forme d'ontologie marquée par les notions de beauté et de grâce, doit cependant être nuancée par une autre forme d'influence : celle, plus sombre - mais aussi plus théâtrale car tirant vers le tragique de la *fatalité* -, de cette figure de la damnation que représente le personnage de Faust. L'œuvre consacrée par Goethe<sup>119</sup> à ce personnage constituera d'ailleurs un véritable objet de fascination pour le cinéaste comme en témoignent les deux faits suivants : à la suite de la lecture en langue originale<sup>120</sup> du texte de Goethe il produira tout d'abord un ensemble de notes, consultables sous leur forme manuscrite à l'Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine. En 1977 il franchira un pas supplémentaire et soutiendra une thèse de troisième

---

<sup>119</sup> *Faust* est le titre de l'œuvre en deux volets de Johann Wolfgang von Goethe : *Faust I* (1808) et *Faust II* (1832).

<sup>120</sup> Selon Laurent Schérer.

cycle<sup>121</sup> sur le Faust<sup>122</sup> de Murnau. Pour mieux mesurer l'intérêt exercé par cette figure mythique sur le jeune homme, nous reproduisons ci-après plus largement quelques-unes des notes déjà évoquées ci-dessus<sup>123</sup>, inspirées par la lecture qu'il vient de faire de l'œuvre de Goethe. Nous sommes en 1953, il est alors âgé de 23 ans :

« [...] Jeune encore et déjà parvenu au terme de sa recherche, l'homme de génie, dans sa solitude studieuse, sait qu'il livre les derniers assauts d'un combat millénaire. 5) Mesurant l'abîme qu'il a volontairement creusé entre la Nature et l'Art, il sait que rien ne pourra plus freiner sa chute vertigineuse. 6) Tous pourtant l'admirent et l'imitent 7) Mais combien méprise-t-il une jeunesse qui se flatte ingénument de bâtir sur ce qui fut le fruit d'une quête désespérée du néant. 9) Luttant sans foi, il a déjà proclamé sa défaite. 10) La matière malicieuse fuit entre ses doigts... 11) Rien ne peut désormais le distraire de l'effroyable évidence... 12) Une mécanique infernale règle sa course vers le vide originel. 13) L'idée d'un défi insensé, un instant, le grise... 14) Et devant son œuvre détruite il revit en pensée la vieille histoire de Faust ». <sup>124</sup>

Ces phrases, composées une vingtaine d'années avant la réalisation de sa thèse, démontrent tout l'intérêt de celui qui n'est encore ni chercheur, ni cinéaste, pour un personnage incarnant le drame de la tentation. Derrière la distanciation de la troisième personne appliquée à « L'homme de génie » on peut sans doute repérer une forme d'identification, que vient souligner l'élaboration d'un scénario mythique relevant d'une *catastrophe* – au sens tragique de « retournement vers le bas, désastre » - à l'échelle de l'âme humaine : « Une mécanique infernale règle sa course vers le vide originel ». La proposition finale confirme l'hypothèse d'une possible identification - « Et devant son œuvre détruite il revit en pensée la vieille histoire de Faust » : le « il », dédoublant ici la voix de Faust en un miroitement s'inscrivant dans l'idéal romantique tant admiré par Éric Rohmer<sup>125</sup>, nous porte bien plus loin encore, vers une constante de sa pensée comme de son esthétique cinématographique. Car *Du Signe du Lion* (1959) aux *Amours d'Astrée et de Céladon* (2007), c'est tout le cinéma d'Éric Rohmer qui sera marqué par cette figure théâtrale, à la faveur d'une note de fond tirant vers le sombre. L'étude du jeu des reprises et variations permet de souligner, au sein des œuvres, l'importance de cette note sur laquelle se détachent, comme par contraste, les motifs de l'espoir et de la grâce qui caractérisent le plus souvent l'œuvre d'Éric Rohmer. Antoine de Baecque et Noël Herpe introduisent du reste cette

---

<sup>121</sup> *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau. Op.cit.*

<sup>122</sup> *Faust, une légende allemande*, film muet allemand de Friedrich Wilhelm Murnau, 1926.

<sup>123</sup> Cf. *sup.*, p. 45

<sup>124</sup> Maurice Schérer, « Notes sur Faust », 1953, dossier IMEC, « Notes, esquisses », RHM 79.9. La numérotation des phrases est de l'auteur.

<sup>125</sup> En témoignent non seulement le goût du *Docteur Faustus* de Goethe mais aussi l'admiration pour Heinrich von Kleist, dont Rohmer adaptera deux œuvres : *La Marquise d'O* en 1976 et *La Petite Catherine de Heilbronn* en 1980.

idée dans leur somme biographique, à propos de la manière dont est filmé, en 1969, le personnage de Jean-Louis, héros et narrateur de *Ma Nuit chez Maud*, qui intervient, en vertu de leur analyse, comme un *double* fictif du cinéaste :

« Nous sommes [...] tout près [...] du jeune Schérer en jeune obsédé, épris d'une image féminine évanescence et qu'il lui fallait prendre au piège. C'est peut-être là le thème caché de *Ma nuit chez Maud*, et il a directement à voir avec le cinéma. Avec la malédiction du cinéma, pour reprendre la terminologie catholique que Rohmer partage (en secret) avec son personnage. *Qu'on en juge par ce plan liminaire où se déploie la sombre silhouette de Trintignant, où par l'intensité seule de son regard il prend possession du paysage (comme s'il était la réincarnation des grands prédateurs murinaux, Nosferatu ou Méphisto)*. Qu'on en juge par toutes les séquences filmées depuis l'intérieur de la voiture, du pont de vue d'un homme qui parcourt avidement les rues de la ville, cherchant – et sachant –, qui dévorer. Dans ces moments-là, c'est comme une ambition coupable que Rohmer met en scène : celle d'emprisonner le réel, à force d'en guetter tous les signes extérieurs. Celle-là même qu'il met en œuvre sur le tournage de *Ma Nuit chez Maud*. »<sup>126</sup>

Il convient enfin de souligner que ce type de personnage inquiétant, double rohmérien si l'on veut<sup>127</sup>, puise son inspiration, en plus de l'imaginaire mis en œuvre dans le mythe, dans la réalité d'une personne réelle qu'a beaucoup fréquentée Rohmer dans sa jeunesse, comme ses camarades de la Nouvelle Vague : il s'agit de Paul Gégauff, une sorte de provocateur cynique et de scénariste génial, qui composera de nombreux scénarios de Claude Chabrol<sup>128</sup> et n'hésitera pas à se grimer en officier nazi par goût du scandale. L'intérêt de cette évocation, au-delà de son caractère autobiographique, est de montrer comment Rohmer, par les vertus du cinéma, parviendra à transformer la personne en personnage, voire en *persona*, puisqu'à travers cet individu c'est la puissance théâtrale du masque, en même temps que la magie de l'incarnation cinématographique qui se révèle. De cet individu découleront ainsi une multiplicité de personnages occupant plus ou moins des rôles de cyniques mâtinés de libertinage, du personnage de Guillaume dans *La Carrière de Suzanne* à celui d'Henri dans *Pauline à la plage*, en passant par Daniel – *La Collectionneuse* – ou Jérôme dans *Le Genou de Claire*.

La présence de ce type de personnage offrira surtout à Rohmer, au plan théâtral, l'opportunité de construire de film en film des duos antithétiques confrontant, pour poursuivre le fil libertin, des figures de *roués* à celles des timides, naïfs ou *ingénus*.

---

<sup>126</sup> *Éric Rohmer*, A. de Baecque et N. Herpe, *op.cit.*, p. 212.

<sup>127</sup> Rohmer, suivant dans le domaine cinématographique l'exemple de Flaubert, a parfois exprimé, au cours des nombreux entretiens auxquels il a participé, l'idée d'une identification à certains de ses personnages. En particulier il a revendiqué le personnage de Gaspard, joué par Melvil Poupaud dans *Le Conte d'été*, comme un des modèles dont il se sentait le plus proche. Mais il a aussi parfois émis l'idée qu'il avait mis de lui-même dans tous les personnages représentés.

<sup>128</sup> Il composera par exemple le scénario et les dialogues du film *Que la bête meure* en 1969.

## *Une esthétique cinématographique marquée par la lumière et par la grâce*

Dans le premier long métrage paru en salles en 1959, *Le Signe du Lion*, la fortune matérielle du héros est clairement liée au motif de la *chute* : un artiste sans le sou, Pierre Wesserlin, qui croit avoir hérité de sa tante et se pense riche à millions, dépense son maigre pécule et s'endette jusqu'à se retrouver sur le pavé parisien, perdu, sans le sou et sans amis pour le secourir, en pleine canicule estivale, jusqu'au retournement final. Si cette thématique ne se retrouvera plus jamais aussi explicitement formulée dans le reste de l'oeuvre, c'est à travers le thème de la *tentation*, principale menace adressée à l'intégrité de l'âme, que pourra revenir le thème du danger de la chute.

Le premier cycle du cinéma d'Éric Rohmer, celui des « *Six Contes moraux* », est en effet conçu à partir de variations autour du canevas suivant : un homme épris d'une femme et tenté par une autre femme résiste finalement à cette tentation. S'amorce donc à six reprises sous six scénarios différents le motif du renoncement, corollaire obligé du thème de la tentation, autre opposition bien mise en évidence par le philosophe Patrick Guillaud dans son essai sur le cinéma d'Éric Rohmer *Le Charme et la sublimation*.<sup>129</sup> Comme cet auteur l'a montré, cette caractéristique, très présente dans les « Six contes moraux », va ensuite irriguer toute l'oeuvre. Se dénoueront ainsi sans cesse, à travers les multiples intrigues amoureuses, les motifs de la tentation et de la chute, du salut et de la grâce. Ainsi, cette influence bazinienne et spirituelle d'un cinéma soucieux de respecter les données sensibles du réel pour mieux dévoiler la beauté du monde se double-t-elle d'une représentation problématique de l'être en proie à la lutte avec ses propres désirs. Ce sont ces thèmes qui peuvent expliquer les mots que prononce l'actrice Arielle Dombasle dans un film documentaire réalisé par Marie Rivière, qui qualifie le cinéma de Rohmer comme un « cinéma de l'être ».<sup>130</sup>

Ce constat serait toutefois incomplet si l'on ne précisait que, dans le cinéma d'Éric Rohmer, l'attirance vers le sombre n'est jamais que l'autre face d'une aspiration vers la lumière, selon une

---

<sup>129</sup> « L'oeuvre d'Éric Rohmer est une réflexion sur l'art et le cinéma. C'est aussi et surtout une authentique philosophie de la vie. La vie y est définie comme étant à la fois désir et renoncement à la satisfaction du désir, mais en tant que ce même renoncement s'annonce sous le titre de l'accomplissement. Elle est donc définie comme étant par essence renonciation, c'est-à-dire l'expression par excellence du charme dans la sublimation des désirs. La renonciation est, chez Rohmer, à la fois un contenu thématique, une forme cinématographique et surtout une structure dynamique. Celle-ci se déploie, dans la réalité concrète du film, dans les trois moments affectifs et renonciateurs de l'aspiration, de l'action et de l'accomplissement. L'auteur montre alors que la structure propre aux Contes moraux diffuse, de manière discrète et diverse, dans la totalité de l'oeuvre rohmérienne. ». *Le Charme et la sublimation*, Paris, Éditions du Cerf, 2017.

<sup>130</sup> Dans *En compagnie d'Éric Rohmer*. Film réalisé en 2010 par Marie Rivière, intégrale Éric Rohmer, *op.cit.*

dialectique sans cesse recomposée et retissée à travers les différentes fictions cinématographiques. Il importe à cet égard de lire les mots décisifs envoyés au cinéaste par Yanis Kokkos à propos du premier opus des « *Comédies et Proverbes* », *La Femme de l'Aviateur* : « En filmant le jour avec le regard de la nuit vous rendez aux choses leur poésie première »<sup>131</sup>.

C'est de cette intrication entre l'ombre et la lumière que naît sans doute une grande part du charme de ce cinéma et de la fascination qu'en retour il exerce sur le spectateur. Mais c'est peut-être aussi de ce partage entre la lumière d'un monde dont il importait au cinéaste de célébrer la beauté, et une dimension plus sombre relevant du personnage en contradiction avec ses propres désirs et avec le monde, que naît, déjà, une forme de théâtralisation.

---

<sup>131</sup> Yannis Kokkos, correspondance datée du 5 mars 1981, dossier IMEC, Fonds Éric Rohmer, RHM 23-10.

## *Le pari ou la possibilité de l'espoir*

Dans *Ma Nuit chez Maud* (1969), à l'occasion d'un dîner donné le soir de Noël par Maud, Vidal, un ami du narrateur, jouant le rôle d'un professeur marxiste de philosophie<sup>132</sup>, se fait « l'avocat du diable », empruntant avec malice la voix de Pascal<sup>133</sup> pour éprouver son ami et le mettre face à ses contradictions en matière amoureuse. Vidal occupe ici un rôle, s'appuyant sur le masque du jansénisme pour mieux tourner en dérision la foi de son ami dans l'amour conjugal consacré par l'Église, une foi qui lui paraît bien suspecte en vertu du passé de coureur de jupons de Jean-Louis. C'est sur le ton d'une amusante conversation qui n'exclut pas une certaine âpreté dans le débat que sa voix se confronte ainsi à celle de son camarade, pour lequel les sévérités de la rigueur janséniste, appliquées à la question du rapport amoureux, sont incompatibles avec une morale chrétienne humaine et tolérante, telle qu'il la conçoit. Celui-ci se montre cependant attaché à la notion pascalienne du « pari », mais à la faveur d'une transposition du domaine divin au domaine profane de l'amour humain. Il a formulé en effet dès le début du film une sorte de pari, affirmant qu'il épousera, sans même la connaître, une jeune femme remarquée pour sa beauté et sa blondeur, qu'il a plusieurs fois rencontrée par hasard au fil de ses parcours dans la ville de Clermont-Ferrand. Les propos que tient alors ce personnage d'ingénieur mathématicien spécialisé en statistiques, fermement convaincu de l'importance des effets combinés de la foi, du hasard et de la volonté dans son projet de mariage, s'inscrivent bien dans l'esprit pascalien.<sup>134</sup>

Troisième dans la série des « *Six Contes moraux* », ce film constitue une œuvre fondamentale dans la filmographie d'Éric Rohmer. Elle est, tout d'abord, un pivot au sein même de la série où elle figure : dernier opus en noir et blanc après *La Boulangère de Monceau* et *La Carrière de Suzanne*, qui sont des moyens métrages, ce film, qui fut tourné après *La Collectionneuse*<sup>135</sup> mais dont l'auteur a toujours considéré qu'il se plaçait *avant* lui dans l'ordre chronologique des films réalisés, est aussi le

---

<sup>132</sup> Ce personnage est joué par le metteur en scène Antoine Vitez.

<sup>133</sup> Notons que cette discussion se produit le lendemain des retrouvailles avec Jean-Louis, et alors que Vidal avait montré une fascination, en tant que marxiste, pour la théorie du pari. Comme il l'explique alors à Jean-Louis, le pari pascalien lui permet en effet par transposition de parier, dans le domaine de l'Histoire, sur la notion de progrès.

<sup>134</sup> « C'est Françoise. Je ne sais encore rien d'elle. Je ne suis pas sûr qu'elle m'ait remarqué, et pourtant s'est déjà installée en moi l'idée nette, précise, définitive, qu'elle serait ma femme ». La phrase suivante ajoute, à ce qui relève d'un espoir un peu naïf, la notion pascalienne de l'engagement de la volonté : « Ma foi en mon destin ne me rend pas fataliste. *J'étais résolu à mettre dans l'entreprise le plus possible... du mien* » (c'est nous qui soulignons). Et il va mettre du sien au point que, nous dit le narrateur personnage : « le 21 décembre [...] je vois tout à coup surgir dans mon champ de vision ma blonde cycliste qui se faufile le long du trottoir, à droite, et me double. » (Éric Rohmer, « *Six contes moraux* », Paris, éditions de l'Herne, 1974, p. 63-64).

<sup>135</sup> Rohmer a par ailleurs toujours tenu à ce qu'on considère *Ma Nuit chez Maud* comme le troisième de la série alors qu'il fut tourné en quatrième position en 1969, soit deux ans après *La Collectionneuse*. Le tournage du film dut en effet être retardé après celui de *La Collectionneuse* du fait de l'indisponibilité de Jean-Louis Trintignant et de la difficulté du cinéaste à trouver des crédits. (Cf. Éric Rohmer, A. de Baecque et N. Herpe, *op.cit.*, p. 204 sq.)

premier long métrage d'Éric Rohmer après *Les Petites filles modèles* – jamais abouti – et *Le Signe du Lion* – qui n'avait obtenu que très peu de succès. *Ma Nuit chez Maud* obtint quant à lui un succès considérable<sup>136</sup>, comme en témoigne le jugement suivant, formulé par Guy Teisseire : dans *L'Aurore* du 16 mai 1969 :

« Le meilleur compliment qu'on puisse faire à Éric Rohmer est d'avoir réalisé avec *Ma nuit chez Maud* un film parlant. J'entends par là le contraire d'un film bavard où le texte servirait à combler les vides : c'est-à-dire une œuvre éloquente où les silences sont ressentis comme des manques tant l'intelligence du propos est constante ».<sup>137</sup>

Si *Ma Nuit chez Maud* reprend au sein de son intrigue le motif du mariage déjà croisé dans *La Boulangère de Monceau* (1962) et *La Carrière de Suzanne* (1963), ce film introduit toutefois avec force le thème du mariage comme *sacrement* – le narrateur présentant la nécessité d'épouser une chrétienne comme une évidence<sup>138</sup>. Corollairement survient aussi, d'une manière particulièrement dramatisée, la problématique de la *fidélité* comme *épreuve*. En effet Jean-Louis, le personnage principal, se voit, au cours de cette soirée de Noël, confronté à la tentation de la chair par la très séduisante Maud qui l'invite, après une soirée de réveillon de Noël bien arrosée, à passer la nuit chez elle, puis *avec* elle.<sup>139</sup> Elle lui fait au passage la confidence qu'elle est malheureuse en mariage et que son époux l'a longtemps trompée avec une jeune femme « catholique » qu'elle haïssait. La force de l'intrigue consiste ici dans le renoncement de la part de Jean-Louis à céder à l'invitation de Maud, un renoncement que rien ne vient justifier puisque, précisément, rien ne s'est encore noué entre le personnage et cette jeune fille dont il pense être amoureux, mais qu'il n'a fait que rencontrer, par hasard – mais à plusieurs reprises -, au fil des rues de Clermont-Ferrand. Rien, donc, n'explique concrètement le refus de Jean-Louis de répondre au désir de la séduisante Maud - à laquelle il est loin de se montrer insensible comme en témoigne une scène de lit aussi éloquente que comique -, si ce n'est, précisément,

---

<sup>136</sup> *Ma Nuit chez Maud* est celui de tous les films de Rohmer qui a fait le meilleur score lors de son exploitation, avec 1 019 987 entrées.

<sup>137</sup> Guy Teisseire, *L'Aurore*, 16 mai 1969.

<sup>138</sup> A son ami Vidal qui précise, en bon libertin qu'il est, que « la religion ajoute beaucoup aux femmes », Jean-Louis répond en chrétien : « Oui, c'est vrai [...]. La religion ajoute à l'amour, mais aussi l'amour à la religion » (Éric Rohmer, « Six contes moraux », p. 78). Plus loin, alors que Maud se prête au jeu d'une simulation de demande en mariage effectuée par Jean-Louis, elle prétend ne pas correspondre aux « conditions » : « Blonde, catholique ». Jean-Louis confirmera « catholique, oui ».

<sup>139</sup> Maud invite en effet Jean-Louis à dormir chez elle, prétendant qu'elle possède une « chambre à côté » (« *Six contes moraux* » *op.cit.* p. 87) En réalité cette chambre n'existe pas, et Jean-Louis se résoudra finalement à partager le lit de Maud. La situation de cet homme qui commence par se morfondre dans son fauteuil face au lit de Maud avant de se résoudre, frigorifié, à rejoindre cette dernière, évoque la scène célèbre du film d'Howard Hawks, *Allez coucher ailleurs* (1949), où c'est Carry Grant qui se voit obligé de dormir dans un fauteuil jusqu'à ce qu'il prenne la décision de dormir dans le lit, poussé par le désagrément de l'inconfort.

un obstacle intérieur ou *moral*<sup>140</sup>: le désir aussi obstiné qu'irrationnel d'épouser une inconnue dont il ne connaît pas même le nom, mais dont l'image le hante déjà au point de susciter en lui le désir de vouloir s'unir à elle pour la vie par le mariage. Le thème de la religion chrétienne, totalement absent des films précédents, intervient de manière appuyée et de plusieurs manières dans ce premier long métrage de la série des « *Six Contes moraux* ». Présent dans les dialogues autour des *Pensées* de Pascal entre les trois convives, il intervient ensuite tout au long du film à travers les motifs de la tentation et de la fidélité. Il est encore souligné par deux plans-séquence d'une grande importance, tournés à l'intérieur de la cathédrale de Clermont-Ferrand – dont un à l'occasion d'une messe de minuit où le narrateur parvient à entraîner son ami, pourtant athée, Vidal. Chacun de ces plans est surtout l'occasion, pour le narrateur, de revoir la belle inconnue jouée dans le film par une Marie-Christine Barrault, actrice elle-même parfaitement débutante, à peine sortie d'un pensionnat religieux et « catholique pratiquante » selon ses propres dires. Autrement dit, c'est, pour la première fois dans le cinéma d'Éric Rohmer, dans le contexte du sacré chrétien que s'accomplit dans ce film la rencontre amoureuse avec celle que le narrateur découvrira un peu plus tard s'appeler Françoise.

Plusieurs années après son mariage avec cette dernière, et alors qu'il prend des vacances au bord de la mer avec sa nouvelle petite famille, Jean-Louis retrouve par hasard Maud, qui s'étonne de le voir marié avec cette jeune femme – et qui l'exprime à demi-mot. Le narrateur n'aura cependant l'explication de cette gêne qu'à la toute fin du film, devinant auprès de Françoise, également très troublée par ces retrouvailles, que c'était elle, cette maîtresse « catholique » du mari de Maud dont celle-ci parlait au cours du repas de Noël... La réponse de Jean-Louis à cette gêne embarrassante de Françoise intervient au terme d'une hésitation :

« - C'est bizarre, repris-je, je ne l'avais pas vue depuis cinq ans... C'est fou ce que les gens changent peu ! Je ne pouvais pas faire semblant de ne pas la reconnaître ! Et puis, comme c'est une fille très sympathique... Tu sais, quand je t'ai rencontrée, c'est de chez elle que je sortais.... Mais... J'allais dire : "Il ne s'est rien passé", quand, tout à coup, je compris que la confusion de Françoise ne venait pas de ce qu'elle apprenait de moi, mais de ce qu'elle devinait que j'apprenais d'elle, et que je découvrais, en fait, en ce moment – et seulement en ce moment... Et je

---

<sup>140</sup> L'expression « *Contes moraux* » désigne moins, pour Rohmer, un jugement éthique impliquant la notion chrétienne du « bien », de la fidélité conjugale etc., que l'intériorisation des sentiments. A noter : cette intériorisation des sentiments est le « point de vue » du personnage et il est spectacularisée à l'écran par la voix *off*, par lequel le personnage-narrateur analyse, en les exposant par sa *voix*, ses sentiments : « Une des raisons pour lesquelles ces « Contes » se disent « moraux » c'est qu'ils sont quasiment dénués d'actions physiques : tout se passe dans la tête du narrateur. [...] La présence du commentaire à la première personne est due moins à la nécessité de révéler des pensées intimes, impossibles à traduire par l'image ou par le dialogue, qu'à situer sans équivoque le point de vue du protagoniste, et faire de ce point de vue même l'objet de ma propre visée d'auteur et de cinéaste ». Éric Rohmer, « *Six Contes moraux* », avant-propos, *op.cit.*, p. 10.

dis, tout au contraire : "Ce fut ma dernière escapade" [...] ». <sup>141</sup>

Cette fin marque une sorte de chute faisant apparaître le titre de la série comme légèrement décalé, voire ironique, Jean-Louis découvrant finalement « impure » - au sens du catholicisme dont il se réclame - celle qu'il se promettait d'épouser pour sa supposée chasteté. C'est alors avec une grande délicatesse que, plutôt que d'apparaître à François comme un donneur de leçon, il préfère s'accuser à tort d'infidélité, se parant à ses yeux du masque de l'impureté : « Mais...j'allais dire : "il ne s'est rien passé" [...] et je dis tout au contraire : "Ce fut ma dernière escapade" ». Cela confère au personnage quelque chose de pathétique<sup>142</sup> : son *pari* est, en effet, perdu. Certes Jean-Louis a réalisé son rêve d'épouser Françoise. Mais le « catholicisme » de cette dernière, qu'il considérait à tort comme une preuve absolue de sa pureté morale, s'est révélé être le masque trompeur d'une réalité plus complexe.

Ce schéma dramatique d'une chute accompagnée d'une désillusion se renouvellera dans la plupart des films des « *Six contes moraux* ». Mais alors que Jean-Louis apparaît comme plutôt attachant par ce mensonge final qui, le mettant à égalité avec son épouse, confère au personnage les traits du *généreux*, les personnages de *La Collectionneuse* et des films postérieurs à *Ma Nuit chez Maud* apparaîtront parfois beaucoup moins sympathiques. Du personnage d'Adrien dans *La Collectionneuse*, sorte de dandy hautain et volontiers arrogant à Jérôme qui, dans *Le Genou de Claire*, se montre cynique et manipulateur – n'hésitant pas à faire pleurer la jeune Claire en lui rapportant, sans en être lui-même convaincu, l'infidélité de son petit ami -, les personnages masculins des « *Six Contes moraux* » semblent pour plusieurs d'entre eux destinés à faire ressortir, par contraste, les qualités des jeunes femmes dont ils sont pour la plupart du temps épris mais qu'ils maltraitent sans vergogne faute de s'avouer à eux-mêmes leurs penchants.

Ce n'est que vingt-deux ans après environ, alors que Rohmer entame le second opus de sa troisième et dernière série cinématographique, celle des « *Contes des quatre saisons* », que le thème chrétien du pari interviendra à nouveau explicitement, cette fois dans le film *Conte d'hiver* (1991). Nous pouvons en effet voir, dans une scène déterminante pour l'intrigue, le personnage de Félicie s'abîmer en pleine église dans une sorte de contemplation – elle qui se dit à un autre moment « non croyante »

---

<sup>141</sup> Éric Rohmer, « *Six Contes moraux* », *op.cit.*, p. 123.

<sup>142</sup> Dans l'exploration ultérieure de cette thématique de la mauvaise foi les personnages apparaîtront comme clairement ridicules et même *clownesques*. On pense au narrateur de *L'Amour l'après-midi* et à ce plan deux fois réitéré où il se transforme en personnage grotesque, puisant dans l'imagerie du « fou » en usant de son pull-over comme d'un masque dissimulant sa silhouette et l'enveloppant à la manière d'un sac. La seconde fois où il reproduit cette mimique c'est par le hasard d'un *geste*. Enlevant son pull face à la glace pour rejoindre Chloé nue qui l'attend sur sa couche, il paraît se souvenir brusquement de ses devoirs de famille, car c'est devant son enfant qu'il avait, volontairement cette fois, esquissé une première fois cette grimace au cours du film. C'est ce regard soudain qu'il porte sur son reflet dans le miroir, par lequel il se voit en *fou*, qui l'incite alors à dégringoler les escaliers pour fuir au plus vite son désir et celui de Chloé.

et que rien a priori ne désignait pour ce type d'expérience. Cette séquence filmée à l'intérieur de l'église va amener le personnage à une modification totale de son attitude et de ses attentes, si bien qu'on peut la considérer comme l'expérience véritable d'une sorte de *conversion*. Non pas, bien évidemment, à la religion chrétienne et à ses règles, mais bien plutôt – pour ce personnage jusque-là si absolument désespéré que le prénom de Félicie pouvait paraître comme une antiphrase –, en une foi toute personnelle en *sa* chance. S'est-elle mise dans la situation de perdre à jamais l'amour de sa vie par un lapsus stupide, elle qui a commis l'erreur de dire à son amoureux qu'elle habitait Courbevoie<sup>143</sup> alors qu'elle habitait Levallois ? Qu'à cela ne tienne : à partir de ce moment quasi extatique vécu dans l'église de Nevers elle décidera de ne plus jamais accepter aucune offre amoureuse – exit, donc, Maxime le coiffeur et Loïc le bibliothécaire –, afin de se rendre disponible pour des retrouvailles avec son amant. Et même s'il n'y a plus pour elle qu'une chance infime de le retrouver, elle préfère désormais ne plus s'exposer à manquer ces retrouvailles dans le cas où, miraculeusement, cette possibilité se présenterait.

Si la continuité avec *Ma Nuit chez Maud* pourrait ici consister en une réactivation du thème du pari, c'est en revanche une autre séquence, constituée, elle, par une *scène* – au sens le plus rigoureusement théâtral du terme cette fois –, qui va définitivement « convertir » – dans un sens tout terrestre encore une fois –, Félicie, en lui donnant définitivement le désir de croire à « son » miracle, c'est-à-dire à la possibilité du retour de son amant. C'est en effet le spectacle de la scène dernière de la pièce de Shakespeare, *Le Conte d'hiver*, où le personnage de la reine paraît ressusciter aux yeux émerveillés de son époux et de sa fille au travers d'une statue à son effigie<sup>144</sup>, qui va définitivement la convaincre de la possibilité d'un miracle.<sup>145</sup> Et le « miracle » aura lieu : la dernière partie du film consacre en effet le retour de l'amant, retrouvé, selon un hasard extraordinaire de circonstances, dans un autobus. Entre ces deux films qui font, à vingt ans de distance, tous deux apparaître le thème du sentiment amoureux dans un contexte où intervient le sacré chrétien, le changement est important : alors que la fin de *Ma Nuit chez Maud* laissait, plus peut-être encore que les autres « *Contes Moraux* », un goût de désillusion au spectateur, *Conte d'hiver* se termine sur un bonheur sans fausse note, conformément à la comédie de Shakespeare.<sup>146</sup> Ce type de fin heureuse nous montre toute l'importance

---

<sup>143</sup> Où l'on remarque en passant les vertus signifiantes du nom : « Courbe-voie » n'est-il pas le signifiant le plus approprié pour désigner une telle erreur ? Toute l'histoire du film est peut-être en effet, pour Félicie, de cesser d'errer et de sortir de son *erreur*, de cette « courbe » de l'erreur qui tord littéralement son existence et l'éloigne de son amant.

<sup>144</sup> On sait que la fiction de Shakespeare use ici d'une *mise en scène*, celle de Paulina, la dame de compagnie d'Hermione, épouse de Léontes que celui-ci croyait morte. Au dénouement Paulina prétend faire renaître Hermione devant Léontes à partir d'une statue. Mais celle-ci n'est autre, bien sûr, que la véritable Hermione.

<sup>145</sup> Cf. *infra.*, p.135

<sup>146</sup> « Le pari de Pascal a été compris par Rohmer en deux temps, au fil d'une maturation qui a duré presque toute son œuvre. Le héros anti-pascalien de *Ma Nuit chez Maud* comprend enfin, sous la forme de la jeune coiffeuse du *Conte d'hiver*, que son refus de choisir est bien la forme suprême du pari ; qu'une attente confiante (et en elle-même réjouissante) est le seul comportement à adopter. Par ce long effort herméneutique, Éric Rohmer est bien un des interprètes majeurs de Pascal ».

du thème du pari dans l'œuvre de Rohmer. Car comme le montre Laurent Thirouin la signification du pari pascalien subit, entre *Ma Nuit chez Maud* et *Conte d'hiver*, un renversement radical, allant d'une forme de pessimisme et d'un *pari raté* à une véritable morale de l'espérance.

Mais il y a plus encore. La citation du *Conte d'hiver* de Shakespeare dans *Conte d'hiver* de Rohmer pourrait comporter une implication d'ordre, cette fois, purement esthétique. Car cette séquence filmée de la pièce de Shakespeare qui met en scène la renaissance de la mère par le biais de ce qui apparaît *comme* une statue constitue la mise en scène du pouvoir de régénérescence démiurgique attaché au théâtre lui-même. On pourrait peut-être élargir encore le champ d'interprétation lié à ces images, pour y lire le signe d'un infléchissement de la pensée du cinéaste quant à la nature même de l'Art. Car si l'on met ces réflexions en rapport avec les notes produites par le jeune Maurice Schérer à l'occasion de sa lecture de *Faust* en 1953<sup>147</sup>, on mesure le chemin parcouru, dans cette scène du *Conte d'hiver*, depuis une conception de l'art représenté comme un facteur de désordre ontologique menant vers une « chute vertigineuse », à la conception d'un art vécu comme une sublimation du réel.

Dans un tel contexte « l'abîme [creusé] entre la Nature et l'Art », loin de représenter un danger, s'accomplit en une vertu esthétique : le théâtre de Shakespeare, objet cinématographique livré au regard de la caméra, montre dans *Conte d'hiver* de Rohmer l'importance de l'art théâtral et de ses fictions comme un pouvoir de révélation, voire d'accès à la vérité.

---

Laurent Thirouin, « Sous le signe de Pascal : le cinéma d'Éric Rohmer ». *Chroniques de Port-Royal*, « Port-Royal, littérature et cinéma (XXème – XXIème siècle) ». Actes du colloque organisé en 2019 au Lycée Louis-le-Grand par la Société des Amis de Port-Royal.

<sup>147</sup> Cf. sup., p.57 pour la citation de ces notes. Nous nous référons ici en particulier à la phrase : « Mesurant l'abîme qu'il a volontairement creusé entre la Nature et l'Art, il sait que rien ne pourra plus freiner sa chute vertigineuse »

## Présentation du corpus : les trois cycles rohmériens

### *Trois cycles : une architecture dynamique*

Héros masculins et féminins alternent dans cette œuvre, selon une stricte symétrie que nous pouvons observer dans les trois cycles : aux huit films où les personnages principaux sont des femmes – *Le Beau Mariage*, *Pauline à la Plage*, *Les Nuits de la pleine lune*, *Le Rayon vert*, *L'Ami de mon amie*, *Conte de printemps*, *Conte d'hiver* et *Conte d'automne* -, se superposent en effet huit films dont les héros sont masculins : c'est la série entière des « Six Contes Moraux », auxquels s'ajoutent *La Femme de l'aviateur* et *Le Conte d'été* appartenant respectivement aux cycles des « Comédies et Proverbes » et des « Contes des quatre saisons ». L'effet de symétrie est, on le voit, particulièrement net.

Autre trait de composition définissant une cohérence formelle : sur les seize films, quinze présentent des personnages principaux d'une grande jeunesse. Seul *Conte d'automne*, dernier de ces seize films mais aussi dernier du cycle des « Contes des quatre saisons », présente des héros plus âgés, comme s'il s'agissait pour le cinéaste de rendre manifeste, une fois pour toutes, l'idée qu'à n'importe quel moment de l'existence, l'amour peut constituer un facteur de *régénération*. Reportant sur l'âge mûr le thème de l'aventure amoureuse, le cinéaste achève ainsi son œuvre sur l'impression d'un éternel recommencement, inscrivant l'ensemble dans un seul cycle dont le principe vital serait celui de la rencontre amoureuse.

## *Des Contes et des Proverbes.*

### *Les années 70 ou l'expérimentation narrative.*

#### *« Six Contes Moraux »*

« *Six Contes moraux* » est, tout d'abord, à la différence des films appartenant aux deux cycles suivants des « *Comédies et proverbes* » et des « *Contes des quatre saisons* », un recueil de nouvelles composées par Éric Rohmer en 1974. Comme nous l'avons ci-dessus, certaines ne sont que le développement de textes composés dans la jeunesse du cinéaste. Souhaitant passer à la réalisation, le cinéaste choisira de construire ses premiers films à partir de ces textes, expérimentant pour la première fois dans cette première série le principe du cinéma par cycles, avec l'intention de mettre à l'épreuve de la fiction une sorte d'unité dramatique – un modèle de composition qui va introduire par-delà la variété réelle des récits, l'unité d'une note de fond.

Il y a quelque chose de l'ordre de la gageure dans cette démarche, qui exploite jusque dans ses dernières virtualités le thème de la tentation amoureuse. Exploitant, à la manière du théâtre de boulevard, le schéma triangulaire du mari, de la femme et de la maîtresse, le cycle des « *Six Contes Moraux* » en inverse toutefois le sens puisque, dans chacun des films, un homme déjà engagé auprès d'une femme et tenté par une aventure avec une autre, s'empêche de céder à la tentation et revient systématiquement vers la première. Du boulevard, une certaine forme de comique subsiste cependant, le piquant étant de voir, dans chaque film, la manière dont le personnage, troublé par des désirs inopportuns, va systématiquement s'empêtrer dans les pièges les plus flagrants de la mauvaise foi et ne cesser de *se raconter des histoires*. Chaque film retrace une sorte de courbe asymptotique correspondant à la montée des désirs du personnage pour une belle inconnue, mais une courbe qui s'arrêterait brutalement, stoppée net par une déconvenue le plus souvent maquillée – c'est là l'effet le plus saisissant de la *mauvaise foi* du personnage – en un renoncement conscient et volontaire.

Ainsi, saisissant toujours l'alibi de la fidélité amoureuse qu'il voue à l'élue de son cœur, le héros des « *Six contes moraux* » ne cesse de se donner le change tout en s'autorisant de manière toujours plus nette, au sein de chaque film, à ménager des passerelles entre ses fantasmes et la réalité de ses désirs. Flirtant toujours plus avant avec la limite d'un passage à l'acte dont la promesse se fait, au sein de chaque intrigue, de plus en plus pressante, le héros voit dans chaque film, par l'effet d'un *coup de théâtre*, se transformer son projet problématique d'amourette en un fiasco du désir.

Dès ces premiers films s'esquisse en réalité le motif central des trois séries : c'est la relation amoureuse qui intervient toujours comme thème principal, toujours déstabilisante. Mais les « *Six*

*contes moraux* » offrent une particularité dans la mesure où les personnages ne cessent d'y espérer en vain, avec l'énergie souvent aveugle du déni. Embarqués dans les aventures de la séduction, espérant que le monde se conformera à leurs capricieux désirs, ils prennent du plaisir à se donner, jusqu'à la chute finale, l'illusion de se libérer de cet *autre regard*<sup>148</sup> qui les observe à l'intérieur d'eux-mêmes comme une seconde conscience, et qui finit toujours par reprendre ses droits. A l'instar du Quichotte, ils ont « les yeux bandés ». Cette figure apparaît d'ailleurs comme un élément important dans le *Genou de Claire*<sup>149</sup>, avant-dernier opus de la série paru en 1970. Cité par Aurora, l'amie romancière de Jérôme, comme le modèle même du personnage romanesque, le héros de Cervantes a ici une importance centrale en ce qu'il met à nu le principe même de ce premier cycle filmique, qui est bien celui de *l'aveuglement*<sup>150</sup>

L'un des traits structurels le plus propre à rendre cet aveuglement visible au spectateur est le dédoublement du héros en un narrateur extradiégétique qui commente l'histoire comme de l'extérieur de l'action, formulant les jugements et attentes du personnage qu'il représente. L'intérêt de ce dispositif clairement présent dans la majorité des films du cycle – à l'exception toutefois du *Genou de Claire* – est de produire un brouillage du sens, voire un décalage entre les perceptions de ce narrateur-personnage souvent aveuglé par ses propres fantasmes, et les signes que l'image délivre au spectateur.<sup>151</sup>

Si les « *Six Contes moraux* » représentent sans cesse des héros qui s'aveuglent sur leurs propres désirs, les « *Comédies et proverbes* » mettent au contraire en scène des héroïnes qui ne cessent de chercher à y voir clair, s'obstinant, avec la persévérance de détectives – et avec plus ou moins de bonheur –, à démêler le chiffre de leurs destinées.

---

<sup>148</sup> Cet « autre regard », ou ce regard de l'Autre désigne le personnage-narrateur des « *Six contes moraux* » comme un acteur à la puissance au carré, un personnage « se » jouant sans cesse un rôle tout en prétendant au contraire se situer du côté de la *sincérité*.

<sup>149</sup> L'une des scènes de *Dom Quichotte de la Manche*, mettant le personnage aux yeux bandés au centre de la composition, figure sous forme de fresque dans le manoir choisi par le cinéaste pour servir de demeure à Jérôme, le personnage principal du film – joué par Jean-Claude Brialy. Il s'agit d'une illustration relative au chapitre XLI de la seconde partie de *Don Quichotte*. Cet élément de décor est intégré à la diégèse au sens où il est commenté par les deux principaux protagonistes : « Aurora, en visite, admire le salon, orné de peintures naïves faites par un soldat espagnol pendant l'occupation de la Savoie. - Là, dit Jérôme, c'est Don Quichotte sur son cheval de bois. Il s'imagine qu'il monte dans les airs. On lui a bandé les yeux : le soufflet donne l'illusion du vent, et la torche du soleil. - C'est une allégorie, commente la romancière. Les héros d'une histoire ont toujours les yeux bandés. Sinon, ils ne feraient plus rien, l'action s'arrêterait. Au fond, tout le monde a un bandeau sur les yeux, ou du moins des oeillères. ». Éric Rohmer, « *Six Contes moraux* », *op.cit.*, p 168.

<sup>150</sup> « Mes héros, un peu comme Don Quichotte, se prennent pour des personnages de roman, mais peut-être n'y a-t-il pas de roman. » (Avant-propos des « *Six contes moraux* », Éric Rohmer, Éditions Ramsay poche cinéma, 1974, p. 10)

<sup>151</sup> « Mon intention n'était pas de filmer des événements bruts, mais le récit que quelqu'un faisait d'eux [...]. La présence du commentaire à la première personne est due moins à la nécessité de révéler des pensées intimes, impossibles à traduire par l'image ou le dialogue, qu'à situer sans équivoque le point de vue du protagoniste, et faire de ce point de vue même l'objet de ma propre visée d'auteur et de cinéaste ». (*Ibid.*)

## *Les années 80 ou l'usage concerté d'une théâtralité.*

### *Six « Comédies et Proverbes »*

« La grande différence avec [les « *Six contes moraux* »] est que ce nouvel ensemble ne se réfère plus, par les thèmes et les structures, au roman, mais au théâtre. »<sup>152</sup>

Nous assistons dans ce second cycle à un véritable changement de paradigme, du point de vue des personnages comme du genre formel dans lequel s'inscrit, aux dires mêmes du cinéaste, ce cycle. Hormis *La Femme de l'aviateur* qui fait la transition entre les deux premiers cycles et comporte un personnage masculin comme protagoniste, tous les autres films en effet sont centrés autour de figures féminines. C'est par ailleurs, conformément au sens programmatique du titre – « *Comédies et Proverbes* » -, le cycle dans lequel s'expérimentent le plus, parmi les trois cycles rohmériens, des formes à caractère dramatique. Libérés de la présence d'un narrateur interne orientant les perceptions du spectateur, le film laisse se déployer le personnage dans toute son amplitude.<sup>153</sup> A la forme mixte qui faisait surplomber les dialogues, dans les « *Six Contes moraux* », par les discours introspectifs d'un narrateur interne extra-diégétique<sup>154</sup>, succède désormais une forme majoritairement marquée par l'interlocution où ne subsistent plus, précisément, que les dialogues. Du coup y apparaît de manière beaucoup plus franche un jeu de l'acteur marqué par le contraste des registres. Le personnage prend ici toute sa valeur, devenant pleinement responsable de l'action dramatique, qu'il soit en posture d'échec ou de réussite quant à ses projets.

Les comédies alternent dès lors avec les drames, nourries par des personnages clownsques ou pathétiques, sereins ou tourmentés, dont le parcours dans l'action filmique vise souvent à modifier les

---

<sup>152</sup> Éric Rohmer, « *Comédies et proverbes* », tome I. Avant-propos, *op.cit.*, p.7.

<sup>153</sup> Dans les « *Comédies et proverbes* », d'inspiration théâtrale, les personnages tentent par leur discours, et le plus souvent par leurs mensonges, d'imposer aux autres une image d'eux-mêmes (...) L'intrigue développe des événements relativement plus amples et provoque des affrontements de personnage à personnage (et non plus de soi à soi). Site « [cineclubdecaen.com](http://cineclubdecaen.com) ».

Url : « <https://www.cineclubdecaen.com/realisateur/rohmer/rohmer.htm> »)

<sup>154</sup> Deux films s'écartent toutefois de ce principe structurel : *Ma Nuit chez Maud* et *Le Genou de Claire*. Éric Rohmer s'en explique par le fait que dans *Ma Nuit chez Maud* les personnages de Vidal et de Maud font subir au personnage principal des remises en causes, voire des attaques verbales qui l'obligent à une autojustification rendant inutile l'usage d'une voix *off*, qui pourrait répéter de manière redondante ces formes d'introspection. Quant au *Genou de Claire*, le film est régulièrement ponctué par les dialogues entre Jérôme et Aurora, celle-ci mettant régulièrement celui-là sur la sellette, le contraignant de manière récurrente à justifier ses choix, voire à en analyser en profondeur les ressorts psychologiques, ce qui rend à nouveau inutile, selon Éric Rohmer, l'usage d'une voix *off*.

Éric Rohmer, avant-propos des « *Six Contes moraux* », *op.cit.*, p. 11.

dispositions initiales en les menant vers l'expérience d'une désillusion, ou au contraire d'une forme de reconquête. C'est en effet ainsi que l'on peut interpréter ces scènes par lesquelles certains personnages féminins comme Delphine ou Léa sont amenés à « reconnaître » comme l'amour désiré un être appartenant à leur univers mais qu'elles n'avaient pas au prime abord reconnu comme tel. On pense ici au personnage de Jacques rencontré par hasard dans une gare par Delphine dans la dernière séquence du *Rayon vert*. Ce n'est qu'à l'issue de plusieurs conversations que s'opèrera cette reconnaissance, rendue d'autant plus surprenante qu'elle s'accomplit pendant la contemplation du miraculeux « rayon vert » espéré par Delphine durant toute la partie basque du film. Mais cette reconnaissance est beaucoup plus claire encore dans *L'Amie de mon amie*, film de clôture du cycle, qui fonctionne vraiment selon ce principe dramatique : à de multiples reprises Fabien, qui est dans le film le copain de sa meilleure amie, croise en effet la route de Blanche. Cette donnée narrative est encore mise en valeur scénographiquement, par la séquence de la place circulaire du centre de Cergy-Pontoise où ces deux personnages ne cessent de « tomber l'un sur l'autre »

Des « *Six Contes moraux* » aux « *Comédies et Proverbes* », les héros masculins deviennent donc des héroïnes – à l'exception toutefois du premier de la série, *La Femme de l'Aviateur*, paru en 1981, dont le personnage principal se nomme François. Les personnages féminins prennent dès lors en charge certains traits habituellement considérés comme masculins, comme le désir de la maîtrise en matière de séduction amoureuse. Dans *Le Beau Mariage* Sabine, obsédée par l'idée de se marier, tente en vain d'assiéger le cœur d'Edmond avec une raideur toute militaire. Louise éprouve, quant à elle, la nécessité de reconquérir une forme de liberté – y compris amoureuse –, dans *Les Nuits de la pleine lune*, par l'investissement d'un lieu, puisque l'objet de sa quête est de retrouver son petit studio haussmannien de célibataire parisienne aux dépens de l'appartement moderne qu'elle occupe à Marne la Vallée avec Rémi, son compagnon régulier. Marion exerce sa séduction sur Henri et prend les initiatives dans *Pauline à la plage*, Delphine se montre soucieuse de reprendre la maîtrise totale d'une vie amoureuse qu'elle décrit comme décevante dans *Le Rayon vert*. Ces jeunes femmes ont ceci de plus par rapport à leurs doubles qu'elles cherchent quant à elles à réaliser leurs rêves, quitte à s'y brûler les ailes, alors que leurs alter egos au masculin se présentent souvent dans les *Contes* comme les proies impuissantes de leurs propres fantasmes.

La marque première des « *Comédies et Proverbes* », c'est l'usage récurrent à l'intérieur de chaque film d'un proverbe venant s'inscrire en plan fixe de plusieurs secondes à la fin du générique, et faisant l'objet d'une mise en avant spectaculaire par deux moyens : la forme et la couleur des caractères d'une part, l'arrêt sur image d'autre part. Ces énoncés se trouvent ainsi placés à l'intérieur du film, montrés à l'instar des acteurs ou des décors eux-mêmes. On sait que les « proverbes » sont une forme dramatique mineure issue d'un amusement mondain pratiqué dans les salons aux XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècle.

C'était un jeu qui consistait pour les participants à illustrer un énoncé prescriptif du type « Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée » en jouant une sorte de saynète devant une assistance de particuliers, de manière à ce que l'assistance devine quel proverbe était illustré. Choisisant de placer tous les films du cycle sous l'égide d'un proverbe, Éric Rohmer s'inscrit dans une triple filiation théâtrale : celle de la comtesse de Ségur qui a elle-même composé des « *Comédies et proverbes* »<sup>155</sup> qu'il a beaucoup lue enfant et qui a marqué ses débuts comme cinéaste, puisque son premier long métrage – jamais achevé – était précisément *Les Petites Filles modèles* (1952). Il inscrit ensuite son cycle dans l'esprit du « proverbe », forme dramatique mineure mais très populaire aux XVIIème et XVIIIème siècle. Mais du même coup il s'inscrit aussi dans le sillage d'Alfred de Musset qui investit en son temps, cette forme dramatique dans ses propres « *Comédies et proverbes* ».<sup>156</sup> Certaines des pièces de Musset comportent des titres à caractère prescriptif comme « Il ne faut jurer de rien », ou relèvent du simple constat comme « On ne saurait penser à tout ». Avec *La Femme de l'Aviateur* Rohmer reprend donc ce dernier énoncé avec le proverbe liminaire « On ne saurait penser à tout », lui-même calqué sur un proverbe du XVIIIème siècle<sup>157</sup>, et en lui faisant, de plus, une variation d'importance puisqu'il passe du « tout » au « rien » : « On ne saurait penser à rien ».

Ce passage du « tout » au « rien » nous apparaît encore significatif de la démarche rohmérienne, pleine de révérence et de fantaisie à la fois à l'égard de ses modèles.<sup>158</sup> Et la série des cinq proverbes qui suivent dans le cycle ne fait que confirmer cette hypothèse : tous sont choisis par Rohmer selon deux statuts possibles : soit ils proviennent de textes littéraires du type roman, fable ou poème, soit ils sont purement créés par l'auteur qui les présente malicieusement comme de vrais proverbes, recourant aux plaisirs de *l'inventio* jusque dans le jeu de la citation. Ainsi le second film du cycle, *Le Beau Mariage*, fait-il appel à Jean de la Fontaine : « Quel esprit ne bat la campagne ? » est en effet la citation d'un vers issu de la fable *La Laitière et le Pot au lait*. La folie du personnage de Sabine, qui souhaite

---

<sup>155</sup> Comtesse de Ségur, *Comédies et proverbes* comportant cinq courtes pièces : *Les caprices de Giselle, Le dîner de Mademoiselle Justine, On ne prend pas les mouches avec du vinaigre, Le forçat, ou à tout péché miséricorde, Le petit de Crac*. Éditions Robert Laffont, Collection Bouquins, 1990.

<sup>156</sup> Alfred de Musset, *Comédies et proverbes*, comprenant seize pièces dont *On ne saurait penser à tout*. Musset, *théâtre complet*, édition établie par Simon Jeune, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.

<sup>157</sup> En réalité Alfred de Musset a lui-même, par cette phrase, imité Carmontelle. Elle est en effet extraite du proverbe *Le Distrain*. Le texte de la comédie de Carmontelle se termine par : « Explication du proverbe 33. L'on ne saurait penser à tout. » (Carmontelle, *Le Distrain*, comédie. Trente-troisième proverbe. Louis-Carrogis de Carmontelle, 1783. Consultable en ligne à l'adresse :

URL : [https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CARMONTELLE\\_DISTRAIT.pdf](https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CARMONTELLE_DISTRAIT.pdf)

<sup>158</sup> Remarquons ici avec quelle liberté il prend ses distances par rapport aux modèles : « De même que les *Six Contes moraux* n'avaient de commun avec ceux de Marmontel que le titre, ces *Comédies et Proverbes* n'entendent s'inspirer ni de Musset, ni de Shakespeare, ni de Carmontelle, ni de la Comtesse de Ségur. » (Éric Rohmer, avant-propos des « *Comédies et Proverbes* », tome 1, *op.cit.*, p. 7). On peut toutefois nuancer ce propos : *La Femme de l'Aviateur* paraît bien, sur certains points, inspiré par la pièce de Musset *On ne saurait penser à tout*, voire par *Le Distrain*, de Carmontelle, dont s'inspire Musset lui-même (cf. *infra* p.305).

à tout prix épouser un avocat sans s'enquérir vraiment si ce désir est réciproque, et qui fait du mariage bourgeois une rente de situation à vie, illustre à merveille ce proverbe. Le destin de la Pierrette de la fable, qui chute en faisant tomber son lait et s'enfuir ses poules, reflète bien par ailleurs celui de Sabine, qui finit par essayer au cours d'une des scènes de dialogue les plus théâtrales de l'oeuvre de Rohmer, le refus de celui qu'elle rêvait de prendre pour époux.

On peut par ailleurs observer un jeu de renversement entre vérité et fiction jusque dans le choix de ces proverbes. Alors que « Qui a deux maisons perd son âme, qui a deux femmes perd sa raison », introduisant *Les Nuits de la pleine lune*, est un proverbe fictif mais malicieusement présenté par son auteur comme un « proverbe champenois », le proverbe introduisant *Pauline à la plage* - « Qui trop parole il se mesfait » -, est réellement emprunté à un auteur champenois et non le moindre, puisqu'il s'agit de Chrétien de Troie et de son roman de chevalerie *Perceval ou la quête du Graal*, dont le cinéaste a déjà livré une adaptation cinématographique en 1976<sup>159</sup>. Soulignons l'importance de cette maxime qui, parce qu'elle sera prononcée dans le roman médiéval par un chevalier se proposant de parfaire l'éducation de Perceval, sera la cause du mutisme du jeune homme dans la scène où il verra passer devant lui, fasciné, le Saint-Graal. Par voie de conséquence nous savons que ce mutisme provoquera le maintien du vieux Roi Pêcheur, son hôte, dans son infirmité. Placée en exergue du film *Pauline à la plage* cette maxime s'inscrit en revanche dans une valeur pleinement programmatique, sachant que les ennuis amoureux du personnage de Marion – jouée par Arielle Dombasle -, viendront pour une bonne part de sa propension à trop parler, se dévoilant contrairement au chevalier : celle-ci n'a en effet cessé de *représenter*, sur la scène publique, ses sentiments intimes.<sup>160</sup> Cette citation met en lumière en tout cas une problématique essentielle du cinéma d'Éric Rohmer, dans la mesure où la question s'y pose de manière récurrente de savoir *quand se taire et quand parler*.

Cette conjonction entre la rigueur de l'emprunt et la fantaisie de l'invention est très présente aussi dans les proverbes introduisant les deux derniers films du cycle. Ainsi *Le Rayon vert* est-il placé sous l'égide d'un vers de Rimbaud emprunté au poème « Chanson de la plus haute tour » - « Ah ! Que vienne le temps où les cœurs s'éprennent », tandis que le dernier, *L'Amie de mon Amie*, est en rapport avec un simple dicton populaire : « Les amis de mes amis sont mes amis ». Si l'on y regarde de plus près on constate que l'ensemble de ces proverbes recouvre un prisme très large en matière de formes littéraires, puisque nous partons du *théâtre* pour aller vers la *fable*, puis vers le *roman*, et enfin la *poésie* et le

---

<sup>159</sup> Cf. *infra*. p. 172 sq : « *Perceval le Gallois* ou la théâtralité plurielle ».

<sup>160</sup> La phrase où Marion fait publiquement état de son désir de « brûler » de passion chez Henri - qui s'empresse d'inviter Marion, Pauline et Pierre à dîner dès le premier soir du jour où il fait la connaissance de la jeune femme -, fera bien sûr fortement impression sur lui comme le montreront les séquences suivantes. Il n'opposera ainsi aucune résistance, bien au contraire, à la manière dont Marion viendra, au bal où ils se rendent tous pour terminer la soirée, le *séduire*.

*dicton populaire*. Tous les genres littéraires se trouvant ici représentés ou presque, on peut se demander dans quelle mesure il n'y aurait pas aussi, dans ce déploiement lui-même théâtral un geste esthétique : celui du plaisir musical de la *variation*, qui ne cessera d'opérer comme principe esthétique dans l'oeuvre de Rohmer. Et la juxtaposition entre les vers extraits du poème « Chanson de la plus haute tour » de Rimbaud et le dicton populaire « les amis de mes amis sont mes amis » a quelque chose à voir avec les vers suivants, extraits des *Illuminations* :

« J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. »<sup>161</sup>

### *Les années 90 ou le jeu des nombres*

#### *Quatre « Contes des quatre saisons »*

Les « Contes des quatre saisons » opèrent, selon les dires même du cinéaste, un recentrage formel autour d'un principe mathématique : il s'agit, pour chacun des films, d'expérimenter la relation entre les personnages en envisageant quatre combinaisons différentes autour du même principe : la confrontation, au sein d'une intrigue, d'un personnage avec trois autres. Ce principe structurel qui constitue le cadrage narratif des « Contes des quatre saisons » n'épuise nullement la variété, ni la profondeur des sujets. Comme dans chacune des autres séries les personnages se montrent les proie de leurs désirs, de leurs fantasmes, ou au contraire de leur inspiration, victimes ou acteurs de leurs destins, selon des modalités affectant le jeu des acteurs comme la construction des intrigues.

Des trois séries c'est, enfin, celle qui s'appuie de la manière la plus évidente sur l'esthétique du conte comme genre littéraire, faisant intervenir le merveilleux comme principe narratif<sup>162</sup>.

---

<sup>161</sup> Arthur Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Une saison en enfer* (1873). Dans ce film, que Marie Rivière a consacré au cinéaste de 2007 à 2010, on voit le cinéaste réciter du Rimbaud.. Rohmer décédera à l'automne 2010, avant la fin du tournage. La bande annonce du film de Marie Rivière où on voit le cinéaste dire Rimbaud est consultable sur le lien : [https://www.senscritique.com/film/En\\_compagnie\\_d\\_Eric\\_Rohmer/11152324](https://www.senscritique.com/film/En_compagnie_d_Eric_Rohmer/11152324). Le film de Marie Rivière se trouve en bonus DVD dans l'édition intégrale Rohmer assurée par Noël Herpe : *Eric Rohmer*, coffret intégral 26 dvd, Potemkine-films, 2013.

<sup>162</sup> L'importance structurelle du nombre trois est elle-même le signe de cette accentuation vers le merveilleux. « Comme dans tout conte pour enfants, il existera une logique du chiffre trois : dans *Conte de printemps* il y a trois appartements,

L'importance structurelle du nombre trois est elle-même le signe de cette accentuation vers le merveilleux. « Comme dans tout conte pour enfants, il existera une logique du chiffre trois : dans *Conte de printemps* il y a trois appartements, trois hypothèses, trois vœux, dans *Conte d'hiver* trois hommes entre lesquels Félicie a fait son choix dans *Conte d'été* trois filles entre lesquelles Gaspard charge le hasard de choisir pour lui et dans *Conte d'automne* Saint-Paul-Trois-Châteaux et des variations infinies sur des relations triangulaires. »

Ainsi le premier de la série, *Conte de printemps*, met-il une professeure de philosophie, Jeanne, sur la route d'une jeune pianiste talentueuse, Natacha, qui l'entraîne dans une intrigue impliquant son père Igor, ainsi que la maîtresse de ce dernier, Eve. Ce film donne à la série le « la » d'une tonalité empruntant de manière très évidente à la forme du conte. Plusieurs éléments font en effet signe vers le merveilleux : de la délicate beauté de la jeune Natacha – jouée par Florence Darrel –, à la représentation de sa condition. Sorte de princesse déçue séparée de sa mère véritable, elle est en effet une jeune fille à laquelle tout pourrait sourire, mais qui souffre d'un sentiment de jalousie excessif à l'encontre de la maîtresse de son père, Eve, qu'elle se représente comme la *marâtre* des contes de Perrault. Ici en lieu et place du prince charmant, c'est étonnamment le personnage de Jeanne, dont le traitement dans le film est d'ailleurs celui d'une femme *virile*<sup>163</sup>, qui occupe la fonction du « deus ex machina ».

Venue d'ailleurs – en l'occurrence ici de la banlieue parisienne –, cette jeune professeure de philosophie apporte à cette intrigue toute la fraîcheur de son altérité, accompagnant Natacha dans la résolution d'un mystère qui constitue en quelque sorte le « Mac Guffin » du film. C'est cette intrigue organisée autour de la quête d'un objet disparu, qui contribue également à l'atmosphère de conte régnant ici. Enfin un « conte des trois souhaits » sera dans l'une des dernières séquences du film.

*Conte d'hiver* plonge également la coiffeuse Félicie dans une quête, mais plus difficile encore : la quête d'un être. Le merveilleux ici ne tient pas au filmage de la vie quotidienne de Félicie, qui contrairement à la très grande majorité des films de Rohmer, représente un univers assez terne du point de vue des décors comme des conditions d'existence des personnages principaux – Félicie est coiffeuse, l'univers dans lequel elle évolue, que ce soit avec le coiffeur Maxence ou Loïc le bibliothécaire, s'engluie quelque peu dans des tons hivernaux relevant de la grisaille. Mais c'est, pourtant, le film de toute l'oeuvre de Rohmer peut-être, qui mène le mieux au merveilleux, c'est-à-dire au *miracle*, et ce

---

trois hypothèses, trois vœux, dans *Conte d'hiver* trois hommes entre lesquels Félicie a fait son choix, dans *Conte d'été* trois filles entre lesquelles Gaspard charge le hasard de choisir pour lui et dans *Conte d'automne* Saint-Paul-Trois-Châteaux et des variations infinies sur des relations triangulaires. »

Url : <https://www.cineclubdecaen.com>.

<sup>163</sup> Rappelons que ce personnage porte les cheveux courts et qu'elle est la plupart du temps revêtue de vêtements d'une grande banalité de style Monoprix, à l'inverse de Natacha, qui possède une chevelure magnifique et est toujours revêtue d'une garde-robe raffinée.

par le biais du *théâtre*.

Les deux derniers contes de la série, tout en articulant à travers les intrigues des motifs relevant également du merveilleux, constituent des exceptions au sein d'une œuvre qui, depuis les premiers films de la série des « *Comédies et Proverbes* », privilégiait les jeunes femmes dans les rôles principaux, et choisissait des acteurs et actrices également jeunes pour incarner les autres personnages. Mettant en scène un jeune homme, Gaspard, comme personnage principal, *Conte d'été* paraît renouer avec la veine des « Contes moraux » à la différence près que Gaspard, s'il se laisse tenter à plusieurs reprises par la rencontre amoureuse, se retrouve seul à la fin du conte, incapable de fixer son choix. Comme une des protagonistes, Margot, le lui signale malicieusement, Gaspard vit dans ce film l'histoire merveilleuse « d'un clochard qui se retrouverait milliardaire »<sup>164</sup>. En effet, parti à Dinard pour retrouver une certaine Léna, qui se fait terriblement attendre, il fait tout d'abord la rencontre d'une ethnologue, Margot, puis de la sensuelle Solène, avant de retrouver Léna, une sorte de pimbêche aussi intransigeante que vaniteuse dont il est paradoxalement très épris.<sup>165</sup> Gaspard, représenté comme un personnage au caractère quelque peu instable et velléitaire, se soustraira finalement à la tentation que représente pour lui chacune d'entre elles et reviendra à son premier véritable amour : la musique.<sup>166</sup> Cette manière de détourner par l'appel de la musique<sup>167</sup> une incapacité à se fixer affectivement fait apparaître le personnage comme une sorte de *looser* à la fois sympathique et agaçant, suscitant alternativement l'ire et la tendresse des jeunes filles qu'il côtoie, et en particulier à Margot – jouée par Amanda Langlet –, à laquelle il livre tout au long du film ses confidences et ses questionnements.

Structuré par l'interlocution, le film met en place sur toute sa durée un système de dialogues énoncés la plupart du temps en extérieur, au bord de la plage ou sur les chemins côtiers du littoral breton, l'action dramatique se déroulant dans la région de Dinard et de Saint-Lunaire, soit dans des décors majoritairement marins et paysagers. La forme adoptée combine un art de la parole relevant, par sa structure, à la fois de la maïeutique socratique et du dialogue pris sur le vif à la manière du *Neveu de Rameau*.<sup>168</sup> Mais la marque du film est le lien consubstantiel qui règne entre le flux constant de la parole et le mouvement des corps, ces deux éléments s'appelant sans cesse l'un l'autre au fur et à

---

<sup>164</sup> On notera ici le lien avec *Le Signe du Lion*, premier long métrage de Rohmer représentant les tribulations d'un artiste se croyant millionnaire et devenant clochard avant de retrouver, une fois pour toutes, son statut de millionnaire à la faveur d'un hasard providentiel – c'est dans ce premier film que cette thématique, essentielle chez Rohmer, intervient - au dénouement.

<sup>165</sup> Il faut ici noter la remarquable cohérence en matière d'intrigue dramatique, ce récit renvoyant clairement aux schémas narratifs expérimentés par le cinéaste dans les « *Six Contes moraux* ».

<sup>166</sup> Lors des entretiens accordés à l'occasion de la sortie du film en 1996 le cinéaste a souligné que le personnage de Gaspard était, de tous les personnages masculins des cycles rohmériens, celui dans lequel il s'était le plus projeté.

<sup>167</sup> Gaspard est musicien en effet, comme l'est du reste l'acteur lui-même.

<sup>168</sup> Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau* (1773)

mesure de la progression des personnages, chacun accompagnant son alter ego dans des marches sans cesse renouvelées dans la campagne ou sur la plage.

C'est, dès lors, un ballet fascinant fait d'arabesques, d'obliques, de fuites, de marches bondissantes dans les herbes folles au gré des réactions et de l'humeur de chacun des personnages. Margot et Gaspard se confient, se toisent, se défient, se tournent autour, se mettent à l'épreuve, se brouillent, se réconcilient avec l'avidité curieuse de deux fauves en proie au désir de *frayer* avec l'autre. Éternel velléitaire, Gaspard semble faire écho, à presque trente années de distance, au personnage de Jean-Louis de *Ma Nuit chez Maud*, lui aussi concerné par la question de la difficulté du choix - « J'aime les hommes qui savent ce qu'ils veulent! » lui lançait alors Maud, excédée par le comportement ambigu d'un personnage qui, tout en ayant accepté de partager son lit, avait refusé de répondre aux marques de tendresse qu'elle avait montrées à son endroit. Le thème du *choix* – et son corollaire l'impossibilité du choix -, présent tout au long de l'oeuvre de Rohmer, trouve avec ces deux personnages, une illustration éclairante.

De façon significative, alors que *Conte d'été* mettait en scène, à travers Gaspard, un personnage caractérisé par sa grande jeunesse – le plus jeune d'ailleurs de tous les personnages masculins représentés par Rohmer au fil des trois cycles<sup>169</sup> -, *Conte d'automne* accomplit l'écart inverse, prenant des personnages dans leur quarantaine et non plus dans leur jeunesse.

« Il restait une inconnue, presque un tabou, dans le cinéma d'Éric Rohmer : l'âge. Comment vieillit-on au pays des gamines dialecticiennes ? [...] Mais voilà que ce *Conte d'automne* change la mise. Voilà que la quarantaine (féminine) bien sonnée a soudain droit de cité, mieux, elle a la vedette dans l'univers juvénile du cinéaste. [...] On vieillit donc chez Rohmer, comme partout ailleurs. Mais on vieillit bien, on vieillit drôle ». <sup>170</sup>

Ce film, s'il constitue une exception sur l'âge des personnages principaux, comporte une autre dimension rarement investie dans le cinéma d'Éric Rohmer : celle du stratagème fondé sur le jeu du *travestissement identitaire*. Anne la libraire se fait en effet passer pour Magali la viticultrice, après avoir mis à l'insu de cette dernière, dans le journal, une petite annonce censée lui trouver un mari. D'où un jeu de situation pipée, de quiproquo et de méprise achevant ce dernier cycle – mais aussi par voie de conséquence tout le cinéma par cycles de Rohmer -, sur une tonalité clairement marivaudienne, d'autant que l'autre composante essentielle du film est la mise à l'épreuve des sentiments.

Notre corpus majeur sera constitué par ces seize films. Entreront parfois en résonance avec ces

---

<sup>169</sup> Cf art. Emmanuel Burdeau, « *Conte d'été* », *Cahiers du cinéma* n°502, 1996.

<sup>170</sup> Louis Guichard, *Télérama*, 23 septembre 1998. NUM

oeuvres quelques-uns des films hors cycle qui jalonnent toute la production cinématographique d'Éric Rohmer, en particulier *Le Signe du Lion* (1959), *La Marquise d'O...* (1976) et *Perceval le Gallois* (1978).

### *Une dramaturgie du désir, de l'excès et du manque*

Dans de nombreux films de Rohmer regroupés par cycles, le canevas dramatique initial, qu'il concerne le héros féminin ou masculin, est toujours fondé sur le déséquilibre de l'excès ou au contraire du manque. Que ce soit pour les personnages féminins ou pour les personnages masculins, c'est donc la question du *choix amoureux* qui oriente l'intrigue, avec des variations entre les cycles eux-mêmes. Ainsi, alors que le premier cycle des « *Six Contes moraux* » représente l'aventure amoureuse comme un obstacle à la fidélité et comme un danger pour l'amour, les deux séries suivantes font du choix amoureux un ressort dramatique orientant l'intrigue de manière heureuse ou malheureuse. Du choix impossible au choix effectif engageant fin heureuse ou malheureuse s'accomplit donc toute une palette de possibilités. Ainsi, au sein du cycle des « *Contes des 4 saisons* », *Conte d'hiver* et *Conte d'été*, représentent-t-il le thème du refus du choix dans un rapport de symétrie inversée. Dans *Conte d'hiver*, si Félicie refuse de choisir entre Loïc et Maxime, c'est qu'elle est sous l'emprise d'un *manque* : elle a perdu toute trace de l'homme qu'elle aimait du fait d'un lapsus, ayant indiqué à ce dernier qu'elle habitait « Courbevoie » alors qu'elle vit à Levallois. Au contraire, dans *Conte d'été*, c'est l'*excès* qui empêche Gaspard de choisir car, amoureux d'une jeune femme, il se retrouve tout d'un coup entouré de trois jeunes femmes qui le pressentent comme amant, suscitant l'amusement de l'une d'entre elles, Marion, qui lui représente tout au long du film ses contradictions, tout en concourant elle-même secrètement à l'élection finale. Lié par le même serment – aller passer le week-end à Quiberon -, fait imprudemment à chacune de ces jeunes femmes, Gaspard décide finalement de fuir cette situation, saisissant le prétexte d'un rendez-vous concernant l'achat d'un « magnéto huit pistes » promu pour

l'occasion au rôle du *deus ex machina*.<sup>171</sup>

L'importance dramatique du motif du choix, toujours réactualisé à travers les différents récits, se fait à lui seul spectaculaire, théâtralisant le désir dans sa dimension problématique, soit comme excès soit comme manque. Dans les « *Comédies et Proverbes* » et dans les trois premiers films des « *Contes des quatre saisons* », si les personnages principaux sont surtout féminins, les modalités du déséquilibre - que ce soit du côté du manque ou de l'excès -, donnent également à l'intrigue ses principales lignes de force. Elles interviennent toutefois de manière plus variée que dans les « *Six Contes Moraux* », comme si – en dépit des exceptions *La Femme de l'Aviateur* et *Conte d'été* où le personnage principal est masculin - la représentation du féminin autorisait au cinéaste de varier à l'extrême ses représentations, dans la posture de l'homme de science avide de multiplier les conditions de ses expérimentations<sup>172</sup>.

Si nous avons choisi de nous intéresser avant tout aux films regroupés par cycles, c'est que nous percevons dans cet ensemble une grande cohérence dans la manière dont le cinéaste y explore une dramaturgie du désir – celle-ci s'incarnant, comme nous le montrerons, dans une *théâtralité de l'être*. Or une telle démarche esthétique est rien moins qu'évidente dans le travail du cinéaste. En effet, comme en témoignera notre première partie, la première *manière* de Rohmer, disciple d'André Bazin, est celle d'un cinéma puisant son inspiration dans une démarche de *cinéma vérité*, telle que Henri-Paul Sénécal la définit en 1963.<sup>173</sup> Rohmer a pu dire, dans un entretien donné dans les *Cahiers du cinéma* sur *Ma Nuit chez Maud* :

« Dans *Le Signe du Lion* par exemple je voulais donner à voir la Seine, les quais, une impression de soleil dans l'eau etc. Je suis parti de cette volonté, de ce désir, de ce besoin : *besoin de montrer plus que de fabriquer. C'est la vérité des choses qui m'intéresse*, non le travail que je fais pour l'atteindre. »<sup>174</sup>

Mais dans le même entretien, réagissant au terme d'« ambigüité » introduit par l'un des critiques à propos de l'expression « conte moral », le cinéaste introduit l'idée que, dans les films composant ce

---

<sup>171</sup> Ce détail n'est pas sans saveur quand on sait le rôle du magnétophone pour Éric Rohmer, qui s'en servait régulièrement pour enregistrer ses propres conversations avec les acteurs et nourrir l'écriture de ses scénarios.

<sup>172</sup> Autre trait de ressemblance avec le personnage de Faust.

<sup>173</sup> Les critères relevés par Henri-Paul Sénécal sont : un matériel portatif peu encombrant, une équipe réduite susceptible de passer « presque inaperçue », un son synchrone direct. Sénécal H-P « Qu'est-ce que le cinéma vérité ? » *Séquences* n°34, pp 4-9, octobre 63. Rohmer a effectué de nombreux tournages répondant au critère du son direct, de l'équipe réduite et du matériel peu encombrant – voire portatif dans le cas des films tournés en 16 mm comme *La Boulangère de Monceau*, *La Carrière de Suzanne*, *Le Rayon vert* ou *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*.

<sup>174</sup> « Nouvel entretien avec Éric Rohmer », par Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Serge Daney et Jean Narboni. Nouvel entretien sur *Ma Nuit chez Maud*, *Cahiers du cinéma* n°219, 1970. Je souligne.

cycle, « on ne sait pas qui a raison et qui a tort » :

« S'il y a une ambiguïté, elle est dans le conte moral. Il y a des sujets, des sujets "sentimentaux", qui ne peuvent être interprétés que d'une façon, tandis que dans mon sujet, il y a une ambiguïté fondamentale dans la mesure où on ne sait pas qui a raison et qui a tort, si c'est gai ou si c'est triste ». <sup>175</sup>

S'il est en effet difficile de départager les personnages à partir des « Contes moraux » c'est que le cinéaste choisit de filmer, en même temps que les personnages, *leur parole*, qu'il considère comme un objet à filmer au même titre que le reste de l'univers. Et, avec la parole, c'est la question du « point de vue » qui est à prendre en compte, chaque personnage se trouvant doté d'une manière particulière de se situer dans le monde. Par-dessus tout Rohmer dote la plupart des personnages principaux des « Contes moraux » d'une parole surplombante, extradiégétique, qui commente l'histoire en même temps que les images se déroulent, introduisant sa subjectivité dans l'objectivité du réel traduite dans l'image. Mais tout en étant surplombante, cette parole ne l'emporte jamais sur les autres, bien au contraire. Car elle-même, prise dans l'étau de sa propre subjectivité, se trouve bien souvent en décalage avec ce que l'image nous montre.

Si le sujet réel du *Signe du Lion* est, peut-être le *silence*<sup>176</sup>, dès le premier opus des « Contes Moraux » c'est la parole qui sera omniprésente, toujours au centre de l'image, ou plutôt, comme le dirait Benveniste, ce sera le *discours*, tant la parole dans les films de Rohmer est, toujours, *adressée* et inscrite dans une énonciation. C'est, depuis les premiers textes de jeunesse signés Maurice Schérer, la confrontation des points de vue qui articule les relations entre les êtres, et le repas qui se donne dans *Ma Nuit chez Maud*, film sur lequel porte l'entretien dont provient l'extrait ci-dessus, est un exemple frappant de cette confrontation de paroles et de regards croisés.

Lorsque l'on consulte les premiers textes composés par le cinéaste, du temps où il n'a pas encore pris son nom de cinéaste mais s'appelle de son nom de baptême Maurice Schérer, on constate que nombre de ces textes ont la forme de « répliques », et s'inscrivent dans des échanges à deux personnages ou plus – chez Maud ils seront trois dans la scène du repas. Les scènes de repas sont d'ailleurs dans chacun ou presque des films de Rohmer, comme nous le montrerons dans notre deuxième partie, ces instants privilégiés de circulation maximale des points de vue. Et si Éric Rohmer ne fait jamais de description dans ces premiers textes c'est que le monde n'y est jamais perçu qu'à travers *un* ou *des* « points de vue ». Dans cette circulation permanente des points de vue – qui peuvent

---

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> Car que dire lorsque l'on n'a plus rien et que, à cause de cela, comme le montre le film, on n'est plus rien ? Cf. *infra* : nos analyses du film *Le Signe du Lion* p. 268 sq.

être aussi des *regards* conformément au double sens possible du syntagme -, les personnages vivent, marchent, ont des aventures etc. Il leur arrive même d'être seuls. Mais même alors ils seront montrés dans un *discours*, puisqu'ils se livreront en voix *off* à des réflexions sur eux-mêmes et sur le monde qui les environne – et que l'on voit, aussi, à l'image. Ou juste par leur regard sur le monde. Car pour Rohmer, comme nous le montrerons dans notre étude, la parole est objet filmique comme le corps, le geste ou la mimique. Elle fait partie des formes de l'univers. Elle est, elle-même, *un regard sur le monde*.

## Quatre axes

Il conviendra tout d'abord d'examiner la manière dont la *théâtralité*, longtemps occultée par le *théâtre* avec lequel on l'a confondue, est finalement advenue, au tournant du siècle, tel un concept esthétique puissant et structurant. Ce concept a d'abord été favorisé, par exemple, par la pensée d'André Bazin qui, par ses études sur l'adaptation cinématographique, a préparé son avènement. Mise à mal, par la suite, par le courant de *l'anti-théâtralité* que le théoricien de l'art Michael Fried fait émerger au mitan du 20<sup>ème</sup> siècle, violemment rejetée par de nombreux artistes mais aussi des cinéastes comme Robert Bresson, la théâtralité retrouve, avec le cinéma des années 60, une nouvelle vigueur chez des auteurs comme Alain Resnais ou Jacques Rivette. Nous examinerons donc la manière dont elle a pu être investie selon des modalités spécifiques par ces cinéastes. Enfin, c'est à travers la présentation par Jean Douchet et Éric Rohmer de deux documentaires sur les cinéastes Jean Renoir et Jean Vigo, que nous pourrons remonter à la source du goût de Rohmer pour une théâtralité puisant dans le *naturel*, dont son cinéma portera la trace surtout à partir de la série des « *Comédies et Proverbes* ».

Ce n'est qu'au terme de cette contextualisation que nous pourrons aborder la manière dont la théâtralité opère dans le cinéma d'Éric Rohmer. Comme il s'en explique dans l'avant-propos des « *Comédies et Proverbes* ». Éric Rohmer délaisse, au terme des « *Contes moraux* », le « roman » pour le « théâtre ». Plusieurs éléments témoignent, comme nous le montrerons tout d'abord, de cet infléchissement : que ce soient, au cinéma, les deux œuvres charnières de *La Marquise d'O...* et de *Perceval le Gallois*, respectivement sortis en 1978 et 1979 ; l'adaptation théâtrale de *La Petite Catherine de Heilbronn* de Heinrich von Kleist, en 1979, pour la scène des Amandiers de Nanterre ; enfin la composition et la mise en scène du *Trio en mi-bémol* en 1988, les années 80 marquent clairement l'attirance de Rohmer pour le théâtre. Ce n'est qu'après une présentation de ce parcours que nous pourrons nous employer à repérer de premières traces de théâtralité à même le cinéma de Rohmer, nous attachant tout d'abord à montrer comment scènes et séquences ménagent, à la manière des actes et scènes du théâtre, des formes particulières de *situations dramatiques*. C'est alors que les personnages pourront « s' [occuper] à se mettre en scène eux-mêmes », pour reprendre les mots dont usait en 1999 le cinéaste, dans son avant-propos des « *Comédies et Proverbes* ».

Nous étudierons ensuite la manière dont ces situations dramatiques sont toujours structurées par un *espace*. Nous nous attacherons en particulier à décrire les effets par lesquels les décors naturels construisent une représentation spectaculaire mais aussi théâtrale de l'être, de sa parole, de ses gestes,

mais aussi de son intériorité.

Nous verrons enfin comment Rohmer utilise l'espace urbain comme théâtre des intrigues qu'il suscite. Qu'il favorise la sociabilité entre les êtres ou, au contraire, qu'il vise à les protéger dans leur intimité, l'espace urbain se prête à de multiples mises en scène, jouant de ses aptitudes à fonctionner comme théâtre des passions et du désir.

Pour articuler notre propos, nous prendrons appui sur la définition que Gilles Declercq élaborait de la théâtralité en 2008, dans son article « Pathos et théâtralité. Pour une économie cognitive des passions » :

« Il faut enfin distinguer *spectacularité* et *théâtralité*. Les deux notions concernent le regard, mais par *spectacularité* nous entendons un état du monde, ensemble de signes ou d'objets, qui *se donne à voir* ; la *spectacularité* est une donnée de réception. Inversement par *théâtralité*, nous entendons un dispositif de structuration du regard relevant de la poétique. La théâtralité postule une intentionnalité, esthétique ou critique : elle ne donne pas à voir, mais invite (parfois impose) à regarder *et* penser l'objet à voir. »<sup>177</sup>

Car c'est dans le cadre d'une telle approche que peuvent se lire maintes scènes et séquences chez Rohmer, la *parole* étant bien souvent liée au *regard* de qui l'écoute. Si la présence récurrente de ce regard au centre de l'image est bien le signe que le cinéma ne consiste jamais, chez Éric Rohmer, qu'à « capturer [la beauté] comme une proie », voire à la « dérober aux choses »<sup>178</sup>, il représente aussi toute la *fascination* exprimée par le personnage devant la merveille que constitue pour lui un monde dont il s'agit d'interroger, inlassablement, le *mystère*. Au-delà de sa fonction scopique, le regard du personnage est donc bien la trace, dans le film, de cette « intentionnalité critique » requise par Gilles Declercq pour fonder une « théâtralité ».

---

<sup>177</sup> Gilles Declercq, « Pathos et théâtralité. Pour une économie cognitive des passions », *Émotions et discours* (dir. Michael Rinn). Presses universitaires de Rennes 2008. Édition en ligne.

Url : <https://books.openedition.org/pur/30443>

<sup>178</sup> Cf. *infra.*, p.107.

## Première partie : la théâtralité en question.

Interroger la notion de théâtralité nous paraît nécessaire avant d'en étudier les formes présentes dans le cinéma d'Éric Rohmer. Nous approcherons donc cette forme d'expression en plusieurs étapes. Nous nous intéresserons dans un premier chapitre aux réflexions qu'André Bazin, grand théoricien du cinéma a consacrées aux différences entre le cinéma et le théâtre. C'est dans l'élaboration de cette réflexion, qui investit notamment la question de l'adaptation du théâtre au cinéma, que Bazin se risque à définir des formes de théâtralité possibles au cinéma. Cette première incursion théorique nous permettra de définir, du même coup, la conception de la représentation cinématographique que Rohmer élabore dans quelques-uns de ses premiers textes, regroupés dans le recueil *Le Celluloïd et le marbre*.<sup>179</sup>

Constatant à cette occasion que la théâtralité est, toutefois, un point aveugle de la première réflexion que le cinéaste consacre au cinéma, nous verrons, dans un second temps de ce premier chapitre, qu'elle fait l'objet au vingtième siècle d'un rejet théorique radical sous la forme d'un courant de pensée, l'*antithéâtralité*, qui a pu influencer les discours parfois dépréciatifs tenus par les contemporains de Rohmer – voire par Rohmer lui-même - face au théâtre. Nous évoquerons cette anti-théâtralité dans sa forme théorique avec le critique américain Michael Fried qui, s'appuyant sur la pensée de Diderot, fonde un concept esthétique, l'*absorbement*, qu'il oppose, précisément, à la théâtralité.

Dans sa forme pratique l'anti-théâtralité s'incarne au cinéma, comme nous le verrons enfin, avec l'oeuvre cinématographique de Robert Bresson, auteur respecté des cinéastes de la Nouvelle Vague, mais avec la pensée et l'oeuvre duquel lequel Rohmer nourrissait des rapports d'une grande complexité, faits à la fois d'admiration et de rejet. La question du jeu de l'acteur détermine entre les deux cinéastes des différences irréconciliables, la théâtralité constituant pour Bresson un *repoussoir*.

Nous ferons dans un second chapitre la part de débats esthétiques tournant autour de la nature du cinéma, par la présentation d'un document télévisuel daté de 1966 et appartenant à la série « Cinéastes de notre temps » *Le Celluloïd et le marbre*. Éric Rohmer et André S. Labarthe y interrogent plusieurs artistes contemporains sur la question de l'impact du cinéma sur leur pratique artistique. Cette

---

<sup>179</sup> *Le Celluloïd et le marbre* est un ensemble d'articles critiques d'abord publiés par Éric Rohmer en 1955 aux *Cahiers du cinéma*. Ces articles ont fait l'objet d'une nouvelle publication sous la forme d'un recueil en 2010 aux éditions Léo Sheer, à l'initiative de Noël Herpe et de Philippe Fauvel. Ils constituent la première partie de l'ouvrage, dont la seconde est un entretien de Rohmer avec N. Herpe et P. Fauvel reprenant chacun des chapitres du recueil.

émission donnera lieu à plusieurs débats argumentés avec des artistes comme Iannis Xenakis, Claude Simon et René Planchon. Nous pourrons, au terme de cette présentation, mieux cerner le contexte culturel des années 60, période où le cinéaste se lance lui-même dans sa carrière de réalisateur. Cette émission nous permettra, enfin, de saisir les présupposés théoriques sur lesquels certains, comme Claude Simon, s'appuient pour disqualifier les formes classiques du cinéma.

C'est au terme de cette mise en perspective historique et culturelle du concept de théâtralité que nous pourrons envisager cette dernière sous les formes concrètes qu'elle peut prendre au cinéma. Ainsi un premier examen nous mènera-t-il à évoquer, avec Jacques Gersternkorn, le film *Conte d'hiver* (1991) d'Éric Rohmer, qui présente plusieurs traits de théâtralité. Comme en témoigne ce film et comme nous le précisons dans notre introduction, les pratiques cinématographiques d'Éric Rohmer vont s'infléchir, à partir des « *Six contes moraux* » vers une théâtralité assumée. Cette démarche s'accomplira dans un contexte culturel marqué par un retour en grâce de cette forme esthétique, qui va même devenir l'élément majeur d'un certain cinéma contemporain, comme nous le verrons en évoquant les œuvres d'Alain Resnais et de Jacques Rivette. Que ce soit par le rejet radical comme chez Robert Bresson ou, à l'inverse, par l'usage assumé de la théâtralité au sein de leur œuvre cinématographique, les cinéastes de la seconde moitié du 20<sup>ème</sup> siècle se situeront de manière très différente, par rapport à cette question.

Nous tenterons, au terme de cette première partie, une première approche de la spécificité de la théâtralité dans le cinéma d'Éric Rohmer. Nous devons au préalable emprunter un détour : c'est en effet avec le cinéaste Jean Renoir, c'est-à-dire bien en amont de l'œuvre cinématographique d'Éric Rohmer, qu'a pu se construire au cinéma une théâtralité telle que Rohmer lui-même en désirera, plus tard, en fixer la trace sur la pellicule. Certains témoignages portent, comme nous le verrons, la trace directe de l'éblouissement que fut, pour Rohmer, la découverte de certains films de Renoir. En témoigne par exemple la « Postface à Boudu sauvé des eaux », un documentaire réalisé en 1969 par Rohmer dans le cadre de la série *Cinéastes de notre temps*. Ce documentaire, constitué par la captation d'un dialogue entre notre cinéaste et le critique Jean Douchet à propos du film *Boudu sauvé des eaux* (1932), est précieux par ce qu'il nous apprend du cinéma de Rohmer lui-même. On y ressent à quel point celui-ci fait écho à celui de Renoir, porté comme il l'est par la recherche permanente d'un équilibre entre *naturel* et *théâtralité*. Cet examen se prolongera par la présentation d'une autre postface réalisée dans le cadre de la même série, avec cette fois François Truffaut s'entretenant avec Rohmer au sujet de *L'Atalante* de Jean Vigo (1934). C'est Michel Simon, point commun entre les deux films, qui incarne le mieux cet équilibre entre *naturel* et *théâtralité* qui fascine tant Rohmer chez Renoir, au point qu'il utilisera une séquence du film *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (1987) pour lui

rendre, comme nous le verrons pour finir cette première partie, un hommage.

## Chapitre 1 – Autour de la théâtralité

Nous interrogerons dans ce chapitre la notion de théâtralité en étudiant tout d'abord la manière dont André Bazin la définit, s'appuyant sur les différences entre le théâtre et le cinéma d'une part, étudiant les conditions de réussite de l'adaptation du théâtre au cinéma d'autre part. Nous profiterons de ces analyses pour proposer une première approche pratique de l'oeuvre de Rohmer à la lumière d'un concept que Bazin met à jour à la faveur de ses analyses : celui du *détail visuel signifiant*. Nous verrons ensuite comment la théâtralité, à l'époque où Rohmer se lance dans la pratique de la réalisation cinématographique, fait l'objet d'un rejet radical en théorie – avec le critique américain Michael Fried – et en pratique chez le cinéaste Robert Bresson.

A - De « *Qu'est-ce que le cinéma ?* » d'André Bazin au « *Celluloïd et le marbre* » de Rohmer : des textes essentiels.

André Bazin, très proche de Rohmer et des cinéastes appartenant à la Nouvelle Vague, est l'un des premiers théoriciens à conceptualiser le rapport entre le théâtre et le cinéma, à une époque où le parlant ne date encore que de deux décennies. Ses textes, parus d'abord en plusieurs tomes<sup>180</sup>, ont ensuite fait l'objet d'une compilation constitués d'articles essentiels à la compréhension de sa pensée, tous regroupés sous le titre : *Qu'est-ce que le cinéma ?* Il sera intéressant de croiser ces textes avec ceux de Rohmer, qui a longtemps mené de front les activités de critique et celle de cinéaste. Il s'agira à travers ce travail d'approcher, à un premier niveau, la théâtralité rohmérienne.

---

<sup>180</sup> *Qu'est-ce que le cinéma ?* Est paru en quatre tomes de 1958 à 1962, aux éditions du Cerf, sous les titres : *Ontologie et langage* (1958), *Le cinéma et les autres arts* (1959), *Cinéma et sociologie* (1961), *Une esthétique de la réalité : le néo-réalisme* (1962). Vingt-sept des soixante-quatre articles parus dans ces quatre volumes seront repris à titre posthume en un seul volume : *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Éditions du Cerf, 1976.

## 1- Une différence d'essence entre théâtre et cinéma en passant par la photographie

L'article « Théâtre et cinéma » est d'autant plus important que Bazin y développe les rapports existant entre ces deux types de représentation. La première démarche du critique dans cet essai consiste à opérer, tout en les différenciant, un premier rapprochement entre la photographie et le cinéma :

« Jusqu'à l'apparition de la photographie, puis du cinéma, les arts plastiques, surtout dans le portrait, étaient les seuls intermédiaires possibles entre la présence concrète et l'absence. La justification en était la ressemblance, qui excite l'imagination et aide la mémoire. Mais la photographie est tout autre chose. [...] Le photographe procède, par l'intermédiaire de *l'objectif*, à une véritable prise d'empreinte lumineuse : à un moulage. Comme tel, il emporte avec lui plus que la ressemblance, une sorte d'identité (la carte du même nom n'est concevable que dans l'ère de la photographie). »<sup>181</sup>

Partant de la ressemblance entre les techniques photographique et cinématographique<sup>182</sup>, Bazin aborde ensuite la question de leur différence, qui le mène à évoquer une caractéristique essentielle du cinéma :

« Mais la photographie est une technique infirme dans la mesure où son instantanéité l'oblige à ne saisir le temps qu'en coupe. *Le cinéma réalise l'étrange paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît l'empreinte de sa durée* ». <sup>183</sup>

C'est cette aptitude du cinéma à pouvoir représenter la durée, et à pouvoir inscrire dans le temps le devenir d'une action ou d'un personnage, qui le différencie du théâtre. A cette spécificité du cinéma s'ajoute celle de pouvoir représenter *l'espace*, ces deux facteurs – la captation du temps et de l'espace – constituant une autre différence fondamentale entre le cinéma et le théâtre. Rohmer fera de ce

---

<sup>181</sup> *Qu'est-ce que le cinéma ?* Compilation d'articles extraits de l'édition en quatre volumes. Paris, Éditions du Cerf, 1976. « Théâtre et cinéma », p. 151. Je souligne.

<sup>182</sup> Un autre rapprochement d'André Bazin - « Le cinéma c'est l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique » - est d'autant plus célèbre que Rohmer la reprend dans les *Cahiers du cinéma* à l'occasion de l'hommage rendu à Bazin après sa mort, la désignant comme la pensée la plus importante qu'ait formulée le théoricien sur le cinéma. Hervé Joubert-Laurencin montre cependant que cette phrase, pourtant « utilisée par Bazin pour ouvrir le recueil de ses écrits publiés en quatre tomes [et], retenue par Rohmer et par la postérité de Bazin, se trouve constituer [...] le double d'un original biffé », la « phrase originelle d'André Bazin [étant] : "Le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objet, étroite photographie" ». Mais c'est peut-être cette erreur de Rohmer sur la phrase de Bazin – d'autant plus justifiée que, comme le précise Hervé Joubert-Laurencin, Bazin lui-même avait choisi la phrase dans sa version modifiée pour ouvrir ses propres écrits -, qui nous paraît significative, dans la mesure où elle définit précisément la vision qu'avait, dans les années 50, Rohmer du cinéma : une vision largement tributaire de l'esthétique du documentaire, appelée plus tard « cinéma vérité » (Cf. aussi *sup.*, p. 79 et *infra.*, p. 127).

<sup>183</sup> *Qu'est-ce que le cinéma ? op.cit.*, p. 158.

principe, quant à lui, un principe essentiel, comme en témoignent d'une part le titre de son premier article publié : « Le cinéma, art de l'espace »<sup>184</sup>, et d'autre part le titre de sa thèse de doctorat soutenue en 1972 : *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*.<sup>185</sup> C'est cette capacité du cinéma à saisir l'espace et le temps qui justifie l'existence du réalisme cinématographique, dont l'intérêt est de construire une image vraisemblable du monde qui donne à l'intrigue son poids de vérité et son pouvoir de fascination sur le spectateur, et ce dans n'importe quel genre où le film s'inscrit. Bien que le théâtre ait pu lui-même chercher à construire à son tour du réalisme par la mise en scène, il n'a jamais pu concurrencer réellement le cinéma sur cette capacité à se saisir de l'espace et du temps, comme en témoignent par exemple les propos suivants de Bazin concernant les essais du théâtre d'Antoine<sup>186</sup> :

« La "tranche de vie" n'existe pas au théâtre. Ou du moins, le seul fait de l'exposer sur une scène la retranche justement de la vie pour en faire un phénomène *in vitro*, participant encore partiellement de la nature, mais déjà profondément modifié par les conditions de l'observation. Antoine peut bien mettre de véritables quartiers de viande sur la scène, il ne peut comme le cinéma y faire défiler tout le troupeau. Pour y planter un arbre, il lui faut couper les racines et en tout cas renoncer à montrer réellement la forêt. En sorte que son arbre procède encore de la pancarte élisabéthaine, qu'il n'est en fin de compte qu'un poteau indicateur. »<sup>187</sup>

Mais s'il s'avère difficile au théâtre de construire une image vraisemblable quant à l'utilisation du temps et de l'espace, le théâtre est, quant à lui, investi de qualités qui définissent son caractère propre. A la grande différence du cinéma, Bazin nous dit par exemple que le théâtre ne saurait, quant à lui : « exister [...] sans architecture, qu'elle soit le parvis de la cathédrale, les arènes de Nîmes, le palais des Papes, le tréteau forain, l'hémicycle, comme décoré par un Bérard en délire, du théâtre de

---

<sup>184</sup> Paru dans *La Revue du cinéma* n°14, juin 1948. Cet article, ainsi que de nombreux autres, ont été rassemblés dans *Le Goût de la beauté* par Jean Narboni. *Le Goût de la beauté* (recueil d'articles), Paris, Éditions de l'Etoile/*Cahiers du cinéma*, 1984 (coll. « Écrits ») ; Flammarion, 1989 (coll. « Champs Contrechamps ») ; Éditions de l'Etoile, 2004 (coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma »).

<sup>185</sup> *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, *op.cit.*

<sup>186</sup> Voici ce que Michel Corvin nous apprend sur cet homme de théâtre : « L'employé du gaz, qui va engager, à deux pas de la place Blanche, à Paris, avec un groupe de comédiens amateurs, une des plus grandes aventures théâtrales de la modernité, est un émule des nouvelles théories de Zola sur la mise en scène. Il entend donc reproduire fidèlement et exactement sur la scène un milieu social précis et inciter l'acteur à jouer le plus naturellement possible dans ce milieu reconstitué (et, au besoin, en tournant le dos au public), de façon que le personnage, conformément au déterminisme que véhicule le naturalisme, paraisse un produit, voire une excroissance de ce milieu. Comme Zola, Antoine considère que le décor doit occuper au théâtre la place même que les descriptions tiennent dans un roman réaliste ou naturaliste. Et, de façon à donner l'impression à ses spectateurs qu'ils sont en train d'observer une « tranche de vie », selon l'expression qui fait florès à l'époque, il règle ses mises en scène en tenant compte d'un « quatrième mur » invisible derrière lequel est censée se dérouler l'action dramatique. » Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, *op.cit.*

<sup>187</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* *op.cit.*, p. 143.

Vicenze, ou l'amphithéâtre rococo d'une salle des Boulevards. »<sup>188</sup>

C'est à ce titre d'ailleurs que, comme le précise aussi le critique, « il ne peut par essence se confondre avec la nature, sous peine de s'y dissoudre et de cesser d'être ». <sup>189</sup> Et si l'« architecture » - murs, salle, « décor » et « scène » -, sont quelques-uns des paramètres essentiels qui définissent le théâtre, celui-ci est selon Bazin, enfin, un art dont les « apparences sont tournées vers l'intérieur face au public et à la rampe ». <sup>190</sup> En tant que tel il « existe par son envers et son absence d'au-delà, comme la peinture par son cadre ». <sup>191</sup> Une note de l'auteur accompagnant ici le texte, développe de façon significative l'exemple d'un cas limite de théâtre « ouvert sur le ciel » mais où s'appliquent pourtant à plein les traits structurels qui déterminent selon Bazin l'essence d'un théâtre « tourné vers l'intérieur » :

« L'illustration historique idéale de cette théorie de l'architecture théâtrale dans ses rapports avec la scène et le décor nous a été fournie par le Palladio avec l'extraordinaire théâtre olympique de Vicence ramenant l'ancien amphithéâtre antique, encore ouvert sur le ciel, à un pur trompe-l'oeil architectural. Il n'est pas jusqu'à l'abord même de la salle qui ne constitue déjà une affirmation de son essence architecturale. Construit en 1590, à l'intérieur d'une ancienne carrière offerte à la ville, le théâtre olympique n'offre à l'espace extérieur que de grands murs nus de brique rouge, c'est-à-dire une architecture purement utilitaire et qu'on peut dire « amorphe » au sens où les chimistes distinguent l'état amorphe de l'état cristallisé d'un même corps. Le visiteur qui entre comme par un trou dans la falaise n'en croit pas ses yeux quand il tombe tout à coup dans l'extraordinaire grotte sculptée qui constitue l'hémicycle théâtral. Comme ces géodes de quartz ou d'améthyste qui ressemblent de l'extérieur à de vulgaires galets mais dont l'espace du dedans est fait d'un enchevêtrement de purs cristaux secrètement orientés vers l'intérieur, *le théâtre de Vincence est conçu selon les lois d'un espace esthétique et artificiel exclusivement polarisé vers le centre* ». <sup>192</sup>

Contrairement au théâtre, dont le mouvement est « tourné vers l'intérieur », Bazin montre que le cinéma est, quant à lui, de nature « centrifuge » :

« L'écran n'est pas un cadre comme celui du tableau, mais un cache qui ne laisse percevoir qu'une partie de l'événement. Quand un personnage sort du champ de la caméra, nous admettons qu'il échappe au champ visuel, mais il continue d'exister identique à lui-même en un autre point du décor, qui nous est caché. L'écran n'a pas de coulisses, il ne saurait en avoir sans détruire son illusion spécifique, qui est de faire d'un revolver ou d'un visage

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> *Ibid.*, pp 158-159.

<sup>192</sup> p 158, note 1. Je souligne.

le centre même de l'univers. A l'opposé de la scène, l'espace de l'écran est centrifuge ». <sup>193</sup>

Bien que la théorie bazinienne de l'écran comme « cache » ait été depuis remise en cause par des théoriciens comme Jean Mitry ou plus tard Christian Metz, qui voient surtout dans le cinéma une forme de langage lié à des éléments spécifiques comme le cadrage, le plan, la grosseur de champ etc., elle s'inscrit dans un réalisme ontologique qui constitue une des bases de l'esthétique rohmérienne.

2 - Des points de jonction possibles entre théâtre et cinéma : le détail visuellement signifiant dans *Les Nuits de la pleine lune*.

Ayant pointé ces différences essentielles Bazin peut relever des points de jonction cependant entre ces deux formes de représentation. Partant de la différence qu'Henri Gouhier dégageait dans son *Essence du théâtre* entre le théâtre, où l'acteur se définit par une « présence » physique, et le cinéma où la présence de l'acteur est avant tout une *image*<sup>194</sup>, il évoque, par la comparaison de l'écran avec le miroir, l'existence d'une présence cinématographique de l'acteur relevant quant à elle du *spéculaire* :

« Il est faux de dire que l'écran soit absolument impuissant à nous mettre « en présence » de l'acteur. Il le fait à la manière d'un *miroir* (dont on accordera qu'il relaie la présence de ce qui s'y reflète) mais *d'un miroir au reflet différé, dont le tain retiendrait l'image* ». <sup>195</sup>

Mais c'est surtout par son questionnement sur l'adaptation du théâtre au cinéma que Bazin repère des éléments permettant d'évoquer l'existence possible d'une théâtralité cinématographique. Partant de l'exemple de l'adaptation filmique, en 1948, de la pièce Cocteau *Les Parents terribles* – créée en 1938 par son auteur -, il en vient à observer la façon dont le traitement cinématographique du temps et de l'espace, mais aussi le découpage du film en cadres plutôt qu'en plans, loin d'effacer les

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, p 160.

<sup>194</sup> « Entre ce qui est représenté sur un écran et ce qui est rendu sur la scène apparaît l'abîme métaphysique qui sépare la reproduction de l'acte et l'acte lui-même, l'image de l'homme avec sa possibilité d'être infiniment répétée et l'homme dans une minute de sa vie. Le théâtre n'est pas le cinéma + quelque chose ou – quelque chose. Le cinéma n'est pas davantage le théâtre + quelque chose ou – quelque chose. *Le cinéma ne nous parlera jamais que par images interposées : l'âme du théâtre, c'est d'avoir un corps* ». Henri Gouhier, *L'essence du théâtre*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2002, pp 20-21. C'est moi qui souligne.

<sup>195</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op.cit.*, p. 152. Je souligne.

origines théâtrales de l'oeuvre, les mettent en évidence :

« Cocteau cinéaste a compris qu'il ne fallait rien ajouter à son décor, *que le cinéma n'était pas là pour le multiplier mais pour l'intensifier*. Si la chambre devient un appartement, celui-ci sera senti, grâce à l'écran et à la technique de la caméra, comme plus exigü encore que la chambre à la scène. L'essentiel étant ici le fait dramatique de la claustration, le moindre rayon de soleil, une autre lumière qu'électrique eussent détruit cette fragile et fatale symbiose. [...] Cent exemples confirmeraient que la caméra respecte la nature du décor théâtral et s'efforce seulement d'en accroître l'efficacité, se gardant toujours de modifier son rapport au personnage. [...] La véritable unité de temps et de lieu, c'est la caméra qui l'introduit grâce à sa mobilité. Il fallait le cinéma pour que le projet théâtral s'exprime enfin librement et que *Les Parents terribles* deviennent évidemment une tragédie de l'appartement où *l'entrebâillement d'une porte peut prendre plus de sens qu'un monologue sur un lit*. »<sup>196</sup>

Ce qu'André Bazin place ici en évidence, c'est le travail de *mise en scène* qui, au cinéma, permet de suggérer grâce à quelques éléments comme le cadrage, le décor, ou le découpage, tout un aspect du personnage. C'est exactement ce qu'il veut dire lorsqu'il achève le chapitre « Ontologie de l'image photographique » par la phrase : « D'autre part, le cinéma est un langage ». <sup>197</sup>

Pour évoquer le degré de signifiante du détail visuel au cinéma, nous évoquerons ici l'exemple du film *Les Nuits de la pleine lune* (1984). Dans ce film, le personnage de Louise a décidé de s'éloigner de son amoureux Rémi pour retrouver une liberté de jeune fille dont elle regrette de n'avoir pas assez profité dans sa jeunesse. Elle souhaite pour cela délaisser l'appartement moderne où elle vit à Marne-la-Vallée avec Rémi afin d'habiter seule son studio haussmannien parisien. En plein aménagement, elle reçoit son ami et confidant Octave, souhaitant lui montrer son nouveau lieu d'habitation. L'appartement, en désordre, est empli d'éléments disparates et parfois bâchés, de portes dégonnées que Louise a repeintes en blanc et qui sèchent appuyées au mur, d'une échelle flanquée au milieu du salon, ou de chaises ordinaires de type « Ikea » recouvertes d'une housse en tissu blanc.

Pourtant, au cœur de ce désordre, existent des éléments renvoyant à une harmonie plastique qui tranche fortement avec l'ensemble : ainsi d'une composition d'assiette, de vase et d'oranges sur fond blanc, objets quotidiens transformés en objets d'art par un dispositif esthétique et scénique. Posés sur une assiette blanche à côté d'une cruche de la même couleur, les trois fruits se découpent sur un fond blanc, cadrés par la ligne verticale de la porte ouverte sur la cuisine. Captés en plan fixe, soulignés par un surcadrage, ils se trouvent bordés à la droite du plan par trois lignes verticales, deux autres portes

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 144. Je souligne.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 17.

étant disposées là pour sécher. Sur la dernière, négligemment jeté, un grand tissu rouge ferme l'image à la manière d'un rideau de théâtre. C'est sur ce décor que Louise, qui a disparu pour aller chercher quelque chose dans la pièce, va se détacher, réapparaissant souriante aux yeux d'Octave et se découpant à son tour dans le cadre, elle-même magnifiée par le surcadrage.

Quelques secondes plus tard, alors qu'elle s'installe sur une chaise face à Octave, cette composition à caractère aussi pictural que théâtral demeure présente dans la profondeur de champ, et ce dans tous les plans où la caméra la capte au cours de la conversation qu'elle va mener avec Octave. Or on le sait : celui-ci, qui se présente à ce stade du film comme un simple « ami », est épris de Louise à laquelle il cherchera d'ailleurs, dans l'une des dernières séquences du film, à dérober de force un baiser. Comment mieux dire, autrement que par ces images d'une grande harmonie, la *beauté de Louise*, ainsi que la séduction qu'elle est susceptible d'exercer sur Octave à ce moment du film ?<sup>198</sup> Ce dernier se lance d'ailleurs assez rapidement dans une diatribe consistant à dévaloriser l'amoureux de Louise, Rémi. Il n'est que trop évident qu'Octave, très jaloux de Rémi, envisage de la conquérir maintenant que, séparée physiquement de Rémi, elle se retrouve *célibataire*. Le désir d'Octave pour la jeune femme est donc, dans cette scène, en plein essor, à l'exacte image de l'échelle à côté de laquelle il a pris place.<sup>199</sup> Le souci du détail mis en avant par Bazin se traduit, dans cette séquence des *Nuits de la pleine lune*, par des signes renvoyant aux personnages eux-mêmes et à l'histoire de leur relation. La théâtralité tient donc chez Rohmer, entre autres aspects, à la présence d'éléments de mise en scène qui viennent dire autre chose que ce que les personnages disent, et qui prend par conséquent la valeur d'un *langage*.

---

<sup>198</sup> Et ce d'autant que quelques instants auparavant, dès leur arrivée dans l'appartement de Louise, Octave fournit par son attitude à l'écran un signe très précis de cette attirance. En effet, au moment où, évoquant l'habileté manuelle de Louise – dont on rappellera qu'elle est décoratrice dans le film comme Pascale Ogier l'était dans la vie réelle –, il prononce les paroles suivantes : « [...] tu donnes l'image de quelqu'un de complètement éthéré alors que, en réalité, tu es tout à fait physique, pratique, matérielle [...] », ses yeux fixent la poitrine de Louise avant de jeter des regards très précis vers les hanches de la jeune fille qui s'est retournée, et de les contempler par un regard possédant tous les attributs du « male gaze ». Les regards qu'il jette alors dans le vide entre deux oeillades suspectes expriment clairement la gêne du personnage, visiblement embarrassé par la situation (à 00.07.33 mn du début du film).

<sup>199</sup> Thomas Quillardet, dans sa mise en scène théâtrale du *Rayon vert* – second volet du diptyque *Où les cœurs s'éprennent*, formé par *Les Nuits de la pleine lune* et *Le Rayon vert* (créé au Théâtre de la Bastille à Paris en 2016) –, recourait, justement, à une échelle, au sommet de laquelle était assise Delphine, pour représenter à la scène son « goût de l'absolu ». Nous empruntons cette expression au roman *Aurélien*, où Aragon l'applique au personnage de Bérénice : « Bérénice avait le goût de l'absolu ». Louis Aragon, *Aurélien*. Éditions Gallimard, Paris, 1944 pour la première édition, 1996 pour la présente édition, collection Folio, chapitre XXXVI, p.329.



Figure 2 : Éric Rohmer, *Les Nuits de la pleine lune* (1984). Une composition à caractère pictural dans la profondeur de champ



Figure 3 : Éric Rohmer, *Les Nuits de la pleine lune*. Louise dans son studio (Pascale Ogier).

### 3- Qu'est-ce qu'une chaise ? Théorie de la représentation chez Éric Rohmer

Dans son avant-propos du recueil *Le Celluloïd et le marbre*, Éric Rohmer procède, dans une même démarche que celle d'André Bazin, à une comparaison entre la peinture, la photographie et le cinéma. Ainsi voit-il dans l'image photographique « un donné, surgi instantanément – dans sa totalité concrète », par opposition à la peinture où « l'esprit intervient, affirme sa liberté, et garde le droit [...] de la proclamer absolue et d'en jouir comme il l'entend. » Prenant l'exemple de cet objet quotidien qu'est la chaise, Rohmer soutient que le photographe sera, quant à lui « [...] incapable de [lui] donner même le soupçon de l'idée d'une chaise "pensée", qui n'est point, elle, bloc compact, mais chose fuyante dont, à force d'attention, [il doit] juxtaposer et maintenir les éléments quelles que soient

d'ailleurs la promptitude et la richesse de [son] imagination. »<sup>200</sup>

On peut voir par ces propos que la théorie de la mimesis, chez Rohmer, se distingue fortement de l'idée d'une reproduction *mécanique* du réel, qu'il attribue, à tort ou à raison, à la photographie<sup>201</sup>. Car s'il s'agit bien de capter le réel, sa saisie procède d'un art véritable dans la manière de poser l'objet – ici la « chaise » - non comme un « bloc compact », c'est-à-dire une chose inerte, mais comme « chose fuyante », dont il faut « juxtaposer et maintenir les éléments ». Rohmer ne saurait dire mieux que l'art de l'image cinématographique est pour lui un art de la *captation*, mais aussi de la *composition* et de la *mise-en-scène*. C'est bien ce que corroborent les propos suivants :

« Cette chaise ne devra donc jamais être présentée comme un moyen de dire quelque chose, une seule chose. Il convient qu'elle laisse déborder un trop-plein de significations où sera mise en lumière sa condition propre d'objet d'ameublement, celle de l'homme qui l'a fabriquée à son usage et, partant, de l'univers dont elle est parcelle. Toutes choses qu'un grand cinéaste ne manquera pas de rendre sensibles, par la sollicitude dont il saura l'entourer, l'angle sous lequel il conduira son approche, le moment qu'il choisira pour la faire apparaître, par l'art, tout simplement, avec lequel il saura la *mettre en scène*. »<sup>202</sup>

Peut-être pourrait-on ajouter que pour Rohmer le monde est *un*, et que chacun des éléments qui le composent s'intègrent à sa vision holistique - voire religieuse au sens étymologique qu'induit le verbe latin *religare* -, d'un univers se présentant comme un tout cohérent. Son cinéma nous montre que la quête des personnages est avant tout une recherche d'amour et de lumière, comme c'est le cas dans le film *Le Rayon vert* (1986), mais dans tant d'autres aussi comme nous le verrons ci-dessous. Et les objets, s'ils sont parfois filmés, le sont toujours avec *art*, de sorte qu'ils sont montrés sous un éclairage – au sens propre comme au figuré - qui les *sublime* toujours.

Rohmer se plaît d'ailleurs, dans un des articles composant le recueil *Le Celluloïd et le marbre*, à déjouer la contradiction logique qui pourrait s'élever entre la notion d'« art » et celle de

---

<sup>200</sup> Ces citations sont toutes extraites de l'avant-propos du *Celluloïd et le Marbre*, *op.cit.*, pp 19-20. Je souligne.

<sup>201</sup> Les jugements de Rohmer sur la photographie pourraient être considérés comme exagérés dans la mesure où la photographie est un *art*, ce qui suppose, donc, des approches et des styles variés en fonction de ceux qui la pratiquent : quoi de commun par exemple entre un Willy Ronis et un Robert Doisneau, pour citer deux photographes contemporains du cinéaste ? Le cinéaste sacrifie ici quelque peu la subtilité des arguments aux nécessités de sa démonstration, un peu à la manière de ses personnages, que Rohmer fera parfois argumenter avec une certaine mauvaise foi – *cf. infra*. p.303 : le personnage d'Octave prétend qu'il ne rentrait à Paris, quand il était professeur à Orléans, que « pour écouter la radio » par exemple.

<sup>202</sup> *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

« reproduction », qu'il assigne souvent au cinéma :

« On nous rabâche que le cinéma est un art *bien* qu'il repose sur un mode mécanique de reproduction. J'affirmerai, tout au contraire : le pouvoir de reproduire exactement, bêtement, est du cinéma le plus sûr privilège. Mais alors, dira-t-on, comment interviendra le créateur, où sera sa liberté ? Sa liberté ? Partout, et la plus grande. Ce qu'un cinéaste digne de ce nom entend nous faire partager, ce n'est point son admiration pour les musées, mais la fascination qu'exerce sur lui les choses mêmes. »<sup>203</sup>

C'est la « fascination », ce sentiment que ressent Rohmer par rapport à l'existence et au monde, que nous retrouverons incarnée par nombre de ses personnages, ce qui se marquera dans de très nombreux films par la présence obsédante du *regard*.<sup>204</sup> Si la parole est, comme on le verra, constitutive d'une certaine théâtralité rohmérienne, c'est le regard qui en assure peut-être la part majeure, dans la mesure où parole et regard vont de pair dans ce cinéma et que, sans le regard de celui qui l'écoute, la parole n'est rien.

4 – André Bazin, « Pour un cinéma impur ».

Pour Bazin le cinéma est, comme le précise l'un des titres de chapitre composant son oeuvre<sup>205</sup>, « un art impur », dont le caractère moderne ne saurait empêcher qu'en son sein se retrouvent et s'entrecroisent diverses formes artistiques comme le théâtre. C'est dans le cadre d'un hommage collectif rendu au critique après sa mort en 1959, que Georges Sadoul résumera le mieux la conception ouverte dont nous trouvons le témoignage dans *Qu'est-ce que le cinéma* :

« Bazin s'élève dans tout ce volume contre le mythe du cinéma pur, édifié par certains disciples abusifs de Louis Delluc, en étudiant l'art du film dans ses rapports avec le roman, le théâtre et la peinture, à travers diverses œuvres [...] »<sup>206</sup>

Il faut remettre toutefois l'emploi de cette expression de « cinéma impur », telle que l'utilise

---

<sup>203</sup> *Le Celluloïd et le marbre*, « Le siècle des peintres », *op.cit.*, p. 38. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>204</sup> Pour rappel : *Théâtron*, mot grec signifiant : « endroit où l'on regarde ». Vient du verbe *theaomai* : regarder attentivement, contempler. (*Trésor informatisé de la langue française, op.cit.*)

<sup>205</sup> *Qu'est-ce que le cinéma ?* « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation ». *op.cit.*

<sup>206</sup> Georges Sadoul, « A work in progress ». *Cahiers cinématographiques* n°91, janvier 1959.

André Bazin, en perspective. Le chapitre où Bazin l'utilise comme titre est consacré à cette pratique cinématographique très répandue dans le cinéma de l'après-guerre : l'adaptation du théâtre au cinéma. Cette forme d'expression étant alors très décriée par les adeptes d'un cinéma « pur » qui tirerait de la seule technique cinématographique ses richesses formelles<sup>207</sup>, Bazin établit quelques-uns des critères par lesquels une adaptation de valeur peut se distinguer d'une oeuvre médiocre. Il trace en particulier l'éloge argumenté de quelques-unes des adaptations les plus célèbres de son époque, comme *Macbeth* d'Orson Welles ou *Les Parents terribles* de Jean Cocteau.

Mais si l'intérêt de ces analyses consiste à dégager des principes esthétiques généraux concernant cette pratique, il faut préciser qu'elles sont d'autant plus précieuses qu'elles permettent de placer la théâtralité cinématographique au niveau d'une *esthétique*, que celle-ci se situe ou non dans le cadre de l'adaptation. Ce point de vue, très différent de celui d'une certaine modernité antithéâtrale dont nous analysons ci-après la réalité historique et les effets, devra toutefois attendre de nombreuses années encore avant que la notion de théâtralité cinématographique fasse l'objet d'une réflexion esthétique et théorique - sans qu'il soit possible d'ailleurs, encore actuellement, d'épuiser la réflexion autour d'une telle problématique.

L'oeuvre de Rohmer, qui a toujours inscrit son oeuvre dans l'héritage d'André Bazin, est, quant à elle, empreinte de théâtralité par de nombreux critères, dont le souci du décor n'est pas, comme nous le voyons ici, le moindre. Mais jusqu'aux « *Comédies et proverbes* », cette théâtralité est une dimension de son oeuvre dont il ne parle jamais, inscrivant surtout son premier cycle, les « *Six Contes moraux* », dans une esthétique romanesque du fait du dédoublement des personnages en narrateurs externes qui commentent le récit en voix *off*. Rappelons qu'il est arrivé par ailleurs que Rohmer s'exprime, à ses débuts comme critique et cinéaste, de manière assez négative par rapport au théâtre. Il s'agira ici de mettre en perspective ce regard par l'examen du contexte artistique volontiers antithéâtral qui était, dès ses débuts, prégnant dans les mentalités de ses contemporains.

---

<sup>207</sup> Le critique émet ainsi l'idée que l'adaptation du théâtre au cinéma constitue, pour la « critique moderne », un « pis aller honteux ». *Qu'est-ce que le cinéma ?* « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », *op.cit.*, p.84.

## B - Théâtralité et théâtrophobie.

Lorsque Éric Rohmer se lance dans la profession d' « auteur » de films <sup>208</sup> - soit dans les années 60 pour ce qui concerne ses premiers longs métrages -, le théâtre et le cinéma entretiennent des relations de grande proximité. Roger Icart précise d'ailleurs en 1992, dans son *Dictionnaire du cinéma mondial* :

« Opposés ou confondus, rejetés en bloc ou encensés avec discernement, les deux arts sont indissociables dès 1895. Lors du passage au parlant, on assistera logiquement à une avalanche d'adaptations, souvent réalisées dans l'urgence et l'incohérence. [...] Du théâtre d'ombres à la chambre noire, de la lanterne magique aux projections lumineuses, des fantasmagories de Robertson au Diorama de Jacques Daguerre, la création d'images s'est apparentée à la création théâtrale » <sup>209</sup>

Il convient toutefois de souligner qu'en dépit des rapports ayant rapproché, depuis ses origines, le cinéma du théâtre, cette relation ne va pas de soi, que ce soit dans le domaine du théâtre ou dans celui du cinéma. Jacques Gerstenkorn circonscrit bien la question, montrant comment le cinéma a supplanté le théâtre, jusqu'à ce que le théâtre le réinvestisse à son tour, pour le plus grand profit de l'esthétique cinématographique :

« Autant l'indiquer d'entrée de jeu, la notion de théâtralité cinématographique est à plus d'un titre problématique. Les différences matérielles entre théâtre et cinéma sont telles, de prime abord, que la formule [...] semble relever de l'oxymore, d'un syncrétisme contre nature, d'un mythe romantique (la « fraternité des arts »). Historiquement, *le cinéma ne s'est-il pas trouvé en se démarquant du théâtre ?* Le langage cinématographique s'est développé contre le modèle hérité de la scène, fragmentant le point de vue du monsieur de l'orchestre, conquérant pas à pas sa spécificité, notamment grâce au montage et au gros plan. Dès l'origine, le cinéma investit les salles de théâtre et détourne le public du spectacle vivant. *Il semblerait alors que le théâtre, chassé par la porte, soit revenu par la fenêtre de l'écran*, qu'il ait pour ainsi dire occupé le cinéma de l'intérieur, par le biais des sujets comme par la prégnance des formes dramaturgiques, permettant aux films de gagner en respectabilité ce qu'ils perdaient en spécificité [...] »<sup>210</sup>

Il situe en revanche la coexistence de ces deux formes artistiques à partir du cinéma parlant sur le terrain de la rivalité esthétique mais aussi économique, *le théâtre filmé* se trouvant constituer un

---

<sup>208</sup> Rappelons qu'il préférerait être nommé ainsi que par le titre de « réalisateur »

<sup>209</sup> *Dictionnaire du cinéma mondial*, article « Théâtre filmé », Éditions du Rocher, Paris, 1992.

<sup>210</sup> André Gardies, « Lever de rideau », *Cinéma et théâtralité*, *op.cit.*, p. 13. Je souligne.

véritable point d'achoppement dans la relation entre les deux arts :

« Depuis l'avènement du cinéma parlant, les résurgences du théâtre filmé ont disqualifié le dialogue entre les deux arts, rallumant régulièrement la guerre du Verbe et de l'Image. Sempiternel procès qui ne fait au demeurant que prolonger au plan esthétique, une guerre commerciale et culturelle. »<sup>211</sup>

Comme le montre bien par ailleurs Laure Fernandez dans la revue d'art contemporain *Marges*<sup>212</sup>, autant le vingtième siècle vit la consécration du théâtre au cinéma à travers, précisément, la forme du théâtre filmé, autant la *théâtralité* est, comme l'on sait, un concept qui peine à être défini théoriquement et fait régulièrement l'objet de remises en question, y compris au sein du théâtre lui-même. Elle établit ainsi que c'est l'irruption du cinéma qui, de la même manière que la photographie l'avait fait peu de temps auparavant pour la peinture, menace les fondements du théâtre, tout en oeuvrant à l'émergence de la notion, précisément, de *théâtralité* :

« Dans le champ propre au théâtre, l'idée de théâtralité apparaît au moment où le cinéma vient bouleverser les spécificités du théâtre et où ce dernier tente de se dégager de la littérature, c'est-à-dire un moment où le théâtre cherche à se définir tout d'abord en tant qu'Art, puis en tant que forme autonome. [...] »<sup>213</sup>

La théâtralité va, enfin, constituer l'objet d'un rejet qui pourra prendre plusieurs formes. Nous évoquerons deux exemples de cette mise à l'écart qui, au vingtième siècle, va jusqu'à ce que nous nous risquons à désigner, dans le sillage de Laure Fernandez, comme une « théâtrophobie » : Michael Fried et sa théorie de l'*absorbement* (voir « notes de thèse ») et Robert Bresson qui, au mot « cinéma », a toujours préféré le « *cinématographe* » comme forme pure de toute théâtralité.

---

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> Laure Fernandez, *Théâtralité et arts visuels : le paradoxe du spectateur. Autour « The World as a Stage » et « Un teatre sense teatre »* (*Marge*, revue d'art contemporain n°10, 2010) Url : <http://marges.revue.org/490>

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 25.

## 1– De Diderot à Michael Fried : la critique antithéâtrale

C'est dans le contexte de l'avènement de l'art minimaliste en Amérique <sup>214</sup> que va naître une forme de théâtraphobie à la faveur de laquelle Michael Fried fera paraître un ouvrage intitulé *Art and objecthood : essays and reviews*.<sup>215</sup> On trouve par exemple dans cet ouvrage les propos suivants, à valeur de manifeste :

« 1) " Le succès, et même la survie des formes artistiques dépend de plus en plus de leur capacité à mettre le théâtre en échec."

2) " L'art dégénère à mesure qu'il approche une condition qui est celle du théâtre."

3) " Les concepts de qualité et de valeur [...] prennent un sens, ou prennent tout leur sens, à l'intérieur, exclusivement, des arts individuels. Ce qui existe entre les arts relève du théâtre." » <sup>216</sup>

La critique antithéâtrale radicale dont fait ici état Michael Fried n'est pas, d'ailleurs, sans concerner de près l'histoire de la peinture en France, sachant que c'est sur l'œuvre esthétique de Denis Diderot, et particulièrement sur la pensée que cet auteur développe à la fois autour de la peinture et du drame, que Michael Fried a appuyé ses théories. Voici ce que dit en particulier Diderot, dans ses *Pensées détachées sur la peinture* :

« Lairesse <sup>217</sup> prétend qu'il est permis à l'artiste de faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau. Je n'en crois rien ; et il y a si peu d'exceptions, que je ferais volontiers une règle générale du contraire. Cela me semblerait d'aussi mauvais goût que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre. La toile renferme l'espace, et il n'y a personne au-delà. Lorsque Suzanne s'expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les

---

<sup>214</sup> « Le Minimalisme ou Art minimal, terme qui signifie « le moins est le plus » (célèbre principe de l'architecte Mies Van der Rohe : *Less is more*), est justifié par l'intervention minimale des artistes. En 1959, Frank Stella, considéré comme l'initiateur du mouvement, présente à l'exposition *Sixteen Americans* au MOMA, en réaction contre l'« Expressionisme abstrait » ses *Blacks Paintings* où règnent la non-couleur, le systématisme et la planéité absolue du tableau. Ces tableaux déclenchent le scandale, mais annoncent un mouvement de peintres minimalistes qui rejettent l'illusionnisme, évacuent la subjectivité, utilisent des formes abstraites géométriques et simplifiées à l'extrême. L'Art minimal, semblait inviter le spectateur à se concentrer sur l'art seul, à l'exclusion de tout ce qui pouvait être perçu comme un élément relevant d'un autre domaine. Il posait comme principe que l'art et le monde existaient dans des univers parallèles mais séparés. Dans sa détermination à se dépouiller de toutes les excentricités et complexités de la forme, il évacua les éléments qui permettaient habituellement de définir le style auquel on a affaire. On peut faire remonter le minimalisme aux expériences menées par les artistes russes, et plus précisément au suprématisme de Malevitch. » (Revue en ligne *Aparences, histoire de l'Art et actualité culturelle*)

Url : <https://www.aparences.net/art-contemporain/mouvements/op-art/>.

<sup>215</sup> *Contre la théâtralité, du minimalisme à la photographie contemporaine* (Paris, Gallimard, collection NRF essais, 2007). Titre original : *Art and objecthood : essays and reviews*. Ouvrage traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 133 sq.

<sup>217</sup> Gérard de Lairesse, né à Liège en 1641 et mort à Amsterdam en 1711, fut surnommé en France le « Poussin hollandais ». Il fut peintre, décorateur et graveur. Il laissa des écrits sur l'art : *Principes du dessin* (1701) et *Le Grand livre des peintres* (1707).

voiles qui l'enveloppaient, Suzanne est chaste et le peintre aussi ; ni l'un ni l'autre ne me savaient là. »<sup>218</sup>

Il ressort de ces propos que pour être efficace, l'oeuvre d'art doit mettre à distance le *regard* du spectateur en abolissant ses traces au sein de l'oeuvre. C'est bien ce qui ressort des propos de Michael Fried :

« Dans plusieurs essais sur la peinture et la scène contemporaine et abstraite que j'ai publiés dans la seconde moitié des années soixante, j'ai soutenu que les œuvres qui semblaient relever de recherches poussées et difficiles, mais qui, en réalité, étaient d'une originalité moindre et médiocre, élaboraient ce que j'ai appelé un rapport théâtral au spectateur ; les œuvres récentes les meilleures – en peinture, celles de Louis, de Noland, d'Olitski et de Stella ; en sculpture, celle de Smith et de Caro<sup>219</sup> – sont, au contraire, essentiellement *anti*-théâtrales : elles traitent le spectateur comme s'il était absent. Le concept de théâtralité dirige mon interprétation de la peinture et de la critique française à l'époque de Diderot ».<sup>220</sup>

L'« absorbement », concept par lequel Michael Fried rend compte de cet art *antithéâtral* qu'il défend et préconise, signifie donc que les personnages, totalement captés par la fiction au sein de laquelle ils existent en tant que personnages, ne paraissent aucunement se soucier du regard du spectateur, contrairement à d'autres formes où les adresses à ce dernier sont fréquentes<sup>221</sup>, via un ensemble de procédés tous destinés à rendre l'oeuvre plus spectaculaire. Cette opposition recouvre très exactement selon Michael Fried le « drame » du « mélodrame » :

« L'antithèse de l'absorbement était la théâtralité, le jeu pour et devant le public, dont il apparut très vite qu'il constituait l'un des pires défauts artistiques. De fait, le problème de la théâtralité a d'emblée fait l'objet d'une définition des plus tranchées : *ou bien* le ou les personnages d'un tableau semblaient entièrement oublieux du regard qu'on portait sur eux, *ou bien* ils tombaient sous le coup d'une condamnation pour théâtralité. Ce « tout ou rien », de même, était *ce qui réglait l'opposition entre drame et théâtre* : là où les deux termes avaient longtemps été, sinon interchangeables, du moins inséparables l'un de l'autre, ils étaient devenus, avec Diderot et la tradition antithéâtrale française, en tout point, et par définition, opposables. " *Drame* ", le terme positif, interdisait

---

<sup>218</sup> Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture (Oeuvres esthétiques, Classiques Garnier, Bordas, Paris, 1988, édition de Paul Vernière, p. 792)*

<sup>219</sup> Tous les artistes mentionnés par Michael Fried sont cités comme appartenant au courant minimaliste dans l'oeuvre de Paul Ardenne *L'âge contemporain, une histoire des arts plastiques à la fin du XXème siècle*. Éditions du regard, 1990.

<sup>220</sup> Michael Fried, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne* (Paris, Gallimard, 2017, trac. Claire Brunet. Avant-propos p. II). C'est nous qui soulignons.

<sup>221</sup> Du *Printemps* de Botticelli (1482) au *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1863), des *Aveugles* de Brueghel le Jeune (1568) aux *Ménines* de Vélasquez (1656), toute une tradition picturale veut que le spectateur soit comme aspiré dans la représentation à la faveur du regard d'un ou de plusieurs personnages qui paraissent s'adresser à lui et le prendre à témoin.

absolument toute idée d'une prise en compte du spectateur [...] ; inversement, *ce qui restait du théâtre transforma le drame en mélodrame* [...] »<sup>222</sup>

Or, comme le souligne Laure Fernandez dans la revue d'art contemporain *Marges* citée ci-dessus : « Cette déclaration fait date parce qu'elle n'est pas une lubie soudaine et isolée mais le résultat d'une importante lignée critique antithéâtrale [...] dont les retombées se font ressentir aujourd'hui. »<sup>223</sup> Ces positions de l'art américain concernant le mouvement minimaliste constitueront de fait le contexte esthétique dans lequel se développera toute une partie de l'art dans la seconde moitié du vingtième siècle, en opposition à des mouvements comme le cubisme de Picasso ou Braque, l'expressionnisme abstrait de William de Kooning, ou à des œuvres à la théâtralité très marquée comme celles de Francis Bacon.<sup>224</sup>

## 2 - Du minimalisme à l'aléatoire. La théâtralité rohmérienne, première approche.

Cette inspiration minimaliste traversera de nombreuses formes d'expression artistiques au vingtième siècle comme la musique avec John Cage ou Philip Glass, ou la danse à travers des chorégraphes comme Merce Cunningham ou Lucinda Child : ces artistes adopteront eux-mêmes une forme radicale d'antithéâtralité en abandonnant le primat de la posture frontale qui était, en usage dans les formes académiques de la danse classique, voire dans la danse moderne américaine du début du vingtième siècle.<sup>225</sup> Ils se différencieront toutefois du minimalisme par l'introduction d'autres principes esthétiques comme le principe de *l'aléatoire* dans leurs compositions respectives : que ce soit dans les formes du mouvement lui-même ou dans la dissociation entre musique et geste, ces chorégraphes feront du *hasard* un principe esthétique. Vers la fin du 20<sup>ème</sup> siècle, ils trouveront dans l'informatique le moyen d'introduire le hasard comme un élément structurel de leurs compositions. A l'occasion d'un ballet donné au Théâtre de la Ville en 1999 Merce Cunningham explique par exemple, face caméra,

---

<sup>222</sup> Michael Fried, *op.cit.*, p 142-143. Je souligne.

<sup>223</sup> Laure Fernandez, *op.cit.*

<sup>224</sup> On pense à la série des *Woman* pour Willem de Kooning peinte dans les années 50 (créatures féminines aux yeux immenses et aux corps plantureux de Vénus préhistoriques, fixant le spectateur de leurs immenses yeux écarquillés), ainsi qu'aux multiples portraits d'Innocent X (peints par Francis Bacon dans les mêmes années d'après Vélasquez), enfermé entre des droites verticales formant des barreaux, ouvrant parfois une bouche démesurée dans une sorte de hurlement silencieux face au spectateur, chez Francis Bacon.

<sup>225</sup> Comme la peinture la danse sera traversée, au 20<sup>ème</sup> siècle, par le même type de clivage, entre les chorégraphies en rupture avec la théâtralité comme celles de Merce Cunningham, et celles pour lesquelles la théâtralité constitue au contraire la base du rapport des danseurs au corps, au mouvement et à l'espace : nous pensons en particulier à Pina Bausch pour la danse allemande, et à Maguy Marin pour la danse française.

les principes de composition de ses ballets : l'observation du monde, de la nature et du mouvement des gens, ainsi que l'usage de l'ordinateur dans ses compositions pour introduire le hasard.<sup>226</sup>

Or il est intéressant de constater que les principes mis en exergue par Merce Cunningham - imitation de la nature et importance du hasard dans la composition de l'œuvre -, ont quelque rapport avec l'esthétique du cinéma d'Éric Rohmer. Bien qu'il se soit lui-même toujours considéré comme un classique, le cinéaste est captivé par certaines formes de la modernité artistique du vingtième siècle, ce dont ses films, textes et entretiens témoignent. De *La Blouse romaine* d'Henri Matisse utilisée comme un élément important de décor dans *Pauline à la plage* au peintre abstrait russe Piet Mondrian, dont une reproduction est accrochée au mur de la maison de Pascale et de Rémi dans *Les Nuits de la pleine lune*, l'art contemporain figuratif, mais aussi abstrait, intéressent le cinéaste. Les entretiens qu'il donne en 1962 aux artistes les plus représentatifs de son époque témoignent de cet intérêt. Il faut par ailleurs évoquer la fascination de Rohmer pour l'architecture moderne, qui habitera plusieurs longs métrages de fiction comme *Les Nuits de la pleine lune* (1983), *L'Ami de mon amie* (1987) et *L'Arbre le Maire et la Médiathèque* (1992)<sup>227</sup>, et qui constituera en outre le sujet d'une série de documentaires donnant la parole aux architectes à la pointe de la modernité de la seconde moitié du 20<sup>ème</sup> siècle.<sup>228</sup> Lui-même du reste, a parfois comparé l'œuvre cinématographique organisée en séries à une composition à caractère aléatoire avec constantes et variantes.

« ROHMER : Quant aux « *Contes moraux* » je vous avais dit que c'étaient des films qui pourraient être composés par un ordinateur.

CAHIERS : Mais l'ordinateur est lui-même programmé...

ROHMER : Mais le programme est extrêmement simple. A partir des deux seuls mots : conte, moral, on peut tirer beaucoup de choses.<sup>229</sup>

---

<sup>226</sup> Url : <http://www.youtube.com/watch?v=r6YRFTCQCOG>

<sup>227</sup> Dans *Les Nuits de la pleine lune*, Louise hésite entre deux types d'habitat : l'appartement moderne de Marne-la-Vallée ou le studio de style bourgeois et haussmannien qu'elle possède à Paris. Blanche et Léa, personnages principaux de *L'Ami de mon amie*, vivent dans le centre de la ville-nouvelle de Cergy-Pontoise. *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque* est traversé par le débat contradictoire entre tenants de la construction d'une médiathèque ultra moderne (représentés par le maire Julien Dechaumes) et pourfendeurs du projet (avec à leur tête Marc Rossignol, instituteur de la commune).

<sup>228</sup> Rohmer réalise en 1975 un documentaire en quatre parties de 52 mn chacun, en collaboration avec plusieurs architectes comme Philippe Boudon comme Jean-Paul Pigeat. Chacun des épisodes de ce documentaire porte sur une problématique relative à l'architecture moderne : « Enfance d'une ville : l'élaboration architecturale de la ville nouvelle de Cergy-Pontoise », « La diversité du paysage urbain », « La forme d'une ville », « Le logement à la demande ». Ces documentaires figurent en bonus du DVD *Les Nuits de la pleine lune*, dans *Éric Rohmer l'intégrale*, op.cit.

<sup>229</sup> « Nouvel entretien avec Éric Rohmer ». *Cahiers du cinéma* n°219, art.cit.

Mais à la grande différence des minimalistes et des courants qui s'inscrivent dans le sillage de ces pratiques artistiques où l'anti-théâtralité fait loi, le cinéma d'Éric Rohmer est marqué par plusieurs formes de *théâtralité*. En effet, que ce soit par le spectacle sans cesse renouvelé des conversations entre les personnages, par la représentation de leurs corps, et de leurs voix, par l'usage de décors destinés à mieux les mettre en relief <sup>230</sup>, le cinéma d'Éric Rohmer met l'*être en scène*. Toujours au centre de l'intrigue dramatique, sans cesse éprouvé à travers les multiples relations qui engagent son rapport à la vie et au monde, le personnage rohmérien est avant tout sujet et objet – *être* - de *désir*. Mais la vertu principale de ce cinéma est de rendre la présence de cet être sensible dans sa *misère* et sa *grandeur*, et ce au moyen de dispositifs ménageant dans chaque séquence et dans chaque plan une économie de la *parole* et du *regard*. Ce sont ces éléments, qui feront l'objet de nos prochaines analyses, qui façonnent, dans ce cinéma, une esthétique de la théâtralité.

Nous évoquerons, toutefois avant de décrire plus avant les formes spécifiques de la théâtralité rohmérienne, les rapports nourris par d'autres cinéastes contemporains de Rohmer avec la théâtralité, soient qu'ils la rejettent comme Robert Bresson, soit au contraire qu'ils l'adoptent comme une donnée structurelle de leur œuvre, comme Alain Resnais et Jacques Rivette.

---

<sup>230</sup> C'est ce critère qui creuse le plus, nous semble-t-il, la différence avec l'esthétique de l'antithéâtre évoquée ci-dessus.

C - Bresson versus Rohmer : une conception radicalement différente de l'art cinématographique.

Le cinéma de Robert Bresson est, de tous les cinéastes de la première moitié du vingtième siècle, celui qui nous paraît le plus *antithéâtral*. Il sera intéressant de confronter ses choix théoriques et pratiques avec ceux d'Éric Rohmer dans cette perspective : cela qui nous permettra d'entrevoir la manière dont ces deux auteurs différaient concernant la question de la *mimesis* cinématographique, mais aussi celle de la direction d'acteurs, voire de la nature même du cinéma. Nous verrons au passage néanmoins que sur certains points, et non des moindres, néanmoins ces deux auteurs ont des points communs

1 - Robert Bresson et le « cinématographe » comme anti-théâtre. Vers une définition de la théâtralité rohmérienne.

Le rejet du théâtre que nous évoquions ci-dessus à propos de Michael Fried se retrouve dans le domaine du cinéma, et particulièrement chez l'aîné d'Éric Rohmer, Robert Bresson <sup>231</sup>. Toute son œuvre tend en effet à écarter le cinéma comme « théâtre photographié », par opposition au « cinématographe » :

« Deux sortes de films : ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène etc.) et se servent de la caméra afin de *reproduire* ; ceux qui emploient les moyens du cinématographe et se servent de la caméra afin de *créer* ». <sup>232</sup>

On constate d'emblée que les fonctions mimétiques – du côté du théâtre -, et créatrices – du côté du cinéma - sont, selon Bresson, absolument dissociées, voire incompatibles. Cette dissociation est, il faut le souligner, contraire à la théorie aristotélicienne de la *mimesis*, qui veut que dans tous les cas la dimension de la représentation loin d'être une simple « reproduction » du réel, amène non seulement le plaisir de la contemplation mais aussi celui de la *connaissance*, voire de la *re-*

---

<sup>231</sup> Au moment où Rohmer commence à réaliser ses courts-métrages (avec son *Journal d'un scélérat*, 1949, œuvre malheureusement perdue à ce jour), Bresson a déjà sauté le pas depuis longtemps puisque son premier court-métrage, *Les Affaires publiques*, date de 1934. Bresson est alors âgé de 33 ans, Rohmer (qui s'appelle encore Maurice Scherer), n'a encore que 14 ans.

<sup>232</sup> Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, 1975, Éditions Folio Gallimard, chapitre « Modèles », p. 17. Les caractères en italique sont de l'auteur.

*connaissance* :

« L'art poétique dans son ensemble paraît devoir sa naissance à deux causes, toutes deux naturelles. 1- Dès l'enfance les hommes ont, inscrites, dans leur nature, à la fois une tendance à représenter – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages – et une tendance à trouver du plaisir aux représentations.[...] La raison en est qu'apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes, mais également pour les autres hommes [...] ; en effet, si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit "Celui-là, c'est lui". Car si on n'a pas vu auparavant, ce n'est pas la représentation qui procurera le plaisir, mais il viendra du fini dans l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre. »<sup>233</sup>

Les commentaires précis apportés par les traducteurs sur ce passage sont particulièrement éclairants sur la nature de la mimesis telle que la définit Aristote dans sa *Poétique* :

« Le plaisir que procure la représentation en tant que telle est un plaisir de *reconnaissance*, plaisir intellectuel de mise en relation de la forme représentée (créée par représentation) avec un objet naturel connu par ailleurs. Or le plaisir propre à la reconnaissance tient précisément au fait que le tableau *n'est pas* la réplique exacte de l'objet : le spectacle d'un deuxième objet identique au premier ne pourrait procurer que la même impression que lui (agréable, désagréable, indifférent selon le cas). Au contraire le tableau, qui abstrait du modèle *la forme propre*, sollicite les facultés de raisonnement (*sullogizesthai*) et procure, dans la reconnaissance, le plaisir de découverte qui est simultanément plaisir d'étonnement (*thaumazein*) et plaisir d'apprendre (*manthanein*). »<sup>234</sup>

Or, pour Bresson, le cinéma, qui n'est que du « théâtre photographié », n'est qu'une imposture qui « ne crée rien » :

« Un film ne peut pas être un spectacle, parce qu'un spectacle exige la présence en chair et en os. Cependant il peut, comme dans le théâtre photographié ou CINEMA, être la reproduction photographique d'un spectacle. Or la reproduction photographique d'un spectacle est comparable à la reproduction photographique d'une toile de peintre ou d'une sculpture. Mais la reproduction photographique du SAINT JEAN-BAPTISTE de Donatello ou de la JEUNE FEMME AU COLLIER de Vermeer n'a ni le pouvoir, ni la valeur, ni le prix de cette sculpture ou de cette

---

<sup>233</sup> Aristote, *La Poétique*, textes traductions et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, p. 43 (Éditions du Seuil, 1980)

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 165. Ce sont les auteurs-traducteurs qui soulignent.

toile. Elle ne la crée pas. Elle ne crée rien. »<sup>235</sup>

Nous sommes ici aux antipodes de la manière dont Rohmer conçoit lui-même la mimesis cinématographique. S'inscrivant dans la perspective aristotélicienne, le cinéaste assigne à son art la mission de produire de la « connaissance » en « copiant la beauté du monde », afin d'en exalter les effets :

« Le cinéma, au contraire [de la peinture, de la poésie, de la musique qui cherchent à traduire la vérité par le truchement de la beauté] use de techniques qui sont des instruments de reproduction ou, si l'on veut, de connaissance. Il possède, en quelque sorte, la vérité d'emblée, et se propose la beauté comme fin suprême. *Une beauté qu'il a la mission, non pas d'inventer, mais de découvrir, de capturer comme une proie, presque de dérober aux choses.* La difficulté pour lui n'est pas, comme on le croit, de forger un monde à lui avec ces purs miroirs que sont les outils dont il dispose, mais de pouvoir *copier* tout bonnement cette beauté naturelle. *Mais s'il est vrai qu'il ne la fabrique point, il ne se contente pas de nous la livrer comme un colis tout préparé : il la suscite plutôt, il la fait naître par une maïeutique qui constitue le fond même de sa démarche.* »<sup>236</sup>

Il ressort de ce passage que s'il y a « copie » elle n'est pas une simple « reproduction du monde », mais qu'elle a pour but de délivrer une « connaissance » ayant à voir avec « la beauté comme fin suprême ». Le tour « il ne se contente pas de nous la livrer comme un colis tout préparé » fait signe, quant à lui, vers l'art de la mise en scène. De la composition du scénario au tournage, de la mise en scène au montage, le cinéma d'Éric Rohmer, plus encore qu'une œuvre de « copie », est donc un art de la *préméditation* – c'est-à-dire de la *mise en scène* – mais aussi de la *prédation* - il s'agit bien en effet, de l'aveu même du cinéaste, d'aller débusquer la beauté afin de la « capturer comme une proie ».

On soulignera par ailleurs que l'expression employée par le cinéaste pour qualifier les finalités d'un art - « capturer » la « beauté [...] comme une proie » -, est le tour le plus approprié pour définir la dramaturgie même du cinéma d'Éric Rohmer, dont toute l'oeuvre tend à cela : narrer des entreprises humaines par lesquelles il s'agit, toujours, précisément de « capter la beauté » : soit en décrivant la manière dont des personnages masculins sont tout à coup surpris par la beauté de femmes qu'ils n'avaient pas soupçonnée auparavant, comme le narrent les « *Six Contes moraux* » ; soit que le film représente la quête de l'amour et la découverte de la beauté de l'Autre comme c'est le cas dans la plupart

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>236</sup> Éric Rohmer, *Le Goût de la beauté, op.cit.*, p. 83. Je souligne.

des « *Comédies et Proverbes* » et des « *Contes des quatre saisons* » ; soit qu'il s'agisse de partir en quête de la beauté comme *extase*, comme dans les aventures de *Perceval le Gallois*, ou, enfin, de rechercher cette beauté sous la forme d'une l'harmonie entre ville et nature, comme dans *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*.

Chacun des films de Rohmer qu'il appartienne ou non à un cycle, et ce jusqu'à la toute fin de son œuvre avec cet accomplissement que marquent *Les Amours d'Astrée et de Céladon*, est une quête de la beauté, et ce à tous les niveaux de la narration : dans l'organisation des intrigues où la question de l'amour et du désir provoqués par la beauté perçue de l'Autre est centrale ; dans la mise en scène des acteurs toujours valorisés par les décors campagnards, citadins ou marins dans lesquels ils évoluent ; et par-dessus tout la composition de dialogues faisant vivre les personnages sous nos yeux, ménageant à la fois le naturel de la parole jaillissante et l'intérêt de la confrontation des points de vue. Le tout est, de plus, pris dans un jeu subtil d'équilibre entre procédés cinématographiques – plans à l'échelle du corps de l'acteur, plans fixes ou panoramiques qui dynamisent l'image – et procédés dramatiques qui animent l'intrigue, ménageant des tensions, grâce au « *suspens* » - un terme appartenant à l'esthétique de Corneille et que Rohmer revendiquait<sup>237</sup> -, ou au *coup de théâtre*, celui-ci faisant régulièrement intervenir un « hasard » se présentant bien souvent comme le « *deus ex machina* » qui oriente la narration vers l'esthétique de la comédie.

Mais au-delà même d'une esthétique de captation de la beauté nous avons affaire à une esthétique de la *fascination*, dont la fin, à la fois lumineuse et quasi miraculeuse du *Rayon vert* pourrait représenter la métaphore. Cette œuvre articule en effet la *fascination des images* aux *images de la fascination*, pour reprendre le titre d'un recueil de textes rassemblés par Gilles Declercq et Stella Spriet.<sup>238</sup> En effet le spectateur y regarde le personnage qui, lui-même, regarde ce qui le fascine. Et c'est très précisément ce dispositif qui se trouve reflété dans nombre d'intrigues où l'on voit un personnage fasciné, cette relation se dupliquant parfois par l'intervention d'un tiers, autre regardeur qui à son tour observe le personnage qui regarde, qu'il soit présent à l'image ou qu'il se situe hors-champ. C'est très exactement ce dispositif de spectacularisation à plusieurs niveaux qui est constitutif du

---

<sup>237</sup> Cf. Éric Rohmer, *Le Celluloïd et le Marbre*, *op.cit.*, partie entretien avec Noël Herpe et Philippe Fauvel, p. 95 : « J'emploierais plutôt le mot *suspens* – qu'employait Corneille ».

<sup>238</sup> Nous retrouvons, dans les mots employés par Gilles Declercq et Stella Spriet pour décrire la fascination les mêmes termes que ceux employés par Rohmer pour décrire une « beauté » qu'il se donne pour mission de « capturer comme une proie » : « Saisie dans l'instant, la fascination se définit comme l'effet d'une image sur un regard. Elle est un "arrêt sur image" dont il faut cerner la puissance, le rayonnement ; effet de pouvoir entre les deux pôles du fascinant et du fasciné, analogique du pouvoir entre proie et prédateur ». Gilles Declercq et Stella Spriet, *Fascination des images, images de la fascination*, Presses Sorbonne nouvelle, 2014, p. 13.

cinéma d'Éric Rohmer, et dont on retrouve la formule, délicieusement évoquée par le personnage de Lucie dans *La Femme de l'Aviateur* :

« LUCIE : Qu'est-ce que vous regardez ?

FRANÇOIS : Et vous ?

LUCIE : Vous. Je vous regarde en train de regarder. Vous regardez quoi ?

FRANÇOIS : Rien. De toute façon, ça ne vous regarde pas.

LUCIE : Ah, pardon ! Ce que vous *regardez* me regarde. »<sup>239</sup>

2 - Rohmer versus Bresson : de l'acteur à la machine. Reproduire ou imiter ? Rohmer et ses acteurs.

Bresson ne refuse pas seulement ce qu'il considère comme la simulation du « paraître », il s'insurge contre le statut même de l'acteur quand celui-ci se présente comme une *star*, récusant la manière dont le cinéma l'enferme régulièrement dans certains rôles, ce qui empêche le cinéaste de le considérer, à l'instar du peintre avec ses modèles – comme la *matière* dont il a besoin pour construire son œuvre :

« Ce que Bresson refuse dans l'acteur et le star system, ce n'est pas seulement l'imposture. C'est aussi que l'acteur porte sur son visage, dans ses gestes, dans toute sa personne, les traces indélébiles des fictions antérieures et des personnages qu'il a incarnés précédemment. L'acteur professionnel est un *signe* : il est déjà pourvu d'un capital narratif, encombré d'une mémoire et son visage est immédiatement reconnu. Le public voit, comme dans des formations sédimentaires que les fictions successives y auraient déposées, le masque des personnages avec lequel le visage de l'acteur se confond. »<sup>240</sup>

C'est cette réticence absolue éprouvée à l'idée d'utiliser des acteurs ayant déjà joué ailleurs, et porteurs dans leur manière de jouer de toute une « mémoire » ainsi que du « masque avec lequel [leurs] visage[s] se confond[ent] », qui l'a engagé, à partir des *Dames du Bois de Boulogne* (1945) à ne

---

<sup>239</sup> Éric Rohmer, « *Six Contes moraux* », *op.cit.*, p. 31. On notera que l'auteur a mis en évidence, en le soulignant, le verbe « regarder ».

<sup>240</sup> Jean-Louis Provoyeur, *Le cinéma de Robert Bresson, de l'effet de réel à l'effet de sublime*. Paris, éditions L'Harmattan, 2003, pp 157-158.

rechercher que des acteurs non professionnels qui, pour beaucoup d'entre eux, n'ont pas poursuivi de carrière cinématographique.

Rohmer rejoint Bresson sur ce point : à quelques exceptions près comme Jean-Louis Trintignant dans *Ma Nuit chez Maud* ou Jean-Claude Brialy dans *Le Genou de Claire*, le cinéaste a toujours préféré en effet utiliser des acteurs peu connus voire débutants, comme ce fut le cas pour Fabrice Luchini au moment de *Perceval le Gallois*, Arielle Dombasle, Béatrice Romand et André Dussolier dans *Le Beau Mariage*, ou Marie Rivière dans *La Femme de l'Aviateur* et *Le Rayon vert* <sup>241</sup>:

« [...] et je prends des acteurs qui ne sont jamais tout à fait célèbres, comme Fabrice Luchini ou Dussolier, qui étaient beaucoup moins célèbres qu'aujourd'hui quand ils ont tourné avec moi. Leur statut actuel les fait s'éloigner du type d'acteur qui pourrait s'identifier à mes personnages. »<sup>242</sup>

Mais c'est surtout, sur la question du jeu et dans la direction d'acteurs que Rohmer se distingue radicalement, une fois de plus, de Bresson, comme en témoignent les propos suivants énoncés dans le cadre de l'entretien avec Noël Herpe et Philippe Fauvel pour le livret d'accompagnement de l'édition intégrale en DVD :

« Un film, cela se passe dans la tête du metteur en scène et des acteurs. Quand je tourne, il me serait très difficile d'exprimer ce que j'ai en tête, et mon lien avec ceux qui travaillent auprès de moi. C'est très mystérieux, et il vaut peut-être mieux qu'on n'arrive pas à en savoir plus. »<sup>243</sup>

Alors que les critiques l'interrogent à propos du film de Françoise Etchegaray *La Fabrique du Conte d'été*<sup>244</sup> sur sa « direction d'acteurs » qu'ils trouvent « opaque », il affirme :

« Quand je tourne, je ne dirige pas les acteurs. Pour *Conte d'été*, j'ai dit à Melvil Poupaud : "Il faudra parler plus fort et distinctement, il faudra que votre voix domine le bruit de la mer". Pour l'y préparer, j'ai ouvert la fenêtre de

---

<sup>241</sup> Ajoutons que comme Bresson l'a fait avec Anne Wiasemsky Rohmer a parfois repris des acteurs pour tourner dans ses films.

<sup>242</sup> « *Éric Rohmer – Printemps éternel* », entretien donné par le cinéaste à Frédéric Bonnaud pour *Les Inrockuptibles*, 29 septembre 1998.

<sup>243</sup> *Entretien avec Noël Herpe et Philippe Fauvel*, octobre 2009. Livret « *Éric Rohmer* », *Éric Rohmer l'intégrale*, op.cit., p 27.

<sup>244</sup> *La Fabrique du Conte d'été* est un film documentaire réalisé par Françoise Etchegaray et Jean-André Fieschi en 1996 sur le sujet du tournage de *Conte d'été*, réalisé par Éric Rohmer la même année.

mon bureau, j'ai monté le volume de la radio, et je lui ai demandé de parler... C'est purement technique. Pour le reste, je laisse mes acteurs exprimer leur sensibilité, ce qu'ils font très bien ».<sup>245</sup>

La relation entretenue par Rohmer avec ses acteurs semble procéder comme on peut le voir d'une alchimie étrange, relevant de l'indicible et qu'il situe du côté du *mystère*. On relève également dans la description de cette relation l'expression d'une foi totale dans leur capacité à jouer en utilisant leur « sensibilité » : « Quand je tourne, je ne dirige pas mes acteurs [...] je [les] laisse exprimer leur sensibilité, ce qu'ils font très bien ».<sup>246</sup> Mieux : la relation de Rohmer à certains de ses acteurs *conditionne* l'écriture même du film. Précisant ainsi en 1998 à Frédéric Bonnaud, pour le journal *Les Inrockuptibles*, la manière dont il avait choisi ses acteurs pour le film *Conte d'automne* il expliquait avoir préféré reprendre des actrices qui avaient déjà tourné plusieurs films avec lui qu'engager des acteurs avec lesquels il n'avait jamais tourné, comme il en avait eu l'intention au préalable :

« [...] Marie Rivière et Béatrice Romand, à cause de leur forte personnalité, m'inspirent et me permettent de mettre dans leur bouche des choses plus spontanées. Dès que j'ai pensé à elles deux, les mots sont venus tout de suite, leurs personnages se sont mis à parler parce que je savais comment elles parlaient. A partir de là, j'ai écrit très vite [...] »<sup>247</sup>

Les nombreux témoignages d'acteurs d'Éric Rohmer au sujet de sa méthode de travail et de la manière dont il utilisait leurs tics de langage, et parfois même leurs propres aventures pour nourrir ses scénarios, confirment parfaitement ces propos. Ainsi d'André Dussolier, interrogé par Noël Herpe dans le bonus du film *Le Beau Mariage* : « J'ai été étonné, quand j'ai lu le scénario et les dialogues, de retrouver des tournures de phrases que j'avais employées quand j'étais avec lui ».<sup>248</sup>

Comme nous pouvons le remarquer, Rohmer affirme de surcroît ne pas pratiquer de « direction d'acteur » ce qui suppose que la plus grande liberté leur est laissée le jour du tournage, mais aussi, en amont, pour la préparation de leurs rôles. Ainsi André Dussolier précise-t-il, dans le même document, qu'il s'est rendu seul et à *l'insu de Rohmer*, la veille du tournage, dans le décor où devait être tournée la scène finale de la relation entre son personnage, Edmond, et celui de Sabine joué par Béatrice Romand. Or cette scène est très importante puisque Edmond devait y expliquer, à travers un long

---

<sup>245</sup> Éric Rohmer, *Le Celluloïd et le Marbre*, *op.cit.*, partie « Entretien avec Noël Herpe et Philippe Fauvel », p. 172.

<sup>246</sup> *Ibid.*

<sup>247</sup> *Les Inrockuptibles*, « Éric Rohmer – Printemps éternel », *art.cit.* Je souligne.

<sup>248</sup> André Dussolier, court-métrage bonus du film *Le Beau Mariage* in *Éric Rohmer l'intégrale*, *op.cit.*

monologue adressé à Sabine, son refus de la prendre pour femme. Il souhaitait donc préparer le monologue qu'il avait à dire à cette occasion :

« Alors j'y suis allé tout seul dans ces lieux, et puis je me suis joué la scène tout seul, en voyant un petit peu – ça, c'était quelque chose d'un peu théâtral, mais c'était pas théâtral, c'était très cinéma <sup>249</sup> – mais il n'empêche que j'avais quand même essayé de voir, dans ce long monologue, tous les moments où je pouvais échapper, ne pas être forcément toujours assis, aller à la fenêtre... Je m'étais fait une sorte de mise en place dans ma tête, *un peu comme si j'avais été le metteur en scène de mon propre rôle et de la scène*, pour qu'au moment où on irait tourner – mais ça, il ne l'a jamais su -, au moment où on irait tourner cette scène, j'aie quand même une sorte de structure dans ma tête, qui puisse répondre à ce qu'il m'aurait proposé, ou que je puisse même, moi, lui proposer des choses ». <sup>250</sup>

Contestant ensuite l'idée parfois émise que Rohmer écrivait pour ses acteurs de sorte que ceux-ci « n'avaient ensuite qu'à jouer » sans fournir d'autre effort particulier, l'acteur met au contraire l'accent sur le fait que la liberté qui leur était laissée supposait justement qu'ils se mettent eux-mêmes en scène : « Non, je ne suis pas d'accord du tout avec cette théorie. C'est vrai qu'il écrivait pour les acteurs qu'il choisissait. Il n'empêche que notre travail à nous demeurait à faire, enfin restait à faire. » <sup>251</sup> Car la confiance du cinéaste reposant dans la liberté de jeu de ses acteurs, ceux-ci se voyaient, selon lui, tout d'abord investis de la mission de captiver le cinéaste, qui était leur premier spectateur :

« Moi j'ai toujours senti ça avec Éric Rohmer : il écrit, c'est lui l'auteur, magnifiquement, comme on sait. Et après, il y a comme une sorte de relais de témoin qui passe à l'acteur – moi j'aime bien ça -, nous donnant la partition avec l'air de nous dire "allez-y, faites ce que vous avez à faire, faites ce que vous sentez", c'est un peu comme ça, il était le premier spectateur de ce qu'on pouvait proposer ». <sup>252</sup>

A ces paroles relevant d'une confiance naturelle dans les capacités de l'acteur comme de sa « sensibilité », on opposera les propos de Robert Bresson, qui envisage quant à lui ses acteurs comme des « modèles devenus automatiques » :

---

<sup>249</sup> L'indécision de Dussolier quant à la qualification de ce moment comme « théâtral » ou comme du « cinéma » est très intéressante : elle en dit long sur la manière clivée dont ces deux concepts se présentent souvent à l'esprit des acteurs eux-mêmes, qui *jouent* pourtant et font donc exister ce cinéma *avec* sa théâtralité.

<sup>250</sup> André Dussolier, *op.cit.* Je souligne.

<sup>251</sup> *Ibid.*

<sup>252</sup> *Ibid.* André Dussolier fait ici ressortir le tournage comme un dispositif lui-même théâtral au sens où Rohmer y occupait le rôle de *spectateur*.

« Modèles devenus automatiques (tout pesé, mesuré, minuté, répété dix, vingt fois) et lâchés au milieu des événements de ton film, leurs rapports avec les personnes et les objets autour d'eux seront justes, parce qu'ils ne seront pas *pensés*. »<sup>253</sup>

Des automates auxquels il faut, finalement, refuser la conscience du jeu :

« Supprime radicalement les intentions chez tes modèles.

A tes modèles : " Ne pensez pas ce que vous dites, ne pensez pas ce que vous faites." Et aussi : ne pensez pas à ce que vous dites, ne pensez pas à ce que vous faites ". »<sup>254</sup>

Voire refuser le principe même du jeu : « A tes modèles : "Il ne faut jouer ni un autre, ni soi-même. Il ne faut jouer *personne*" ». »<sup>255</sup>

Les trois aphorismes suivants, que nous présentons en gradation croissante, permettent de mesurer, chez ce réalisateur, une « théâtrophobie » allant, dans l'expression, jusqu'à une *véhémence* digne du style d'Antonin Artaud :

« Opposer au relief du théâtre le lisse du cinématographe »

« La terrible habitude du théâtre »

« Pas d'épousailles du théâtre et du cinématographe sans extermination des deux ». »<sup>256</sup>

Bresson remet en cause, surtout, un des principes de base du jeu de l'acteur de l'acteur, celle de l'imitation – de la *mimesis*, que le cinéaste rejette par-dessus tout : « Éviter les paroxysmes (colère, épouvante, etc.) qu'on est obligé de simuler et où tout le monde se ressemble. »<sup>257</sup>

Bresson réservera d'ailleurs assez rapidement le nom de « modèles à ses acteurs :

---

<sup>253</sup> *Notes sur le cinématographe, op.cit.* p. 34, chapitre « Automatismes ».

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 27, chapitre « Des regards ». C'est l'auteur qui souligne.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 68, chapitre « Vue et ouïe ». C'est l'auteur qui souligne.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 29, 19 et 21.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 69.

« Pas d'acteurs.

(Pas de direction d'acteurs.)

Pas de rôles.

(Pas d'étude de rôles.)

Pas de mise en scène.

*Mais l'emploi de modèles, pris dans la vie.*

ÊTRE (modèles) au lieu de PARAÎTRE (acteurs) »<sup>258</sup>

On peut toutefois relever dans cette citation une aporie : les « modèles », qui apparaissent par définition du côté de la chose à copier, à *imiter*, devant de façon paradoxale, être « pris dans la vie » sont ici opposés en effet aux « acteurs » qui sont, eux, du côté des « rôles » - et du « paraître ». Or l'expression « pris dans la vie » induit une esthétique réaliste qui jure quelque peu avec le syntagme choisi par Bresson - « le lisse du cinématographe » - dont il est question dans l'aphorisme précédent, et ce d'autant que Bresson l'oppose au « relief du théâtre ».

Il est par ailleurs difficile d'accorder un crédit quelconque à l'expression « pas de direction d'acteurs » au vu de l'aphorisme : « Modèles devenus automatiques (tout pesé, mesuré, minuté, répété dix, vingt fois) », où le principe de la prise répétée un très grand nombre de fois constitue au contraire une contrainte relevant bien d'une forme de « direction », le cinéaste souhaitant obtenir que l'acteur se transforme en une *mécanique* sans personnalité ni volonté propre. Lorsque, dans l'entretien que leur donne le cinéaste pour *Le Celluloïd et le marbre*, Noël Herpe et Philippe Fauvel interrogent Rohmer sur la pertinence du mot « modèles » pour désigner ses propres acteurs, le cinéaste récuse ce terme, se dissociant clairement de Bresson et saisissant l'opportunité de la question pour expliquer sa méthode de direction d'acteurs :

« Ah non, pas du tout ! Bresson ne donne pas d'autonomie à ses acteurs : ces modèles, il en fait ce qu'il veut. Le modèle n'est pas quelqu'un de libre. Dans la tradition picturale, c'est quelqu'un qui est figé, qui ne peut pas bouger... Moi, ce n'est pas pareil, *je laisse faire à mes interprètes ce qu'ils veulent, je les montre tels qu'ils sont : en liberté.* »<sup>259</sup>

---

<sup>258</sup> Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op.cit.*, p.16.

<sup>259</sup> Éric Rohmer, *Le Celluloïd et le Marbre*, *op.cit.*, partie « Entretien avec Noël Herpe et Philippe Fauvel », p. 124. Je souligne.

On l'aura compris : le principe de la direction d'acteur chez Rohmer se caractérise par beaucoup de souplesse et de tact. Fasciné par ses acteurs, son but est de les laisser jouer comme ils l'entendent, intervenant rarement sur les tournages.<sup>260</sup> Invité dans un autre entretien à s'exprimer sur ce qu'il pensait du cinéma de Maurice Pialat, le cinéaste explique son admiration pour « le talent » de ce cinéaste.<sup>261</sup> Mais il regrette que l'actrice Évelyne Ker dans *A nos amours* ait été « terrorisée » au cours d'une des séquences du film.<sup>262</sup> Ce détail est d'autant plus important que Rohmer nous apprend qu'il a dirigé l'acteur Tcheky Kario, dans une séquence des *Nuits de la pleine lune*, « contre Pialat » :

« [...] dans les *Nuits de la pleine lune*, je voulais quelque chose de très différent des colères à la Pialat. En un sens j'ai filmé cette séquence *contre* Pialat. Il y avait chez lui une théâtralité que je n'aimais pas. Ainsi, j'ai cru savoir que pour jouer une scène une colère dans *A nos amours*, Évelyne Ker avait été terrorisée. Moi, j'ai fait en sorte que mon acteur ne soit pas terrorisé ; sur ce point, je ne suis pas pour un réalisme total, je ne suis pas du tout pour l'Actor's Studio. Je suis plutôt pour *Le Paradoxe sur le comédien* de Diderot : il n'y a pas de raison que l'acteur se mette dans l'état psychologiques du personnage, il peut rester en retrait, et être ainsi meilleur. Voilà ce que je pense – même s'il est vrai que le cinéma est plus proche de la réalité, même si l'implication dans un rôle y est plus forte qu'au théâtre. »<sup>263</sup>

Pour bien saisir ici à quel moment du film, au juste, Rohmer fait allusion il faut savoir que la séquence évoquée est celle de la colère de Rémi, jouée par l'acteur Tcheky Kario, qui joue le rôle du compagnon de Louise. Furieux contre la jeune femme qui n'a pas voulu revenir avec lui en voiture avec alors qu'il était venu la chercher au cours d'une fête parisienne, et surtout très jaloux de ses velléités d'indépendance, il est soudain en proie à une crise de fureur au cours de laquelle il fait mine de se donner des gifles pour ne pas s'en prendre à Louise. Il faut savoir toutefois que ce geste, qu'il s'administre de manière très agressive, aurait pu être plus violent encore : Tcheky Kario avait en effet insisté au préalable pour taper de ses poings contre le mur, ce qui aurait vraiment pu le blesser. Rohmer a alors fortement insisté pour qu'il détourne cette violence contre lui-même, ce qui témoigne

---

<sup>260</sup> Fabrice Luchini s'exprimant au sujet des *Nuits de la pleine lune* dira que Rohmer n'était intervenu qu'une fois pour lui donner une consigne de jeu, dans la scène du café avec Louise. Il lui avait alors donné la consigne suivante sans plus s'étendre sur le sujet : « Plus Fernandel ! », laissant l'acteur un peu désemparé. Court métrage bonus des *Nuits de la pleine lune*. *Éric Rohmer l'intégrale*, *op.cit.*

<sup>261</sup> « [...] c'était quelqu'un d'assez (et même de très) déplaisant ; cela se sent dans ses films. On n'y ressent pas le plaisir de filmer, de connaître des gens. Cela dit, il avait évidemment du talent, et une volonté de coller à la réalité que j'approuve tout à fait. ». *Le Celluloïd et le Marbre*, *op.cit.*, partie « Entretien avec Noël Herpe et Philippe Fauvel », p 164.

<sup>262</sup> En effet Maurice Pialat, qui, jouait dans le film le rôle de son mari, était intervenu de manière improvisée dans une scène de repas, afin de laisser éclater sa fureur contre sa femme, jouée par Evelyne Kerr, et ses enfants – joués par Sandrine Bonnaire et Dominique Besnehard.

<sup>263</sup> *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

de la délicatesse avec laquelle il considérait ses acteurs.

### 3 - Rohmer reflet inversé de Bresson ?

Les sentiments éprouvés par Éric Rohmer vis-à-vis de son aîné sont complexes, faits d'une grande admiration pour son cinéma, en même temps que d'une certaine forme de rejet. Françoise Etchegaray, grande assistante du cinéaste, témoigne de cette ambiguïté :

« Quand Robert Bresson est mort en décembre 1999 et qu'évidemment, en arrivant le matin au bureau cela a été notre premier sujet de conversation, mot à mot, Rohmer a dit [...] : "Toute mon œuvre a été faite contre lui." »<sup>264</sup>

Mais les paroles qui suivent immédiatement montrent que ce rejet s'appuie en fait sur une *ressemblance*, qui s'énonce dès lors en termes de rivalité et d'admiration mêlées : « Sans doute parce qu'il est dostoïevskien comme moi [...] Il m'intimide parce que ce qu'il vise est très haut ». <sup>265</sup> Car au-delà des modalités bien différentes, voire opposées sur bien des points, selon lesquelles s'organise le processus créatif chez chacun de ces deux auteurs, il y a bien entre eux des *visées* communes.

Il faut ici, tout d'abord, mentionner l'admiration vouée par le cinéaste à certains films de Bresson, comme *Un condamné à mort s'est échappé*, dont il goûte au premier chef le classicisme, relié de manière significative à la capacité de Bresson à restituer, à la manière du « reportage », l'époque où il se place avec « précision » :

« Tiré des mémoires du commandant Devigny, évadé du fort Montluc pendant l'Occupation, il a, dans la précision du commentaire et de l'image, la sécheresse d'un manuel. Le caractère documentaire, didactique est à mes yeux son premier mérite [...] Tous les arts ont fait, au cours des âges qu'on appelle classiques, bon ménage avec leur temps. Tel portrait, tel tableau de bataille du XVIème ou XVIIème siècle est un document sans pour autant cesser d'être une œuvre, tandis que Guernica nous apprend plus de Picasso que de la guerre d'Espagne, malgré qu'en ait le peintre. Un condamné à mort s'est échappé est donc non seulement un des plus beaux films inspirés par la dernière guerre, mais une des rares grandes œuvres écloses en un temps où le reportage s'arroge une fonction jadis

---

<sup>264</sup> Françoise Etchegaray, *Contes des mille et un Rohmer*, Paris, Exils, 2020, p. 16.

<sup>265</sup> *Ibid.*

impartie à l'art. »<sup>266</sup>

Comme Bresson, Rohmer aura, une fois devenu cinéaste, le souci de toujours situer ses films dans l'époque précise de l'action racontée, avec une exactitude des décors relevant également du « reportage » ou du « documentaire », pour reprendre la terminologie employée ici. Ce parti pris, contribuera beaucoup à l'effet de *vérité* caractéristique de ses films. Le cinéaste nous livre dans le même article une de ses nombreuses formules, destinée à nous éclairer sur ses partis pris esthétiques. Être classique c'est donc pour lui « [faire] bon ménage avec [son] temps ».

Or cela, nous le voyons dans chacun des films de Rohmer : la mise-en-scène de l'époque y est toujours ménagée grâce à l'usage du style du documentaire, et aux modalités du tournage. On sait que de nombreux films ont été tournés avec des équipes très restreintes, et ce pour plusieurs raisons : économiques bien sûr, Rohmer souhaitant pouvoir rentrer dans ses frais et rémunérer son équipe, chaque film étant, pour reprendre une figure chère à son oeuvre, un *pari* sur sa réussite et sur la fidélité du public ; esthétiques surtout : Rohmer n'aimait pas les équipes trop nombreuses comme il s'en est ouvert à Françoise Etchegaray après le tournage des *Nuits de la pleine lune* par exemple. La toute petite équipe – André Dussolier évoque une équipe de cinq personnes sur *Le Beau Mariage* – est facile à manier et surtout s'intègre parfaitement sur les lieux du tournage où on la voit à peine. Rohmer goûtait, sur les tournages, la liberté de pouvoir filmer les gens, la foule, les passants, les magasins, les autos, les maisons qui, à partir du moment où ils étaient captés par la caméra, *entraient dans le film*.

Voir le cinéma de Rohmer c'est avoir le sentiment de la « *coulée de la vie* »<sup>267</sup>, la manière dont changent les vêtements, les objets, les modes d'expression, les habitudes. C'est ce qu'exprime Marion Vidal dans l'étude qu'elle consacre, en 1977, au cycle des « *Contes moraux* »<sup>268</sup>, effectuant un parallèle entre le classicisme d'Éric Rohmer et son goût de la modernité, ce qui rejoint les propos du cinéaste lorsqu'il affirme que « Tous les arts ont fait, au cours des âges qu'on appelle classiques, bon ménage avec leur temps » :

« Ce classicisme, toutefois, appelle quelques remarques. Il ne consiste pas en un retour inconditionnel à un ensemble de normes et une école et une école de pensée sans doute révolutionnaire au XVIIIème siècle, mais figée,

---

<sup>266</sup> Éric Rohmer, « Un condamné à mort s'est échappé », *La Parisienne* n°40, janvier 195. Article extrait du recueil critique d'articles de Rohmer composé par Noël Herpe *Le Sel du présent* (Paris, Capricci, 2020, p. 479-480).

<sup>267</sup> Cf. le cinéma de Jean Renoir et de Jean Vigo, *infra*. p. 145 sq.

<sup>268</sup> Au moment de la publication de cette étude, Rohmer vient de tourner *La Marquise d'O...*, mais *Perceval* n'est encore qu'un projet, et les « *Comédies et Proverbes* » ne sont pas encore à l'ordre du jour.

depuis lors, dans sa réalité historique. Ce n'est pas en plagiant Poussin que l'on dépassera Picasso. Rohmer oppose un classicisme éternel, respectueux mais nullement esclave du passé. Mieux encore, la modernité d'une œuvre lui semble le meilleur garant de sa pérennité : "La mode se démode moins que le pastiche".<sup>269</sup> De facture classique, ses films auront un contenu contemporain <sup>270</sup>. Toute la substance d'une époque nous est offerte à travers l'apparence et la manière d'être des personnages. De même que les costumes, les coiffures et les maquillages d'il y a vingt, trente ou quarante ans nous semblent moins désuets dans les actualités et les documentaires d'alors que dans la version stylisée qu'en donnait au même moment le cinéma hollywoodien, de même l'enracinement des films de Rohmer dans un contexte parfaitement individualisé ne fait que renforcer l'universalité du propos. Les mini-jupes et les "décolletés italiens" d'Haydée dans *La Collectionneuse*, la veste de mouton rouge ou le smoking de Chloé dans *L'Amour l'après-midi* nuisent moins au classicisme de ces œuvres que ne l'auraient fait d'audacieuses tentatives d'abstraction ou de stylisation ».<sup>271</sup>

À travers ce que Rohmer nous dit ici du film de Robert Bresson, il donc question d'un principe qui guidera en fait toute son œuvre : le désir d'un geste créateur en *harmonie* avec le monde dans lequel il s'opère – ce qui ne signifie pas, bien au contraire, que le monde représenté dans le cinéma d'Éric Rohmer soit lui-même un monde *harmonieux*. C'est précisément, du reste, dans le contexte de cette fidélité aux formes du monde dont il s'agit d'exalter la beauté que pourront se placer, chez Éric Rohmer, les *caractères*, c'est-à-dire les personnages marqués par des profils particuliers concernant la manière de vivre leur désir. A cette restitution de la vérité des choses, des objets, des lieux, des paysages, bref à ce que Serge Daney nomme le « cinéma », viendra donc se superposer le « théâtre » des passions que constituera la complexité des personnages s'affrontant à l'« indifférence du monde ».

Mais un autre élément commun à Bresson et à Rohmer est, comme l'indique la citation ci-dessus, leur amour commun de Dostoïevski. Si Bresson adapte quelques récits – plutôt mineurs – du romancier russe <sup>272</sup>, c'est plus fondamentalement par la thématisation au sein de son œuvre de l'extrême solitude morale de ses personnages qu'il retrouvera cet auteur – une solitude liée par exemple chez

---

<sup>269</sup> Marion Vidal cite ici des propos d'Éric Rohmer, que nous pourrions compléter par la phrase : « La grandeur seule des Anciens nous autorise à goûter les modernes ». *Le Celluloïd et le marbre* : « Le siècle des peintres », *op.cit.* p 42.

<sup>270</sup> À l'exception bien sûr, comme le mentionne ici Marion Vidal, des films à caractère historique comme certains courts métrages et *La Marquise d'O*.

<sup>271</sup> Marion Vidal, *Les Contes moraux d'Éric Rohmer*, Pierre Lherminier éditeur, Paris, 1977, pp 17-18.

<sup>272</sup> « De son propre aveu, Robert Bresson n'a jamais osé toucher aux grands romans de Dostoïevski, trop complexes et trop vastes, « d'une beauté formelle parfaite ». Si le cinéaste n'a adapté *stricto sensu* que des nouvelles mineures de Dostoïevski, telles *Les Nuits blanches* (1848) et *Douce* (1876), qu'il jugeait « bâclées », « simples, moins parfaites, écrites à la hâte », il s'est aventuré, dans à *Au hasard Balthazar* et *Pickpocket*, au sein de la nuit dostoïevskienne et en a inlassablement pénétré les profondeurs. » (*Le « côté Dostoïevski » de Robert Bresson*, Augustin Tabourdel, « La Cause littéraire ». Article accessible en ligne sur le site :

<https://www.lacauselitteraire.fr/le-cote-dostoievski-de-robert-bresson-1-par-augustin-talbourdel>). Par ailleurs Rohmer aurait voulu réaliser *Une femme douce*, mais c'est Bresson qui a obtenu les droits du CNC sur ce film.

l'auteur russe à des êtres comme le prince Michkine dans *L'Idiot* (1887). Ce parcours de solitude et de désespérance, le mieux représenté peut-être chez Bresson par le « personnage » de l'âne dans *Au hasard Balthazar* (, procède d'une vision de l'existence proche de l'augustinisme. Marie Gil formule parfaitement cela dans son texte intitulé « Bresson augustinien, l'allusion et la nuit » :

« Le monde chez Bresson n'est pas vraiment fini, il n'est pas vraiment fait car il est en cours d'achèvement vers une fin de plus en plus difficile à saisir au fur et à mesure que le péché et la nuit de l'âme généralisée obscurcit la visibilité des choses : qu'il soit à l'envers, comme dans *Pickpocket*, manqué comme dans *Lancelot* ou *Jeanne d'Arc*, perverti comme dans *L'Argent*, évidé de son principe (celui de la grâce) comme dans *Mouchette* et *Journal* <sup>273</sup> ou saisi dans son tragique archaïque et païen, au sens d'une guerre contre Dieu lui-même, comme dans *Au hasard Balthazar* : le monde est une transition tragique vers la damnation ou le salut. » <sup>274</sup>

Contrairement à celui de Bresson néanmoins, l'univers cinématographique de Rohmer n'est pas désespéré.<sup>275</sup> Son cinéma, marqué par le thème de la foi dans sa version laïcisée, la *fidélité*, est bien éloignée de cette représentation tragique de l'existence. Et si l'œuvre du cinéaste est elle-même nourrie par l'influence de Pascal, c'est dans une perspective très différente du jansénisme bressonien, comme le montre bien Laurent Thirouin dans le texte intitulé « Sous le signe de Pascal : le cinéma d'Éric Rohmer ». Il y est question de la manière dont Rohmer a infléchi voire approfondi au cours de son œuvre sa propre compréhension du pari pascalien, son cinéma tout entier témoignant de cet intérêt pour les *Pensées* : « De manière plus ou moins discrète, tout le cinéma d'Éric Rohmer, sa thématique si particulière, son obsession des rencontres et des choix, sont sous le signe de Pascal. »<sup>276</sup> Le thème pascalien que Laurent Thirouin met en relation avec l'œuvre de Rohmer est surtout celui de la *rencontre*, dans une perspective, là encore, très différente du cinéma de Bresson, plutôt hanté par les thèmes du vide et du manque. « Le cinéma de Rohmer tourne tout entier autour de cet événement qu'est la rencontre. Et c'est là sans doute ce qui a d'emblée séduit le cinéaste dans l'approche de Pascal, lequel dessine un christianisme de la rencontre. »<sup>277</sup>

---

<sup>273</sup> Marie Gil se réfère ici au film *Journal d'un curé de campagne* ;

<sup>274</sup> Marie Gil, « Bresson augustinien : l'allusion et la nuit ». *Chroniques de Port-Royal*, « Port-Royal, littérature et cinéma (XXème – XXIème siècle) », p. 199. Actes du colloque organisé au Lycée Louis-le-Grand le 25 septembre 2019.

<sup>275</sup> Les écrits publiés par Rohmer datés de l'après-guerre – le cinéaste s'appelait encore Maurice Schérer -, portent un regard plus pessimiste sur le monde. C'est le film *Le Signe du lion*, réalisé en 1959 qui marque la charnière exacte entre une jeunesse marquée par les années 50, et une maturité comme réenchantée par le déploiement de l'énergie créatrice qui survient après ces périodes sombres de l'après-guerre.

<sup>276</sup> Laurent Thirouin, « Sous le signe de Pascal : le cinéma d'Éric Rohmer » *Chroniques de Port-Royal*, *op.cit.*, p. 266.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 264.

Mais d'une part – et c'est là la part dostoïevskienne de Rohmer peut-être - la rencontre peut échouer à apporter le bonheur souhaité, voire même à se produire, d'autre part le chemin qui y mène se trouve tellement semé d'embûches que le parcours des personnages ressemble parfois à un chemin de croix. Il en résulte, dans le cinéma de Rohmer, une véritable *dramaturgie des larmes*.

Le monde que fréquente le personnage de Delphine dans *Le Rayon vert*, par exemple, est une véritable « vallée de larmes » où chaque séquence se trouve marquée par les pleurs de la jeune fille.<sup>278</sup> Ce film est du reste, de tous ceux du cinéaste, celui où la souffrance morale du personnage dans sa solitude et le sentiment personnel d'incompréhension face à l'*indifférence du monde* sont les plus intenses peut-être des seize films regroupés par cycles.<sup>279</sup> Dans sa désespérance et dans sa solitude, le personnage de Delphine fait écho, en le rendant plus pathétique encore par ses larmes si souvent versées, à la souffrance de Pierre Wesserlin, artiste rabaisé au rang d'un clochard dans le premier long métrage hors cycle réalisé en 1959 par Éric Rohmer, *Le Signe du Lion*. Car ce que recherche âprement et désespérément Delphine, c'est l'amour « avec un grand A » pour reprendre l'adage populaire. Et elle est très seule dans cette quête où chacun des adjutants, voulant à tout prix lui venir en aide, ne fait que creuser davantage encore le sentiment d'impuissance et de désespoir qu'elle éprouve devant un objet qui ne cesse de se dérober – jusqu'au miracle final. Car Delphine est, quant à elle, bien incapable de trouver, comme la Félicie du *Conte d'hiver*, l'énergie nécessaire du pari. Elle est – au-delà et en-deçà de tout discours et de toute rationalisation -, la créature rohmérienne la plus marquée par le silence, étant la plupart du temps incapable, tant elle met toute son énergie à *souffrir* et à s'épuiser dans sa souffrance, de faire face aux remarques, aux reproches, voire aux assignations à la parole que lui adresseront ses partenaires de jeu, tout au long du film.<sup>280</sup> <sup>281</sup> Nous remarquons pour finir que c'est dans l'avant-dernière séquence du film, alors que Delphine s'apprête à reprendre le train de Biarritz pour Paris dans un état de profonde mélancolie qu'elle rencontre, par les vertus du hasard, cet absolu de l'amour sous le personnage de Jacques. Or leur premier sujet de conversation porte sur le livre qu'était en train de lire Delphine au moment de l'arrivée de ce personnage :

---

<sup>278</sup> À Paris, auprès de son amie Manuella à laquelle elle raconte sa mésaventure, dans le pavillon de banlieue où elle est conviée à un goûter de filles, à la Plagne, à Cherbourg, à Paris auprès de Françoise, et enfin à Biarritz, chaque séquence est ponctuée voire s'achève par ses pleurs.

<sup>279</sup> Cf. *sup.*, p 34 sq.

<sup>280</sup> Plusieurs occurrences de ce type de situations sont en effet présentes dans le film : Béatrice reproche avec une grande véhémence à la jeune femme de ne pas suffisamment ni clairement « s'exprimer » à l'occasion d'un goûter de filles ; Manuella, à Paris, puis Françoise et plusieurs membres de sa famille à Cherbourg lui reprochent sa bizarrerie ; Lena, la belle Suédoise *topless* en rajoutera une couche à Biarritz, la faisant apparaître comme la *ringarde* absolue.

<sup>281</sup> Christophe Honoré, dont ce film est le film français préféré, évoque ainsi à propos de Delphine un personnage qui « dit non à tout, qui se marginalise sans cesse, qui refuse tout scénario que le film vient lui proposer ».

Url : <https://www.lacinetek.com/fr/film/le-rayon-vert-eric-rohmer-vod>

« DELPHINE : C'est mon bouquin qui vous intéresse ?

JACQUES : Oui, oui... Non, je connais, hein ? *L'Idiot* de Dostoïevsky. Je peux m'asseoir ? »<sup>282</sup>

Présent à travers ce signe qui renvoie explicitement à son œuvre littéraire, l'univers de Dostoïevsky imprègne les structures narratives du film : comme dans l'univers romanesque de l'écrivain russe il faut que le personnage expérimente l'absolu du manque et du désespoir. Mais à la différence de ce qui se produit dans *L'Idiot*, cette souffrance est nécessaire au personnage pour rebondir et accéder brusquement, à la fin du film, à la lumière. Une lumière qui jaillira dans l'image du plan final, où Delphine pourra, enfin, voir ce « rayon vert ». Souvent représentée comme mutique dans un film qui multiplie les cadrages sur elle dans diverses situations de solitude, Delphine est celle qui incarne le plus peut-être la notion de « grâce » au sens pascalien, car celle-ci lui est *offerte* sur le mode du *double miracle* à la fin du film – c'est, alors, le miracle de l'amour en même temps que l'apparition du *deus ex machina* de la tradition théâtrale<sup>283</sup> sous la forme du « rayon vert », qui, comme l'amour, se dérobait, et dont le spectacle sublime<sup>284</sup> paraît alors lui être offert par la nature.<sup>285</sup>

On le voit : les relations de Rohmer à son aîné, Robert Bresson – mentor, à certains égards, de la Nouvelle Vague -, sont riches mais ambiguës, faites à la fois d'admiration, de respect et de rejet : en effet, si ces deux auteurs peuvent se rejoindre sur certains aspects de ce que Bazin lui-même nommait l'« ontologie », chacun concédant à sa manière une spécificité absolue – un *être* propre - à l'art

---

<sup>282</sup> *Comédies et Proverbes*, volume 2, Paris, Petite bibliothèque des *Cahiers du cinéma*, 1999, p. 102.

<sup>283</sup> Il y a bien quelque chose du *deus ex machina* dans la fin de nombreux films d'Éric Rohmer, et en particulier avec l'apparition finale du rayon vert dans le film éponyme, comme en témoigne cette définition donnée par Patrice Pavis : « Dans certaines mises en scène des tragédies grecques (EURIPIDE notamment), on avait recours à une machine suspendue à une grue qui amenait sur scène un dieu capable de résoudre "en un tour de mains" toutes les questions irrésolues. Par extension et de manière imagée, le *deus ex machina* représente l'intervention inopinée et providentielle d'un personnage ou d'une force quelconque capable de dénouer une situation inextricable » (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit.*, p. 144. C'est l'auteur qui souligne).

<sup>284</sup> Le *sublime* est bien représenté dans l'œuvre de Rohmer à travers les thèmes de la fascination et des larmes. Selon Emmanuel Kant le sentiment du sublime est toujours lié à la souffrance de savoir que notre esprit ne peut atteindre l'infini, dont il procède : « La nature est [...] sublime dans ceux de ses phénomènes dont l'intuition suggère l'idée de son infinité. Ce qui ne peut arriver qu'à cause de l'impuissance du plus grand effort de notre imagination s'efforçant d'évaluer la grandeur d'un objet » (Emmanuel Kant, *Le Jugement esthétique* Livre I, textes choisis par Florence Khoddos, Paris, P.U.F, 2001, p. 83).

<sup>285</sup> On sait qu'il n'en est rien : Rohmer et son équipe s'étant lassés d'attendre la manifestation du fameux rayon, la décision fut prise de d'envoyer le vidéaste et plasticien Philippe Demard aux Canaries, où ce phénomène atmosphérique est plus facile à observer que sur la côte basque. L'image fut captée sept mois plus tard, puis retravaillée et ralentie pour les besoins du film. Le film ayant été acheté par Canal + avec exclusivité des droits, les téléspectateurs qui le regardèrent ne purent pas voir le rayon vert, l'image n'ayant pu passer la barrière du petit écran. Il est savoureux de savoir que nombre de ces (télé)spectateurs se précipitèrent ensuite en salle pour pouvoir enfin contempler au cinéma le fameux « rayon vert ». Le film obtiendra un véritable succès et sera couronné par le Lion d'or à Venise.

cinématographique, les conceptions liées à la nature même de la reproduction des images – à la *mimesis* –, sont bien différentes, voire opposées. Nous creuserons encore, dans le chapitre suivant, les différences entre la conception qu'Éric Rohmer se fait du cinéma et celle d'autres artistes non cinéastes, cette fois à l'aube des années soixante et alors que Rohmer, qui vient de réaliser son premier long métrage *Le Signe du Lion*, s'apprête à se lancer définitivement dans la carrière cinématographique.

## **Chapitre 2 – « Rohmer et les autres »<sup>286</sup> : des classiques aux modernes et vice-versa.**

Rohmer éprouve un très grand attrait pour une modernité tendant vers l'abstraction, comme en témoigne par exemple un épisode de l'émission *Cinéastes de notre temps* où le cinéaste, accompagné de André S. Labarthe, filme une série d'entretiens<sup>287</sup> avec des artistes représentatifs de la modernité de la moitié du vingtième siècle.

### **A – Rohmer et les modernes**

Nous sommes alors en 1962, et les personnalités auxquelles s'adressent Rohmer et Labarthe afin de leur demander quel est l'impact du cinéma sur leur œuvre, ont pour nom Iannis Xenakis, Victor Vasarely, Claude Simon, César, Takis, Roger Planchon.<sup>288</sup> Ces entretiens, filmés dans des décors dont l'identité n'est pas précisée au générique, renvoient pour certains aux milieux dans lesquels évoluent les artistes – l'atelier de César, une salle de musée pour Victor Vasarely (salle Georges Pompidou?), un lieu plus intime pour Claude Simon. Ils donnent lieu à de brefs reportages en noir et blanc, la plupart

---

<sup>286</sup> Titre emprunté à *Rohmer et les autres*, ouvrage collectif sous la direction de Noël Herpe, Presses universitaires de Rennes, collection Le Spectaculaire, 2007.

<sup>287</sup> Éric Rohmer, « Le Celluloïd et le marbre », 1966. Documentaire en noir et blanc de 90 mn, tourné pour la télévision française dans la série *Cinéastes de notre temps*, produite par Janine Bazin et André S. Labarthe. (bonus du DVD *La Boulangère de Monceau, Éric Rohmer l'intégrale, op.cit.*)

<sup>288</sup> Ces entretiens sont donc traités comme du *cinéma* avec montage et insertion de plans, destinés soit à enrichir la parole des artistes en filmant par exemple leurs œuvres, soit, au contraire, à la nuancer – voir à cet égard le traitement du plan insert de petit chat dans l'entretien avec Claude Simon (cf. *infra.*, p.129-130) . A certains égards ils s'inscrivent dans l'esthétique documentaire d'un Jean Rouch, dont nous rappelons qu'une des premières œuvres co-réalisée, en 1961, avec Edgar Morin, consistait également en une enquête, les réalisateurs posant invariablement comme première question aux personnes interrogées : « Êtes-vous heureux ? ».

du temps cadrés en plans fixes et rapprochés sur les artistes interrogés. Éric Rohmer – parfois secondé par André S. Labarthe - y occupe le poste du questionneur – on reconnaît bien le timbre de sa voix. Adressant leurs questions aux personnes interviewées, ils rebondissent parfois sur les réponses de celles-ci, se saisissant à leur tour de l'opportunité d'exprimer tel ou tel point de vue voire prolongeant les propos des artistes par de brefs commentaires ou de véritables réparties, quitte à engager des débats contradictoires comme dans l'entretien mené avec Claude Simon. La forme un peu répétitive de ces entretiens se trouve toutefois à plusieurs reprises interrompue par des plans en insert donnant à voir certaines des réalisations résolument modernistes créées par les artistes interrogés, plasticiens ou musiciens pour la plupart. Nous entendrons ainsi des extraits des musiques aléatoires de Iannis Xenakis, et nous apercevrons les peintures géométriques de Victor Vasarely, ou les sculptures en mouvement de Takis tout en écoutant les propos tenus par ces artistes face à la caméra. Le musicien Iannis Xenakis rêve, par exemple, d'un « cinéma abstrait » qui serait « un art visuel totalement automatisé avec machines automatiques et tubes cathodiques ». Rohmer et Labarthe interrogeront aussi deux artistes se situant sur un terrain artistique plus traditionnel : le romancier Claude Simon et le metteur en scène de théâtre Roger Planchon, qui lui donneront l'occasion d'un très riche débat touchant les questions de la modernité et du classicisme - avec Claude Simon -, et du cinéma lui-même dans son rapport à la théâtralité et à la modernité – avec Roger Planchon. Il nous est loisible, au passage, de constater *in vitro*, pour reprendre l'expression d'André Bazin, le goût de Rohmer pour le débat argumenté sur la base de divergences de point de vue. C'est, déjà, une trace de la dispute au sens noble - du latin *disputatio* - telle que nous la retrouverons plus tard dans la plupart des films de Rohmer.

Les œuvres qui nous sont données à voir au cours de ces entretiens, caractéristiques de l'art des années 60, paraissent toutes réaliser l'exigence de Michael Fried que l'art soit enfin antithéâtral, se détachant totalement du souci de la réception et surtout du *regard* du spectateur. Comme dans le *Guernica* de Picasso cité ci-dessus par Rohmer, ces œuvres témoignent d'une virtuosité esthétique destinée à révéler la personnalité de leurs créateurs – ainsi des mobiles magnétiques de Takis, ou des ronds géométriques et colorés de Vasarely – bien plus qu'à donner une image fidèle du monde comme Rohmer la revendique dans son cinéma. Nous sommes là dans le domaine de l'abstraction la plus rigoureuse. L'entretien avec Iannis Xenakis laissera place, quant à lui, à un court métrage montrant une réalisation architecturale d'une modernité très impersonnelle contreplongée selon un mouvement

circulaire ascendant, sur fond de musique concrète.<sup>289</sup>

Deux de ces entretiens ont toutefois retenu davantage notre attention : ceux avec Roger Planchon et Claude Simon. Tous deux, interrogés comme les autres artistes sur leur rapport au cinéma et sur ce que le septième art apporte à leur œuvre, formulent avec insistance le souhait déjà émis à propos des œuvres d'art en général par Michael Fried que le cinéma s'écarte de l'imitation d'autres arts pour se réaliser en une forme parfaitement autonome. Tout comme Claude Simon, Roger Planchon évoque par ailleurs une forme artistique plus susceptible que les autres de gâter, à son gré, l'art cinématographique : ce sera le « théâtre » pour Planchon, et « le roman » pour Claude Simon. Il sera néanmoins intéressant de voir comment Roger Planchon parvient à une définition convaincante de l'esthétique cinématographique, rejoignant les perspectives d'André Bazin et de Rohmer lui-même.

#### 1- Claude Simon et le petit chat.

Le débat avec Claude Simon est le plus nourri : marquant plusieurs points de désaccord avec son interlocuteur, l'écrivain amène Rohmer à exprimer un point de vue difficile à concilier avec une certaine forme de modernité prégnante à l'époque de cet entretien. Contre la revendication par Rohmer d'un cinéma réaliste qui indique clairement au spectateur les différences entre perception subjective et réel objectif, Claude Simon milite pour un cinéma où la représentation prendrait en charge, en les mettant strictement sur le même plan, les divers modes de conscience des personnages.<sup>290</sup> Trouvant ses références cinématographiques chez le Buñuel du *Chien andalou* (1929), dont on sait qu'il situe les

---

<sup>289</sup> Il s'agit très précisément d'un interlude de deux minutes, composé expressément par Xenakis à la demande de Le Corbusier, à l'occasion de l'exposition de ce pavillon donné à voir lors de l'exposition universelle de 1958 à Bruxelles. Le morceau, d'abord nommé « Interlude sonore », fut ensuite réenregistré et baptisé : « Concret P.H ». Il est savoureux de constater que c'est précisément ici le mouvement de caméra en contreplongée qui réalise une forme de théâtralisation, amplifiant les courbes et approfondissant les creux au rythme du mouvement ascendant assez rapide choisi par le réalisateur. Le son du court métrage, constitué par la musique concrète de Xenakis, contribue puissamment également à cet effet de mise en valeur expressive de formes qui, sans l'art cinématographique qui permet d'en exalter l'étrange beauté, demeureraient figées dans la simple froideur de la pierre. Cf, pour la description précise de cet événement artistique, Philippe Fauvel « Un poème VLC dans l'eXtomac », *Vertigo* 2009 n°36, p 56-58.

<sup>290</sup> Claude Simon ne fait en cela qu'appliquer au cinéma les principes de construction du Nouveau Roman, dont il est l'un des représentants les plus illustres, comme en témoigne l'attribution du Prix Nobel à son œuvre en 1985. Même si nous sommes encore bien loin de cette consécration, Claude Simon a déjà, en 1962, fait ses preuves, avec en particulier *La Route des Flandres* (1960), dont la particularité est de juxtaposer sur le même plan narratif les perceptions, souvenirs et fantasmes des personnages principaux, le tout englobé dans une seule phrase grammaticale du début à la fin du roman. Ce roman, considéré comme appartenant à l'avant-garde romanesque à sa publication, fait désormais partie des *classiques*, au sens où on l'étudie dans les classes – notons à ce titre qu'il fut donné au programme des agrégations de Lettres modernes en 1997-1998.

messages de l'inconscient – souvenirs, fantasmes, rêves etc. - au même niveau que ceux de la conscience éveillée, il revendique un cinéma d'« imagination » susceptible de représenter les perceptions subjectives des personnages, au grand dam de Rohmer qui refuse, la considérant impossible, ce type de représentation filmique. Rohmer en effet s'inscrit dans l'esthétique classique de la *vraisemblance*, ce qui n'exclut en aucune manière la liberté de la création.<sup>291</sup> C'est à ce titre qu'il se montre particulièrement soucieux de bien séparer, au sein de la représentation, les souvenirs et sensations des personnages de la conscience claire qu'ils ont du présent.

Un second extrait de cet entretien arrive plus tard, entrecoupé par d'autres échanges. Dans cette partie de la discussion se met clairement en place un débat dont nous soulignerons ici les oppositions les plus marquées. S'affrontent en effet de manière radicale deux visions du cinéma. L'une, celle de Claude Simon, qui s'exprime dans cette partie de l'entretien de manière plus radicale encore que dans la partie précédente, est orientée vers une représentation du monde comme *annexe du sujet*. Ce type de représentation doit donc, obligatoirement, privilégier les mouvements du psychisme et de l'inconscient sur la représentation du monde. Elle doit même faire apparaître ces données purement subjectives comme *motrices* par rapport à la perception, voire *prioritaires* par rapport à l'action. Ce type de représentation peut s'opérer par le biais, par exemple, de la « technique du montage » (sic), comme le pratique Buñuel dans un *Chien andalou*.<sup>292</sup> Pour Rohmer, au contraire, la représentation cinématographique doit se caler sur le réel observable dans un effet de recherche du *naturel*, et donc exclure toute forme de confusion, dans la représentation des personnages, entre, par exemple, le présent de l'action racontée et le passé du souvenir :

« CLAUDE SIMON : Je déplore que le cinéma soit resté à une esthétique d'il y a cent ans. Un art basé sur une technique moderne mais qui emploie des procédés de narration comparables à ceux de Balzac et de Zola, romanciers traditionnels. Le cinéma montre : or, il n'y a pas une seule façon de montrer. L'image peut être présente aussi dans la littérature. Représenter, c'est rendre de nouveau présent. Pourquoi dire au spectateur lorsque l'on

---

<sup>291</sup> On pourrait peut-être rapporter toute la dramaturgie rohmérienne à ce que dit l'Abbé D'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre* au sujet de la *vraisemblance* : « [...] Je ne m'estendray pas icy sur la Vray-semblance ordinaire et extraordinaire, dont tous les Maitres ont traité fort amplement, et personne n'ignore que les choses impossibles naturellement, deviennent possibles et vray-semblables par puissance divine, ou par magie ; et que la vray-semblance du Théâtre n'oblige pas à représenter seulement les choses qui arrivent selon le cours de la vie commune des hommes ; mais qu'elle enveloppe en soy le Merveilleux, qui rend les evenemens d'autant plus nobles qu'ils sont impreveus, quoy que toutefois vray-semblables ». (*Esthétique théâtrale, textes de Platon à Brecht*, sous la direction de Monique Borie, Martine de Rougemont et Jacques Scherer, C.D.U et Sedes réunis, 1982, pp 62-63.). Il nous paraît en effet que le hasard est le principe dramaturgique qui ouvre l'intrigue au champ des possibles et permet la représentation d' « evenemens d'autant plus nobles qu'ils sont impreveus, quoy que toutefois vray-semblables », comme ce sera par exemple le cas dans *Conte d'hiver* .

<sup>292</sup> Les films de la première période de Luis Buñuel s'inspirent en réalité du *collage* alors en vogue dans les représentations à caractère surréaliste, chez Man Ray ou Picabia, ou cubistes, comme Picasso ou Braque.

montre le souvenir d'un personnage qu'il s'agit d'un souvenir ?

ÉRIC ROHMER : je pense que le souvenir est une chose et le présent autre chose. Impossible d'assimiler la perception à l'imaginaire.

CLAUDE SIMON : c'est déjà fait. »<sup>293</sup>

On le voit : les enjeux de cette confrontation concernant l'écriture cinématographique s'étendent à la représentation que chacun se fait du *réel*. Ce débat est d'une grande importance car, situant l'esthétique cinématographique d'Éric Rohmer aux antipodes de celle de Claude Simon, il permet de bien mesurer, par contraste avec le point de vue de son interlocuteur, les principes de l'esthétique rohmérienne : la distorsion du réel sous l'effet des mécanismes de l'inconscient ne sera guère représentée dans le cinéma d'Éric Rohmer. Le monde rohmérien est un monde où la subjectivité ne saurait intervenir de manière invasive, au risque de brouiller les catégories du réel. Même dans les films où le personnage principal est filmé dans des situations de solitude absolue – comme c'est le cas dans *Le Signe du Lion*, *Perceval le Gallois* ou *Le Rayon vert* - le regard dit « subjectif », s'il est bien sûr très présent, ne l'emporte pas sur la représentation, soucieuse de rendre fidèlement compte des formes du monde dans leur matérialité. Et à l'exception de *L'Amour l'après-midi*<sup>294</sup> nous ne trouvons pas, dans le cinéma d'Éric Rohmer, de représentation à l'image des désirs et fantasmes des personnages.

La fin de ce court extrait s'oriente vers une sorte de dialogue de sourds, Claude Simon tentant, de manière assez peu charitable, de ridiculiser Rohmer - « C'est déjà fait » -, en le plaçant devant le fait accompli d'une révolution du cinéma qui ne filmerait plus la « réalité » comme un « donné », mais comme le produit de la perception subjective que nous en avons.<sup>295</sup> On le voit : pour le romancier, qui se réclame du principe d'incertitude de Werner Heisenberg<sup>296</sup>, le réel n'est vraiment affaire que de perception subjective alors que pour Rohmer, qui s'inscrit en cela dans une conception classique de l'univers, le réel existe en-dehors de la perception subjective qui nous le fait appréhender, il existe

---

<sup>293</sup> Éric Rohmer, « Le Celluloïd et le marbre », *Cinéastes de notre temps*, op.cit.

<sup>294</sup> Dans *L'Amour l'après-midi* en effet le personnage de Frédéric se livre à un fantasme de toute-puissance masculine, imaginant qu'il est doté d'une médaille magique qui lui conférerait un pouvoir de séduction presque total sur les femmes qu'il rencontrerait. Ce fantasme apparaît à l'écran comme une sorte de film dans le film. Cf. *infra.*, p.313

<sup>295</sup> Les films sur lesquels s'appuie Claude Simon au cours de cet entretien pour illustrer sa conception subjectiviste du cinéma sont *L'Âge d'or* et *Le Chien andalou* de Luis Buñuel, *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet, *L'Immortel*, *Citizen Kane* d'Orson Welles et *Huit et demi* de Fellini.

<sup>296</sup> Werner Heisenberg (1901-1976) est un physicien et mathématicien allemand ayant découvert et formalisé le « principe d'incertitude » selon lequel les conditions de l'observation scientifique d'un atome ou d'un électron en modifient la perception et en rendent la mesure impossible à quantifier avec précision.

comme un « donné » de la nature et un principe absolu et universel :

« ÉRIC ROHMER : La réalité c'est le donné.

CLAUDE SIMON : Comme nous l'apprend Heisenberg : les mathématiques ne nous ont pas permis de mesurer l'atome mais la conscience que nous avons de l'atome.

ÉRIC ROHMER : Le cinéma c'est le sens commun. »

Le débat se poursuit alors sur un tour quasiment grotesque : aux choix esthétiques d'un Claude Simon qui rejette toute forme d'illusion référentielle dans le roman comme dans le cinéma<sup>297</sup>, le cinéaste finit par se récrier comme à bout d'argument : « Je trouve que l'imagination n'a aucun intérêt au cinéma ».

Cette phrase, qui relève d'une posture de défi au plus fort de la dispute, a ceci d'intéressant que Rohmer y affirme avec véhémence les vertus du *réalisme* cinématographique. Plus encore que d'autres cinéastes de sa génération, il a été très marqué en effet par le style documentaire de cinéastes comme Robert Flaherty, ou Jean Rouch.<sup>298</sup> Par ailleurs, comme en témoigne Diane Baratier<sup>299</sup>, Rohmer n'aura de cesse, lorsqu'il tiendra la caméra, de se servir de celle-ci comme d'un organe purement scopique, visant à reproduire avec le plus de fidélité possible le monde, ses objets, et ses êtres, les acteurs-personnages jouant leurs rôles respectifs au sein de la fiction mais aussi les personnes réelles, souvent filmées en profondeur de champ.<sup>300</sup> Cependant le cinéaste réalisera un tour de passe-passe au sein même de ce court métrage, démontrant au contraire que de l'« imagination », il en a au contraire beaucoup.

Car qu'est-ce que l'imagination ? si on replace le mot « imagination » dans sens strictement étymologique, l'imagination est, tout simplement, l'art de produire, mentalement ou non, des *images*. Selon un tour de passe-passe dont Rohmer est coutumier dans son cinéma, il va alors saisir, dans ce

---

<sup>297</sup> Soulignons que Claude Simon, dégainant avec morgue l'argument de la rupture de l'illusion référentielle, ne fait que reprendre une antienne déjà usée, depuis les arts abstraits non figuratifs qui se développent dès la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle – chez Delaunay, Kandinsky ou Malevitch par exemple –, jusqu'à la narration littéraire : dès *Tropismes* (1929), Nathalie Sarraute mettait en effet déjà en place un ensemble de récits marqués par cette rupture. *L'Ère du soupçon*, essai dans lequel elle fonde en théorie ce parti-pris formel et esthétique, date lui-même de 1956.

<sup>298</sup> Ces trois auteurs, particulièrement appréciés par Rohmer, ont réalisé des films opérant la synthèse entre la fiction et le style documentaire. Que ce soit chez Robert Flaherty dans *Nanouk l'Esquimau* (1922) ou Jean Rouch dans *Les Maîtres fous* (1954), nous avons affaire à des représentations de *personnes* mises en scène comme des *personnages*, dans des actions renvoyant à des pratiques sociales codifiées et *réelles*, dont chaque film présente des aspects très précis. Ainsi de la chasse au phoque dans *Nanouk l'Esquimau*, ou la transe des membres de la secte des Haoukas dans *Les Maîtres fous* de Jean Rouch.

<sup>299</sup> Diane Baratier fut l'assistante de Rohmer à partir de *L'Arbre, le Maire, et la Médiathèque* (1992). *En compagnie d'Éric Rohmer*, Marie Rivière, *op.cit.*

<sup>300</sup> C'est cette finalité qui implique une technique cinématographique du refus de l'*effet* selon elle.

court métrage savant consacré à un débat sur l'esthétique du cinéma, l'occasion d'inverser le sens du débat. Il va opérer un renversement dans l'argumentation à l'aide du *montage*. Car au moment précis où il prononce la phrase « le cinéma c'est le sens commun » Rohmer insère un plan de chaton aux yeux écarquillés surgi comme par magie de dessous une chaise, et qui, scrutant l'objectif, regarde le spectateur. Témoin involontaire de la controverse, ce petit chat apparaît à la manière d'un personnage comique, en décalage total avec la teneur très spéculative du discours. Il apparaît de plus comme le meilleur avocat de la thèse que le cinéaste énonce juste après, affirmant qu' « il y a plus de richesse dans la nature que dans toute la philosophie » face à un Claude Simon cramponné jusqu'au bout de l'échange à sa thèse de la toute-puissance de la conscience humaine et du *logos* face au monde : « Pas du tout d'accord. Il y a plus de richesse dans la nature mais le monde n'existe que par la pensée de l'homme et par le langage ». Ce qu'il faut remarquer d'emblée c'est que cette image de petit chat, qui vaut ici comme argument concernant la beauté du monde *naturel*, ne s'adresse pas à Claude Simon, qui par définition ne peut pas voir, au moment où il donne son entretien à Éric Rohmer, le plan fixe que celui-ci s'apprête à réaliser sur cet animal : l' « argument » s'adresse en effet au spectateur. L'intérêt de cet exemple, en plus d'introduire dans le filé de la représentation un décalage, est qu'il introduit très exactement un procédé dont l'historien du cinéma Antoine de Baecque montre, dans son ouvrage *La Cinéphilie*, la modernité : il s'agit précisément du « regard caméra », par lequel le personnage fixant l'objectif semble, comme au théâtre, « casser le quatrième mur » :

« A la fin de *Monika*, Harriet Andersson regarde posément, effrontément, tout à la fois innocemment et de manière provocante, la caméra, donc le spectateur, pendant plus d'une demi minute. Ce plan-regard a marqué de façon profonde les « jeunes-turcs » cinéphiles car il brisait trois tabous et leur révélait la nature créatrice du cinéma : le tabou de la mise-en-scène traditionnelle qui voulait que la direction d'acteur interdise tout regard volontaire vers la caméra [...], le tabou attaché à la place consignée au spectateur [...] le tabou de la bienséance morale puisque c'est au moment même où elle quitte un homme et se laisse séduire par un inconnu que *Monika* nous regarde ».<sup>301</sup>

Même s'il y a bien loin, bien sûr, de l'érotisme du regard caméra de *Monika* dans le film éponyme de Bergman au regard du petit chat dans *Le Celluloïd et le marbre* – ne serait-ce que parce que, contrairement à celui de *Monika* le chaton ne *joue* pas avec l'objectif, sauf preuve du contraire -, le résultat formel est le même. Le regard interloqué du chaton est bien, formellement parlant, un « regard caméra » qui en vaut un autre. Il y donc fort à parier que le cinéaste, conservant ce plan au montage, a

---

<sup>301</sup> Antoine de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*. Arthème Fayard, 2003, p 28.

lui-même adressé un malicieux pied-de-nez à Claude Simon, en même temps qu'un clin d'oeil complice au spectateur.

L'intérêt de l'anecdote, en plus de mettre en relief par un élément comique faisant diversion, l'opposition entre deux formes d'esthétique, est de montrer la manière dont Rohmer se sert du cinéma comme d'un argument au service de son propos : ici, la représentation soudaine du chaton sert à introduire l'argument du cinéaste selon lequel « Il y a plus de richesse dans la nature que dans toute la philosophie ». Plus largement le cinéma d'Éric Rohmer peut apparaître comme le lieu où interviennent parfois des éléments de mise en scène décalés par rapport à l'action principale, de sorte qu'ils favorisent chez le spectateur un effet de distanciation. Ces images constituent, par une métaphore musicale que n'aurait peut-être pas détestée Rohmer, des sortes de *contretemps* dans le tempo du récit. A la représentation de la subjectivité de l'être marqué par ses tourments Rohmer répondra souvent ainsi, au sein de ses propres films, par l'image d'un monde où la beauté et l'harmonie sont possibles. Comment ne pas penser, avec ce plan du petit chat aux yeux écarquillés, ici à tel plan du *Rayon vert* montrant un superbe chat noir au pelage éclaboussé de soleil <sup>302</sup>, se promenant tranquillement sur un toit tandis qu'en contrebas, dans la cour de la maison, s'élèvent les chamailleries d'un groupe de filles<sup>303</sup> ? Cette image de petit chat, glissée en plein débat contradictoire entre Claude Simon et Éric Rohmer, nous en dit long sur le parti que le cinéaste saura tirer des outils propres de l'art cinématographique – la caméra, le montage -, afin d'offrir au spectateur le *signe* d'une beauté du monde à laquelle il croit, dans le sillage d'André Bazin. Noël Herpe quant à lui, résume fort bien les effets produits par ce court métrage filmant la discussion avec Claude Simon :

« S'il y a objectivité [de la part de Rohmer] c'est pourtant une objectivité sournoise. Il n'enregistre la parole de Simon que pour la troubler, la brouiller par les petits cailloux blancs des inserts – comme le plan furtif du chat, qui vient à la dérobée matérialiser l'idée du réalisme cinématographique, ou l'irruption sarcastique d'une carte postale représentant le Panthéon. » <sup>304</sup>

---

<sup>302</sup> C'est le chat de Manuella, l'amie de Delphine, qui a invité celle-ci à un goûter de filles dans son pavillon, en banlieue.

<sup>303</sup> À 00.17.48 mn. du début du film. Notons que le chat de Manuella gratifie également la caméra d'un bref regard durant cette traversée du toit.

<sup>304</sup> Noël Herpe, *Les films me regardent*, Paris, Hémisphères Éditions, 2021, p.97.

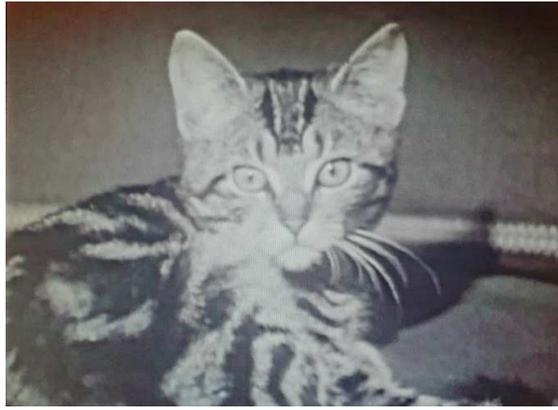


Figure 4 : Éric Rohmer, *Cinéastes de notre temps*, entretien avec Claude Simon. Le regard caméra du chaton

2 - Roger Planchon : contre la théâtralité au cinéma. Vers une définition de l'esthétique cinématographique selon Éric Rohmer et André Bazin.

Interrogé par Éric Rohmer sur les « interférences possibles entre le cinéma et le théâtre », Roger Planchon s'y déclare d'emblée hostile, mettant l'accent sur l'importance pour le cinéma de conserver son « autonomie formelle » par rapport au théâtre. Se montrant d'emblée séduit par cette nouvelle forme d'expression, il en souligne la modernité, affirmant que « le cinéma montre des choses qui n'avaient jamais été montrées auparavant ». Planchon, convaincu que « la nouveauté est à l'intérieur du cinéma », rend à juste titre manifestes les propriétés respectives de chacun de ces domaines artistiques, affirmant se contenter pour son théâtre de son « plateau de 10 m x 10 m », contrairement au cinéma qui, quant à lui, « filme l'espace ».

Mais Roger Planchon introduit ensuite son propre point de vue concernant la technique cinématographique, affirmant :

« Il y a plus de nouveauté dans les films anciens qu'actuels. [...] Faire bouger la caméra dans tous les sens et basculer l'image [...] ce n'est pas là la nouveauté car la nouveauté, c'est *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* des frères Lumière ». <sup>305 306</sup>

---

<sup>305</sup> Éric Rohmer, « *Le Celluloïd et le marbre* », *op.cit.* « Roger Planchon ».

<sup>306</sup> Rappelons que ce film fait partie des célèbres « vues » des frères Lumière. Il fut projeté pour la première fois à Lyon en 1895.

Ces propos ont ceci d'intéressant qu'ils remettent en cause une modernité cinématographique qui se définirait par une virtuosité excessive dans les mouvements de caméra, ce qui revient à rejoindre les positions de Rohmer, pour lesquels l'art ne doit en aucune façon faire obstacle au spectacle du monde, mais au contraire en exalter les formes véritables et la beauté. Et cela doit passer par une représentation « classique », visant à reproduire les « éléments de la nature » et à prendre en compte, conformément à l'idéal esthétique d'un Boileau ou d'un Du Bos, le « vraisemblable ». Les propos suivants, tenus par le cinéaste en 2009 face à Noël Herpe et Philippe Fauvel, en témoignent. Ils figurent dans la deuxième partie du livre *Le Celluloïd et le marbre* :

« Mon propos est très simple. Le cinéma est un art du présent, né à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle ; et comme me le disait le futur prix Nobel Claude Simon (dans la version filmée du « Celluloïd »), la narration cinématographique est restée celle du roman en cette fin du XIX<sup>ème</sup> siècle...<sup>307</sup> [...] *Donc, il est vrai que le cinéma est à la fois moderne et classique.* La peinture moderne s'est développée en partie contre la photographie, même s'il y a des rapports entre ces deux arts. Le cinéma ne s'est jamais développé contre le roman : il n'y a pas entre eux une opposition aussi nette. *C'est que le cinéma est fondamentalement réaliste : il représente les éléments de la nature. D'où la question essentielle de la vraisemblance ; on ne peut filmer n'importe quoi – sauf à tomber dans le rêve ou le fantastique.* Si l'on met à part ces films fantastiques (qui du reste ne sont jamais allés au bout de leurs possibilités, qui gardent un lien avec le réel), *le cinéma repose sur l'exacte reproduction du monde, sur l'enregistrement de la réalité.* Par conséquent il ne peut pas ressembler à une littérature moderne où la réalité n'est pas perçue immédiatement. »<sup>308</sup>

L'insistance que fait porter Rohmer sur l'idée d'un cinéma se contentant d'enregistrer le réel selon une « exacte reproduction du monde », fidèle en cela à cette esthétique de *l'intelligible* qui est celle du classicisme<sup>309</sup> - « on ne peut filmer n'importe quoi – sauf à tomber dans le rêve et le fantastique » -, s'inscrit en faux contre une modernité cinématographique où, pour retrouver les mots

---

<sup>307</sup> Claude Simon a reçu le prix Nobel en 1985, alors que les entretiens filmés du *Celluloïd et le marbre* ont eu lieu en 1962 (voir supra note 198). Il est par ailleurs savoureux de voir ici Rohmer se réclamer de Claude Simon quand on sait avec quelle opiniâtreté ce dernier, auquel Rohmer s'opposait de manière radicale lors de cet entretien, dénonçait justement cette tendance du cinéma à adapter des romans du XIX<sup>ème</sup> siècle.

<sup>308</sup> Éric Rohmer, *Le Celluloïd et le marbre*, *op.cit.*, p.165-166. Je souligne.

<sup>309</sup> Définissant les positions théoriques et critiques de Rohmer dans la période où il dirigeait les *Cahiers du cinéma* Marc Cerisuelo propose un oxymore éclairant : « [...] le critique revendique pour le cinéma un classicisme de l'avenir. Son refus de la modernité ne concerne d'évidence ni Renoir ni Rossellini ; il s'adresse bien plutôt au formalisme d'un Antonioni ou d'un Resnais, et plus globalement dans les années 50 à la musique sérielle, au Nouveau Roman ou au structuralisme – références qui sont en revanche et, dirais-je, de plus en plus celles d'un Jacques Rivette, qui s'empressera d'accueillir Barthes, Boulez et Levi-Strauss dans les colonnes des *Cahiers* après le renversement de l'équipe Rohmer ». Marc Cérusuelo fait ici référence au fait que Rivette a organisé l'éviction de Rohmer – et de son équipe - de la direction des *Cahiers du cinéma* en 1963, afin de prendre sa place. Marc Cerisuelo « Rohmer le patron », *Critique* n°883, décembre 2020, Éditions de Minit, pp 983-993. (présentation du recueil d'articles de Rohmer sous la direction de Noël Herpe, « *Éric Rohmer, le Sel du présent, chroniques de cinéma* ». Paris, Capricci, 2015).

de Planchon « on [fait bouger] la caméra dans tous les sens ». Planchon rejoint ici la pensée du cinéaste lorsqu'il rejette le cinéma dans ses dimensions les plus techniques, comme ici les « mouvements de caméra ». Privilégiant la stricte captation du réel à travers l'exemple de *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* des frères Lumière <sup>310</sup> il se situe bien dans la perspective rohmérienne d'un cinéma comme « exacte reproduction du monde », bien formulée par André Bazin qui, dans les mots suivants, évoque le mythe originel d'un cinéma où règnerait un « réalisme intégral » :

« Le mythe directeur de l'invention du cinéma est donc l'accomplissement de celui qui domine confusément toutes les techniques de reproduction mécanique de la réalité qui virent le jour au XIX<sup>ème</sup> siècle, de la photographie au phonographe. C'est celui du réalisme intégral, d'une recréation du monde à son image, une image sur laquelle ne pèserait pas l'hypothèque de la liberté d'interprétation de l'artiste ni l'irréversibilité du temps. Si le cinéma au berceau n'eut pas tous les attributs du cinéma total de demain, ce fut donc bien à son corps défendant et seulement parce que ses fées étaient techniquement impuissantes à l'en doter en dépit de leurs désirs ». <sup>311</sup>

C'est le vocabulaire du *mythe* qu'emprunte ici André Bazin dans cet article titré « Le mythe du cinéma total ». On remarquera de plus au sein de l'énoncé une tension entre les syntagmes « réalisme intégral » et « recréation du monde à son image ». La « re-création » s'inscrit en effet dans une représentation aristotélicienne de l'art comme mimesis, comme *reproduction*. Le préfixe « re » a bien ici pour vocation de traduire cette idée. Et c'est bien à la faveur de la réalité de cette « re-production » que Rohmer interprète le cinéma comme un « art de l'espace » plus encore qu'une technique se définissant par le « montage » qui, quant à lui, évoque plutôt la notion de fragmentation :

« ER : [pour Malraux le cinéma] réside essentiellement dans le montage ; idée eisensteinienne, reprise ensuite par les structuralistes [...] j'ai essayé de montrer le contraire : à l'écran, ce n'est pas seulement le montage allusif qui importe, mais *la disposition de la mise en scène dans l'espace ; ce que faisaient déjà les frères Lumière.* » <sup>312 313</sup>

---

<sup>310</sup> Rappelons que ce film fait partie des célèbres « vues » des frères Lumière. Il fut projeté pour la première fois à Lyon en 1895.

<sup>311</sup> André Bazin, « Le mythe du cinéma total », in *Qu'est-ce que le cinéma ? op.cit.*, p.23.

<sup>312</sup> Éric Rohmer, *Le Celluloïd et le marbre, op.cit.*, entretien avec Noël Herpe et Philippe Fauvel. « Sixième entretien : vers le cinéma », p. 167-168. Je souligne.

<sup>313</sup> Pour d'autres cinéastes comme Jean-Luc Godard, c'est au contraire le montage qui donne tout son prix au film, comme il ressort de son célèbre article sur le montage : « Montage, mon beau souci » : « On voit [...] que parler mise en scène c'est automatiquement parler encore et déjà montage. Quand des effets de montage l'emporteront en efficacité sur des effets de mise en scène, la beauté de celle-ci s'en trouvera doublée, de son charme l'imprévu dévoilant les secrets par une opération analogue à celle qui consiste dans les mathématiques à mettre une inconnue en évidence ». A comparer avec une formule aussi lapidaire que séduisante : « Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur ». (Jean-Luc Godard, « Montage, mon beau souci », *Cahiers du cinéma* n°65, 1956, pp. 30-31 ; repris dans Alain Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985, pp. 92-94. Il faut préciser que l'article de Godard fut publié dans un numéro des *Cahiers* portant, justement, sur le montage.

## B – Le théâtre au cinéma : premières approches avec *Conte d'hiver*, Alain Resnais et Jacques Rivette

Nous évoquerons au préalable la façon dont la théâtralité au cinéma a pu faire l'objet d'une description fondée sur des critères précis concernant ses modes d'importation au cinéma. Nous montrerons, ce faisant, la manière dont certains de ces critères peuvent s'appliquer au cinéma d'Éric Rohmer.

Nous nous pencherons ensuite sur deux cinéastes contemporains de Rohmer particulièrement réputés pour leur utilisation abondante de la théâtralité : Alain Resnais et Jacques Rivette. Ces deux réalisateurs, représentants comme Éric Rohmer de l'avant-garde cinématographique du milieu du vingtième siècle, sont en effet réputés pour avoir usé de cette forme d'expression comme d'une donnée structurelle de leur cinéma.

1- Comment définir la théâtralité d'un point de vue formel ? *Conte d'hiver* ou la théâtralité multiple.

Il nous a paru d'autant plus nécessaire de convoquer ici la grille de critères proposée par les Cahiers du Groupe de Recherches d'Interférences entre le Théâtre et le Cinéma (GRITEC) pour établir une présence de la théâtralité au cinéma<sup>314</sup>, que c'est le film *Conte d'hiver*, que l'auteur de l'article liminaire « Lever de rideau », Jacques Gerstenkorn, choisit pour illustrer la présence de deux types différents de théâtralité au sein du film. En effet selon lui cette oeuvre s'inscrit dans deux formes parmi les trois inventoriées : la théâtralité par « référence explicite » et par « modélisation »<sup>315</sup>. En plus de ces deux formes s'en ajoute, pour Jacques Gerstenkorn, une troisième : *par* « recyclage ». Ces trois modalités s'organisent selon un ordre décroissant de rapport du film avec la théâtralité : de la relation la plus manifeste à la plus subtile et difficile à percevoir.

La *théâtralité explicite* relèverait ainsi d'une « diégétisation partielle ou complète du dispositif théâtral ».<sup>316</sup> Trois exemples sont donnés : le pré-générique de *Opening Night* où « la caméra de John Cassavetes adopte le point de vue d'un spectateur assis au fond du théâtre [et] gêné par les têtes des

---

<sup>314</sup> *Cinéma et Théâtralité*, dir. Christine-Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies. Aleas éditeurs, Cahiers du G.R.I.T.E.C, 1994.

<sup>315</sup> *Ibid.*, pp 16-17

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 16.

personnes placées devant lui ». <sup>317</sup> La théâtralité réside ici dans le fait que la caméra épouse le point de vue du spectateur, procédant à des recadrages de l'image afin de traduire ses efforts pour tenter d'y voir au mieux. Le second exemple est pris dans le très théâtral *Carrosse d'or* (1952) de Jean Renoir, où le cinéaste représente, « un rideau de théâtre à l'arrière-plan (ou en toile de fond) du générique », objet d'autant plus théâtral que, pour reprendre les propos de Jacques Gersternkorn « il ne s'agit pas d'un rideau de scène en tissu mais d'une toile peinte représentant un rideau, d'un décor en trompe-l'oeil, d'une théâtralisation au carré ! » Mais la théâtralité explicite peut aussi être constituée par des citations, « par doses massives ou bouffées éphémères, de bribes de textes ou de représentation théâtrale ». C'est cette modalité d'intervention de la théâtralité que Jacques Gersternkorn illustre par l'exemple du film de Rohmer *Conte d'hiver* (1991), second opus de la série des *Contes des quatre saisons*, non sans égratigner au passage la qualité de cette « citation » :

« Lorsque Rohmer cite, dans son *Conte d'hiver*, une scène de la pièce de Shakespeare, il nous en donne une version de patronage, certes fort habilement intégrée au récit, adaptée à son côté roman-photo mais malgré tout peu charitable pour l'art théâtral ! »

Ce jugement lui-même assez sévère ne concerne pas, d'ailleurs, que le cinéma d'Éric Rohmer :

« Force est de constater, à ce propos, une propension significative de la plupart de cinéastes (Rivette mis à part) à convoquer des mises en scène conventionnelles, académiques, voire franchement ringardes, qui font la joie des cinéphiles... et le désespoir des gens du théâtre ».

Or, que propose cette séquence du film de Rohmer qui pourrait mériter un tel jugement ? Les personnages sont tout d'abord filmés en plan fixe, en frontalité et en plan d'ensemble, alternant ensuite avec des plans buste, poitrine ou visage, ce mode de filmage permettant de montrer dans son intégralité le groupe des personnages, tout en insistant sur les mimiques et les gestuelles. Mais surtout les formes de la narration filmique ont ici une fonction particulière : elles traduisent en effet de manière particulièrement efficace le point de vue d'un *regard* : celui de Félicie. Elles anticipent par ailleurs, sur le mode de la *mise en abyme*, la fin du film : comme Leontes retrouvant Perdita, Félicie retrouvera son Charles, comme le remarque bien Laurence Giavarini : « Ce n'est pas un hasard si Rohmer [...] choisit

---

<sup>317</sup> *Ibid.*

une représentation théâtrale pour mettre en abyme son propre *Conte d'hiver* ». <sup>318</sup>



Figure n°5 : La pièce de Shakespeare *Le Conte d'hiver* dans *Conte d'hiver*, d'Éric Rohmer (1991). Paulina entraîne Léontes et sa suite, fascinés devant le spectacle de la Reine qui semble reprendre vie devant eux. (Danièle Lebrun, Daniel Tarrare, Roger Dumas, François Rauscher, Edwige Navarro).



Figure n°6 : La pièce de Shakespeare *Le Conte d'hiver* dans *Conte d'hiver* d'Éric Rohmer. Léontes tombe à genoux, émerveillé, devant son épouse retrouvée (Roger Dumas)

---

<sup>318</sup> Laurence Giavarini, « Les vies de Félicie », *Cahiers du cinéma* n°452, 1992.

Nous avons donc affaire avec cette image, comme c'est parfois le cas chez Rohmer, à un regard subjectif se traduisant par une grammaire filmique et une succession particulière de plans. Que la mise en scène choisie ne soit – on le concèdera aisément – ni très riche ni très subtile – le rouge et l'or du costume du roi renvoient certes à la pompe royale de manière bien conventionnelle ! - n'a ici aucune importance, bien au contraire. Car il ne s'agit pas seulement de théâtre, mais de *théâtre dans le film, spectaculaire* donc à plusieurs titres : en tant que *théâtre*, mais aussi *théâtre au cinéma* et enfin *mise en abyme* du *Conte d'hiver* lui-même. Il nous semble que c'est cela qui conditionne les choix de mise en scène effectués par Rohmer pour cette scène au cinéma représentant du Shakespeare. Certes, les couleurs des costumes et des décors très outrées, les maquillages très prononcés, un jeu des acteurs parfois sur-expressif, renforcent à l'envi l'artificialité du tout. Mais justement : c'est en raison de leur caractère *kitsch* que les couleurs du spectacle qui se joue ici tranchent avec la grisaille quotidienne de l'hiver qui est celle du film. Rompant clairement avec les teintes hivernales de brun, de gris et de vert sombre présentes dans les décors *réalistes* du film *Conte d'hiver*, elles permettent de parfaire la clôture entre le *merveilleux* du théâtre – ici lié à la fable racontée - et la vie. Une différenciation nette était également nécessaire entre la *scène* du théâtre et la *salle*, captée depuis le plateau, et qui donne très clairement à lire l'émotion sur le visage de Félicie.

Car au spectacle de Shakespeare inséré dans le film répond *un autre spectacle* : celui du *regard fasciné* de Félicie, son visage baigné de larmes brillant dans l'ombre grâce aux lumières de la scène. Et c'est cela qui, plus encore que la citation de Shakespeare, fait ici puissamment *image* : cette fascination de Félicie pour une artificialité théâtrale renforcée par les ors, les rouges et les blancs des costumes et du décor, qui emmènent la jeune femme très loin dans l'espace de la fiction et du *rêve*, lui montrant quelque chose de merveilleux qui en aucun cas ne pourrait se produire dans la vie ordinaire : qu'une reine que l'on croyait morte reprenne vie aux yeux émerveillés de son époux et de sa fille, et, surtout, que ceux-ci y croient avec une telle ferveur qu'ils la font vraiment exister. C'est donc en raison même de ces couleurs trop franches et de cette visibilité outrée du spectacle de Shakespeare que Félicie éprouve cette fascination, en prise totale avec ce qui se raconte sous ses yeux – et qui exerce sur elle son *emprise*. Cela se traduit à l'image par la captation du regard de Félicie. La théâtralité ressort ici clairement de ce double mouvement, engageant à la fois le spectacle *de ce qui est vu* et du *regard* de la spectatrice.



Figure n° 7 : Éric Rohmer, *Conte d'hiver*. Félicie, fascinée, laisse couler ses larmes (Charlotte Véry)

L'émerveillement de Félicie au cours de cette fin de la pièce de Shakespeare est tel qu'au retour du théâtre, alors que Loïc la ramène chez lui en voiture, elle prendra son ami à témoin que dorénavant elle décidera, en dépit – ou *à cause* - de tous les arguments rationnels que l'on pourrait opposer à cette décision, de croire le retour de son amant possible. Cela confirme, s'il en était besoin après *Perceval* ou *Le Rayon vert*, que le cinéma de Rohmer s'inscrit, comme le montre bien Laurent Thirouin<sup>319</sup> dans une dramaturgie du *pari*, doublement marquée ici par la référence explicite au théâtre de Shakespeare et la mise en abyme du *Conte* lui-même.

La théâtralité par *modélisation* est, quant à elle, également illustrée par *Conte d'hiver*. Cette forme de théâtralité pourrait être considérée comme seconde par rapport à la théâtralité par référence explicite, qui laisse voir de manière ostentatoire les signes renvoyant au théâtre dans le film. Par opposition avec cette forme de théâtralité la théâtralité par modélisation relève, pour le spectateur, de compétences particulières de discernement. En effet : « [...] la modélisation, à la différence de la citation, reste implicite : on la perçoit, mais on n'est pas capable pour autant de l'identifier, à moins

---

<sup>319</sup> Cf. *sup.*p. 119

d'être un spectateur alerté et averti. »<sup>320</sup> C'est, selon ce qu'en dit Jacques Gerstenkorn, une forme polymorphe pouvant investir de nombreux signes, sans qu'on puisse toujours la voir opérer :

« La modélisation est en fait une hydre à mille têtes. Elle peut se manifester à travers les "exposants " de l'image ou par la continuité du dialogue, elle peut être ponctuelle ou récurrente, elle peut s'étendre sur des portions de film d'étendue très variable mais peut également intervenir de manière supra-segmentale [...] »<sup>321</sup>

Dans *Conte d'hiver* cette modélisation apparaît à travers plusieurs signes :

« Elle façonne les formes narratives – ainsi la théâtralité de *Conte d'hiver* tient-elle tout autant à son dénouement, où l'on reconnaîtra sans peine l'intervention d'un *deus ex machina*, qu'à la référence shakespearienne à l'intrigue. »<sup>322</sup>

En plus de la fin miraculeuse qui rend à Félicie son amant disparu, le philosophe Stanley Cavell a, dans *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, mis en lumière plusieurs éléments repris par Rohmer dans *Le Conte d'hiver* de Shakespeare. Les discussions des convives de Loïc au début du film autour des relations entre magie, religion et superstition, pourraient ainsi renvoyer à la légitimation que le personnage de Paulina fait de sa magie, dans la scène citée par Rohmer où la statue d'Hermione, épouse du roi Léontes, s'anime. Surtout Stanley Cavell établit une correspondance entre la phrase « Je suis la fille introuvable ! » prononcée par Félicie devant Maxime – auquel elle vient de raconter le lapsus qui lui a fait indiquer l'adresse de « Courbevoie » au lieu de « Levallois » à Charles -, et la phrase prononcée par Paulina à la mère « Tournez-vous, ma bonne dame / Notre Perdita est retrouvée ». <sup>323</sup>

Enfin, la dernière modalité selon laquelle, pour Jacques Gerstenkorn, peut apparaître la théâtralité est la théâtralité par *recyclage*, dont il souligne :

« [elle] tend à dissoudre le trait de théâtralité pour mieux l'assimiler à la rhétorique du film : il s'agit moins d'adopter un modèle que de l'adapter. L'opération est alors plus radicale qu'un transfert, elle dénature la forme théâtrale, la traumatise, la rend méconnaissable. Le cinéma s'empresse en quelque sorte de "déthéâtraliser" ses

---

<sup>320</sup> *Ibid.*

<sup>321</sup> *Ibid.*, p 17

<sup>322</sup> *Ibid.*

<sup>323</sup> Stanley Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?* Textes rassemblés par Élise Domenach et traduit de l'anglais par Christian Fournier et Élise Domenach Paris, Bayard éditions, 2010, p.194. (première édition : 2003)

emprunts, à charge pour l'analyste d'en retrouver l'analyse théâtrale ». <sup>324</sup>

L'exemple donné est ici celui de la forme de l'aparté qui, se trouvant adaptée au cinéma, devient parfois totalement méconnaissable, comme dans la scène du repas chez les parents d'Annie dans *Annie Hall* de Woody Allen, où l'aparté est retravaillé par le procédé du « split-screen » :

« [...] l'image se partage par le procédé du split-screen, ce qui permet à Alvy de présenter, sans disparaître pour autant du champ, les manières de table de sa propre famille : un tel traitement de l'aparté est spécifiquement cinématographique, il trouverait difficilement son équivalent au théâtre ». <sup>325</sup>

Mais plus qu'à la détermination de la nature des modes d'importation de la théâtralité au cinéma, ce qui nous paraît nécessaire est de mesurer ce que cette structure peut amener à l'esthétique du film. Nous évoquerons ici le travail de deux contemporains de Rohmer : Alain Resnais et Jacques Rivette

## 2- Le cinéma d'Alain Resnais ou la théâtralité explicite et omniprésente

Si l'on excepte le premier long métrage de Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959), qui utilise d'autres procédés d'écriture, le cinéma d'Alain Resnais recourt dès ses débuts au théâtre comme forme esthétique épousant la matière même du film. Ainsi l'action se concentre-t-elle volontiers dans un lieu unique ou presque. *Muriel ou le temps d'un retour* (1963) est par exemple constitué, pour une part importante du film, de saynètes très brèves et enlevées valant comme autant de sketches, dont la plupart se déroulent dans l'appartement de Muriel, et dont les différentes pièces – salon, cuisine, chambres -, assurent autant d'espaces de jeu. La théâtralité de ce décor se signale clairement à l'occasion de la scène du festin dominical où un rideau, surgi comme par magie dans toute la largeur du salon, est brusquement tiré par l'un des personnages sur la scène du repas, qui se dévoile à travers une galerie de personnages.

Mais c'est surtout dans *L'année dernière à Marienbad* (1961) que s'appliquait, deux ans auparavant, ce principe du décor unique. Réalisé sur un scénario d'Alain Robbe-Grillet, ce film mérite d'autant plus d'être évoqué qu'il est l'un des exemples privilégiés par Claude Simon lors de l'entretien

---

<sup>324</sup> André Gardies, *Cinéma et Théâtralité*, op.cit., p. 17.

<sup>325</sup> *Ibid.*

avec Rohmer pour l'émission « Cinéastes de notre temps ». Il est par ailleurs intéressant à convoquer dans la mesure où, tout en développant des formes d'une grande modernité – usant de différents procédés comme les perturbations du temps de la narration, ou comme la mise en abyme, bref adaptant au cinéma des éléments de composition conformes aux évolutions du Nouveau Roman <sup>326</sup> -, il fait également jouer en son sein des formes plus archaïques, et en particulier une théâtralité agissant à plusieurs niveaux.

Tout d'abord se met en place une intrigue fondée sur le triangle amoureux de la femme, du mari et de l'amant, ce dernier n'ayant cessé de supplier la femme aimée d'abandonner son mari afin de le suivre. Plusieurs procédés renforcent la spectacularité de cette structure mélodramatique. Tout d'abord, une tension dramatique est entretenue tout au long du film au moyen de la parole, dite en voix *in* à travers les dialogues déchirants qui reviennent de manière obsédante entre les protagonistes du trio joué par Delphine Seyrig (dans le rôle de la femme, « A »), Giorgio Albertazzi (dans le rôle de l'homme, « X ») et Sacha Pitoëff (dans le rôle du mari) -, mais aussi en voix *off* – une voix masculine à l'accent italien qui se révélera plus tard être la voix de l'amant. Cette voix *off* traverse ainsi tout le film, obsédante, lancinante, saturant l'espace sonore de commentaires topographiques, accompagnant le surgissement dans l'image des lieux et des objets, ou énonçant les paroles qu'il dira par la suite à Delphine Seyrig. Le rythme de la narration, est, de plus marqué par des distorsions analeptiques ou proleptiques qui viennent perturber le temps de l'histoire racontée. Tous ces faits participent d'une structure redoublant la spectacularité des plans. Coupés de toute cohérence narrative à force de distorsions rythmiques et de décalages entre le texte et l'image, ceux-ci prennent une valeur onirique qui vient, paradoxalement, en renforcer l'expressivité.

La théâtralité intervient aussi à travers le décor de l'action, sorte de « palais à volonté »<sup>327</sup> classique dans la majesté des volumes, mais baroque dans le foisonnement des détails décoratifs comme dans leur facture. Tenant à la fois du *lieu clos* et du *labyrinthe* – le palais, constitué d'une enfilade de couloirs aux murs recouverts de reliefs, est lui-même fragmenté en plusieurs lieux où se dévoilent, les uns après les autres, des objets très spectaculaires : lustres filmés en contreplongée et en gros plan, meubles précieux, plafonds sculptés avec une exubérance baroque, le tout bordé, à l'extérieur du palais, d'un jardin à la française au style purement classique. Les décors se fondent ici en une suite

---

<sup>326</sup> Rappelons que, si l'école « Nouveau Roman » ne se reconnaît pas encore comme telle à cette époque nonobstant les tentatives précoces de Nathalie Sarraute – *Tropismes* date par exemple de 1939, *L'Ère du soupçon* de 1956 - c'est précisément Alain Robbe-Grillet, scénariste du film, qui donnera quelques années plus tard ses lettres de noblesse à cette forme moderne de l'écriture romanesque, grâce en particulier à son essai *Pour un Nouveau Roman* (Éditions de Minuit, 1963).

<sup>327</sup> « On appelle "palais à volonté" le lieu fictif où est censée se dérouler l'action des cinq actes de la tragédie dite "régulière". » Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin 2017, p 191.

ininterrompue de plans se juxtaposant les uns aux autres, la caméra les faisant surgir les uns après les autres de manière surprenante par la magie du travelling, de la contreplongée ou du gros plan.

L'effet de théâtralité procède enfin, dans *L'Année dernière à Marienbad*, des personnages qui habitent ces décors et qui interviennent à la manière de marionnettes dans le cadre de rites sociaux accomplis de manière répétitive : applaudir, s'incliner de manière révérencieuse, éclater de rire, jouer aux jeux de hasard, etc. Par-dessus tout ils sont régulièrement captés en plans fixes, dans des attitudes figées, debout ou assis les faisant apparaître comme des sculptures animées. Fantoques d'un théâtre d'ombres, alternativement immobiles et plongés dans la ronde éphémère des gestes de la mondanité, ils paraissent mus de l'extérieur par un *gestus*<sup>328</sup> relevant de l'automatisme, tant il est marqué par des conventions renvoyant à la classe autant qu'au genre qu'il représente. Ces créatures composent un théâtre des vanités - ce mot étant à entendre dans son sens étymologique<sup>329</sup>. Entourant à la manière du chœur antique les principaux protagonistes joués par Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi et Sacha Pitoëff, ces créatures ne font que commenter l'action principale sans y participer. Les plans fixes renforcent leur caractère étrange : faisant en quelque sorte partie du décor, ils paraissent comme autant de signes vides du point de vue de l'économie narrative, sorte de spectres qui ne se signalent, une fois le mouvement revenu, que par la théâtralité de leur apparence – costumes de soirée, bijoux somptueux, robes extrêmement habillées, coiffures élaborées - et de leurs attitudes.

Au sein du vertige visuel procuré par un tel dispositif s'ancre toutefois, dès le début du film, une *scène* au sens littéral, tirant la théâtralité du film vers ce que Jacques Gersternkorn considère comme une théâtralité par « référence explicite ». Le film commence en effet, une fois passé le très long prologue constitué par la description du décor en voix *off*, par une véritable représentation théâtrale, qui n'intervient toutefois qu'à travers un seul plan cinématographique. Sur la scène, à l'avant d'un décor en toile peinte représentant un jardin à la française et redoublant dans un jeu baroque les décors *réels* de l'extérieur du château -, un personnage féminin outrageusement fardé, totalement immobile et silencieux, regarde les spectateurs avec une intensité douloureuse. Succède à ce plan un mouvement de travelling gauche droite de la caméra dévoilant le public tandis que s'élabore en voix *off* un dialogue mélodramatique entre la femme et son amant, celui-ci reprochant à celle-là de ne pas vouloir quitter son mari afin de le suivre. L'artificialité du théâtre rejoint dès lors magiquement l'intrigue du film, qui

---

<sup>328</sup> Reprenant ce terme à la « théorie du gestus » de Bertold Brecht, Pavis définit ainsi ce concept dramatique : « Le *gestus* est à différencier du geste purement individuel [...]. Le *gestus* se compose d'un simple mouvement d'une personne en face d'une autre, d'une façon socialement ou corporativement particulière de se comporter. Toute action scénique présuppose une certaine attitude des protagonistes entre eux et à l'intérieur de l'univers social : c'est le *gestus* social. Le *gestus* fondamental de la pièce est le type de relation fondamentale qui règle les comportements sociaux [...] » (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op.cit.*)

<sup>329</sup> Rappelons que le mot « vanité » appartient étymologiquement à la famille du mot latin *vanus*, qui signifie « vide ».

repose elle-même sur le schéma triangulaire spécifique du boulevard ou de la tragédie. Puis, par un mouvement inverse, la caméra revient vers la scène, où, à la faveur d'un panoramique descendant se dévoile – surgissant de la pénombre –, un personnage masculin qui, tout d'un coup, incarne physiquement les paroles dites en voix *off*, apparaissant par la magie de la caméra comme la réalisation physique soudaine des mots prononcés. Il est d'ailleurs très troublant de constater que les paroles prononcées par l'acteur sont exactement les mêmes que celles de *X*. Le travail de réalisation est ici d'une grande subtilité, visant à produire plusieurs effets de superposition : entre dialogues *off* et dialogues *in* ; entre les décors en toile peinte du théâtre et le décor réel de l'action filmique ; entre les personnages de la scène et les spectateurs dans la salle : ainsi le maquillage très prononcé de la comédienne jouant sur la scène du théâtre reproduit-il celui de la femme *A*. jouée dans le film par Delphine Seyrig, qui reprend autour de ses yeux le même tracé du maquillage.

Il résulte de ces différentes juxtapositions un effet de brouillage des limites – du théâtre, du réel, de la fiction, de la scène et de la salle, du décor et de son envers –, destiné à déstabiliser le spectateur dans ses certitudes.

D'autres expérimentations permettront à Resnais d'explorer de manière différente la théâtralité. Ainsi, si nous prenons l'exemple du diptyque *Smoking, No smoking* (1993), cette œuvre met en scène du véritable théâtre filmé<sup>330</sup> plutôt qu'une théâtralité cinématographique à proprement parler. Mais Resnais reviendra souvent, au cours de son œuvre, à des formes faisant intervenir une théâtralité cinématographique, par référence explicite, modélisation ou recyclage. Dans son avant-dernier film *Vous n'avez encore rien vu* (2012) le cinéaste explore dans toutes ses directions possibles les virtualités du théâtre, en faisant de cette forme d'expression le sujet même du film, au sein d'une intrigue mêlant de manière vertigineuse divers niveaux fictionnels : la convocation de ses comédiens par un homme de théâtre que l'on suppose déjà mort au moment où commence le film ; une constellation de scènes jouées autour de la pièce *Eurydice* de Jean Anouilh (1942) ; la répétition avec confrontation de comédiens professionnels et amateurs sur les mêmes passages de la pièce ; le jeu tragique sans cesse recommencé par les uns et par les autres dans les scènes où Orphée perd Eurydice, etc.

Le cinéma d'Alain Resnais se nourrit souvent, comme on le voit, des formes du théâtre, sous toutes les formes possibles : référence explicite, modélisation et recyclage. Une autre tendance du cinéma d'Alain Resnais est la comédie musicale, comme dans *Pas sur la bouche* (2003). Dans *On*

---

<sup>330</sup> Dans ces deux œuvres dont le seul argument dramatique consiste à inventer deux situations – fumer ou ne pas fumer –, deux personnages, interprétés respectivement par Sabine Azéma et Pierre Arditi, jouent respectivement à eux seuls tous les rôles.

*connaît la chanson*, les jeux constants de décalage entre voix des personnages et voix des chanteurs redouble l'aspect spectaculaire du film, qui devient à la fois objet filmique, théâtral et musical. Ces décalages introduisent, surtout, un caractère comique, acteurs et actrices se faisant tour à tour interprètes d'artistes de variété appartenant à un autre sexe que le leur : ainsi voit-on André Dussolier chanter avec la voix de France Gall la chanson « Résiste ! ».

### 3 - Jacques Rivette : le théâtre comme principe structurel. *Paris nous appartient*.

Dans *Paris nous appartient*, premier long métrage de Jacques Rivette réalisé en 1959, la théâtralité se présente de plusieurs manières, l'intrigue du film ménageant des insertions de scènes de répétition et de représentation théâtrale qui font écho à l'action principale voire la redoublent sous un autre régime narratif. Ce film, premier long métrage de Jacques Rivette, présente un groupe de jeunes gens tantôt répétant la pièce *Périclès, prince de Tyr* de William Shakespeare que met en scène l'un d'entre eux, tantôt occupés à résoudre plusieurs mystères liés à des personnages qui les côtoient – comme, par exemple, un Américain en fuite se disant victime du maccarthysme et obsédé par l'exécution dont a été victime un certain Juan.

Très éloignés de l'insouciance de la jeunesse, persuadés de l'existence d'un complot fasciste international, plusieurs de ces jeunes gens offrent un visage sans cesse habité par l'angoisse de la mort, l'expression de cette terreur étant présente dans leur vie ordinaire, mais également au théâtre, à travers les sentiments qu'ils expriment en jouant Shakespeare. Aux séquences représentant ces personnages souvent filmés en intérieur dans l'espace clos de leur habitat – appartement étroits, chambres de bonne, couloirs d'immeubles, escaliers – se juxtaposent des scènes de répétition, d'abord en extérieur sur un plateau de type amphithéâtre grec, puis sur la scène du Théâtre de la Ville, où va finalement se produire la représentation de la pièce de Shakespeare. Et c'est, d'ailleurs, sur un mode très shakespearien que le théâtre et la réalité se font face dans ce film puisque les personnages transposent l'angoisse qui est la leur sur la scène du théâtre – le premier épisode de la pièce de Shakespeare représenté au cours des répétitions se trouvant être le moment où Périclès évoque le danger de mort qui le menace à travers le roi Antiochus. Jean-François Revel souligne bien, à la sortie du film, le travail d'ouverture formelle et d'entrecroisement des genres à l'intérieur de ce film de Jacques Rivette :

« Ainsi, ce film est à la fois un documentaire sur Paris, un film policier, un film d'espionnage et de terreur, une tragédie grecque, un drame shakespearien, une étude psychiatrique, une méditation métaphysique, une application de la relativité einsteinienne et un réquisitoire contre le fascisme. L'univers de Rivette est donc à la fois le sujet et l'objet d'une des *Weltanschauung* les plus riches qui aient jamais été portées à l'écran. Nous sommes tous concernés

par lui ».<sup>331</sup>

Mais c'est François Weyergans qui met l'accent sur la structure particulière d'un film où l'*objet* de la représentation se dérobe sans cesse, l'intrigue se démultipliant en une infinité de facettes qui toutes se reflètent et diffèrent à la fois :

« Rivette illustre cette nouvelle notion de cinéma “pur” brillamment définie par lui comme un “jeu” de glaces où l'objet, loin d'être détruit, révèle superpose tous ses visages ». Mais dans *Paris nous appartient*, l'objet n'a pas de visage, ou faut-il penser que le film brasse tant de visages pour n'en désigner qu'un, celui d'un monde où nous avons à déchiffrer, comme sur un palimpseste, quelque arrière histoire ? »<sup>332</sup>

L'examen d'autres cinéastes comme Alain Resnais et Jacques Rivette, nous a permis de mesurer à quel point l'usage de la théâtralité au cinéma peut contribuer à faire émerger des œuvres à la fois très denses et très différentes. Ainsi, à l'utilisation souvent ludique, chez Resnais, d'une théâtralité polymorphe usant de tous les ressorts possibles du drame - comme dans *L'Année dernière à Marienbad* - à la comédie comme *Pas sur la bouche* - s'oppose, dans le cinéma de Rivette, un usage de la théâtralité tendant à l'onirisme par la réversibilité permanente entre les mondes du théâtre et du réel de la vie, qui s'interpénètrent, par exemple, à la faveur des répétitions filmées.

Si l'étude de critères précis concernant l'importation de la théâtralité dans le cinéma permet de circonscrire certains usages, elle ne suffit donc pas, comme nous l'avons vu à travers notre présentation des faits de théâtralité chez Alain Resnais et Jacques Rivette, à déterminer l'originalité d'une œuvre. Et au-delà de ces formes, qui pour certaines comme l'importation par référence explicite ou par modélisation, se trouvent bien représentées dans le cinéma d'Éric Rohmer, la théâtralité résulte d'un dispositif particulier de ce cinéma. En effet, comme nous l'avons déjà vu à plusieurs reprises, c'est le regard comme *objet filmique* qui s'y trouve mis régulièrement. Composante thématique et structurale, comme nous l'avons déjà vu à plusieurs reprises, l'élément du regard : regards émerveillés de Perceval dans *Perceval le Gallois*, de Delphine dans *Le Rayon vert*, de Félicie dans *Conte d'hiver*, qui font exister le monde comme un *spectacle*. Mais aussi hantise du regard de l'Autre que l'on appelle sur soi pour *se sentir exister* face au monde, comme c'est le cas pour le personnage d'Octave dans *Les Nuits de la pleine lune*, et encore Delphine dans *Le Rayon vert*. Et enfin peur du regard de l'Autre que l'on subit comme une agression véritable, comme dans *Le Signe du Lion*. C'est par sa propension à la parole

---

<sup>331</sup> Jean-François Revel, *France-Observateur*, 21 décembre 1961.

<sup>332</sup> François Weyergans, « Paris nous appartient », *Cahiers du cinéma* n°116, 1961.

et au regard – ces deux éléments étant parfois liés –, que le cinéma d'Éric Rohmer est investi par la théâtralité, comme nous le verrons dans notre seconde partie.

## C – Modèles rohmériens : Jean Renoir, Jean Vigo (et Michel Simon)

Nous nous reporterons ici aux documents télévisuels fournis en bonus avec le DVD du film le *Signe du Lion* deux films en noir et blanc comportant deux entretiens : le premier entre Jean Douchet et Éric Rohmer sur *Boudu sauvé des eaux* (1932)<sup>333</sup>, et le second entre Éric Rohmer et François Truffaut autour de *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo.<sup>334</sup> Plusieurs points sont relevés, à travers ces postfaces, qui définissent l'esthétique du cinéma de Rohmer, comme l'opposition entre l'ordre et le désordre, la neutralité du point de vue du réalisateur sur ses personnages, le souci d'accorder à la scène le temps qu'elle mérite, le lien entre l'espace et le temps dans la représentation de l'univers, la relation enfin entre la théâtralité et le naturel dans le jeu des acteurs. Nous verrons ce faisant comment Rohmer rend hommage, dans son propre cinéma, à l'acteur Michel Simon, qui joua dans ces deux films un rôle majeur, et dont la plus grande qualité fut de jouer de manière naturelle mais également théâtrale.

### 1-Présentation de deux postfaces.

Le premier point mis en lumière par Jean Douchet concernant *Boudu sauvé des eaux* est la dimension contrastée d'un film dont le sujet porte sur l'opposition de l'ordre et du désordre, ce que Jean Douchet formule en reprenant les catégories nietzschéennes du *dionysiaque* et de l'*apollinien*.<sup>335 336</sup>

---

<sup>333</sup> Nous rappellerons ici que ce film est l'adaptation de la pièce éponyme de René Fauchois (1919), où Michel Simon avait déjà créé le rôle. L'acteur prend ensuite la production du film à sa charge (ce sera sa seule production) et demande à Jean Renoir de le réaliser. Celui-ci marque ses réticences, se sentant impuissant à faire cette adaptation jusqu'à ce qu'il ait cette idée très opportune : ce sera Michel Simon qui fera le clochard. L'argument est simple : Lestingois, libraire et bourgeois de son état, sauve de la noyade par suicide Boudu – qui est désespéré par la mort de son chien –, et le ramène chez lui afin de le reconforter. Mais Boudu, au lieu de marquer de la reconnaissance au maître de maison, va déployer toute l'énergie dont il est capable pour mettre cette maison sens-dessus-dessous. On décide alors de marier Boudu à la bonne afin de canaliser cette énergie destructrice. Mais le jour de la noce ne se passe pas comme prévu : la barque des mariés verse, et Boudu en profite pour regagner la rive à la nage, échappant définitivement aux Lestingois.

<sup>334</sup> Modèle de *réalisme poétique*, *L'Atalante* de Jean Vigo narre le périple en péniche d'un couple d'amoureux accompagnés d'un vieil homme excentrique joué par Michel Simon.

<sup>335</sup> Éric Rohmer, *Postface à Boudu sauvé des eaux*, *op.cit.*

<sup>336</sup> Nous rappelons ici ce que recouvre, pour Nietzsche, cette opposition : « Jusqu'à présent, nous avons considéré l'apollinien et son contraire, le dionysiaque, comme des forces artistiques qui jaillissent de la nature elle-même sans la médiation de l'artiste et par lesquelles la nature trouve à satisfaire primitivement et directement ses pulsions artistiques : c'est-à-dire d'une part, comme le monde d'image du rêve, dont la perfection est sans aucun rapport avec le niveau intellectuel et la culture esthétique de l'individu et, d'autre part, comme la réalité d'une ivresse qui, elle non plus, ne tient pas compte de l'individu, mais qui cherche au contraire à anéantir toute individualité pour la délivrer en un sentiment mystique d'unité.

Renchérissant sur ces remarques, Rohmer oppose au caractère anarchique du comportement de Boudu l'harmonie que comportent la « représentation de la nature », et la « beauté des femmes », ces deux points s'inscrivant parfaitement dans les sujets qui fondent la dramaturgie rohmérienne.

Jean Douchet note ensuite que Jean Renoir, dans cette configuration, ne choisit son camp dans aucune des étapes du scénario, ni quand « Le désordre doit tout bousculer », ni quand s'opère une « union des deux mondes », ni quand, finalement, s'opère la « séparation des deux mondes ». Dans aucune de ces parties Renoir n'affiche de « parti pris », il est « est entre les deux [camps] ». <sup>337</sup> Cette posture ouverte du cinéaste qui ne juge pas ses personnages et leur laisse toute la latitude pour représenter leurs positions, nous semble tout à fait caractéristique de la posture qu'adopte Rohmer lui-même face à ses propres personnages. A l'occasion de la sortie du *Genou de Claire* en 1971, c'est précisément cette ouverture vis-à-vis de ses propres personnages, que Jacques de Baroncelli mettait en évidence :

« [...] cette histoire tissée de velléités, de rêveries indécises, de brèves effusions et de confessions alternées, Éric Rohmer la raconte dans ce style élégant et feutré qui caractérisait déjà *Ma Nuit chez Maud*. Bien que sa mise en scène soit très concertée, il donne l'impression de ne jamais intervenir et de laisser ses personnages agir comme bon leur semble, au gré de leurs impulsions ou des surprises que leur ménage le hasard des vacances. » <sup>338</sup>

Un autre point de l'esthétique renoirienne mis en exergue par Rohmer dans la *Postface à Boudu sauvé des eaux* est un « sentiment de la coulée de la vie » qui lui paraît aller du côté d'une « modernité », sachant que, pour citer les propos du cinéaste qui suivent cette remarque : « A cette époque le temps du cinéma est un temps extrêmement théâtral ». <sup>339</sup> Cette remarque est confirmée par le point de vue, de François Truffaut qui affirme, dans la *Postface à l'Atalante* : « Après-guerre le cinéma [français] est très faible, c'est un sous-produit du cinéma et du théâtre ». <sup>340</sup>

C'est, d'ailleurs, par opposition à ce cinéma que Truffaut fait précisément l'éloge du cinéma de Jean Vigo, qu'il a découvert à l'âge de seize ans avec *Zéro de conduite* – source d'inspiration des 400

---

Au regard de ces dispositions artistiques immédiates de la nature, tout artiste est un « imitateur » à savoir : soit un artiste apollinien du rêve, soit un artiste dionysiaque de l'ivresse, soit – comme dans la tragédie grecque par exemple -, un artiste du rêve et de l'ivresse à la fois [...] » Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, texte, fragments et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino. Trad. fr. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Paris, Gallimard, collection « Folio essais », 1986, p.32.

<sup>337</sup> Éric Rohmer, *Postface à Boudu sauvé des eaux*, op.cit.

<sup>338</sup> Jacques Baroncelli, *Le Monde*, 15 décembre 1970.

<sup>339</sup> Éric Rohmer, *Postface à Boudu sauvé des eaux*, op.cit.

<sup>340</sup> Éric Rohmer, *Postface à l'Atalante*, op.cit. Ce point de vue est à lire en écho aux positions très polémiques soutenues par Truffaut dans son article de 1954 contre ce qu'il nommait le « cinéma de papa » : « Une certaine tendance du cinéma français » : *Cahiers du cinéma* n°31, janvier 1954.

coups -, et, surtout, *L'Atalante*. Les remarques de Rohmer et de Truffaut se rejoignent aussi pour faire l'éloge du *naturel*. Et le « sentiment de la coulée de la vie » décelé par Rohmer chez Renoir peut se lire en parallèle avec ces paroles de Truffaut concernant le cinéma de Jean Vigo : « tout le monde veut atteindre une certaine réalité. Vigo plus que les autres, en particulier la réalité charnelle de la peau. Presque comme un secret ça ne s'apprend pas ». <sup>341</sup> Rohmer, au moment de cette conversation sur *L'Atalante*, sait parfaitement, lui-même, ce qu'est « la réalité charnelle de la peau », lui qui, un an auparavant, ouvrait son premier long métrage en couleurs, *La Collectionneuse* (1967), par un prologue donnant à voir le corps presque nu de la belle Haydée marchant au bord des flots.

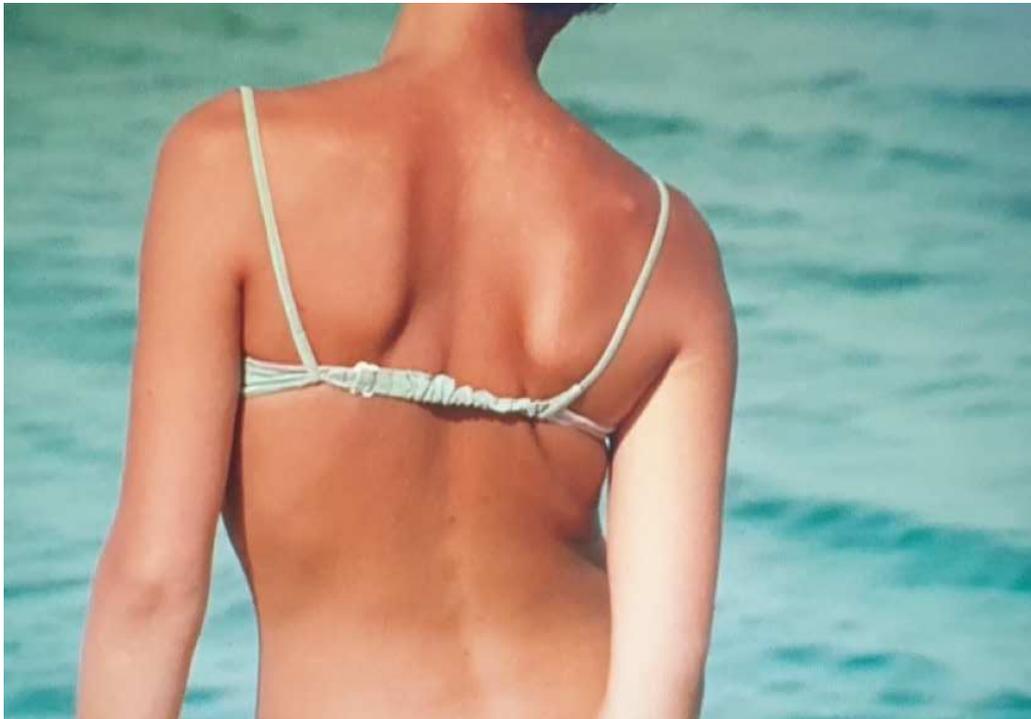


Figure 8 : *La Collectionneuse* (1967). La peau hâlée de Haydée.

La caméra scrutait alors comme au microscope tous les pores de son épiderme, jusqu'à capter le dessin irrégulier mais précis des auréoles formées par le sel sur sa peau hâlée. Pour son premier film

---

<sup>341</sup> Par opposition à ce qu'il dit du réalisme de Vigo, voici ce que dit Truffaut de la tendance réaliste du cinéma de son époque : « Cette école qui vise au réalisme le détruit toujours au moment même de le capter enfin, plus soucieuse qu'elle est d'enfermer les êtres dans un monde clos, barricadé par les formules, les jeux de mots, les maximes, que de les laisser se montrer tels qu'ils sont, sous nos yeux ». (*ibid.*)

en couleurs c'était à Nestor Almendros <sup>342</sup>, chef opérateur talentueux, qu'était alors confiée la prise de vue.

À propos de *Boudu sauvé des eaux* Douchet énonce par ailleurs une vérité paradoxale, introduisant l'idée que c'est à travers la *convention théâtrale* que Renoir atteint le *naturel* :

« JEAN DOUCHET : Tous les gens se font un film de la vie. Ne voient pas le réel mais ne voient que la convention du réel que leur renvoie la société. Stéréotypes, conventions toutes faites et ils voient le monde à travers ça. Renoir lui essaie de voir la réalité à travers et contre la convention qu'on a de la réalité. *Estimant – c'est sa grande idée – que la vie et un théâtre et que la vie lorsqu'on la regarde et le réel lorsqu'on le regarde n'est pas réaliste, c'est-à-dire une chose ennuyeuse et banale mais au contraire est féérique, elle est merveilleuse.* C'est encore l'idée de la vie. L'amour de la vie est fondamental. Pour éviter toutes les conventions, Renoir reprend toutes les conventions théâtrales. Ici par exemple c'est très net – vous avez le bourgeois qui aime la petite bonne etc. A partir de là Renoir prend tous les personnages à contre-emploi – sauf Michel Simon. Ensuite *il les fait parler contre la convention du théâtre : il les fait parler comme on parle en 1932 dans la rue.* Avec le temps pour dire les phrases comme on les dit naturellement. *Ce qui est frappant c'est comme tous les personnages prennent leur temps.* Il y a des moments creux mais alors creux absolus. Cela n'a aucune importance. Ce qui est important c'est de retrouver la vie réelle à travers des phrases qui sont des phrases écrites et des phrases de théâtre. »<sup>343</sup>

Si « faire parler les personnages comme en parle en 1932 dans la rue »<sup>344</sup>, ne saurait tout à fait s'appliquer au cinéma de Rohmer, où la parole est la plupart du temps de bonne tenue et appartient à un registre d'expression courant voire parfois soutenu<sup>345</sup>, en revanche «[...] retrouver la vie réelle à travers des phrases qui sont des phrases écrites et des phrases théâtrales » nous paraît définir assez

---

<sup>342</sup> Rohmer dira de lui : « J'ai travaillé avec de très grands chefs opérateurs, dont Nestor Almendros. Il était surtout intéressé par la vraisemblance de la lumière ; il désirait avant tout une lumière logique, et ne pensait pas que la lumière devait mettre en valeur la beauté des acteurs (ce qui incombait selon lui davantage au maquillage) ». Entretien avec Antoine de Baecque et Jean-Marc Lalanne : « A mes acteurs, je serai fidèle toute ma vie », Cahiers du cinéma n°527, septembre 1978. Almendros travaillera sur huit films avec Eric Rohmer : *Paris vu par...* (1965) - où Rohmer a réalisé le sketch *Place de l'étoile* -, *La Collectionneuse* (1967), *Ma Nuit chez Maud* (1969), *Le Genou de Claire* (1970), *L'Amour l'après-midi* (1972), *La Marquise d'O* (1976), *Perceval le Gallois* (1979) et *Pauline à la plage* (1983).

<sup>343</sup> Jean Douchet, *Postface à Boudu sauvé des eaux*, *op.cit.* Je souligne.

<sup>344</sup> Ajoutons par ailleurs que tous les personnages chez Renoir, et dans *Boudu sauvé des eaux en particulier*, ne s'expriment pas comme on parle « dans la rue » : dans la maison de Lestingois seuls Boudu – Michel Simon – et la bonne s'expriment de manière familière.

<sup>345</sup> Il convient néanmoins de préciser que Rohmer a parfois également permis aux acteurs de s'exprimer de façon familière lorsqu'ils improvisaient leur jeu. Mais, d'une part, c'est finalement assez rare dans son cinéma, et d'autre part les façons de s'exprimer peuvent varier d'un acteur à l'autre, dans ce cas, en fonction de la personnalité. Le personnage de Delphine, joué par Marie Rivière dans *Le Rayon vert*, donne un exemple éclatant de style familier par exemple, s'exprimant dans le film de la manière dont s'exprimait l'actrice dans la vie. En témoigne bien la réplique suivante : « Donc, en allant chez ma sœur, tu vois, je suis attirée par une... Et en plus la carte était verte ! Et ce qui est vachement bizarre, c'est que j'ai rencontré un médium, un copain à moi, qui m'a dit que le vert sera ma couleur de l'année. Et ce qui est vachement bizarre, parce que moi, depuis ça, c'est peut-être parce que je le remarque, hein, je rencontre toujours des petites choses vertes, tu vois ! Alors, là, je marche pour aller chez ma sœur : qu'est-ce que je vois pas ? Une petite carte verte, tu vois, près d'un poteau vert, et moi, quoi, j'étais habillée en vert. » Delphine dans *Le Rayon vert*. Eric Rohmer, « *Comédies et Proverbes* », *op.cit.*, p. 68.

justement une esthétique du cinéma de Rohmer, où s'observe souvent un décalage entre le caractère *écrit* des dialogues et le *jeu* des personnages, très vivant et mobile grâce aux gestuelles, aux mimiques, aux attitudes, au ton de la voix, au débit de la parole etc.

À ces remarques concernant une pratique de la direction d'acteur consistant, pour Renoir, à capter le naturel du jeu des acteurs à travers la convention théâtrale, il faut ajouter la mention par Jean Douchet d'un art spécifique du *cadrage*, qui là encore, paraît décrire la manière dont Rohmer en usera lui-même<sup>346</sup> avec le cadre pour ménager une esthétique du naturel au sein de la représentation :

« Renoir prend un cadre large pour justement permettre aux personnages d'évoluer dans ce cinéma. C'est un cinéaste opposé à une certaine conception du cinéma où le cadre est le tout de l'image et où les acteurs ont des places marquées au sol et où ils jouent en pensant à leurs places etc.<sup>347</sup> Renoir n'aurait jamais obtenu ce fantastique naturel s'il n'y avait pas une grande liberté pour ses acteurs d'évoluer. Ce qui leur permet de se retrouver comme au théâtre avec l'espace dont ils sont maîtres. A ce moment-là ils peuvent faire le maximum de choses possibles. Et pour ce qui frappe ici c'est que Renoir est un grand cinéaste du cadre ».

Cette liberté de jouer dans un cadre élargi s'est souvent accompagné, dans l'oeuvre de Rohmer, d'une frontalité dans la disposition de la caméra. Et c'est à Renoir encore, comme le souligne Rohmer, que revient l'audace d'une expérimentation du plan frontal qui, à l'époque de son cinéma, apparaissait suspect de *théâtralité* :

« [...] très important chez les cinéastes : la tradition était alors de prendre les choses de biais, en « sifflet ». On trouvait que présenter les choses de face c'était banal. *Ça faisait théâtre*. Renoir, lui, n'a pas peur et c'est même accentué dans les derniers films, il n'a pas peur de prendre les gens *de face*. »

Autre trait relevé par Rohmer chez Renoir, qui ajoute au portrait en miroir de ces deux cinéastes :

« [il y a] une organisation de l'espace visuel mais aussi de l'espace sonore. Par exemple la scène dans la cuisine avec la bonne est perçue par le son uniquement. Renoir coupe et nous entendons la voix des deux personnes. La musique est en situation, toujours située. [...] Ici on a une scène d'amour : il y a de la musique et on s'aperçoit que c'est une musique réelle, une fanfare qui passe sur les quais. [...] On sent la rue. La musique de l'orchestre, les

---

<sup>346</sup> Ce futur se justifie par le fait que Rohmer, en 1968 et 1969, n'a réalisé que quatre films de fiction dont deux moyens métrages.

<sup>347</sup> On mesurera à quel point cette absence de liberté de mouvement de l'acteur est étrangère à Rohmer à la lecture de ce que dit André Dussolier, à propos de la préparation de son rôle dans *Le Beau Mariage*, sur la liberté de mouvement et de jeu des acteurs pendant les prises.

bruits de la nature, les oiseaux etc. La paix qui s'installe après la musique du café-concert : c'est admirable ».<sup>348</sup>

Et à cette « organisation » de l'« espace sonore » il faut ajouter, pour Rohmer, le « côté cosmique » :

« Il y a dans cette fin un côté qui n'apparaît pas tellement dans le film mais qui est propre aux films de Renoir, c'est le côté cosmique. [...] Non seulement un point de vue sur l'homme, sur la société, mais sur le monde lui-même. Un sentiment extrêmement rassurant et réconfortant devant cette beauté du monde, mais aussi un sentiment extrêmement triste. On le sent encore plus devant le paysage que devant la foule parisienne. Que le temps est passé que ces choses ne reviendront pas ».<sup>349</sup>

Dans *La Collectionneuse*, premier film en couleurs de Rohmer en 1967, Rohmer filme la nature en choisissant la campagne varoise et la transparence des eaux de Ramatuelle, mettant parfaitement en œuvre à la fois la représentation du paysage dans sa dimension cosmique et celle des bruits naturels. Ce film marque en réalité la première expérimentation rohmérienne des bruits de la campagne, autour de la ferme où sont logés Adrien, Daniel et Haydée :

« Une année à l'avance, raconte sa monteuse Jackie Raynal, il avait noté tous les sons qu'on entendait autour de la maison, dans la garrigue (fauvettes, rossignols...). Sur le tournage, il n'y avait qu'un son-témoin. Mais il a fait appel à la sonothèque de Michel Fano, et à des bruits d'oiseaux enregistrés par des amateurs. Je l'entendais au téléphone : « Vous êtes sûr que c'est une fauvette gazon ? Celle qui chante entre 2 et 5 à Saint-Tropez ? »<sup>350</sup>

## 2- Rejouer Michel Simon ou la construction du personnage dans *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*

Un autre point de convergence que nous signalerons entre ces deux auteurs et le cinéma d'Éric Rohmer portera, cette fois, sur la *construction du personnage*. Évoquant, dans la *Postface à l'Atalante*, le très grand réalisme du film de Vigo, mais aussi sa « poésie », c'est au dernier film de Murnau, *Tabou*<sup>351</sup>, que Rohmer associe finalement *L'Atalante*, y voyant « Quelque chose d'expressionniste et de très stylisé et, en même temps, une recherche de la réalité »<sup>352</sup>. Truffaut se demande alors quel style

---

<sup>348</sup> *Postface à Boudu sauvé des eaux*, *op.cit.*

<sup>349</sup> *Ibid.*

<sup>350</sup> *Éric Rohmer*, *op.cit.*, p. 202.

<sup>351</sup> *Tabou* (1931), dernier film de Murnau avant le décès du cinéaste dans un accident d'automobile, raconte une histoire d'amour tragique se passant dans l'île de Bora-Bora : la jeune Réhi, bien aimée du pêcheur de perles Matahi, ayant été déclarée « tabou » - c'est-à-dire sacrée – par le sorcier Hitu, les jeunes gens cherchent alors à s'enfuir, et déclenchent la malédiction.

<sup>352</sup> *Postface à l'Atalante*, *op.cit.*

de cinéma aurait pratiqué Vigo s'il n'était pas mort aussi jeune, hésitant entre « Réalisme ou esthétisme » et remarquant que, dans *L'Atalante*, « on a constamment les deux, en contrepoint ».

Ce contraste entre le « naturel » et le factice du théâtral se retrouve aussi, pour Rohmer, dans le jeu de l'acteur Michel Simon qui joue à la fois Boudu dans le film éponyme de Jean Renoir, et l'extravagant père Jules dans *L'Atalante*. Le cinéaste remarque ainsi à propos de son jeu dans le film de Jean Vigo : « Michel Simon a beaucoup improvisé mais ce qui nous frappe c'est le côté "voulu" du jeu ». François Truffaut complète ce propos, précisant que dans le film Michel Simon « répète toutes les phrases deux fois du fait de la difficulté de la prise de son direct. ». Mais il ajoute aussi qu'il « se souvenait d'un personnage comique qui répétait toujours deux fois les phrases. »<sup>353</sup>

Rohmer rendra, pour sa part, plus tard hommage au jeu de Michel Simon, et fera jouer au personnage de Reinette dans *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, le rôle d'une jeune fille qui répète deux fois ses phrases. La scène dont nous produisons ici un extrait provient de l'avant-dernier sketch « Le Mendiant, la Cleptomane et l'Arnaqueuse ».<sup>354</sup> On y voit Reinette, une jeune artiste peintre, entreprendre d'expliquer à sa colocataire Mirabelle, à quel point la pratique de la peinture est, pour elle, nécessaire pour éviter d'avoir à parler.<sup>355</sup>

« REINETTE : Tu sais, je pense pas que je puisse faire autre chose que peindre. Quand j'peins pas, j'ai l'impression que je perds mon temps. J'ai l'impression que je suis née pour ça [...] Non, moi ce que j'aime dans la peinture, c'est qu'on a pas besoin de parler. Non, moi j'aime pas parler.

MIRABELLE (*qui prend la place de Reinette et s'installe à son bureau pour travailler*) : Pourtant tu parles énormément de ta peinture. Tu ne cesses de lui donner des titres, de lui trouver des explications, tu trouves plein de significations, tu parles tout le temps !

REINETTE (*faisant les cent pas entre le bureau et la salle-à-manger, dont elle se sert comme atelier*) : Peut-être mais après coup ! Parce que non, quand j'peins je raisonne pas, j'essaie pas d'expliquer quelque chose, non, quand j'peins, j'essaie vraiment d'être une porte ouverte à mes émotions, de... de laisser parler mon cœur ! Et le seul moyen pour moi de laisser parler mon cœur, c'est le silence. C'est le seul domaine où vraiment c'est... on peut... on peut être vrai. Parce que les mots ça triche toujours, c'est un code, et quand quelqu'un aime ma peinture, je suis persuadée qu'il m'aime aussi. Parce que c'est... c'est d'émotion à émotion. C'est du direct, quoi ! C'est du... du cœur à cœur. Quand il regarde ma peinture, il a pas à parler ! Pour que ça se passe ce type de communication, il faut le silence (*gestes très vifs et éloquents des bras et des mains, fonction d'appui du geste et du regard*). Oui, il faut le

---

<sup>353</sup> Toutes les citations du paragraphe proviennent de l'échange Truffaut Rohmer dans la *Postface à l'Atalante*

<sup>354</sup> Ce film réalisé en 1987, dont le tournage suit celui du *Rayon vert*, comporte quatre sketches : « L'Heure bleue », « Le Garçon de café », « Le Mendiant, la Kleptomane et l'Arnaqueuse », et « La Vente du tableau ». Il a été réalisé selon le principe de l'improvisation, le canevas et les dialogues ayant été écrits au préalable.

<sup>355</sup> À 01.17.15 h du début du film. Dialogues retranscrits à l'écoute. Didascalies destinées à décrire le jeu – gestuelle en particulier -, inventées par nos soins. Nous avons suivi la même démarche pour la retranscription de la scène du barbecue dans *Le Rayon vert*.

silence. Tu crois pas ?

MIRABELLE, *riant* : Si si, je te crois !

REINETTE, *désappointée* : Tu ris.

MIRABELLE : Mais je ris parce que tout en disant que tu ne parles pas, tu parles.

REINETTE : Faut bien que j't'explique !

MIRABELLE, *impatiente, se levant pour prendre un livre* : Mais c'est pas la peine de m'expliquer, j'ai compris ! Tu vois, très souvent tu continues à expliquer alors que les gens ont déjà compris. Excuse-moi, mais quelqu'un qui ne te connaîtrait pas pourrait croire que tu prends les gens pour des imbéciles. (*regard franc droit dans les yeux de Reinette*) avant de lui tourner le dos pour se réinstaller à son bureau).

REINETTE, *scandalisée* : Mais pas du tout ! Mais c'est... c'est tout le contraire ! C'est par souci de respecter la vérité ! Par honnêteté envers celui qui me regarde ! Alors forcément j'tâtonne ! (*se rapprochant de Mirabelle. En fond : un rideau rouge que vient illuminer un rayon de soleil. La scène a tout du matador dans l'arène, Reinette en posture physique de supériorité, assénant ses phrases avec une autorité d'autant plus marquée qu'elle s'aide énormément de ses bras et de ses mains*) ! Pour trouver la juste expression !

MIRABELLE : Mais fais attention, parce que ça agace ! Quand j'étais petite ça m'agaçait au plus haut point que mes parents se sentent toujours obligés de me répéter trente-six fois la même chose.

REINETTE : Ben forcément, si t'obéissais pas.

MIRABELLE (*à nouveau assise, mais les yeux levés vers Reinette, qu'elle fixe du regard*) : Mais ça n'a absolument rien à voir ! J'avais même remarqué un tic chez ma mère, qui répétait systématiquement deux fois la même phrase. Par exemple : "tu mettras tes chaussures blanches, tu mettras tes chaussures blanches." Et ce n'était d'ailleurs pas propre qu'à ma mère, mais à tous les adultes ! (*elle se replonge dans la lecture de son livre*).

REINETTE (*se détournant légèrement, mains croisées, bras relâchés*) : Oh ben moi qui suis plutôt infantile, comme ils disent, j'ai pas cette manie ! (*elle fait deux pas et vient s'appuyer sur le bureau juste devant Mirabelle, bras croisés, regard dépité*). J'ai pas cette manie !

MIRABELLE (*regardant Reinette en face*) : Ha ha !

REINETTE (*se tournant vers Mirabelle*) : Peut-être que je parle trop. Mais j'répète pas. Au contraire, j'essaie de trouver le mot juste (*jeux de bras et de mains en appui du discours*). Alors forcément j'répète pas ! (*s'appuie à nouveau, bras croisés, sur le bureau. Mirabelle sourit, très amusée*).

MIRABELLE : Ben tu vois !

REINETTE : J'vois quoi ?

MIRABELLE : Tu...

REINETTE : Quoi ?

MIRABELLE : Tu t'répètes ! Tu viens de dire deux fois " j'me répète pas " !

REINETTE (*qui se tourne vers Mirabelle, indignée*) : Ben ça c'est pas du jeu ! Tu m'répondais pas !!! (*se détourne, quitte le bureau, va vers la chambre*) J'te laisse, puisque je parle trop. (*fait volte-face sur le seuil de la chambre, s'adressant de nouveau à Mirabelle*). Je peux très bien ne pas parler ! (*revient vers son amie, pleine d'assurance*). Ne pas parler du tout ! Je l'ai fait, quand j'étais petite ! Je m'étais parié à moi-même que je parlerais pas pendant plusieurs jours. (*dépitée*) Personne s'est aperçu de rien, même pas ma mère.

REINETTE : Tiens ! C'est comme quand je suis allée en Ecosse ! Ben je parlais pas la langue, je me suis débrouillée toute seule ! Non ! On parle toujours trop ! On parle toujours trop !

MIRABELLE, lève les yeux de son livre et lui adresse un sourire moqueur et victorieux.

REINETTE : Très drôle. (*scandant son propos*) Tiens, et bien demain, je te parie que je dis pas un mot de la journée. »<sup>356</sup>

On notera l'agencement comique d'un dialogue où l'une des jeunes filles assomme sa colocataire de bavardages, prétendant ne rien apprécier davantage que le silence, le tout à travers une véritable « logorrhée verbale » pour employer un mot qui sera repris dans le dernier sketch du film : « La vente du tableau ». Les discours de Reinette sont appuyés par la gestuelle, les mimiques et les attitudes corporelles, tandis que son amie Mirabelle se trouve dans une posture passive de *spectatrice involontaire* et, parfois, excédée de devoir subir les bavardages de Reinette. Le naturel de l'attitude et de la parole est encore renforcé par le principe de l'*improvisation*, Rohmer ayant repris dans plusieurs scènes, dont celle-là, les mêmes principes de jeu que dans *Le Rayon vert*, réalisé juste avant ce film.

Le fait, enfin, que le personnage insupportable représenté ici soit une artiste peintre n'est sans doute pas un hasard, tant ce portrait pourrait aussi valoir comme un une sorte de revanche ironique du cinéaste Éric Rohmer : lui que l'on a souvent accusé de trop faire parler ses personnages, joue ici à faire *vraiment* parler Reinette. Mais en même temps – et c'est là toute l'ambigüité que recèle parfois ce cinéma où, comme le dit Douchet à propos de Renoir, le cinéaste ne « prend pas parti » -, ce discours à caractère satirique qui dessine le *caractère* exubérant d'une étourdie constitue le plus bel hommage de l'art – et du *cinéma* - que l'on puisse imaginer : « [l'art] c'est le seul domaine où vraiment c'est... on peut... on peut être vrai. Parce que *les mots ça triche toujours*, c'est un code, et quand quelqu'un aime ma peinture, je suis persuadée qu'il m'aime aussi. Parce que c'est... *c'est d'émotion à émotion*. C'est du direct, quoi ! »<sup>357</sup>

La théâtralité cinématographique peut faire l'objet, comme nous l'avons vu, de traitements variés. Elle peut se définir par des critères précis permettant de déterminer ses modes d'importation dans le film et relever, comme le propose Jacques Gerstenkorn, de la référence explicite, de la modélisation ou du recyclage. Mais nous voyons aussi ici à quel point la théâtralité, dans le cinéma d'Éric Rohmer, est marquée, au-delà de ces procédés, par une *présence du regard comme objet filmique*, qui renouvelle de film en film à travers toutes les variantes du récit, et dans le déploiement de décors favorisant un tel dispositif, un mode particulier de relation mettant toujours en scène, d'une part, des personnages et leurs discours, d'autre part ceux qui les regardent et les écoutent. C'est

---

<sup>356</sup> « Le Mendiant, la Cleptomane et l'Arnaqueuse » in *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (1987), Éric Rohmer *l'intégrale*, op.cit.

<sup>357</sup> *Ibid.*

précisément ce que montre Pascal Bonitzer, évoquant la conversation se produisant au dîner du *Conte de Printemps* où Jeanne, professeur de philosophie, et Ève, maîtresse d'Igor et étudiante en philosophie, discutent de la philosophie de Kant en présence d'Igor et de sa fille Natacha, cette dernière ayant donné une mauvaise définition, selon Ève, du mot « transcendantal » :

« De même, lorsque dans *Conte de Printemps*, Ève attaque Natacha sur la catégorie du transcendantal chez Kant, il ne s'agit pas véritablement d'une discussion philosophique, qui n'est saisie que comme prétexte, ou plus exactement comme signe d'autre chose. En réalité, les personnages ainsi se "cherchent", mais surtout tendent de s'auto-valoriser au détriment de leur vis-à-vis, pour mieux assurer leur prise sur l'objet de leurs désirs. Ève montre, au risque de paraître plus antipathique, qu'elle est plus savante que Natacha : ainsi croit-elle s'assurer davantage de l'estime, de l'amour d'Igor – mais surtout, en l'occurrence, elle cherche à gagner la complicité de Jeanne, en lui démontrant qu'elle peut parler sur un pied d'égalité avec elle, et à la détacher ainsi un peu de sa jeune amie. Il en résulte une tension, une hystérie sourde, qui accroche le public et menace à tout instant de dérapier dans l'agressivité pure. Quand on se parle deux à deux, c'est en fonction d'un troisième, qu'il faut séduire. Quand – comme dans la scène en question –, les personnages se trouvent être quatre, il faut en réalité les compter comme deux fois trois – il ne forment pas un quadrilatère mais un double triangle. »<sup>358</sup>

Ainsi, comme le remarque cet auteur évoquant les théories linguistiques de Benveniste, « le discours, au sens du linguiste, implique toujours le trafic d'influence, le désir d'emprise sur l'autre, le poison séducteur ». Mais en même temps que la parole c'est surtout le *regard*, ici, qui assure l'efficacité du discours : lorsque Ève assène sa propre définition du transcendantalisme kantien à Natacha, la puissance de son propos est amplifiée par la sensation de jouissance narcissique que lui procurent les regards sidérés qu'Igor, père de sa rivale, mais aussi Jeanne, amie de cette dernière, posent sur elle. Le regard fonctionne donc ici comme démultiplicateur de la puissance de la parole par la sensation de plaisir qu'il procure à celui qui se sent observé. Le dîner devient dès lors un *théâtre* avec acteurs – actrice - et spectateurs.

Nous verrons dans la partie suivante à quel point, dans le cinéma d'Éric Rohmer, la situation du *repas* favorise une telle théâtralité intersubjective. Mais au-delà de ce type de configuration particulière nous verrons, tout au long de notre travail, que c'est bien le *regard* qui, en toute circonstance, assure la théâtralité du cinéma d'Éric Rohmer, faisant exister d'une part, de film en film intrigue, décor et personnage ; assurant, d'autre part, une « intentionnalité critique »<sup>359</sup>.

---

<sup>358</sup> Pascal Bonitzer, *Éric Rohmer*, p.66, *Cahiers du cinéma*, collection « auteurs », 1991. Pascal Bonitzer, *Éric Rohmer*, éditions des Cahiers du cinéma, collection « Auteurs », 1991, p.71.

<sup>359</sup> <sup>359</sup> Gilles Declercq, « Pathos et théâtralité. Pour une économie cognitive des passions », *Émotions et discours*, *op.cit.*

## Deuxième partie : vers une théâtralité rohmérienne

À la fin de la décennie 70 Rohmer termine son cycle des « *Six Contes moraux* », que l'on sait inspirés par la forme romanesque grâce à l'emploi, de film en film, de narrateurs racontant l'histoire en même temps qu'elle se joue à l'écran. Dans le premier entretien donné à Noël Herpe et Philippe Fauvel, à la remarque des auteurs : « Vous aimez [en plus des intertitres] faire intervenir une voix *off* », Éric Rohmer montre néanmoins que ce procédé s'est raréfié au cours de la série : « Oui mais de moins en moins. Il n'y en avait déjà plus dans *Le Genou de Claire*. On en retrouve une dans *L'Amour l'après-midi*, mais c'est vraiment très discret. »<sup>360</sup>

Conscient des limites du procédé et souhaitant expérimenter une forme nouvelle, Rohmer va trouver un renouvellement en allant vers le « théâtre », comme il le dit lui-même dans son avant-propos aux « *Comédies et Proverbes* »<sup>361</sup>, qui marquent, comme on le sait, un changement total de paradigme. Après *L'Amour l'après-midi*, dernier des « *Six Contes moraux* », Rohmer s'intéressera en effet à deux œuvres de Heinrich von Kleist : la nouvelle *La Marquise d'O...* qui fera l'objet d'une adaptation cinématographique, et la pièce de théâtre *La Petite Catherine de Heilbronn*, dont le cinéaste assurera la mise en scène au Théâtre des Amandiers en 1980.<sup>362</sup> S'ajouteront à ces deux œuvres *Le Trio en mi bémol*, Rohmer ayant attendu dix ans pour composer cette pièce, qui demeurera l'unique pièce écrite par le cinéaste.

Mais ce renouvellement radical est à mettre en rapport avec un événement ayant durablement marqué la vie du réalisateur. Ces réalisations seront en effet l'aboutissement d'un voyage en Allemagne entrepris par Éric Rohmer en 1974 dans le but de tourner *La Marquise d'O...* en Allemagne avec des acteurs allemands. Ce périple qui a, toutes proportions gardées, quelque chose à voir avec ces voyages d'artistes qui, naguère, accomplissaient leur « Grand Tour d'Italie », sera surtout l'occasion, pour le cinéaste, de découvrir des metteurs en scène réputés pour l'aspect novateur et la grande qualité de leur travail en matière de mise en scène et de dramaturgie, comme Klaus Michael Grüber ou Peter Stein – ce dernier étant de surcroît directeur de la Schaubüne depuis 1970.<sup>363</sup>

---

<sup>360</sup> Éric Rohmer, *Le Celluloïd et le Marbre*, « Premier entretien », *op.cit.*, p.98.

<sup>361</sup> Éric Rohmer, « *Comédies et Proverbes* », *op.cit.*, p. 7.

<sup>362</sup> Notons la variation autour du titre dans l'adaptation de Rohmer. Sur le choix d'adapter et de jouer Kleist : cf. *sup.*, p. 34 sq..

<sup>363</sup> Cf. la biographie d'A. de Baecque et N. Herpe, très précise concernant ce voyage qui a mené Rohmer de Düsseldorf à Berlin en passant par Vienne, Bâle, Francfort, Cologne et Munich : *Éric Rohmer*, *op.cit.*, pp 250 sq.

C'est à l'issue de ce périple, et avant d'en arriver aux « *Comédies et proverbes* », que Rohmer passera par une phase de découverte au cours de laquelle il expérimentera le passage par des formes hybrides que nous nous emploierons à présenter ici, mêlant volontiers au sein de son cinéma l'influence du roman et celle du théâtre. Recourant en 1976 à l'adaptation d'une nouvelle de Kleist dans *La Marquise d'O...*<sup>364</sup>, il s'exercera en effet lui-même, en 1979, à la pratique de la mise en scène théâtrale dans *Catherine de Heilbronn*, d'après le même auteur, avant d'expérimenter de nombreuses années plus tard – en 1988 –, l'écriture dramatique et la mise en scène avec *Le Trio en mi bémol*.<sup>365</sup> C'est donc dans le contexte de ce parcours, à la croisée des œuvres et des genres, que Rohmer commencera le cycle des « *Comédies et Proverbes* », où les personnages se mettront « eux-mêmes en scène »<sup>366</sup>, orientant son cinéma vers une théâtralité clairement assumée.

Ce passage ne se fera pas, comme nous le verrons ensuite, sans une sorte d'étape transitoire qui, après *La Marquise d'O...*, revêtera, au sein de l'œuvre rohmérienne, le caractère d'une sorte de *laboratoire*. Le film *Perceval le Gallois*, auquel nous avons choisi de consacrer une présentation très détaillée, combine en effet de nombreux éléments renvoyant à la théâtralité, de l'artificialité des décors à la complexité de l'énonciation et à l'omniprésence, au centre du plan, d'un *regard* aussi énigmatique que fascinant, celui de Perceval lui-même joué par Fabrice Luchini – dont c'était, alors, le premier « rôle principal ». Annonçant la manière très particulière dont les films des deux cycles à venir – ceux des « *Comédies et Proverbes* » puis des « *Contes des quatre saisons* » –, feront du monde un *spectacle* à la fois fascinant et mystérieux pour les personnages, ce film fait surtout signe vers une théâtralité dont Gilles Declercq nous dit à quel point, à la différence de la « spectacularité », elle « postule une intentionnalité, esthétique ou critique [dans la mesure où] elle ne donne pas à voir, mais invite (parfois impose) à regarder *et* penser l'objet à voir. »<sup>367</sup> Si le cinéma d'Éric Rohmer procède d'une théâtralité c'est, surtout, comme nous nous emploierons ici à le montrer, en raison de cette propension du personnage à nous offrir le *spectacle du regard* par lequel il interroge le monde et les êtres, donnant donc bien à « regarder *et* penser l'objet à voir ».

---

<sup>364</sup> Éric Rohmer, qui a commencé la réalisation cinématographique par le tournage, en 1952, d'une adaptation des *Petites filles modèles* d'après la comtesse de Ségur, était, comme on a parfois tendance à l'oublier, passionné par ce type de travail cinématographique qui se déclinera à travers deux types d'adaptation. À caractère romanesque avec *Les Petites filles modèles* en 1951, *La Marquise d'O...* en 1976, *Perceval le Gallois* en 1978 et *Les Amours d'Astrée et de Céladon*, d'après *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, en 2007. À caractère historique avec *L'Anglaise et le Duc* (adaptation des *Mémoires* de Grace Dalrymple Elliott), et *Triple Agent* en 2004 (mise en scène d'une énigme de l'histoire de la seconde guerre mondiale : l'enlèvement mystérieux du général Evgueniï Miller le 22 septembre 1937, attribué par défaut au général Nikolaï Skobline dont on n'a jamais pu prouver réellement la culpabilité).

<sup>365</sup> Ces œuvres sont, pour les trois premières, très rapprochées : 1976 pour *La Marquise d'O...*, 1979 *La petite Catherine de Heilbronn* et *Perceval le Gallois*. *Le Trio en mi-bémol* date, quant à lui, de 1988.

<sup>366</sup> Éric Rohmer, « *Comédies et Proverbes* », *op.cit.*, pp 6-7

<sup>367</sup> Gilles Declercq, « Pathos et théâtralité. Pour une économie cognitive des passions », *Émotions et discours, op.cit.*

Ce n'est qu'au terme de l'examen préalable de cette période qui, au sortir des « *Six Contes moraux* », s'avère riche pour le cinéaste en découvertes et en expérimentations recourant à la forme théâtrale, que nous pourrions aborder les formes spécifiques de *théâtralité* présentes dans le cinéma d'Éric Rohmer. Nous consacrerons ainsi notre second chapitre à l'examen de cette unité de base du découpage du film rohmérien qu'est la *séquence*. L'analyse de types particuliers de séquences, comme celles que le cinéaste consacre souvent aux *repas*, nous permettra dans un premier temps de voir comment le personnage parvient à se constituer lui-même en objet théâtral, les regards et points de vue portés sur lui par autrui contribuant à faire de son être et de sa parole le miroitement d'un *spectacle*. Nous étudierons ensuite la séquence comme unité de temps de la *scène* rohmérienne, celle-ci pouvant structurellement, comme au théâtre, se définir par l'entrée et la sortie dans le champ de personnages déterminant des moments particuliers de l'intrigue. Nous présenterons enfin plusieurs types de séquences organisées autour d'une *dramaturgie de la rencontre*.

## Chapitre 1 – Expérimenter des formes nouvelles d'hybridation

Aller au théâtre – ou plutôt y « revenir » tant cette forme d'expression est familière à Rohmer depuis sa petite enfance -, est donc ressenti par le cinéaste, à la fin des « *Contes moraux* », comme une nécessité. Cette dynamique de la création rohmérienne s'opèrera tout d'abord à l'intérieur même de son univers cinématographique, Rohmer allant vers l'adaptation de la nouvelle de Kleist *La Marquise d'O...* Mais cette nouvelle forme de pratique amènera le cinéaste à expérimenter des formes hybrides comme la pièce *Catherine de Heilbronn*, que Rohmer mettra en scène en inventant au passage la technique de la diffusion d'images vidéo sur le plateau. Accomplissant un pas supplémentaire c'est à la pratique du théâtre lui-même qu'il ira finalement se colleter avec *Le Trio en mi bémol* : le théâtre comme écriture dramaturgique et comme mise en scène.

### A- Du récit au cinéma, du cinéma au théâtre. Et du théâtre tout court.

Si l'adaptation filmique du récit de Kleist, *La Marquise d'O...*, ouvre, pour Rohmer, sur la pratique d'une esthétique du mélodrame, *Catherine de Heilbronn* permet au cinéaste d'expérimenter la mise en scène théâtrale sur un véritable plateau – celui du Théâtre des Amandiers à Nanterre -, et ce dans une œuvre hybride mêlant le fantastique, l'épique, le merveilleux et le pathétique. S'ajoute à ces deux œuvres *Le Trio en mi bémol*, Rohmer ayant attendu dix ans pour composer cette pièce, qui

demeurera l'unique pièce créée par le cinéaste. Le film *Perceval le Gallois* constitue enfin, comme nous le verrons ici de manière très détaillée, une étape décisive du cinéma d'Éric Rohmer, la théâtralité s'y trouvant explorée sous de multiples formes.

### 1- Du récit au cinéma : l'adaptation de *La Marquise d'O*.

Le choix de tourner ce film s'est produit dans un contexte marqué, pour Rohmer, par un goût pour la littérature, la musique et la philosophie allemandes. Il sait lire en langue allemande, son père étant alsacien et parlant couramment la langue. Il a, de plus, conduit une recherche et préparé une thèse sur le film *Faust* de Murnau, soutenue en 1972 et qui a donné lieu à une publication chez l'éditeur Christian Bourgois en 1976. Comme l'indiquent Noël Herpe et Antoine de Baecque dans leur biographie, c'est à la suite de la publication de cette thèse que Rohmer sera souvent invité en Allemagne pour présenter ses travaux sur Murnau. C'est aussi dans ce contexte qu'il va accomplir son « Grand Tour » d'Allemagne et décider de « tourner dans le pays et en allemand, avec des acteurs et actrices jouant dans leur propre langue ».<sup>368</sup>

Il s'expliquera du choix de *La Marquise d'O* de Henrich von Kleist, en citant deux raisons, l'une officielle, l'autre officieuse, toutes deux données par les auteurs de la biographie : tout d'abord Rohmer est intéressé par ce texte sur lequel il dit être tombé par hasard « en furetant dans le rayon des classiques chez Gibert ».<sup>369</sup> Mais c'est, surtout, le fait que le texte se suffit à lui-même et que, tel quel, il peut être traduit en écriture cinématographique qui l'intéresse : « J'ai tout de suite vu que c'était un sujet qu'on pouvait tourner sans rien changer ».<sup>370</sup> Une autre raison moins avouable est une sorte de défi lancé à Roland Barthes, qui, comme l'indiquent Antoine de Baecque et Noël Herpe, ne sera divulgué que plus tard :

« J'ai été curieux de lire *La Marquise d'O*... pour une raison tout à fait étrangère au livre . Roland Barthes avait fait une étude S/Z, sur *Sarrazine*<sup>371</sup>, de Balzac. C'est un texte que je n'aime pas du tout, parce que j'aime beaucoup Balzac, et je pense que le génie de Balzac n'apparaît en aucune façon chez Barthes. Il s'agissait d'une étude sur la langue du XIXème siècle et Barthes écrivait quelque part : "J'ai choisi *Sarrazine*, j'aurais pu aussi bien choisir *La*

---

<sup>368</sup> A. de Baecque et N. Herpe, *Éric Rohmer, op.cit.*, p 244.

<sup>369</sup> *Ibid.*

<sup>370</sup> *Ibid.*

<sup>371</sup> Roland Barthes, *S/Z*, éditions du Seuil, 1970.

*Marquise d'O...*". Qu'est-ce que c'est ? Passant par une librairie, je suis tombé sur le bouquin, je l'ai acheté, je l'ai lu, et je me suis dit : Tiens, ce serait un film extraordinaire ». <sup>372 373</sup>

Le choix d'adapter Kleist relève surtout d'une admiration de la part de Rohmer par rapport à cet auteur « mort suicidé à 34 ans en 1811 sur les rives du Wannsee, après avoir publié son recueil de nouvelles, dont *La Marquise d'O...* en 1810 ». <sup>374</sup> On pourrait en effet trouver de nombreuses correspondances entre l'oeuvre de Kleist et celle de Rohmer, comme par exemple le conflit qui s'exprime régulièrement, dans le récit, entre une « subjectivité désirante et une objectivité indifférente » <sup>375</sup>, mais aussi une prédilection pour le thème du *secret*, qui irrigue la nouvelle tout entière jusqu'à son dénouement, ou encore l'opposition très claire entre les figures du bien et du mal, et de la pureté et de l'impureté, également très présentes dans la nouvelle. L'adaptation est très fidèle au texte, que le cinéaste a d'ailleurs lui-même retraduit avec l'aide d'une étudiante. Au niveau du récit le cinéaste ne modifie qu'un seul détail préférant, par souci de vraisemblance, attribuer la perte de conscience de la Marquise – le moment du viol -, à un endormissement profond dû à la prise d'une tisane de pavot plutôt qu'à un évanouissement, qui aurait pu être simulé.

Se joue dans cette oeuvre une dialectique entre le pur et l'impur, cette opposition se trouvant représentée, vers la fin du film, par un *rêve* que le comte avait fait alors qu'il délirait de fièvre. Il rapporte à la marquise le songe suivant, mettant en scène un cygne dont il lui avait déjà parlé précédemment :

« Je ne t'ai pas tout dit au sujet du cygne. [...] Oui, du cygne, dont l'image, dans ma fièvre, se confondait avec ton image. Il s'appelait Thinka. Un jour, étant enfant, je lui avais jeté de la boue. Il plongeait en silence et rejaillit tout blanc des flots. Dans ma fièvre, je te voyais : tu nageais sur des vagues de feu et je criais : Thinka ! Mais je n'arrivais pas à t'attirer, car tu étais toute à la joie de voguer et de te rengorger. » <sup>376</sup>

Ces images, transpositions oniriques du viol – la « boue » jetée par l'enfant -, introduisent une ambiguïté ressortissant à la nature même du désir, l'image traduisant à la fois un sentiment de culpabilité devant l'horreur de l'acte commis - « je n'arrivais pas à t'attirer » -, et la *fascination* toujours

---

<sup>372</sup> Cette information provient d'un entretien avec Éric Rohmer par Priska Morrissey (*Historiens et cinéastes : rencontre de deux écritures*, L'Harmattan, 2004, p. 213).

<sup>373</sup> On peut considérer pour le moins comme savoureux ce fonctionnement en acte, dans la psychologie du cinéaste, d'une logique de *désir mimétique* d'autant que ce sentiment se trouve souvent exposé à travers son cinéma, notamment à travers le thème du *rival indigne*.

<sup>374</sup> A. de Baecque et N. Herpe, *Éric Rohmer, op.cit.*, p 245.

<sup>375</sup> Cf. introduction p 33 : « Un champ dramaturgique scindé en deux » ou vers le sublime ».

<sup>376</sup> Éric Rohmer, *La Marquise d'O...*, *L'Avant-scène cinéma*, n°173, octobre 1976, p.60.

d'actualité - « tu nageais sur des vagues de feu » - éprouvée par le comte devant la marquise. Mais au moment de cette fin du récit où il se trouve être son époux, la fascination qu'il traduit dans le rêve est, *toujours la même* que celle qui l'avait poussé, au début de l'histoire, à *violier* la marquise, ce qui ne peut qu'induire une forme de *trouble* chez le spectateur.

Le film s'inscrit dans l'esthétique théâtrale du *Kammerspiel*, les scènes se déroulant presque toutes en intérieur dans la maison du colonel. Celles tournées en extérieur sont situées au tout début, lors du bombardement de la citadelle, puis dans la seconde partie, où la marquise trouve refuge dans un domaine familial après avoir été chassée par son père. La théâtralité du film se trouve également, pour une bonne part, dans son caractère mélodramatique, tirant parfois l'œuvre vers le *drame larmoyant* : les scènes de réconciliation du père avec sa fille lorsque la mère lui apporte la preuve que Julietta ne sait réellement pas de qui est l'enfant dont elle est grosse, sont par exemple excessivement pathétiques, le père venant s'agenouiller en pleurs devant sa fille pour le supplier de le pardonner, puis la prenant sur ses genoux et l'embrassant à plusieurs reprises passionnément sur les lèvres. Cette scène, qui frise le ridicule voire le grotesque par l'excès du pathos, s'oppose à la scène de la colère paternelle : alors que Julietta, ayant découvert sa grossesse, vient supplier son père de croire en son innocence, ce dernier saisit un pistolet et tire un coup en l'air, terrifiant sa femme et sa fille. Il résulte un effet cathartique de la représentation de cette action – tirer un coup de feu en l'air -, dont on peut souligner qu'elle était déjà présente dans le premier film réalisé par Éric Rohmer, *Le Signe du Lion*.<sup>377</sup>

Mais alors que l'ensemble s'inscrit dans une stricte transposition cinématographique du récit de Kleist, Rohmer insère une *scène-tableau* dans l'espace vide que laissait, dans la narration de Kleist, l'ellipse du viol, seulement représenté par des points de suspension.<sup>378</sup> Si l'acte lui-même n'est pas montré dans le film – le cinéaste est ici absolument fidèle au récit de Kleist -, il se trouve néanmoins *re-présenté* au niveau du *décor* dans lequel le comte va contempler la marquise.<sup>379</sup> Ainsi est-elle saisie en plan fixe mais le corps en mouvement sur sa couche, l'image du plan reconstituant par la

---

<sup>377</sup> Cf *infra.*, note 575 p.267.

<sup>378</sup> Pour rappel le comte sauve, dans un premier temps, la marquise d'un viol dont elle était menacée par des soudards, le soir où la citadelle de son père est investie par son armée. Voici ce que dit le texte : « De la poignée de son sabre, il frappa au visage le dernier de cette bande bestiale qui étreignait ce corps délicat et il le fit reculer, chancelant, versant le sang à pleine bouche. Il offrit ensuite un bras à la dame, lui parlant en français avec courtoisie, et il la conduisit, muette après toutes les scènes de ce drame, dans l'autre aile du palais que les flammes n'avait pas encore gagnée. Là, elle perdit complètement connaissance et s'effondra. C'est alors que... ses femmes épouvantées ne tardèrent pas à paraître, et lui fit tout le nécessaire pour faire venir un médecin ; il leur assura, tout en mettant son chapeau, qu'elle se remettrait sans tarder et il repartit au combat ». Heinrich von Kleist, *La Marquise d'O*, p 47, Éditions Flammarion, 1990.

<sup>379</sup> A 00.09.15 mn du début. Après la bataille du début du film marquant la prise de la forteresse du père de la marquise, la marquise est plongée dans un profond sommeil, ayant absorbé une tisane opiacée pour calmer ses nerfs très éprouvés par cette attaque ainsi que par une tentative de viol effectuée par les soudards vainqueurs de la bataille.

scénographie du lit et des rideaux, comme par la posture du corps abandonné, le célèbre tableau *Le Cauchemar*, peint par Füssli entre 1790 et 1791. Mais alors que le corps de la jeune femme peint par Füssli présentait l'image d'un corps passivement abandonné et totalement inconscient, le corps de la marquise bouge, la jeune femme recouvrant dans son sommeil ses yeux de ses mains (fig.9) avant que dans un second temps sa tête retombe, comme emportée par son propre poids (fig.10). Ce mouvement du corps, passant d'une apparence de maîtrise relative du geste – même si celle-ci opère dans le sommeil -, à celle de la passivité du plus total abandon, introduit une forme d'ambiguïté pouvant jouer *contre* la marquise qui, comme en témoignent les plans suivants, est, à ce moment de l'action, *regardée*.

Les images filmiques font ici jouer les contrastes de couleurs et de formes : entre le rouge des draps et des rideaux encadrant la scène à la manière de rideaux de théâtre – auquel répond le rouge du sang répandu sur le bord inférieur droit de l'écran -, le noir à l'arrière-plan, et le blanc de la robe de la marquise dont les plis retombent, au premier plan, sur les bords du cadre, s'exprime à la fois une esthétique du *désastre* et du *sublime*. La beauté de ces formes et de ces couleurs surgit de manière surprenante. Elle apparaît, dans la puissance violente des contrastes comme une métaphore de l'acte à venir, en même temps qu'elle annonce, par la présence de rideaux rouges délimitant la scène du lit et surtout par le sang répandu au pied du lit, la venue de cet homme à la fois « ange » et « démon »<sup>380</sup> qui violera d'abord la jeune femme avant de se métamorphoser, par les détours de la fiction, en son époux légitime.

À comparer ici les images du comte contemplant la marquise (fig. 11) et celle de la peinture de Füssli reproduite ci-dessous (fig.12) on perçoit du reste un trait commun possible entre le visage du comte et l'une des créatures aussi mystérieuses qu'énigmatiques représentées dans le tableau de Füssli : comment ne pas voir en effet que le *regard du comte*, bien que le personnage se tienne devant le lit de la marquise, et non derrière, est la stricte transposition du *regard du cheval aveugle* qui émerge de l'arrière des rideaux du lit dans la peinture de Füssli ? Comme le regard du cheval dans *Le Cauchemar* de Füssli, le regard que le comte pose sur la marquise à cet instant est un regard *aveugle* et *aveuglé* par le désir. Le viol à venir ne sera d'ailleurs pas *montré* mais seulement *figuré* par un

---

<sup>380</sup> Acceptant finalement la réconciliation lorsque son mari lui aura fait le récit de son rêve, à la toute fin du film, elle dira : « tu ne m'aurais pas semblé un diable si, à ta première apparition, je ne t'avais pas pris pour un ange ! », *La Marquise d'O...*, *op.cit.*

fondue au noir.<sup>381</sup>



Figures 9 et 10 : Éric Rohmer, *La Marquise d'O...*(1976). La marquise profondément endormie. (Édith Clever).

---

<sup>381</sup> « La fermeture en fondu, ou fondu au noir [...] fait disparaître l'image qui devient noire. [...] De façon conventionnelle, on utilise ces procédés comme s'ils étaient des signes ponctuatifs.[...] Mais, à la différence de la langue, le cinéma ne connaît pas de ponctuation prédéterminée, et les procédés peuvent être destinés à un tout autre usage signifiant. » Marie-Thérèse Journot, *Le vocabulaire du cinéma.*, dir. Michel Marie. 4<sup>ème</sup> édition. Armand Colin, 2015, p. 72. Je souligne.



Figure 11 : Éric Rohmer, *La Marquise d'O...* Le regard fasciné du comte sur la marquise endormie (Bruno Ganz).



Figure 12 : Johann Heinrich Füssli, *Le Cauchemar*, 1790-1791. Huile sur toile, 75 x 64 cm. Maison de Goethe à Francfort.

Il est clair, aux images qui suivent ces plans, que le comte contemple en tout cas la marquise endormie avec une grande attention, ce regard inscrivant cette scène dans une esthétique de la *fascination* apparaissant lui-même *fascinant* par l'intensité qu'il exprime.<sup>382</sup> Mais l'image construit ici un *double regard*<sup>383</sup> : si le comte est fasciné par le spectacle de la marquise gisant endormie sur sa couche, le spectateur ne peut, quant à lui, ne pas voir avec horreur le sang répandu aux pieds de la marquise, un sang évoquant à la fois la guerre et le viol à venir. Tout en faisant écho au rouge des rideaux et du drap recouvrant le lit, ces taches rouges contrastent en effet de façon spectaculaire avec le drapé délicat de la robe de la marquise et des tissus qui l'environnent. Ce qui nous amène à évoquer encore un *autre* regard possible construit par cette image :

« C'est sous le regard d'un juge, en effet, qu'évoluent les personnages – *d'un juge absent auquel un moment l'Auteur a prêté ses traits*, mais dont le rôle hors-jeu, hors-champ (le Hors-champ absolu) n'en arbitre pas moins secrètement le drame. Qu'on désigne ce regard sous-jacent comme celui de l'Auteur, du spectateur ou de Dieu, peu importe. »<sup>384</sup>

Pascal Bonitzer commente ici un plan où l'on voit Rohmer lui-même *jouer* au début du film un des soldats russes ayant investi la citadelle, et qui prendra l'air terrifiant lorsque le comte refusera, après son forfait, de dénoncer les soudards desquels, dans un premier temps, il avait protégé la Marquise.<sup>385</sup> Sa remarque paraît tout à fait transposable à la scène qui nous occupe, dont l'intensité visuelle nous dit quelque chose du caractère déflagrateur du désir, encore renforcé ici par un dispositif ménageant une grande ambivalence quant à l'identité du *regardeur*.

Au terme de *La Marquise d'O...*, le cinéaste, à l'instar de l'auteur de la nouvelle, nous propose la lecture d'une forme de rédemption par le *sacrifice* de la violence du désir masculin. Le comte ne pourra en effet épouser la marquise qu'à la condition qu'il renonce à ses droits d'époux et qu'il vive séparément d'elle. Son attitude se révélera suffisamment irréprochable cependant pour se voir reconnu par son épouse comme son mari. Il n'en reste pas moins que cette fin du récit en forme de « happy

---

<sup>382</sup> Gilles Declercq et Stella Spriet, *Fascination des images, images de la fascination*, op.cit. Cf *sup.*, note 230 p. 105.

<sup>383</sup> Sur le sens ici du mot « scène », cf. André Gardies : « [la scène] serait repérable en tant que moment singulier [...] et, parce fondamentalement liée à la vue, elle n'existerait que par le regard qu'elle sollicite (*et peut-être même qu'elle construit*). Rien de plus surprenant alors à ce qu'elle affiche une forte présence dans les arts visuels : la peinture aussi bien que le théâtre ou le cinéma. » André Gardies, *Cinéma et théâtralité*, op.cit., « Scènes », p. 52. Je souligne. Cf. *sup.*, p. 23-24 pour les significations du mot « scène » dans le cinéma d'Éric Rohmer.

<sup>384</sup> Pascal Bonitzer, « Glorieuses bassesses. La Marquise d'O... d'Éric Rohmer ». *La Vision partielle, écrits sur le cinéma*, p 241. Paris, Éditions Capricci, 2016. Je souligne.

<sup>385</sup> A 00.10.09 du début.

end » comporte une ambiguïté que jamais la narration n'aura résolue. Pascal Bonitzer écrira alors un texte - dont Noël Herpe et Antoine de Baecque soulignent d'ailleurs l'importance avant la parution de son texte *Éric Rohmer*, qui paraîtra en 1999<sup>386</sup> :

« Ce qui donne à *La Marquise d'O...* une puissance et une beauté qui manquaient aux "Contes moraux", malgré et peut-être à cause de l'habileté de leur fiction, c'est que la question qui paraît agiter Rohmer ou son cinéma y est saisie de façon beaucoup plus nue, littéralement, plus indécente. Plus indécente parce que c'est, cette fois, le corps même de la femme chrétienne et bourgeoise, jusque-là préservé à la périphérie du film par la présence de l' "autre femme" sexuelle et athée, la séductrice<sup>387</sup>, qui se voit mis en scène. C'est le corps chrétien que ce film expose, avec une rigueur d'écriture, un humour et peut-être une secrète horreur qui suscitent dans les salles où le film est projeté le même type de rire malaisant, exactement – on peut vérifier -, que *L'Empire des sens* ». <sup>388 389</sup>

## 2-Du cinéma au théâtre : *Catherine de Heilbronn*

Éric Rohmer, fasciné par l'œuvre de Kleist, met en scène, en 1979, *Catherine de Heilbronn* au Théâtre des Amandiers de Nanterre.<sup>390</sup> L'œuvre est formellement très complexe :

« Il a choisi *La Petite Catherine de Heilbronn*, une pièce fleuve spectaculaire par son aspect de fresque historique médiévale, mêlant les genres épique, sentimental, mélodramatique, merveilleux, un texte foisonnant et complexe. »<sup>391</sup>

Rohmer va donc, cette fois, opter pour une véritable *adaptation*. Procédant lui-même, comme pour l'œuvre précédente, à la traduction, il va remodeler le texte, l'élaguant, procédant à des déplacements de scènes ou à des coupes.

La traduction qu'il propose est, tout d'abord, extrêmement originale puisque, voulant préserver la magie de la version d'origine, qui fait alterner les vers et la prose, il trouve un procédé dont il

---

<sup>386</sup> N. Herpe et A. de Baecque, *Éric Rohmer*, *op.cit.*, p. 519, note 93. L'essai de Pascal Bonitzer *Éric Rohmer*, plusieurs fois cité dans notre étude, sera publié aux éditions *Cahiers du cinéma* dans la collection « auteurs », en 1999.

<sup>387</sup> Chaque conte moral, oppose en effet une séductrice – et parfois deux comme dans *Le Genou de Claire* -, à la femme pressentie comme épouse par le narrateur ou le personnage principal. C'est la boulangère dans *La Boulangère de Montceau* ; Suzanne dans *La Carrière de Suzanne* ; Maud dans *Ma Nuit chez Maud* ; Laura et Claire dans *Le Genou de Claire* ; Chloé dans *L'Amour l'après-midi*.

<sup>388</sup> *L'Empire des sens* (1976) passait dans les mêmes salles parfois que *La Marquise d'O...* C'est un film de Nagisa Oshima proposant des scènes d'un érotisme très violent dans le cadre de l'union entre un maître et une ancienne prostituée devenue sa domestique.

<sup>389</sup> Pascal Bonitzer, *La Vision partielle, écrits sur le cinéma*, *op.cit.*, p. 237. Je souligne.

<sup>390</sup> L'œuvre est visible grâce à la captation qui en a été effectuée. Elle figure dans les bonus du dvd de *La Marquise d'O...*, dans *L'intégrale Rohmer* (*op.cit.*)

<sup>391</sup> N. Herpe et A. de Baecque, *Éric Rohmer*, *op.cit.*, p. 259.

s'explique par les propos suivants :

« Le passage du vers à la prose joue le rôle du récitatif au chant dans l'opéra. Et c'est pour rester fidèle à la musique propre de l'œuvre que j'ai décidé, à mes risques et périls, de traduire les vers allemands par des vers français, tantôt des *alexandrins classiques mais non-rimés*, tantôt *en vers libres, plus courts ou plus longs, mais cette fois rimés*. »<sup>392</sup>

L'esprit d'innovation qu'il met dans la traduction se retrouvera dans la mise en scène : ainsi Rohmer usera-t-il d'un procédé qui, ayant fait l'objet d'un rejet de la part de la critique, sera ensuite régulièrement repris pour en devenir, de nos jours, presque banal. Pour traduire des récits de rêve racontés par le personnage de Brigitte, suivante du comte de Strahl, il va opter pour une *transposition* visuelle de ces récits qu'il rendra *spectaculaires*, en procédant à des projections sur écran. *Il va donc intégrer le cinéma au théâtre*. Ce procédé, devenu commun de nos jours, sera donc violemment rejeté par la critique, et contribuera certainement à disqualifier le spectacle pour beaucoup. Les critiques seront très violentes, comme le montrent bien les auteurs de la biographie : « Colette Godard, dans Le Monde, le 13 novembre 1979, assassine le spectacle sous un titre-choc : « Amateurisme' » « La représentation n'est rien, écrit-elle, pas même sa négation. »<sup>393</sup> À tel point que le frère de Rohmer,

Pourtant la représentation de cette œuvre possède de très belles qualités comme on peut en juger par sa captation. Les images cinématographiques démultiplient l'intérêt scénique du spectacle, mises au service d'un *onirisme* de la pièce, auquel Rohmer a été particulièrement sensible comme en témoigne la note d'intention suivante :

« Quant à la prose, je l'ai traduite en insistant sur les aspects magiques et médiévaux, la dimension de conte de fées, la dualité de la lumière et des ténèbres, de l'ange et du démon, en donnant à l'intrigue si compliquée parfois une dimension de suspense. Il y a du Hitchcock chez Kleist. N'ayons pas peur de solliciter dans ce texte ses ressources de terreur, de curiosité, de rêverie. Il faut qu'on y croie comme on croit à un livre d'images, que le spectateur "marche à fond" dans ce conte de fées. Le théâtre de Kleist est tout le contraire d'un théâtre froid ». <sup>394</sup>

Ce sont bien ces perspectives qui guideront la scénographie de Yannis Kokkos, décorateur d'Antoine Vitez à cette époque. Celui-ci proposera des décors très sombres noirs ou bleu de nuit représentant des rochers, des arbres et des châteaux, avec des effets tranchés entre ombre et lumière.

---

<sup>392</sup> Éric Rohmer, « Réconcilier théâtre et cinéma », Journal de la Maison de la Culture de Nanterre, n°2, 1979. Cité par N. Herpe et A. de Baecque, *Éric Rohmer, op.cit.* note 94 p 520.

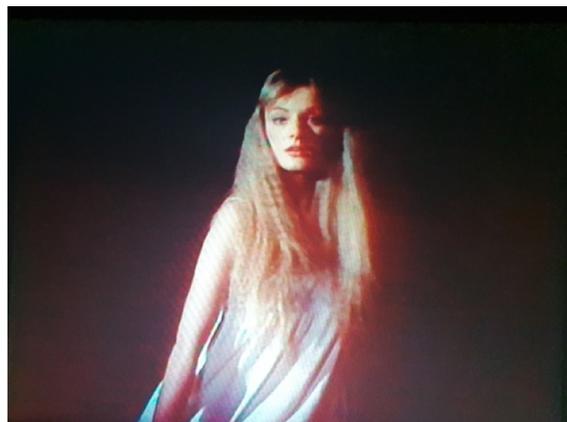
<sup>393</sup> N. Herpe et A. de Baecque, *Éric Rohmer, op.cit.*, p. 262.

<sup>394</sup> Éric Rohmer, « Note sur la traduction et la mise en scène », 1979, IMEC, dossier « Éric Rohmer dramaturge, Catherine de Heilbronn », RHM 103.7. Cité par N. Herpe et A. de Baecque, *Éric Rohmer, op.cit.*, note 95 p 520.

Le jeu des acteurs est, lui aussi, travaillé en oppositions très marquées : ainsi du jeu de Pascale Ogier – jouant Catherine sur un mode pathétique et parfois suppliant rendu par la voix, le geste, et le regard –, qui s’oppose à celui de Pascal Gregory campant avec une assurance très maîtrisée le personnage du comte de Strahl.



Figure 13 : Éric Rohmer, captation filmique de *Catherine de Heilbronn*, pièce donnée au Théâtre des Amandiers de Nanterre en 1979. Brigitte (Marie Rivière). Bonus du DVD *La Marquise d'O...* (Éric Rohmer *L'Intégrale*, Potemkine).



Figures 14, 15 : Éric Rohmer, captation filmique de *Catherine de Heilbronn*. Images cinématographiques projetées au cours du spectacle. Les visions de Brigitte : le comte de Strahl (Pascal Gregory), Cunégonde de Thurneck (Arielle Dombasle). Bonus du DVD *La Marquise d'O...* (Éric Rohmer *L'Intégrale*, Potemkine).

L'acteur qui interprète Théobald, le père de Catherine, joue quant à lui de manière à représenter avec modestie mais surtout beaucoup de dignité la catégorie des artisans à laquelle il appartient. Il fait face, à l'ouverture de la pièce, au président du tribunal, le comte Otto von der Flühe, avec une posture pleine d'aplomb, bien droit face à lui ou de trois quarts face public, mais sans jamais aucune raideur. Son jeu s'oppose en cela à celui du dignitaire, que l'acteur incarne au contraire de manière très hiératique, traduisant bien la morgue aristocratique des puissants face aux gens du peuple. Surtout la pièce sera l'occasion de découvrir deux actrices qui deviendront par la suite des « rohmériennes » : ainsi d'Arielle Dombasle – qui utilisera cette expression de « rohmérienne » beaucoup plus tard à la veille de la mort du cinéaste face à Marie Rivière<sup>395</sup>, autre actrice révélée dans *Catherine de Heilbronn*. Ces deux actrices, il faut le préciser, jouaient déjà dans *Perceval le Gallois*, réalisé un an auparavant. Arielle Dombasle y incarnait le rôle de Blanchefleur, la « dame » de Perceval. Marie Rivière, qui avait rejoint le film à la dernière minute, n'y jouait qu'un rôle de figurante. Or ces deux actrices ressortent de manière éblouissante dans la pièce, où, comme le précisent les auteurs de la biographie, Éric Rohmer a eu la générosité et le courage de leur attribuer des rôles importants alors qu'elles n'étaient guère connues du public – et Marie Rivière moins encore qu'Arielle Dombasle qui avait déjà joué quelques rôles au cinéma. Arielle Dombasle joue dans la pièce le rôle de Cunégonde, une très belle jeune femme le jour qui, la nuit, se révèle une créature maléfique et laide, ne possédant ni cheveux ni dents, obligée de porter dans la journée tout un tas d'éléments postiches – perruque etc. Elle a quelque chose de « la fiancée de Frankenstein », grotesque et effrayante, entre sorcière et succube, décidée, bien sûr, à mettre la main sur les richesses du comte de Strahl. Elle est donc, pour Catherine, une rivale démoniaque. Ce thème du *rival* – parfois *indigne* - est, comme l'on sait, un thème important dans la dramaturgie rohmérienne et qui intervient dans plusieurs films, du *Genou de Claire* aux *Nuits de la pleine lune*, de *L'Ami de mon amie* au *Conte d'hiver*. Il interviendra également dans la seule pièce de théâtre qu'ait jamais écrite Rohmer : *Le Trio en mi bémol*.

---

<sup>395</sup> Arielle Dombasle dit en effet « Nous, nous sommes des rohmériennes » à Marie Rivière. *En compagnie d'Éric Rohmer, Marie Rivière, op.cit.*

### 3 - *Le Trio en mi bémol*, ou pour l'amour de la musique. Un *Conte de printemps* avant la lettre ?

*Le Trio en mi-bémol* est une pièce brève en sept tableaux parcourant les saisons sur une année. Paul vit seul après sa rupture avec Adèle, mais Adèle revient régulièrement le voir, alors même qu'elle s'intéresse à un autre, un certain « Stanislas » que nous ne verrons jamais mais qui est le *rival* de Paul. La pièce appartient au genre que le philosophe Stanley Cavell a étudié en partant de la comédie américaine des années 50 : la *comédie du remariage*.<sup>396</sup> Car l'enjeu, pour Paul, est bien là : reconquérir le cœur d'Adèle, se faire à nouveau aimer d'elle. Mais le chemin sera tortueux, d'autant qu'Adèle finira par avoir une histoire d'amour avec Stanislas, chez qui elle ira s'installer. Paul espère passer par la musique.

L'argument est assez simple : dans une conversation avec Paul, Adèle exprime un jour son goût pour le *Trio en mi bémol* de Mozart, goût atypique chez elle, car elle n'est pas, a priori, portée sur la musique classique contrairement à Paul, qui la pratique et l'aime très profondément. Paul, s'inscrivant en cela dans une thématique récurrente du cinéma d'Éric Rohmer, formule alors un *pari* : il apprendra à Adèle à aimer la musique classique. Jouant de la ruse, il offre une écharpe à Adèle pour son anniversaire tout en cachant secrètement au fond du paquet - dans le papier d'emballage -, le disque CD du *Trio en mi-bémol*, espérant qu'elle le remarquera après avoir déballé son écharpe. Attendant dès lors une phrase de remerciement de la part d'Adèle concernant ce *cadeau secret*, Paul va faire de cette phrase si désirée la condition de ses retrouvailles amoureuses avec la jeune femme. Mais par un retour de bâton relevant d'une ironie toute rohmérienne le désir de Paul s'inversera en une forme de tourment proche de la *paranoïa* : Adèle ne prononcera pas, en effet, la phrase espérée, provoquant à son insu le désespoir de Paul, qui se méprendra longtemps sur son silence, de plus en plus persuadé au fil du temps que la jeune fille n'a éprouvé qu'indifférence, voire mépris, devant ce cadeau.

Mais, comme souvent, chez Rohmer, c'est par un heureux hasard que la situation s'éclaircira : Adèle offrira en effet à son tour le *Trio en mi bémol* à Paul, ce qui constituera pour le jeune homme une révélation – Adèle *aime* vraiment ce morceau -, en même temps qu'un choc salutaire, confirmé par la confiance de la jeune fille – ce n'est pas par indifférence qu'elle n'a jamais réagi dans le sens que Paul espérait, mais parce qu'elle n'a pas retrouvé ce disque secrètement dissimulé au fond du paquet où se trouvait l'écharpe. Adèle émettra l'hypothèse que le *Trio en mi bémol* a été tout simplement jeté par inadvertance à la poubelle par Stanislas le lendemain de la fête, avec le papier à l'intérieur duquel il se trouvait. Paul se sentira alors d'autant plus satisfait par ce nouveau scénario

---

<sup>396</sup> Dans *Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1993 (trad. française de Sandra Laugier et Christian Fournier). Titre original : *Pursuits of happiness. The Hollywood Comedy of remarriage*, Harvard University Press, 1981.

bien différent de celui qu'il avait imaginé, qu'Adèle ayant enfin rompu avec Stanislas va pouvoir à nouveau revenir habiter avec lui. Cette fin, digne des comédies américaines du *remariage* étudiées par Cavell, sera toutefois habilement retardée par la structure dramatique : avant de s'abandonner à sa joie de retrouver l'amour de Paul, Adèle lui reprochera en effet amèrement d'avoir pu, durant tout ce temps, si obstinément dissimuler ses doutes à son égard.

La pièce, dont le contrat est signé par Rohmer en 1987, est à nouveau scénographiée par Yannis Kokkos, avec la collaboration d'Anne Surgers. Sobrement réaliste cette fois, le décor représente l'appartement de Paul : une table, un canapé, un piano, quelques chaises. En fond de scène une grande fenêtre inscrit, dans les décors, le passage des saisons. C'est un simple arbre se découpant sur le ciel bleu qui permet de suggérer l'alternance entre été, automne, hiver, et printemps. Ce décor à la fois beau et sobre ménage de très heureux contrastes entre la légèreté de l'atmosphère, toujours lumineuse quelles que soient les saisons - la fenêtre en fond de scène laissant en effet toujours passer beaucoup de lumière -, et le caractère tourmenté de dialogues où se marque de plus en plus l'exaspération de Paul, toujours plus profondément blessé par ce qu'il considère comme une *faute* grave de la part d'Adèle à son endroit.

Si le thème du pari qui intervient ici apparaît comme plutôt familier dans le cadre général de l'œuvre d'Éric Rohmer – Paul *pariant* au début de la pièce sur sa capacité à faire aimer à Adèle la musique classique – c'est, surtout, le thème du *manque de foi* en l'amour de l'Autre qui se trouve illustré dans cette pièce. Bien que mince, l'argument dramatique du *doute*<sup>397</sup> est suffisamment convaincant pour instaurer dans la pièce une forme de *suspens*<sup>398</sup> de plus en plus pesant. Paul, longtemps enfermé dans sa méprise, n'en subira que plus vivement l'effet de surprise provoqué par le retournement de situation, se découvrant finalement aimé, contre toute attente, par Adèle – et au-delà de ses espérances. Deux ans plus tard Rohmer élaborera, dans *Conte de printemps*, une intrigue également fondée sur un retournement de situation et qui donnera aussi lieu à une reformulation du scénario par les deux personnages principaux. Dans ce film, c'est par hasard que Jeanne retrouve, en effet, le collier que Natacha reprochait à Ève, la maîtresse de son père, d'avoir volé. Jeanne ayant par inadvertance retrouvé ce collier, Natacha proposera un nouveau scénario, formulant l'hypothèse qu'il a dû tomber d'une poche dans le placard où Jeanne l'a retrouvé. Natacha s'abandonnera alors à la joie

---

<sup>397</sup> Cet argument relève de ce que Jacques Schérer identifie comme l'« obstacle intérieur » de la dramaturgie classique. « Les obstacles peuvent être extérieurs ou intérieurs. Ils seront extérieurs si la volonté du héros se heurte à celle d'un autre personnage ou à un état de fait contre lequel il ne peut rien. Ils seront intérieurs si le malheur du héros vient d'un sentiment, d'une tendance ou d'une passion qui est en lui. » Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1981, p. 63. (1<sup>ère</sup> éd. : 1950)

<sup>398</sup> Cf. *sup.*, p. 107.

de cette découverte, oubliant aussitôt sa rancœur à l'égard de celle qu'elle considérait pourtant comme sa rivale auprès de son père.

Nous n'avons jamais peut-être été si proches, dans l'œuvre de Rohmer, des histoires édifiantes de la comtesse de Ségur, où les fins heureuses ne constituent la plupart de temps que le prétexte à de belles moralités. Mais ces deux œuvres comportent une autre dimension qui les rapproche définitivement : le *Trio en mi bémol*, comme *Conte de printemps*, sont des œuvres profondément musicales. Si le *Trio en mi bémol* de Mozart, présent à l'ouverture des actes de la pièce, donne le ton d'une œuvre théâtrale où se combine le jeu des variations, des accélérations, des *andantes* et des *allegros*, l'intrigue comme la mise en scène du *Conte de Printemps* sont structurées par la musique de Schumann, jouée à plusieurs reprises par le personnage de Natacha, dont l'une des qualités est d'être une excellente musicienne. Cette musique intervient également, comme c'est rarement le cas dans le cinéma de Rohmer, en tant que musique extradiégétique<sup>399</sup>, accompagnant par exemple le trajet en voiture par lequel, à l'ouverture du film, Jeanne se rend du lycée Jacques Brel, où elle travaille, à l'appartement de son petit ami.

Et jamais mieux que dans cette pièce et dans ce film l'œuvre de Rohmer n'aura, à l'instar des chefs d'œuvre de Mozart et de Schumann - mieux combiné dans sa structure le jeu des variations, des accélérations, des *andante* et des *allegros*...

---

<sup>399</sup> Éric Rohmer n'utilisait la musique dans ses films que lorsqu'elle faisait partie de la diégèse : musique de surprise-partie dans *Les Nuits de la pleine lune* par exemple, ou de danse en discothèque dans *Pauline à la plage* ou *Conte d'été*. Certains films font toutefois exception à la règle comme *Le Signe du lion*, *Le Rayon vert* (ces deux films étant accompagnés au violon) et *Conte d'été*.

## B - Du théâtre au cinéma : *Perceval le Gallois* ou la théâtralité plurielle.

La fascination de Maurice Schérer pour le Moyen-Âge, qui remonte à la petite enfance, se prolongera à l'âge adulte par une fascination pour le personnage de Perceval :

« C'est dans la maison natale de Tulle qu'est née la vocation de metteur en scène de Maurice Schérer. A l'ombre d'une vieille tapisserie collée aux murs de l'escalier, et qui représentait des damoiseaux médiévaux en chausses moulantes. C'est dans le jardin qu'un beau jour, le petit garçon a été surpris en train de ramasser des branches d'arbre. Dans l'intention avouée de "[le] brûler, comme Jeanne d'Arc !". Dans une confusion précoce entre le goût du spectacle et le goût du Moyen-Âge, qui ne s'est jamais démentie : devenu professeur de français, il a pris un plaisir extrême à faire jouer à ses élèves des passages de *Perceval ou le Conte du Graal*, œuvre fondatrice de la tradition romanesque française, répertoire de figures et de situations pas encore compliquées par la métaphore »<sup>400</sup>

Noël Herpe et Antoine de Baecque font suivre ce passage des propos suivants, donnés par Éric Rohmer dans la revue *La Nouvelle Critique* (avril 79) à propos du roman de Chrétien de Troyes :

« Ce qui m'intéresse dans ce texte, c'est son côté concret : il n'a pas de figures de style, on ne peut pas résumer cette histoire [...] Cette simplicité fait qu'il reste compréhensible, plus compréhensible à des enfants que n'est Racine, ou même Molière. »<sup>401</sup>

De fait il n'y aura plus dans le cinéma d'Éric Rohmer, après *Perceval le Gallois*, de film où sera mieux expérimentée une certaine idée du théâtre, à la fois dévoilement progressif du sens métaphysique de l'existence et mise en scène de ce dévoilement à travers une conception de l'écriture scénique relevant de la fraîcheur de l'enfance. De cette expérience d'un « cinéma théâtre » à celle des « Comédies et Proverbes », initiée deux ans plus tard – *La Femme de l'Aviateur* date de 1981 –, demeurera pourtant une trace : la théâtralité. Mais avant d'en arriver à la caractérisation de cette forme d'expression au sein du cinéma d'Éric Rohmer nous nous emploierons à présenter le film *Perceval* comme un dispositif théâtral autant que cinématographique.

---

<sup>400</sup> N.Herpe et A de Baecque, *Éric Rohmer, op.cit.*, p. 277

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 277.

1 L'adaptation : de la fidélité à l'écart.

*Perceval le Gallois* est un film unique en son genre, comme le précise Xavier Kawa-Topor lors de sa présentation du film au Forum des images <sup>402</sup>. Unique parmi les œuvres ayant traité, depuis le cinéma muet, des aventures liées aux légendes arthuriennes <sup>403</sup>, elle est surtout unique au sein-même de l'oeuvre d'Éric Rohmer, où elle marque la charnière entre les deux premiers cycles des « Six Contes moraux » et des « Comédies et Proverbes » par le caractère foisonnant des procédés théâtraux qui la composent. Second long métrage en couleur fondé sur une adaptation littéraire après *La Marquise d'O* (1976), *Perceval le Gallois* (1978) appartient à la catégorie des films « en costumes », selon les propres mots du cinéaste, tout comme *La Marquise d'O*, mais aussi comme *L'Anglaise et le Duc*, *Triple Agent* et *Les amours d'Astrée et de Céladon*. Si chacun de ces films expérimente des formes spécifiques de représentation <sup>404</sup>, *Perceval le Gallois* s'inscrit dans une démarche extrêmement originale, comme en témoigne le découpage consultable dans la revue *L'Avant-scène*.<sup>405</sup>

Rohmer effectue, tout d'abord, un travail de traduction du roman de Chrétien de Troyes en un texte en vers plus accessible bien qu'encore marqué par des archaïsmes médiévaux faisant entendre la langue d'origine <sup>406</sup>. Il conserve par ailleurs la majeure partie du récit. Seront néanmoins évacués plusieurs des éléments renvoyant à la tradition celtique, l'effort du cinéaste portant surtout sur la représentation d'un héros confronté à la situation de l'*apprentissage*. Ainsi peut-on lire sous sa plume dans sa « Note sur la traduction et sur la mise en scène de *Perceval* » <sup>407</sup> (*Avant-scène cinéma*, février 1979) :

---

<sup>402</sup> Conférence donnée le 25 novembre 2011 au Forum des Images (lien : <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/perceval-le-gallois-deric-rohmer>)

<sup>403</sup> Quelques exemples donnés par Xavier Kawa-Topor : *Parsifal* (film muet américain de 1904 réalisé par Edwin S. Porter) ; *Un Yankee à la cour* (film américain de Tay Garnett, 1949) ; *Les Chevaliers de la Table ronde* (film américain de Richard Thorpe, 1953) ; *Prince Vaillant* (film américain de Henri Hathaway, 1954) ; *Camelot* (film américain de Joshua Logan, 1967) ; *Lancelot du Lac* (Robert Bresson, 1974) ; *Sacré Graal !* (film américain des Monty Python, 1975)

<sup>404</sup> Chacun des films en costumes expérimente un dispositif particulier recourant à des formes de théâtralité. Ainsi *La Marquise d'O*... use d'une théâtralité mélodramatique, quand *L'Anglaise et le Duc* expérimente la technique de la prise d'image par incrustation numérique, *Triple agent* l'association de la fiction et d'images d'archives, et *Les Amours d'Astrée et de Céladon* le procédé du travestissement

<sup>405</sup> *Perceval le Gallois*, découpage définitif et dialogue in extenso, *L'Avant-scène cinéma*, 1er février 1979, p. 7

<sup>406</sup> La traduction sera ainsi orientée autour du choix de conserver la forme versifiée, tout en simplifiant le texte en vertu du double objectif, selon le cinéaste, de la « littéralité » et de la « compréhensibilité ». (« Note sur la traduction et sur la mise en scène de *Perceval* », .)

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 7.

« Un mot enfin sur l' "adaptation". Au risque d'altérer l'épaisseur romanesque d'un récit que retours et rimes thématiques structurent de bout en bout, au risque également de fausser sa symbolique, nous avons condensé et supprimé nombre de pages parmi les plus prisées des exégètes. La scène, par exemple, entre Perceval et sa cousine, au sortir du château du Graal, est confondue avec les invectives de la Demoiselle Laide. On n'entendra pas le héros dire son propre nom qu'il ignore, il ne sera pas fait mention de l'épée merveilleuse donnée par le Roi Pêcheur. Toutes ces persistances du vieux fonds celtique, riches de sens assurément, ont moins compté pour nous que ce qui nous semble être l'apport original d'un poète champenois : *la peinture d'un caractère cohérent, vivant une expérience progressive et évoluant au gré de celle-ci.* »<sup>408</sup>

Le choix de ces derniers mots nous paraissent significatifs d'un infléchissement progressif de l'œuvre vers une forme de morale en rapport avec une certaine théâtralité, au détriment du caractère magique lié aux éléments celtiques. Alors que la notion d' « expérience progressive », en rapport avec l'évolution du personnage, est en effet propre au roman d'apprentissage, le syntagme « la peinture d'un caractère cohérent » fait quant à lui signe vers la *mimesis* par l'emploi du mot « peinture », plus spécifiquement en rapport avec le théâtre. On pourrait d'ailleurs montrer que dans l'œuvre *Perceval le Gallois* tout fait signe vers le théâtre : non seulement, au plan dramaturgique, par « la peinture d'un caractère cohérent », mais aussi par la réécriture très théâtralisée de la fin du récit ; par les décors , sachant que pour la première fois dans un long métrage, Éric Rohmer choisit de tourner un film exclusivement en studio ; par le jeu de l'acteur, tout d'abord à travers l'utilisation de la *parole* et du *regard* qui se voient ici valorisés comme objets de la représentation elle-même ; par la gestuelle et les costumes, autres éléments liés au jeu et à la représentation ; par le traitement de l'espace enfin, fortement lié à la structure narrative comme à la signification du roman de Chrétien de Troyes

## 2- La Passion théâtralisée

Choisissant d'évacuer certains éléments appartenant au fonds celtique au profit d'une représentation mettant l'accent sur la dimension de l'apprentissage, le cinéaste mobilise d'une certaine manière la fonction même de l'adaptation, qui consiste à jouer sur la trame narrative d'un texte originel en fonction du sens que l'on souhaite donner au nouveau texte. Mais Rohmer va beaucoup plus loin dans les bouleversements structurels du texte, insérant dans le corps du scénario une fin totalement

---

<sup>408</sup> *Ibid.* Je souligne.

étrangère au récit de Chrétien de Troyes.

Ainsi, alors que le roman médiéval laissait en suspens les attendus narratifs suscités par le récit – quid, par exemple, de la rencontre avec Gauvain ? avec Blanchefleur ? - Rohmer crée de toutes pièces, avant l'épilogue, un épisode de pur *théâtre*. Ayant accompli, conformément au roman, un séjour dans une chapelle auprès d'un ermite afin de confesser ses péchés et de s'en repentir, Perceval se trouve en effet projeté dans une *scène christique*, jouant – surjouant plutôt - la Passion à la manière d'une sorte de mystère médiéval. Notons que le glissement opéré par l'acteur Fabrice Luchini d'une posture – celle du chevalier Perceval – vers celle du Christ comme personnage dramatique rejouant ici sa propre passion, se fait sans que ne soit jamais explicitée, en amont la préparation d'une telle *représentation*, ce qui contribue au caractère extrêmement spectaculaire de la séquence. La didascalie précise seulement qu'à l'issue de la confession de Perceval :

« La chapelle s'est emplie d'une foule de fidèles qui se tiennent à genoux, les mains jointes, et qui viennent assister à l'office du Vendredi Saint. Les différentes stations du Chemin de croix seront figurées sous forme de tableaux vivants où le rôle du Christ sera tenu par le comédien qui joue Perceval ».

La passion du Christ est dès lors représentée à la manière d'un *mystère*, illustrant scène par scène les différents épisodes de la mise en croix, différents acteurs venant au fur et à mesure s'ajouter pour représenter le drame. Les étapes en sont par ailleurs scandées par les chants d'un chœur auxquels répondent en « psalmodiant off », pour reprendre les termes mêmes du scénario, des voix masculines modulées en « ténor », « contre », « basse » et « haute contre ».<sup>409</sup> Dans cet échange des répliques chantées par le chœur et psalmodiées par les chanteurs - qui aurait tout de l'oratorio si l'ensemble ne se trouvait, précisément, *mis en scène*<sup>410</sup> -, le personnage du Christ se voit régulièrement interpellé en latin dans un dialogue soulignant de manière très appuyée le sens des épisodes de la Passion. Ce dispositif, qui fait du spectateur le témoin d'une repentance suivie d'une crucifixion, apparaît comme d'autant plus spectaculaire qu'il est comme détaché de la trame narrative du film – comme offert en surcroît. Les termes dont le cinéaste justifie sa démarche concernant cette séquence – dont nous rappelons qu'elle est absente chez Chrétien de Troyes -, ne laissent pas, du reste, de signifier sa visée. Ainsi, l'importance du Graal, central dans le roman, est-elle quelque peu minorée dans les discours du

---

<sup>409</sup> *Perceval le Gallois* d'Éric Rohmer, *L'Avant-scène cinéma*, 1er février 1979, p. 61

<sup>410</sup> *Oratorio* : « Drame lyrique composé sur un sujet sacré, ou parfois profane, qui fait alterner des airs, des récitatifs et des chœurs, et qui est destiné à être exécuté, sans décors ni costumes, au cours d'une solennité religieuse ou lors d'un concert. » (*Dictionnaire de l'Académie française*).

cinéaste qui, commentant les dernières images du film, précise :

« La quête commence... à moins qu'elle ne soit déjà finie. De ce parcours moral le Graal n'est peut-être plus le but, mais une étape plus ou moins rêvée, et dont nous accentuons même un peu le caractère onirique. Ce motif incarne ici l'idée chrétienne de façon plus purement évangélique qu'il ne le fera chez les continuateurs du siècle de Saint-Louis. *La vraie quête est celle du visage de Dieu. De l'image d'un Dieu de Gloire, par quoi s'amorce le récit, le héros passe à celle du Christ en Croix, qui le termine* ». <sup>411</sup>

Cette scène finale de la *Passion* assigne au récit une visée eschatologique sans rapport avec la fin du roman de Chrétien de Troyes, qui ne trouva d'ailleurs pas, au moment de sa composition, de véritable achèvement, laissant l'histoire en suspens. Cette dernière péripétie, qui souligne l'importance rédemptrice d'un parcours spirituel et religieux, est toutefois, soulignons-le, en accord total avec l'esprit du roman.

Par cette théâtralisation excessive de la péripétie finale rajoutée au roman de Chrétien de Troyes Rohmer touche à la problématique de l'adaptation filmique du roman, que formule si bien André Bazin dans *Qu'est-ce que le cinéma* :

« Plus les qualités littéraires de l'oeuvre sont importantes et décisives, plus l'adaptation en bouleverse l'équilibre, plus aussi elle exige de talent créateur pour reconstruire selon un équilibre nouveau, non point identique, mais équivalent à l'ancien »<sup>412</sup>

---

<sup>411</sup> *Perceval le Gallois d'Éric Rohmer, op.cit.*, p. 7. Je souligne.

<sup>412</sup> André Bazin, « Pour un cinéma impur », *Qu'est-ce que le cinéma ? op.cit.*, p. 97.



Figures 16, 17 : Éric Rohmer, *Perceval le Gallois*, 1978. La passion théâtralisée de Perceval : flagellation et calvaire de la croix (Fabrice Luchini).



Figure 18 : Éric Rohmer, *Perceval le Gallois*. La passion théâtralisée de Perceval : crucifixion et mort sur la croix (Fabrice Luchini).

### 3 - La parole mise en scène : du roman au chant, du chant aux gestes.

Éric Rohmer procède dans *Perceval* à une mise en scène de la parole. Tout d'abord, le film use de cette forme éminemment théâtrale qu'est le *choeur*, composé ici de récitants musiciens n'étant pas sans évoquer les trouvères et troubadours médiévaux. Mais tout en commentant les actions des personnages conformément au rôle qui lui est dévolu depuis le théâtre antique, le choeur reprend, dans les paroles qu'il module, les descriptions du roman de Chrétien de Troyes, opérant ainsi la synthèse entre le théâtre, le chant, et le roman :

« Choeur (*chanté*)  
*Ce fut au temps qu'arbres fleurissent,*  
*Herbes et bois et prés verdissent,*  
*Et les oiseaux en leur latin*  
*Chantent doucement au matin »*<sup>413</sup>

Le chœur, qui chante le plus souvent, peut aussi par ailleurs simplement parler, soit de manière chorale soit par alternance de voix individuelles. C'est particulièrement le cas dans la séquence finale de la Passion, où les dialogues et les chants se répartissent parfois syllabe à syllabe :

Respondit Jesus :  
« HAUTE-CONTRE (*psalmodié*)  
Ergo Rex, es-tu ?  
TENOR (*psalmodié*)  
*Jésus baisse le bras.*  
BASSE (*psalmodié off*)  
Tu dicis, quia Rex sum ego.

*Pilate tend l'index vers lui et s'adresse aux soldats qui le saisissent avec brutalité ; ils lui ôtent son manteau, puis sa tunique, et le flagellent. Jésus se tait malgré la souffrance provoquée par les coups sur son dos dénudé. Le chœur entonne un long « Ave »*

---

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 9. On pourra ainsi mettre ces chants en relation avec le texte de Chrétien de Troyes : « C'était au temps où les arbres fleurissent, / les bois se feuillent, les prés verdissent, / où les oiseaux dans leur latin / avec douceur chantent au matin » (*Le Conte du Graal ou le roman de Perceval*, Le Livre de Poche, 1990)

CHOEUR (*psalmodié off*)

A, a, a, a...

CHOEUR (*psalmodié*)

A, a, a, a...

*Les soldats continuent de frapper Jésus.*

CHOEUR (*psalmodié off*)

Ave, e, e, e...

CHOEUR (*psalmodié off*)

Ave, e, e, e...

*Un soldat pose sur la tête du supplicié une couronne d'épines ; un autre lui met un manteau rouge sur les épaules.*

CHOEUR (*psalmodié off*)

... e Rex Judaeorum

TENOR (*psalmodié*)

Exivit ergo iterum Pilatus foras et dicit eis :

*Tandis que les gardes font se retourner Jésus, Pilate, debout, demeure impuissant.*

HAUTE-CONTRE (*psalmodié off*)

Ecce homo.

*Jésus, après être resté de dos un instant, se retourne vers nous, un bâton à la main. Les pharisiens, coiffés du bonnet pointu, s'approchent de lui et le montrent du doigt en se raillant [...] <sup>414</sup>*

La théâtralité du film *Perceval le Gallois* est, on le voit, bien faite d'un concours d'éléments qui s'ajoutent et se combinent pour créer une forme « impure » au sens bazinien. Ce caractère des chants du chœur se renforce de plus, dans la mise en scène, d'une mise en espace des corps des musiciens-récitants relevant d'une plasticité à caractère pictural. Ceux-ci apparaissent en effet à la manière de groupes sculptés, seulement animés par les gestes et les paroles, tirant la mise en scène du côté de la sculpture. Voici à titre d'exemple la didascalie initiale présente dans le scénario :

*« Dans la prairie verte, trois damoiselles coiffées de longues nattes et un damoiseau chantent en s'accompagnant de leurs instruments de musique. Tous sont vêtus d'une longue robe de velours grenat. L'une des jeunes filles est agenouillée devant ses trois autres compagnons. Lui, joue du luth, elles, du rebec, de la guitare sarrasine, et de la flûte traversière ; doucement, ils se balancent au rythme de leurs vers. » <sup>415</sup>*

Mais le chœur n'a pas lui-même le privilège du chant, celui-ci pouvant être repris par les

---

<sup>414</sup> *Ibid.*, p 62.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p 9.

personnages eux-mêmes, ce qui renforce encore l'effet de fusion visé par la mise en scène entre geste, parole et chant. Ainsi, le début du texte du découpage après montage nous donne la didascalie suivante :

« Un panoramique de gauche à droite découvre trois jeunes gens souriants, en longue chemise blanche recouverte d'une aube sombre. Ils font un bruitage avec des appeaux divers tandis qu'un damoiseau en robe rouge se tient de profil. Les deux groupes s'unissent alors pour chanter ». <sup>416</sup>

Ainsi se mêlent tout au long de l'adaptation d'Éric Rohmer dialogues parlés et chantés, où chacun, qu'il appartienne aux chœurs ou à la diégèse, peut se trouver impliqué. La forme qui résulte de ce principe du partage entre chant et parole, entre chœur et personnage, paraît extrêmement libre. Il se dégage de cet ensemble sollicitant la vue et l'ouïe l'expérience d'une sorte de *langue-chant*, d'idiome idéal où musique et parole se répondent. Surtout ce dispositif, qui favorise des formes d'hybridité, renforce un effet d'éloignement qui plonge le spectateur dans une expérience onirique dont procède précisément cette absence de différence nette entre les genres du chant et de la parole.<sup>417</sup> Enfin les chants du chœur, constitués par des airs mélodieux du XIII<sup>ème</sup> siècle, sont joués sur des instruments médiévaux qui contribuent à renforcer chez le spectateur la sensation troublante d'une plongée dans l'époque révolue des trouvères et troubadours.

#### 4 - La parole mise en scène : du roman au verbe, de la parole interne à la parole externe.

La liberté de l'association, au sein de l'écriture du scénario, du chant, de la parole et du geste se double encore d'une autre forme de particularité concernant cette fois les dialogues prononcés par les personnages au cours de la diégèse. Alors que les films appartenant à la série des « Six Contes moraux » avaient ceci de romanesque qu'ils utilisaient souvent une voix *off* prise en charge par l'un des personnages faisant alors office de narrateur externe, *Perceval le Gallois* franchira une étape décisive en faisant de cette voix *off* une voix *in*. Le film fait en effet alterner dans la bouche des personnages

---

<sup>416</sup> *Ibid.*

<sup>417</sup> Comme le montrent Noël Herpe et Antoine de Baecque, Rohmer identifie la forme qu'il a créée dans son *Perceval* à la comédie musicale. Ils citent ainsi ces propos du cinéaste, prononcés à l'occasion d'un entretien pour *Le Celluloïd et le Marbre* : « D'une certaine façon, j'en ai écrit une : *Perceval* ! J'y ai intercalé des chansons existantes, dont j'ai changé les paroles et qui n'étaient pas dans le texte adapté ; on peut donc dire que j'ai transformé celui-ci en comédie musicale [...] » (Éric Rohmer, A. de Baecque et N. Herpe, *op.cit.*, p 281).

deux types de discours : aux paroles qu'ils s'adressent les uns aux autres s'ajoutent en effet, de manière très insolite, des fragments de narration à la troisième personne destinés à commenter leurs attitudes comme le ferait un narrateur externe. Parlant parfois d'abord de lui à la troisième personne, l'acteur se met ensuite à *jouer*, c'est-à-dire à *incarner* le personnage dont il vient de nous parler, engageant sa parole et ses gestes dans ses dialogues avec les autres personnages. Voici un exemple, tiré de la séquence où Perceval rencontre pour la première fois des chevaliers et où il est tellement ébloui par leur apparence qu'il les prend pour des dieux :

« PERCEVAL (parlé off)

Mais quand il les vit découverts,

Devant le bois, à ciel ouvert...

*(Des voix murmurent en fond sonore.)*

Et vit les heauberts frémissants Et les heaumes clairs et luisants

Et vit le blanc et le vermeil

Reluire contre le soleil...

*Perceval est en plan rapproché*

PERCEVAL (parlé)

Ah ! Sire Dieu, pardonnez-moi !

Ce sont des anges que je vois.

Et je crois bien que j'ai péché

Et que je me suis moult trompé,

En pensant que c'étaient des diables.

Ma mère ne me dit pas fable [...] » <sup>418</sup>

De manière très éclairante quant à la méthode qu'il met en œuvre dans sa réécriture du texte de Chrétien de Troyes, Rohmer revendique ici une démarche inverse de celle de la reconstitution du film d'époque :

« Les acteurs de ce film *sont des récitants qui, pris par leur texte, finissent par jouer* ce qu'ils s'étaient simplement proposé de dire. C'est bien ainsi que nous entendons les présenter d'emblée, par une mise en scène qui tourne délibérément le dos au réalisme cinématographique ordinaire, *mise en scène théâtrale si l'on veut, inspirée par la*

---

<sup>418</sup> *Perceval le Gallois, op.cit.*, p. 10

*scénographie médiévale, mais aussi par les leçons du moderne théâtre en rond* ». <sup>419</sup>

Ces propos du cinéaste sont d'autant plus importants que cet écart par rapport au « réalisme cinématographique » se retrouvera dans les deux films à caractère historique à venir : *L'Anglaise et le Duc* et *Triple agent*. Rohmer usera dans *L'Anglaise et le Duc* d'un procédé technique très rarement utilisé dans son cinéma : l'incrustation numérique. Dans *Triple agent* il procèdera à un montage entre fiction et images d'archives représentant des images d'actualité, dont il ponctuera le film.

Les effets d'une telle mise en scène sont, il faut le souligner, multiples. Dissociant la parole des personnages en deux instances énonciatives différentes, Rohmer paraît traduire scéniquement le principe d'une narration externe proférée par certains des personnages dans les mystères médiévaux. Un procédé si inhabituel ne peut avoir pour effet que de théâtraliser à l'extrême le texte de Chrétien de Troyes en le faisant entendre d'une manière *diordinaire*. Et si elle dépayse au premier abord le spectateur, cette structure de la parole peut, en raison même de son étrangeté, le captiver. Rohmer pose par ailleurs le principe d'une fidélité absolue au texte de Chrétien de Troyes, choisissant, plutôt que de sacrifier les descriptions comme il est d'usage dans les adaptations filmiques d'œuvres littéraires, de les faire entendre par les personnages eux-mêmes. Il en résulte une singularité radicale : cette double profération de la parole permet en effet de faire jouer, au sein même des dialogues, le double statut de toute parole narrative : *montrer* par la description, *faire dire* par les dialogues. Enfin, reproduisant dans *Perceval le Gallois* cette voix du narrateur qu'il fait assumer aux personnages dans le moment même de leur présence à l'image et à l'intérieur de leurs dialogues, le cinéaste assure la transition entre les « *Six Contes moraux* » et les six films des « *Comédies et Proverbes* » : les personnages des « *Contes moraux* » usaient d'une voix *off* qui leur permettait de redoubler l'image de commentaires et d'analyses, ceux de *Perceval* reproduisent la voix du narrateur en contrepoint de leurs propres paroles dialoguées, dans un effet insolite de *mise en scène de la parole*. Dans les films à venir cette voix distanciée finira par disparaître tout à fait, laissant le personnage aux prises avec ses propres contradictions, ses fantasmes et ses désirs, comme l'indique bien le cinéaste dans l'avant-propos des « *Comédies et Proverbes* », où il précise :

« De même que les « *Six Contes Moraux* » n'avaient de commun avec ceux de Marmontel que le titre, ces « *Comédies et Proverbes* » n'entendent s'inspirer ni de Musset, ni de Shakespeare, ni de Carmontelle, ni de la Comtesse de Ségur. Comme celui des *Contes*, leur titre sera légèrement abusif : la « comédie » y évitera de se

---

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 7. C'est nous qui soulignons.

plier aux lois du genre, et le « proverbe » sera parfois une invention de l'auteur ou une citation littéraire. Et l'on pourra, comme dans les *Fables* de La Fontaine, trouver à la même pièce plusieurs moralités. La grande différence avec le précédent est que ce nouvel ensemble ne se réfère plus, par les thèmes et les structures, au roman, mais au théâtre. Alors que les personnages du premier s'appliquaient à narrer leur histoire tout autant qu'à la vivre, ceux du second s'occuperont plutôt à se mettre en scène eux-mêmes. Les uns se prenaient pour des héros de roman, les autres s'identifieront à des caractères de comédie, placés dans une situation apte à les faire valoir ». <sup>420</sup>

On le voit, les dénégations du cinéaste concernant les modes d'inspiration qui fondent désormais sa pratique ne laissent pas de faire apparaître les trois modes d'expression du théâtre, du proverbe, et du roman, comme si, à l'issue de l'expérimentation d'une forme cinématographique, celle de *Perceval*, puisant largement dans la théâtralité son inspiration, le cinéaste revenait vers le théâtre de sa jeunesse dans une sorte de mouvement dialectique. Ecartant quelque peu le mode de représentation à caractère romanesque dont il usait dans les « Six Contes moraux » il compte bien s'appuyer désormais sur la théâtralité, choisissant de surcroît la « comédie », dont il affirme néanmoins qu'elle ne se pliera pas aux lois du genre – réticence d'importance dont nous vérifierons plus tard la validité.

## 5 - Le regard au centre de l'image

La mise en scène de la parole se joint dans *Perceval le Gallois* à une mise en scène du regard. Ce regard, rendu spectaculaire par la captation récurrente de l'œil de la caméra, fait intervenir au sein du film la marque de sa double nature : il s'inscrit dans le plan comme signe à la fois théâtral et cinématographique.

C'est en effet, tout d'abord, la *fascination* que Perceval exprime sur les objets constitutifs de son expérience – une armure, un chevalier, une jeune femme, un château -, qui va lui permettre d'acquérir peu à peu les rudiments qui lui manquent pour sortir du stade infantile où le maintenait sa mère jusqu'à son départ du domicile familial. Ce sera, d'abord, le regard admiratif posé sur les chevaliers au combat. Ce sera ensuite le regard émerveillé porté sur le vase sacré porté pendant la procession du Graal.

---

<sup>420</sup> Éric Rohmer, avant-propos des « Comédies et proverbes », tome 1, *op.cit.* pp 7-8.



Figure 19 : Éric Rohmer, *Perceval le Gallois*, 1978. La procession du Graal.



Figure 20 : Éric Rohmer, *Perceval le Gallois*, 1978. Le regard fasciné de Perceval assis aux côtés du Roi Pêcheur devant la procession du Graal (Fabrice Luchini et Michel Etcheverry)

Ce sera, enfin, le regard de l'amour vécu par Perceval comme une *contemplation* au sein d'un décor enneigé. Cette séquence, la dernière dans laquelle Perceval est confronté au personnage de Blanchefleur – ici à travers son absence -, marque un tournant important dans le récit.

Le regard est alors montré dans un double mouvement : dans le trouble ressenti par le jeune homme, tout d'abord, au spectacle d'un vif contraste entre la couleur rouge du sang d'une oie blessée et la neige immaculée ; dans la rêverie profonde qui suit immédiatement ce moment de fascination, favorisée par un processus d'anamnèse qui plonge le personnage, à cette vue du contraste entre le rouge et le blanc, dans le souvenir également spectaculaire de la beauté de Blanchefleur. Aux gouttes de sang

sur la neige vient alors en effet se substituer, par surimpression, le visage de la jeune femme, dont la blancheur du teint et la rougeur délicate des pommettes imitent ton pour ton les teintes du sang dans la blancheur de la neige. Cette beauté, qui ne semblait jamais avoir été vraiment perçue par Perceval au cours de ses rencontres précédentes avec Blanchefleur – où, sans cesse surpris par les initiatives de la jeune fille, il se laissait plutôt passivement guider par elle –, surgit à ce moment comme une *révélation* pour le jeune homme. Le procédé de substitution d'images d'animation par lesquelles le cinéaste a choisi de représenter l'oie blessée souligne par ailleurs la féerie de cet élan amoureux, survenant, tel un *miracle*, à la faveur d'un hasard de circonstances. Mais c'est précisément le retardement, au sein de l'action filmique, de cette initiation de Perceval aux effets magiques du sentiment amoureux qui nous met sur la piste d'une des vérités possibles du film : celle de l'inévitable décalage entre le *spectacle* des choses du monde et leur *con-naissance*. C'est également, il faut le souligner, le sens même de l'épisode central de la procession du Graal, où Perceval commettra l'erreur de ne pas demander au Roi Pêcheur le sens de la scène, oubli fâcheux qui vaudra à ce dernier de retomber pour plusieurs années dans la malédiction qui ronge sa santé.

Ce n'est que plus tard, après-coup, que Perceval apprendra de la bouche de la Demoiselle Laide la révélation du sens de cet épisode.

« DEMOISELLE LAIDE (*parlé*)

Malheureux est celui qui voit

Aussi beau temps qu'il lui convienne,

Mais attend qu'encore plus beau vienne.

C'est ton cas pauvre malheureux,

Tu vis qu'il était temps et lieu

De parler, et pourtant t'es tu,

Bien que tout loisir tu en eus.

Quel grand malheur que tu te tusses,

Car si demandé tu lui eusses,

Le bon roi qui malade gît

Fût de sa blessure guéri. »<sup>421</sup>

Ce décalage entre le voir et le connaître touche, dans *Perceval le Gallois* comme dans de nombreux autres films d'Éric Rohmer, à la question de l'*erreur*. L'étymologie du terme est elle-même

---

<sup>421</sup>*Ibid.*, p. 46.

particulièrement signifiante dans le cas de *Perceval*, ce jeune « nice » - pour reprendre une caractérisation présente dans le texte de Chrétien de Troyes - devenu lui-même *chevalier errant* par les hasards du récit. De tout le cinéma d'Éric Rohmer, cette séquence finale du souvenir de Blanchefleur est l'une de celles qui traduisent le plus exactement l'essence même de la fiction cinématographique, qui n'a de cesse de livrer le spectateur à ses impressions – ou à ses fantasmes -, à partir de simples images qu'il va à son tour investir de traits fictionnels. Ce qui nous est dit ici très clairement c'est à quel point le *regard* est une *construction* du sujet, bien plus qu'une donnée naturelle de sa sensibilité. Car le regard de *Perceval*, qui apparaît comme purement contemplatif dans cette séquence, est – comme on le voit à l'écran - à l'initiative d'une élaboration relevant elle-même d'une sorte de *théâtre de l'imaginaire* où le paysage s'incarne en un *visage* par l'effet d'un désir amoureux qui, ainsi, est à lui-même *révélé*.

#### 6 - Les décors dans *Perceval le Gallois*, ou la puissance suggestive du « carton-pâte »

La théâtralité mise en œuvre dans *Perceval le Gallois* s'appuie également – Éric Rohmer s'en est plusieurs fois expliqué -, dans les enluminures médiévales accompagnant le manuscrit de Chrétien de Troyes qu'il a pu consulter en bibliothèque. Le but du cinéaste est moins tant de reproduire un Moyen-Age qui ne peut exister que dans nos fantasmes que de restituer, par les décors, la manière dont les gens ayant vécu à cette époque pouvaient eux-mêmes traduire le réel. Le principe directeur ayant régi la construction de l'espace du film est, par exemple, l'idée d'une organisation en deux et non plus en trois dimensions. Il s'agit d'effacer le plus possible la perspective, qui n'existe pas dans l'iconographie médiévale. Les éléments du décor du film reproduisent ainsi à dessein l'absence de mise en perspective présente dans les enluminures, dans lesquelles les personnages sont disproportionnés par rapport aux éléments de l'architecture ou de la nature. Et on verra en effet dans le film des arbres et des châteaux ridiculement petits par rapport aux personnages.

Il faut enfin souligner, au plan des décors, le parti pris d'une organisation reproduisant, comme dans les mystères médiévaux, les « mansions » médiévales. Chaque séquence se passe ainsi dans un espace compartimenté et fortement stylisé – le château, la forêt, le paysage de neige, les échoppes des marchands, la caverne de l'ermite etc., ces lieux s'offrant successivement au regard du personnage – et donc du spectateur -, qui va de l'un à l'autre, traversant une sorte de lieu central circulaire – de *scène* – autour duquel ils sont disposés. Il n'est pas jusqu'aux éléments de la nature qui sont très fortement stylisés : les arbres ronds et un peu abstraits des enluminures médiévales sont ici reproduits par des arbres à la forme homogène, ronde et très stylisée, ce qui ne manquera pas de gêner la réception du

film. Jean-Louis Bory écrira par exemple :

« Je regrette que le soin de représenter les forêts profondes ait été remis à une plate-bande de choux de Bruxelles montés sur tige et dont la laideur ne s'atténue que lorsque la neige, bonne fille, consent à leur conférer un peu de cette magie qui leur fait défaut si cruellement. ».<sup>422</sup>

Les paroles que Rohmer lui-même tient sur cette « mise en scène qui tourne délibérément le dos au réalisme cinématographique, sont en revanche éclairantes.<sup>423</sup> Il poursuit par ce qui apparaît comme une note d'intention :

« Le studio de tournage sera occupé par un espace central assez vaste, sorte de lice où se dérouleront les tournois et toutes les évolutions des chevaux. Autour de ce champ clos seront construits, comme autant de « mansions », les décors intérieurs et extérieurs des différentes scènes. Certains d'entre eux pourront même être utilisés à plusieurs fins. Il n'y aura qu'une forêt, qu'une prairie, qu'une ou deux entrées de château, qu'une salle. En ce cas, nous respectons l'esprit du conte, qui ne fait de ces lieux aucune description précise [...] »<sup>424</sup>

La structure particulière d'un décor articulant l'espace selon diverses fonctions – le château, les échoppes des artisans - nous paraît, enfin obéir à une fonction constitutive sans doute de toute l'œuvre rohmérienne. Rohmer, conformément à la vocation qu'il a toujours montrée pour le métier de professeur, retrouve, en effet, avec *Perceval le Gallois*, son désir d'apprendre au spectateur l'histoire par l'image.<sup>425</sup> D'où le caractère délibérément simplifié des reconstitutions de l'artisanat médiéval lors de la partie du film consacrée aux aventures du personnage de Gauvain. Ce chevalier pénètre dans la cité du seigneur d'Escavalon. C'est alors l'occasion pour le cinéaste d'offrir au regard du spectateur les objets qui se présentent au chevalier, comme les échoppes d'artisans et de marchands, parmi lesquels on distingue les drapiers, les bouchers et boulangers, mais aussi les artisans du bois et du cuir, le

---

<sup>422</sup> Jean-Louis Bory, *Nouvel Observateur*, février 1979

<sup>423</sup> Toujours selon Antoine de Baecque et Noël Herpe : « À l'École nationale supérieure des arts décoratifs, Rohmer a vu représenter des extraits du Graal Théâtre, un grand cycle conçu par Florence Delay et Jacques Roubaud d'après les écrits arthuriens [...] Ce qui l'intéresse le plus dans cette floraison de spectacles, c'est l'usage devenu fréquent d'une scénographie circulaire, qui place le spectateur au beau milieu des acteurs. » *Éric Rohmer, op. cit.* p 279.

<sup>424</sup> « Note sur la traduction et sur la mise en scène de *Perceval* », *Perceval le Gallois d'Éric Rohmer, L'Avant-scène cinéma*, 1<sup>er</sup> février 1979, p. 7.

<sup>425</sup> Il est temps de rappeler ici le travail documentaire de Rohmer qui, avant d'accéder à la réalisation de longs métrages a réalisé de nombreux courts-métrages à caractère pédagogique pour la télévision française. 1964: *Les Cabinets de physique, Les Métamorphoses du paysage*. 1965 : *Perceval ou le conte du Graal, Don Quichotte de Cervantès, Les Histoires extraordinaires d'Edgar Poe, Les Caractères de La Bruyère, Carl Th. Dreyer*. 1966 : *Victor Hugo : les Contemplations, Entretien avec Mallarmé, Nancy au 18<sup>ème</sup> siècle*. 1968 : *Louis Lumière, Fermière à Montfaucon*. 1969 : *Victor Hugo architecte, Le béton dans la ville*.

maréchal-ferrant etc.

Là encore c'est par un travail de documentation rigoureuse que Rohmer a construit son objet cinématographique, avec la visée très claire de déployer aux yeux du spectateur les particularités de certains aspects de la cité médiévale. La présentation en plan frontal de ces échoppes les unes après les autres se double par ailleurs de commentaires *off* informant les spectateurs de manière redondante du sens de chaque plan :

« Gauvain (*parlé*).

Il voit les places et les rues,  
Toutes pleines des ouvriers  
Qui faisaient leurs divers métiers

*Un très long panoramique, allant de boutiquier en boutiquiers installés sous des arcades, permet d'admirer le travail de chaque ouvrier qui, au fur et à mesure qu'il entre dans le champ, joint le geste à la parole expliquant ce qu'il fait*

VOIX FEMININE (*parlé off*)

Comme les métiers sont divers

VOIX D'HOMME (*parlé*)

L'un fait heaumes...

L'autre hauberts...

L'un selles...

(Il tient une selle bleue à fleurs de lys d'or) SECOND OUVRIER (*parlé*)

... et l'autre – blasons.

(L'homme peint un aigle d'or sur un écu vert) »<sup>426</sup>

SECOND OUVRIER (*parlé*)

... et l'autre – blasons.

(L'homme peint un aigle d'or sur un écu vert) »<sup>427</sup>

C'est dans ce sens que Danielle Dubroux a pu, dans un article sur *Perceval le Gallois*, écrire à propos de « l'extrême sobriété du décor » et du « schématisme presque abstrait de ses composantes » qu'ils relevaient « d'une sorte de méfiance iconoclaste pour les facilités de la représentation ». Elle exprime également l'idée que le film est construit « selon un mode qui n'est pas loin de celui en vigueur

---

<sup>426</sup> *Perceval le Gallois* d'Éric Rohmer, *L'Avant-scène cinéma*, op.cit., p. 57.

<sup>427</sup> *Perceval le Gallois* d'Éric Rohmer, *L'Avant-scène cinéma*, op.cit., p. 57.

dans le compagnonnage : un maître, des élèves et un chef-d'oeuvre à réaliser »<sup>428</sup>. C'est adjoindre à la notion d'*art* celle d'*artisanat*, dont la séquence des artisans dans le film *Perceval le Gallois* nous semble marquer la thématisation.

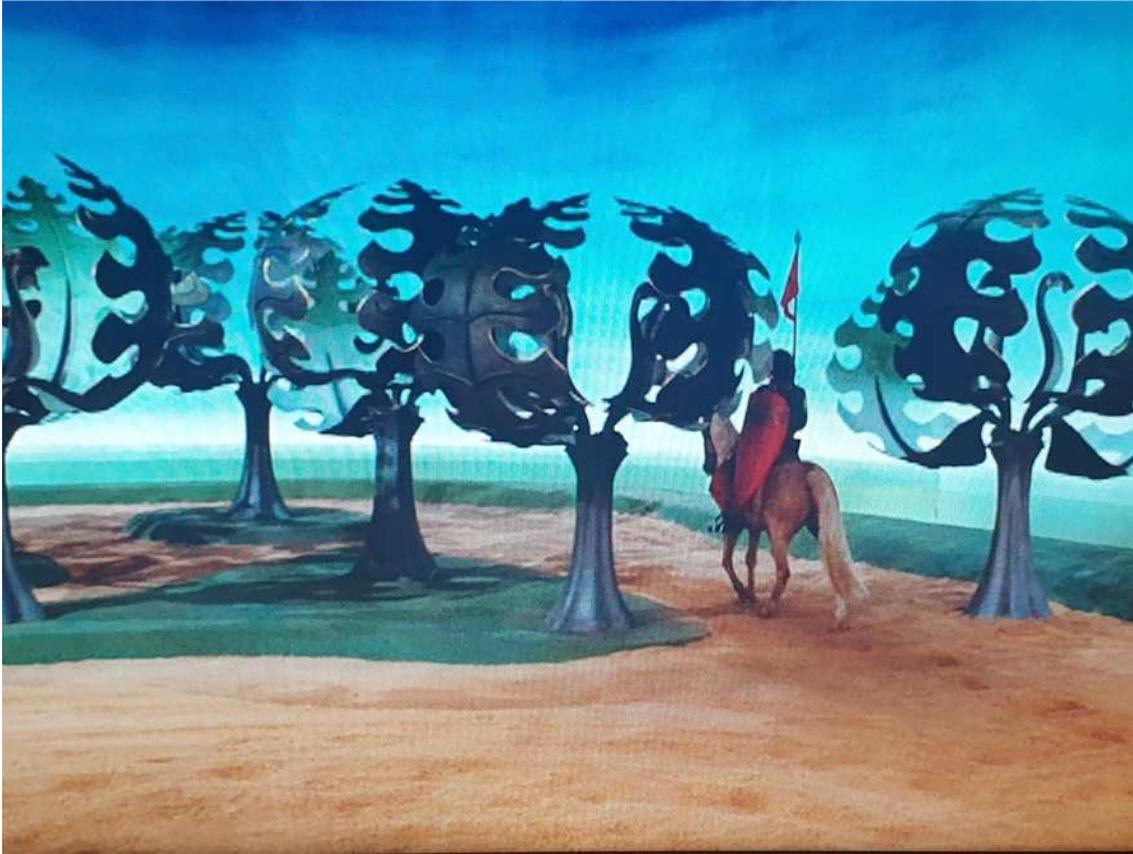


Figure 21 : Éric Rohmer, *Perceval le Gallois*. Perceval chevauche dans une forêt stylisée (Fabrice Luchini).

---

<sup>428</sup> Danielle Dubroux, « Le rêve pédagogique », *Cahiers du cinéma* n°299, 1979.



Figure 22 : Éric Rohmer, *Perceval le Gallois*. Perceval chevauche devant un château fortifié. (Fabrice Luchini).



Figure 23 : Éric Rohmer, *Perceval le Gallois*. « Il tient une selle bleue à fleurs de lys d'or ».

## 7 - Jeu, costumes et mise en espace

Comme les décors, la gestuelle des acteurs dans le film est documentée par les observations très rigoureuses du cinéaste sur les gestes accomplis par les personnages que représentent les enluminures du manuscrit de Perceval, mais aussi, sur les personnages sculptés des églises romanes, que Rohmer a parfaitement étudiés. Certaines comédiennes comme Pascale Ogier ou Marie Rivière ont ainsi des gestuelles plastiquement élaborées, les mains levées à la verticale, les gestes paraissant parfois théâtraux jusqu'à l'extrême degré de l'artificialité, reproduisant en fait les gestes hiératiques de ces personnages de pierre ou de parchemin.

Les costumes et les armures – cotes de maille, heaubits, heaumes, lances, gonfanons, écus – sont également reproduits de manière très précise à partir de l'iconographie mais aussi de la documentation historique – en particulier pour ce qui concerne les couleurs. Michel Pastoureau a par exemple été sollicité par Rohmer pour donner son avis sur cette question. Mais il faut ajouter que le concepteur des costumes, Jacques Schmidt, vient, quant à lui de l'univers du théâtre. Les costumes sont donc à la fois historicisés et théâtralisés, ce qui revient à dire qu'ils font le lien entre la vérité et la fiction. Et ce d'autant que Rohmer, fidèle en cela à l'esprit du roman courtois, use du costume selon la double fonction relevée par Jacques Le Goff pour le costume dans le récit médiéval selon Xavier Kawa-Topor<sup>429</sup> : donner à la fois un indice concernant le statut social du personnage et faire signe vers une étape marquant son parcours. Ainsi Perceval sera, tout au long de son initiation à la chevalerie, revêtu d'un costume bleu composé d'une tunique, de chausses et de braies renvoyant à la fois à son statut de jeune aristocrate et, par la couleur bleue, à une certaine ingénuité. Lorsque Perceval pourra à son tour accéder à la chevalerie à l'issue d'un combat singulier dont il ressortira vainqueur, il revêtira à son tour l'armure d'un chevalier vaincu au combat, et il portera désormais sous son armure un vêtement de couleur rouge.

La mise en espace du film est elle-même travaillée en cohérence avec le sens profond des aventures de Perceval. Ainsi le parcours du jeune homme, qui est tout sauf linéaire, est exprimé dans la mise en scène d'Éric Rohmer par le choix de la courbe, sans cesse utilisée comme donnée première de l'architecture du plateau. Ce choix est en cohérence parfaite avec le sens profond du roman : à une courbe ascendante menant le héros vers la conquête de l'armure du chevalier vaincu<sup>430</sup> va succéder en effet, à partir de la découverte de l'existence du Graal, une sorte de compte à rebours qui mène le jeune

---

<sup>429</sup> Conférence donnée le 25 novembre 2011 au Forum des Images.

Url : <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/perceval-le-gallois-deric-rohmer>

<sup>430</sup> Il s'agit d'une « saisie armoriale », étape attestée par les historiens, selon lesquels un chevalier vainqueur d'un autre chevalier pouvait, au Moyen Âge, revêtir l'armure de ce dernier mais également se saisir de ses armoiries – ici présentes sur le gonfanon.

homme vers la mise à nu littérale et symbolique de tout son être dans le cadre de la Passion. Le lieu central circulaire, surmonté par des arbres au feuillage rond, fait ainsi écho à l'allure même du parcours spirituel du héros, dont les étapes mènent de la construction d'une identité chevaleresque à la remise en question finale. La toute dernière séquence, marqué par le départ du chevalier vers d'autres aventures, se substitue dans le film de Rohmer à la fin laissée en suspension du roman de Chrétien de Troyes. Surtout elle met en relief une fin ouverte, par laquelle le chevalier retrouve d'une certaine façon sa quête, une fois l'étape de la repentance effectuée.

« Forêt / prairie – extérieur jour

*Perceval, venant de revivre le Vendredi Saint, a quitté la chapelle de l'ermite et a repris sa longue quête à cheval. Un panoramique le montre traversant la forêt, tout en armes, puis la prairie. Tandis qu'il disparaît vers l'est, une voix de femme s'élève*

VOIX FEMININE (*chanté off*)

Le chevalier sans nul arrêt  
Va chevauchant par la forêt.

*Le générique défile sur la lande désertée. »*<sup>431</sup>

Mettant son film en relation avec d'autres célèbres récits d'apprentissage, Éric Rohmer précise : « Comme [la première partie du *Quichotte* de Cervantes ou les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe] le film aura une fin ouverte : l'image chaplinesque du héros s'éloignant sur la grand-route ». <sup>432</sup> Cette image, qui représente le départ pour d'autres aventures d'un personnage passé par un itinéraire aussi physique que spirituel, souligne par ailleurs l'importance rédemptrice d'un parcours religieux en accord total avec l'esprit du roman. Pour autant cette fin ouverte représentant un personnage en route pour de nouvelles aventures nous paraît annoncer, transposées sur un mode laïque, d'autres fins du même type. Quant au thème du regard fasciné ou intériorisé, qui court tout au long du film *Perceval le Gallois*, trouvera également une résonance dans d'autres œuvres. <sup>433</sup>

*La Marquise d'O* (1976) puis *Perceval le Gallois* (1978), situés entre *L'Amour l'après-midi*

---

<sup>431</sup> *Perceval le Gallois*, découpage définitif et dialogue in extenso, *L'Avant-scène cinéma*, 1er février 1979, p. 64.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>433</sup> Cf. le regard de Félicie dans *Conte d'hiver* (*sup.*, p.137).

(1972) et *La Femme de l'Aviateur* (1981) articulent l'entrée de Rohmer dans une théâtralité cinématographique qui va s'épanouir dans les « *Comédies et Proverbes* ». Ils inaugurent par ailleurs, parallèlement aux « *Six Contes moraux* » et aux « *Comédies et Proverbes* », une série qui, pour ne pas avoir reçu de dénomination précise de la part de leur créateur, se présente bien comme telle aux yeux du cinéaste.<sup>434</sup> Ces deux films, ajoutés à *L'Anglaise et le Duc* (2001), *Triple Agent* (2004) et enfin *Les Amours d'Astrée et de Céladon* (2007), portent sur des périodes ou des événements faisant date dans l'histoire ou la littérature, supposant des formes particulières d'écriture cinématographique – au niveau des décors et des costumes. Elles sont toutes, en outre, des adaptations d'œuvres littéraires appartenant elles-mêmes à des périodes révolues. Mieux : du Moyen-Âge de *Perceval* aux *Amours d'Astrée et de Céladon* qui nous projettent vers le temps baroque de la pastorale ; de la France révolutionnaire de *Grace Dalrymple Elliott* à la période romantique de *La Marquise d'O* et, enfin, à *Triple agent*, les œuvres à caractère historique d'Éric Rohmer font parcourir le prisme des grandes périodes de l'histoire. Il est moins remarqué par la critique qu'elles nous font aussi parcourir des genres littéraires attachés à chacune de ces époques : le roman au Moyen Âge, la pastorale au 17<sup>ème</sup> siècle, les Mémoires au 18<sup>ème</sup> siècle, le récit romantique au 19<sup>ème</sup> siècle et le roman d'espionnage au 20<sup>ème</sup> siècle.

Enfin, si nous privilégions ici le terme *adaptation* à celui de « reconstitution », c'est qu'Éric Rohmer s'est toujours défendu de chercher à reproduire – à *reconstituer* -, une période historique avec *réalisme*. Au contraire il aime à mettre le doigt sur l'*écart* que suppose cet éloignement du présent, et de film en film utilise des procédés qui tirent ce travail vers l'artificialité, ne croyant guère à la possibilité d'un réalisme historique. Que ce soit dans le procédé de l'incrustation numérique utilisé pour *L'Anglaise et le Duc* ou dans l'introduction d'images d'archive dans *Triple agent*, les procédés de composition visent à souligner l'*écart* plutôt que la ressemblance mimétique. Et pour en revenir à *La Marquise d'O* et *Perceval le Gallois*, qui marquent la transition entre Les « *Contes moraux* » et les « *Comédies et Proverbes* », on observe entre eux une progression marquée dans la forme théâtrale : alors que le premier fait preuve d'une théâtralité essentiellement mélodramatique dans le goût romantique, le second exhibe sans complexe une théâtralité plurielle, volontiers naïve dans ses formes, et présente dans le moindre détail du film. Et c'est bien, de fait, à partir de ce laboratoire théâtral que constitue *Perceval le Gallois* (1979), que s'opère dans l'œuvre de Rohmer ce renversement du

---

<sup>434</sup> « J'ai toujours pensé mon œuvre par ensembles, elle se compose de séries. (*Les Contes moraux*, les *Comédies et proverbes*, les *Contes des quatre saisons*). Et même les autres films pourraient être regroupés sous des rubriques comme « petits intermèdes » (qui à mes yeux ne sont pas petits) comme *Le Signe du Lion*, *L'Arbre le Maire et la Médiathèque*, *Les Rendez-vous de Paris*, *Quatre Aventures de Reinette et Mirabelle* – ceux-là font moins série mais je crois qu'il y a une cohésion. » Propos d'Éric Rohmer recueillis par Jean-Michel Frodon, aux Films du Losange, le 12 mars 2003. Les films *Perceval Le Gallois*, *La Marquise d'O*, *L'Anglaise et le Duc*, voire *Triple Agent*, ont été parfois, quant à eux, qualifiés par le cinéaste de « films en costumes ».

« roman » au « théâtre » qu'évoque le cinéaste dans l'avant-propos des « *Contes moraux* », ou pour le dire plus précisément à la *théâtralité*. Non que celle-ci n'existât pas dans les œuvres antérieures aux *Comédies et Proverbes*, mais c'est, comme nous l'avons vu, dans le film *Perceval le Gallois*, que Rohmer expérimentera de manière plurielle, ludique et jubilatoire, un goût pour le Moyen-Âge comme espace puissamment théâtral.



Figure 24 : Éric Rohmer, *Perceval le Gallois*. Blanchefleur (Arielle Dombasle) accueillant Perceval en son palais avec des musiciens et une dame de compagnie (Pascale Ogier).

## Chapitre 2 – Comment traduire l'intensité dramatique dans la séquence ? Du découpage dans le cinéma d'Éric Rohmer.

Voici ce que dit le cinéaste dans un article consacré à *La Corde* d'Hitchcock (1950), film célèbre pour être constitué de bout en bout d'un seul plan-séquence :

« Le but d'Hitchcock n'a pas été de nous proposer une nouvelle conception du découpage, mais simplement de montrer que *la continuité de la prise de vue n'altère en rien la puissance expressive que le cinéma doit en général aux changements de plan.*[...] *Le procédé du montage n'est justifié que lorsque le cinéaste travaille sur une matière abstraite, non sur le réel lui-même évoqué à nos yeux avec toute sa richesse concrète. Tout l'espace alors fait bloc ; nul moyen pour notre imagination de folâtrer de-ci de-là, au gré de sa fantaisie : force est pour la caméra de suivre patiemment les lignes idéales que la masse des objets ou la place des acteurs dessinent à l'intérieur du décor. Mais parlons technique puisque de technique, ici, il s'agit. On se souvient des premiers cadrages : en plan moyen, évoquant les proportions de la scène de théâtre, embrassant dans leurs limites la totalité du décor [...]* »<sup>435</sup>

Comme c'est souvent le cas, c'est à travers la critique qu'il effectue à propos d'autres cinéastes qu'Éric Rohmer livre, dans les années cinquante en particulier, des principes esthétiques que nous retrouverons plus tard dans son cinéma. Ici, ce sont les notions de « séquence » - inscription de la durée à l'intérieur du film - et de « plan moyen » - captation de l'acteur *en pied*, dans son intégralité - qu'Éric Rohmer relève dans l'esthétique hitchcockienne, ce qui lui permet d'élaborer, en amont de sa création, des principes qui constitueront, de fait, les bases d'une théâtralité spécifique de son cinéma, très fortement liée au cadrage et à la prise de vue. A ces notions, s'ajoute la réticence éprouvée par le Rohmer face au « montage » qui ne doit pas fragmenter un espace destiné, selon le cinéaste, à « faire bloc ». Que le montage soit absolument nécessaire au cinéma est une évidence, mais il convient de souligner que Rohmer a toujours cherché à favoriser dans ses films la représentation de la *durée* grâce à l'usage de la *séquence*, celle-ci s'opposant aux effets de rupture et de transformation de l'image que peut provoquer le montage. Par ce choix esthétique Rohmer inscrit une nouvelle fois ses pas dans la lignée d'André Bazin, dont un des textes les plus notoires est intitulé « Montage interdit » et porte, justement sur le montage

« [...] il faut que l'imaginaire ait sur l'écran la densité spatiale du réel. Le montage ne peut y être utilisé que dans les limites précises, *sous peine d'attenter à l'ontologie même de la fable cinématographique.* Par exemple, il n'est

---

<sup>435</sup> Éric Rohmer, « Étude technique de *La Corde* », *Gazette du cinéma* n°1, mai 1950. Article repris par Noël Herpe dans *Éric Rohmer, Le Sel du présent, op.cit.*, pp 65- 66. Je souligne.

pas permis au réalisateur d'escamoter par le champ, contre-champ, la difficulté de faire voir deux aspects simultanés d'une action ». <sup>436</sup>

D'où le principe esthétique dégagé ensuite par André Bazin qui motive le sens du titre de l'article : « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit ».

C'est à travers la durée de la séquence que peut s'opérer, pour en revenir au cinéma d'Éric Rohmer et à son article sur *La Corde* d'Hitchcock cité ci-dessus, la pleine saisie des choses du monde et des « lignes idéales que la masse des objets ou la place des acteurs dessinent à l'intérieur du décor », en même temps que les actions et les paroles des personnages sont restituées dans leurs moindres nuances. L'expression « lignes idéales » ne laisse pas de retrouver cette conception platonicienne <sup>437</sup> du monde par laquelle Rohmer revendique, au rebours d'une certaine modernité dont la fonction est précisément de contester l'existence même de cette notion, l'existence d'une *beauté* ontologique de l'univers : une beauté à développer à travers les corps des acteurs, leurs gestes, leurs paroles, leurs émotions, comme à travers les lieux qui les mettent en évidence. L'espace et la durée sont donc les dimensions recherchées par Rohmer, en tant qu'ils favorisent la représentation de l'acteur comme *être*. Et s'il y a théâtralité, c'est aussi et surtout en raison de l'importance accordée à l'être de l'acteur, à son corps, à sa parole et à son regard, sujets privilégiés voire exclusifs de ce cinéma, toujours au centre du cadre.

## A - La séquence du repas : théâtre de l'être et de la parole.

Assez proche, dans son fonctionnement, de l'unité dramatique de l'acte théâtral, la séquence filmique, qui s'inscrit dans la durée, permet la représentation exhaustive des discussions et des débats définissant à la fois les relations entre les personnages et les enjeux de l'action dramatique. L'un des moments privilégiés pour le déroulement de la conversation est la scène de repas, qui revient de film en film avec ses variantes – l'apéritif, le goûter, voire le « pot » pris à la terrasse d'un café. Ce plaisir du partage de la boisson ou de la nourriture est l'occasion privilégiée, de film en film, de donner aux

---

<sup>436</sup> André Bazin, « Montage interdit », *Qu'est-ce que le cinéma*, op.cit., pp 56-59. Je souligne.

<sup>437</sup> « Si je filme une chose, c'est que je la trouve belle, c'est donc qu'il existe dans la nature des choses belles. C'est la position de tout artiste, de tout amateur d'art. Si je ne trouvais pas belle la nature – la lumière, l'air, le ciel, l'espace – je ne trouverais beau aucun peintre. » « Nouvel entretien avec Éric Rohmer ». *Cahiers du cinéma* n°219, art.cit

personnages un *cadre* où permettre à leur *parole* et à leur *caractère* de se déployer. Le cadre est chaque fois déterminé par un lieu précis – terrasses de café dans *La Carrière de Suzanne*, *L'Amour l'après-midi* et *La Femme de l'Aviateur*, jardins et pique-nique dans *Le Rayon vert* et *L'Ami de mon amie*, salles à manger dans *Ma Nuit chez Maud* et *Conte de printemps*. Et c'est à l'intérieur de ce cadre, bien souvent constitué au départ d'un plan d'ensemble où viennent se découper les personnages, que prennent place de véritables *scènes*, au sens où s'observe, en même temps que des enjeux dramatiques dans les relations entre les personnages, une théâtralité dans les gestes, les regards et les timbres de la voix. Le plan d'ensemble laisse alors place au plan rapproché taille ou visage au gré de l'intensification des échanges. On pense ici à deux séquences de repas particulièrement importantes du cinéma d'Éric Rohmer, celle du dîner chez Maud dans le film *Ma Nuit chez Maud* et celle du déjeuner pris en plein air dans *Le Rayon vert*, toutes deux très importantes en ce qu'elles permettent au personnage principal de dévoiler des aspects problématiques de sa personnalité. Il faut ici souligner le rôle central de la confrontation des *caractères* dans cette théâtralisation de l'intériorité qui permet au spectateur d'assister à la mise à jour progressive, par l'image et par le son, des pensées latentes du personnage, de ses obsessions – pour Delphine dans *Le Rayon vert* – ou de ses contradictions – dans *Ma Nuit chez Maud*.

### 1 - Le dîner comme théâtre dans *Ma Nuit chez Maud*

La séquence du dîner dans *Ma Nuit chez Maud* est significative à ce titre. Ce moment du film est complexe en ce qu'il comporte plusieurs phases jusqu'au départ de l'un des protagonistes, Vidal<sup>438</sup>. C'est, ainsi, à travers une conversation de table un soir de Noël, entre trois personnages – Vidal, Jean-Louis et Maud –, une véritable révélation des caractères. L'intérêt du spectateur tient à plusieurs facteurs qui tous concourent à faire de ce dîner un *théâtre* : la clôture d'un lieu refermé en huis-clos<sup>439</sup> les visages pris en plans rapprochés, l'expressivité des mimiques au fur et à mesure des différentes réparties, la rapidité et le sel de répliques se signalant par leur esprit et leur à-propos, enfin le vernis mondain de discours qui, en dépit de leur apparence parfois superficielle, recèlent une vraie profondeur. Mais le plaisir le plus grand du spectateur au cours de ce moment du film dont le principe esthétique le plus fondamental est sans doute sa vivacité<sup>440</sup> est de se retrouver dans la délicieuse mais gênante posture du témoin indiscret. Car à travers les saillies de Vidal, c'est, en particulier, la mise à

---

<sup>438</sup> Durée de cette séquence : 0.24.21 à 0.44.20, soit 22 mn sur un total de 1.45.42.

<sup>439</sup> Ce lieu est un salon ou plutôt ce que nous nommerions de nos jours une pièce à vivre, car il comporte deux espaces distincts : un coin détente avec fauteuils et lit-canapé (qui retrouvera plus tard sa fonction de simple lit de Maud), et une partie salle à manger avec une table.

<sup>440</sup> Cette vivacité n'est pas sans évoquer le principe aristotélicien de l'*enargeia* qui désigne, dans la *Rhétorique* d'Aristote, une relation entre la mise sous les yeux (*enarges*) et le dynamisme descriptif (*energeia*) »

nu des contradictions du narrateur <sup>441</sup> qui se trouve représentée. Ce dernier, ingénieur de 34 ans, invité à l'improviste au dîner de Maud par son ami Vidal, va en effet se trouver assez rapidement dans la situation du croyant sommé de défendre ses positions face à deux matérialistes athées, soit un marxiste – Vidal – et une libre penseuse – Maud. Jouant la complicité au début du repas, les deux seront prompts à débusquer les contradictions embarrassées d'un Jean-Louis qui, tout en faisant l'éloge de la pureté dans le mariage, avoue avoir eu par le passé des relations charnelles avec plusieurs femmes. Le ton est ici celui du cabotinage, Vidal adoptant le masque comique du janséniste intransigeant face au supposé jésuitisme de Jean-Louis. Ayant retrouvé son ami après plusieurs années par hasard dans une librairie sous l'égide de Pascal, Vidal<sup>442</sup> va utiliser cette circonstance à plusieurs reprises au fil de la conversation, comme dans le passage suivant :

- Il hait Pascal, dit Vidal en tendant emphatiquement le doigt dans ma direction, parce que Pascal est sa mauvaise conscience. Parce que Pascal le vise, lui, faux chrétien.
- C'est vrai ? Dit Maud.
- C'est le jésuitisme incarné !
- Laisse-le se défendre !  
Je me lance dans une explication assez embarrassée :
- Je disais que je n'aime pas Pascal parce que... euh... Pascal a une conception du christianisme très particulière – qui, d'ailleurs, a été condamné par l'Église.<sup>443</sup>

Il faut préciser que les « *Six Contes moraux* », publiés en 1974 à l'Herne mais composés antérieurement à la réalisation des films, sont un recueil de textes qui, contrairement aux recueils à venir des « *Comédies et Proverbes* » et des « *Contes des quatre saisons* », sont présentés par Éric

---

<sup>441</sup> Ajoutons que cet invité se présente comme une « pièce rapportée » dans ce dîner initialement prévu en tête à tête entre Maud et Vidal. Ce dernier a en effet retrouvé par hasard Jean-Louis, ancien camarade de classe, dans une librairie de Clermont-Ferrand.

<sup>442</sup> On remarque le caractère très similaire des mots « Vidal » et « Pascal » grâce au nombre de syllabes et à la finale en « al ». Il y a là un effet comique : la ressemblance entre les mots « Vidal » et « Pascal » est justifiée dans la mesure où, paradoxalement, c'est le marxiste athée Vidal qui, adoptant comiquement le masque du janséniste outragé, renvoie sans cesse Jean-Louis à son pseudo-jésuitisme. C'est également Vidal qui, au fil de la conversation, parvient à glisser l'argument du pari pascalien, auquel il renvoie son camarade. Jean-Louis, plutôt sceptique, se révélera à ce moment comme dans le reste de la scène, d'un catholicisme plutôt libéral, contribuant à donner à Vidal des arguments pour pointer son manque de rigueur religieuse. Il est intéressant d'observer qu'à travers l'attitude potache d'un Vidal se comportant comiquement en une sorte de « père Fouettard » vis-à-vis de Jean-Louis – ce qui est de circonstance puisque nous sommes au soir de Noël -, ce sont deux conceptions de la religion chrétienne qui se trouvent confrontées. On observera pour finir que le réalisateur se contente de déployer à nos yeux la théâtralité comique de cet affrontement entre un matérialiste athée et un catholique « converti », sans jamais faire de l'un de ses personnages un *porte-parole*.

<sup>443</sup> Éric Rohmer, *Ma Nuit chez Maud*, « *Six Contes moraux* », *op.cit.*, p. 75.

Rohmer comme un ensemble littéraire et non à proprement parler un recueil de scénarios :

« Ces textes, donc, ne sont pas tirés de mes films. Ils les précèdent dans le temps, mais j'ai voulu d'emblée qu'ils fussent autre chose que des « scénarios » : c'est ainsi que toute référence à une mise en scène cinématographique en est absente. Ils ont eu, dès le premier jet, une apparence résolument littéraire. Eux-mêmes et ce qu'ils véhiculaient – personnages, situations, paroles – avaient besoin d'affirmer leur antériorité par rapport à la mise en scène, bien qu'elle seule possédât la vertu de les faire être pleinement. »<sup>444</sup>

Mais à la différence de ce qu'Éric Rohmer affirme à propos de ces textes, prétendant que « toute référence à une mise en scène cinématographique en est absente », un détail comme : « Il hait Pascal, dit Vidal *en tendant emphatiquement le doigt dans ma direction* » constitue, de fait, une indication scénique – une *didascalie* - qui sera reprise dans la gestuelle de l'acteur.<sup>445</sup> Le tournage est bien néanmoins, comme le précise surtout le cinéaste, le moyen de rendre *réel* ce qui n'apparaît que comme virtuel à l'écrit et de « faire être pleinement [les personnages, les situations, les paroles] »<sup>446</sup> C'est d'ailleurs ce que signale la gestuelle d'Antoine Vitez, qui, alors que Jean-Louis tente en vain de communiquer à ses camarades de table le sentiment que lui a inspiré la vue d'un couple marié dans une église, dispose ses mains autour de ses yeux, mimant une paire de jumelles de manière à renforcer l'embarras de Jean-Louis pendant que Maud pouffe de rire. Or le texte donnait ici une indication moins précise : « Ils ont mis tous les deux les coudes sur la table et me fixent avec ironie ».

---

<sup>444</sup> *Idem.*, avant-propos de l'auteur, p. 7. Il faut préciser que cette différence de statut entre l'« apparence résolument littéraire » des « *Six contes moraux* » et l'écriture purement cinématographique des scénarios des « *Comédies et Proverbes* » se marque par une variation au niveau de l'énonciation. Ainsi le personnage de Jean-Louis occupe-t-il, dans le récit écrit de *Ma Nuit chez Maud*, la fonction du narrateur interne, s'exprimant à la première personne pour produire des commentaires extradiégétiques, alors que dans le film il ne s'exprime qu'une seule fois en mode *off*, sous la forme du commentaire suivant énoncé à la 1<sup>ère</sup> personne : « Ce jour-là, lundi 21 décembre, l'idée m'est venue brusque, précise et définitive, que Françoise serait ma femme ». Ce propos, formulé dès les débuts du film (à 0.10.52 mn du début) est en réalité d'une grande importance car il trace la ligne dramatique principale du film, qui apparaît alors comme la quête inlassable d'une femme. On trouvera bien plus tard le même type de détermination au mariage, mais dans une situation très différente, chez la Sabine du *Beau Mariage* (« J'vais m' marier ! »). Il faut ajouter pour finir que *Ma Nuit chez Maud* se démarque, du point de vue énonciatif, du film précédent *La Collectionneuse*, où le personnage d'Adrien était représenté dans la posture du narrateur extradiégétique commentant sans cesse le progrès de l'action en voix *off*, en même temps qu'il était le personnage principal de l'histoire.

<sup>445</sup> Éric Rohmer, *Ma Nuit chez Maud*, *op.cit.*, p. 75

<sup>446</sup> Éric Rohmer, « *Contes moraux* », *op.cit.* p.7



Figure 25 : Éric Rohmer, *Ma Nuit chez Maud* (1969). « Il hait Pascal, dit Vidal en tendant emphatiquement le doigt dans ma direction [...] »



Figure 26 : Éric Rohmer, *Ma Nuit chez Maud*. « Ils ont mis tous les deux les coudes sur la table et me fixent avec ironie ». Maud (Françoise Fabian) et Vidal (Antoine Vitez).

La séquence du repas dans *Ma Nuit chez Maud* est un chef-d'œuvre dans la manière extrêmement précise dont les caractères se découpent et émergent, à travers le jeu d'une conversation à l'esprit potache – Vidal et Jean-Louis fêtant leurs retrouvailles -, mais aussi de confidences laissant apparaître en creux, derrière les *masques*, la *vérité de l'être* : vérité de Jean-Louis qui, sous ses airs timides et embarrassés, tient parfaitement le cap et assume ses idées avec une constance qui pourra d'ailleurs se transformer en une sorte de rigidité morale et s'inverser en trait négatif, lorsqu'il refusera de partager avec Maud la tendresse qu'elle lui offrira après leur nuit commune ; vérité de Vidal qui, derrière son masque de crâneur ironique est celui des trois qui apparaît le plus vulnérable lorsque, quittant l'appartement, il laisse son ami en compagnie de la belle Maud, dans les bras de laquelle il le pousse littéralement ; vérité de Maud, qui, tout en imitant la libre-penseuse, joue également la comédie, mimant la gaîté et l'enjouement de la femme libre, alors que, comme nous l'apprendrons plus tard lors de son tête à tête avec Jean-Louis, elle a à la fois souffert de l'infidélité de son mari et de la mort de son amant.

Par son jeu de femme libérée, Maud s'oppose clairement au personnage pudique que joue Jean-Louis Trintignant. Même si cette opposition ressortira beaucoup plus clairement encore dans les péripéties qui se produiront dans la séquence nocturne qui suivra directement celle du repas, elle se marque dès cette première scène de repas, au fil des conversations entre les trois convives. Vidal, qui va ensuite quitter les lieux et laisser Jean-Louis seul avec Maud, incarne un personnage de matérialiste athée en totale résonance avec Maud. Jean-Louis se confronte donc, dans cette scène, à deux personnages proches entre eux du point de vue des valeurs, et qui s'opposent de ce fait à sa propre conception de l'existence. Mais au-delà de ce premier système d'oppositions qui explique le ton de connivence amusée régnant au début du repas entre Vidal et Maud face à un Jean-Louis qui joue finalement le *dindon de la farce*, il en existe encore un autre. Au-delà en effet d'une complicité qui n'est finalement qu'un masque mondain, Vidal et Maud s'opposent l'un à l'autre par le fait que celui-là aime celle-ci et que cet amour n'est pas réciproque, comme il ressort du choix de Vidal de quitter finalement la scène, laissant Jean-Louis aux prises avec Maud. Cette dernière circonstance définit en quelque sorte une *triangulation du désir* qui fait s'opposer entre eux les trois personnages : dans cette scène en effet Vidal aime Maud qui se sent attiré par Jean-Louis qui, de son côté, aime une belle inconnue blonde croisée dans la rue. C'est cette triangulation du désir, variation tour à tour grotesque et pathétique autour du schéma tragique racinien, qui confère aussi un caractère théâtral à cette séquence de repas.

La séquence que nous venons d'analyser réalise pleinement ce que rajoutait l'actrice Arielle Dombasle, décrivant le cinéma d'Éric Rohmer devant Marie Rivière dans le film de cette dernière, *En*

compagnie d'Éric Rohmer :

« Eric, c'est du cinéma de l'être. Il est passionné par le fait qu'un être est un paradoxe vivant et qu'à l'intérieur de cet être, il y en a deux qui luttent. C'est un sujet qui se suffit à lui-même ».

## 2 - Le dîner comme théâtre et comme tribune dans *Le Rayon vert*.

*Le Rayon vert* offre également une mémorable séquence de repas<sup>447</sup> où le dîner se présente à la fois comme un théâtre et comme une sorte de tribune dont l'un des personnages – Delphine, jouée par Marie Rivière -, va se servir pour défendre, par tous les moyens possibles du geste et de la parole, un choix existentiel : le végétarisme.

Cette séquence est l'un des moments les plus théâtraux de tout le cinéma d'Éric Rohmer, ce qui constitue un paradoxe : le film, tourné en 16 mm<sup>448</sup>, est en effet fondé sur un simple canevas dramatique, à charge pour les personnages – et Marie Rivière qui joue Delphine en particulier -, d'inventer leur texte. Contrairement à ce qui se produit dans *Ma Nuit chez Maud*, où le synopsis des acteurs était composé à la virgule près<sup>449</sup> Éric Rohmer expérimente dans *Le Rayon vert* un mode opératoire qu'il avait déjà en partie appliqué sur d'autres films comme *La Collectionneuse* ou *Le Genou de Claire*, mais qu'il utilise ici de manière systématique, usant d'une forme beaucoup plus libre et plus proche du cinéma amateur. Le cinéaste a subi de trop nombreuses contraintes lors de son précédent film, les *Nuits de la pleine lune*, film tourné en 35 mm avec une importante équipe technique. Le film, considéré tout d'abord comme une sorte d'esquisse par le cinéaste, restera deux ans dans les cartons avant d'être diffusé par la toute nouvelle chaîne de « Canal+ », à laquelle Rohmer a eu l'habileté de le vendre afin qu'il puisse bénéficier d'un passage inédit à une heure de grande écoute. Cette stratégie se révélera efficace puisque ce film, fera beaucoup d'entrées<sup>450</sup> et obtiendra le Lion d'or à la Mostra de Venise. Marie Rivière, à laquelle Rohmer avait déjà confié un rôle important dans *La Femme de l'Aviateur*, mettra beaucoup d'elle-même dans ce film. L'actrice, revoyant plus tard le film dira « En

---

<sup>447</sup> De 0.23.17 mn à 0.29.34 : la séquence est d'une durée significative puisqu'elle occupe six minutes et dix-sept secondes.

<sup>448</sup> On sait que contrairement au format en 35 mm qui convient aux projets ambitieux le format en 16 mm est utilisé dans le cadre des projets plus modestes, la caméra se trouvant beaucoup plus maniable. Le format en 16 mm est ainsi souvent utilisé dans le cadre du cinéma amateur et/ou documentaire.

<sup>449</sup> Françoise Fabian témoigne de cela au cours de l'entretien accordé à Noël Herpe pour l'édition du coffret de l'intégrale. Jean-Louis Trintignant ira jusqu'à affirmer que Rohmer l'obligeait à apprendre et à dire tous les « heu » présents dans le scénario.

<sup>450</sup> Le film fera 460 000 entrées en salle, ce qui constitue un chiffre important presque égal à celui du film *L'Ami de mon amie* - tourné en 35 mm et qui fera en 1989 500 000 entrées, mais très supérieur au film à sketches *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* paru la même année, également tourné en 16 mm et également improvisé – du moins en partie -, qui ne fera quant à lui que 76 000 entrées environ.

voyant Delphine, c'est moi que je revois ». <sup>451</sup>

L'action met en scène une jeune femme partant seule et désespérée en vacances en quête d'une aventure sentimentale, alors qu'elle s'est vu refuser par son amie la possibilité de l'accompagner en Espagne pour les vacances. Dans cette séquence Delphine est à Cherbourg, où elle a été invitée à passer quelques jours par son amie Françoise, au sein de la famille de cette dernière.<sup>452</sup> La séquence se déroule à l'air libre, offrant tous les aspects d'un *barbecue* en plein air un jour d'été.

Un premier plan en contreplongée capte les sommets de deux arbres qui encadrent l'écran de part et d'autre à la manière de rideaux de théâtre, un théâtre céleste faisant apparaître des nuées d'oiseaux volant et piaillant dans le ciel doré de cette journée d'été. Succèdera à ce plan qui pose le cadre tout en annonçant la couleur de la scène à venir – des *piaillements* également, mais d'humains celles-là – des plans rapprochés taille, poitrine ou visage, les silhouettes des personnages étant découpées par la table.

Le rapport de forces est, toutefois, très différent de celui que nous pouvons observer au cours de la soirée et du repas dans *Ma Nuit chez Maud*. Autant il s'agissait dans ce film de dévoiler les contradictions internes des personnages, ainsi que les motifs qui les opposaient les uns aux autres, autant cette scène de repas du *Rayon vert* met à nu l'un d'entre eux face au groupe des autres convives auxquels il va devoir faire face, sachant que Delphine est *végétarienne*. Ce trait de caractère, qui ne peut apparaître, dans le cadre festif de ce barbecue estival, que comme une irritante bizarrerie aux yeux des autres convives, signe à la fois la force et la faiblesse du personnage : s'accrochant à son choix avec la dernière pugnacité, elle se retrouve en effet involontairement *mise en vedette* face à des convives tour à tour étonnés et hilares, contrainte à bout d'arguments de se réfugier dans l'excès du ridicule, allant jusqu'à défendre les « salades » qu'elle considère comme « ses amies ». Cette séquence à la fois comique et pathétique souligne fortement à ce stade du film, le fort caractère d'une jeune femme prête à affronter l'incompréhension d'autrui – quitte à en souffrir - pour vivre jusqu'au bout ses désirs, comme en témoigne le dialogue suivant :

---

<sup>451</sup> Comme elle l'atteste dans le film *En compagnie d'Éric Rohmer*, qu'elle réalisa en 2010 juste avant la mort du cinéaste – décédé avant la fin du tournage. Expliquant également dans ce film comment elle s'est éprise du cinéma d'Éric Rohmer, elle affirme être tombée sous son charme par l'entremise de l'affiche de *L'Amour l'après-midi*, sidérée par « la beauté du visage de Zouzou ». Elle avait, de plus, adoré à travers ce film « des images modernes mais pleines de valeurs » qui la renvoyaient à sa propre personnalité, attachée à l'idée du grand amour et sourcilieuse sur la question de la fidélité dans le couple. Ajoutons pour finir qu'au moment où elle joue dans le film *Le Rayon vert*, elle se sent assez seule car elle se trouve elle-même dans une situation sentimentalement délicate qui la rapproche du personnage de Delphine

<sup>452</sup> À préciser : « Françoise », personnage de fiction dans *Le Rayon vert*, est le véritable prénom de l'actrice, qui joue dans *Le Rayon vert* sous son nom d'artiste, « Rosette », qui lui a été attribué par Rohmer ! On jugera de l'intrication entre le réel et la fiction dans le système rohmérien par ce détail. Par ailleurs aucun des acteurs de cette scène, hormis Rosette et Marie Rivière, n'est professionnel. Les convives appartenaient tous à la famille de Françoise.

GERARD Q. (*pull-over en laine naturelle écru*) : *propos inaudible* <sup>453</sup>

DELPHINE (*pull-over bleu ciel, petites barrettes bleu ciel assorties dans les cheveux : réponse également inaudible*.<sup>454</sup>)

GERARD L (*pull-over bleu plus soutenu, style « bleu de France »* <sup>455</sup>) Voilà les côtes de porc. (*Delphine regarde fixement le plat puis émet un petite rire gêné pendant que Gérard pose les côtes de porc sur la table, devant elle*) Y'a tout ce qu'il faut, y'a des bleues, y'a des saignantes, chacun se sert.

DELPHINE Moi j'mange pas de viande.

GERARD L. Ah bon ? (*regarde d'abord Delphine d'un air ébahi, puis regarde derrière lui son épouse restée hors champ, comme sidéré*).

DELPHINE. Ouais...

BRIGITTE, *hors champ*. Tu n'aimes pas la viande ?

DELPHINE Non, j'en prends pas (*yeux baissés*). Mais c'est pas grave, hein, c'est pas un problème !

BRIGITTE, *hors champ*. Tu veux qu'on te fasse autre chose ?

DELPHINE. Non non non ! (*dénégations de la tête, sourire gêné, yeux toujours baissés, confusion*) Moi, ça va, avec le taboulé ça va ! (*mouvement de caméra sur la gauche pour capter à nouveau le duo Gérard Q – Delphine*).

GERARD Q. Liliane tu peux lui faire un œuf !

DELPHINE. Non ça va, ça va, ça va !

LILIANE, *hors champ*. Tu veux une tomate ? Il fallait nous le dire.

beaucoup... (*mine de dégoût, elle rajuste son pull*).

---

<sup>453</sup> Pour renforcer la pertinence de notre analyse nous avons cette fois-ci choisi de transcrire intégralement, et surtout directement ce dialogue à partir du film plutôt que d'utiliser le scénario donné dans la *Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma*. En effet nous souhaitons introduire des remarques descriptives – en italiques dans le texte - concernant précisément les gestes, les couleurs et les attitudes des personnages. Nous souhaitons également reproduire graphiquement les *parlures* des personnages : sous le coup de l'émotion il arrive souvent que Marie Rivière prononce certains mots en opérant des contractions « chais pas, moi j'mange pas d'viande », ou s'exprime dans un langage familier - « ouais » - que nous avons cherché à traduire le plus exactement possible par souci de fidélité aux dialogues présentés dans le fil. Le caractère improvisé du jeu des personnages permet en effet aux acteurs une spontanéité dans la manière de s'exprimer que ne traduit pas totalement le scénario publié.

<sup>454</sup> Faire commencer la scène par un dialogue *mezzo voce* absolument inaudible du spectateur est l'exact équivalent d'un commencement « in medias res » dans le roman. Il y a là une stratégie narrative tirant le passage vers le réalisme de la représentation, la séquence commençant par un moment comme *volé* au temps de l'action

<sup>455</sup> Les couleurs étant particulièrement travaillées dans les mises-en-scène d'Éric Rohmer nous les mentionnerons dans leurs nuances exactes telles qu'elles apparaissent au nuancier des différentes teintes.

Url : <https://i.pinimg.com/originals/3f/67/f0/3f67f04f0b4afac92e5dc6863ee54c71.jpg>



Figure 27 : Éric Rohmer, *Le Rayon vert* (1986). Delphine « saisissant une grosse tomate dans le plat que lui tend Brigitte hors champ ».

GERARD L. *regarde furtivement sa voisine de côté avec une moue qui en dit long*<sup>456</sup> Tu aurais dû nous le dire, on t'aurait préparé quelque chose !

ROSETTE, *hors champ* : Elle aime mieux les légumes !

*Autre voix féminine hors champ* : Tu manges les œufs quand même, oui ?

DELPHINE. Non, j'en mange pas tellement

GERARD Q. *(la regardant tout en coupant sa viande)* Non mais, jamais tu manges de viande ?

DELPHINE. Non, jamais.

BRIGITTE, *hors champ*. Et le poisson ?

DELPHINE. Non ! Ben du poisson pas trop non plus, tu vois, alors, heu... j'en mange parfois quand... heu... *(tout en coupant sa tomate dans son taboulé, pendant que ses voisins coupent leur viande)* quand y'a rien d'autre... parce qu'il faut bien un peu quelque chose de protéines, quand je suis chez les gens, des fois. Mais moi, pas trop quoi !

*(Mouvement caméra sur la droite, plan taille sur Gérard L. et sa femme, tous deux vêtus en camaïeu de bleu / Gérard d'un bleu assez soutenu façon « bleu de France », Liliane en bleu pâle. On remarque alors la très belle harmonie des bleus : hormis Gérard L. (en beige) et Brigitte (idem), tous les convives, enfants – situés à part sur une autre table compris -, sont vêtus de bleu. Cette harmonie des couleurs peut être considérée, tout comme le contraste produit par le rouge des tomates, comme une forme d'ironie dans la mesure où l'échange met en scène*

---

<sup>456</sup> Cette mimique située à 0.23.54 mn du début du film, si brève soit-elle au sein de la séquence, est d'autant plus importante qu'elle marque une progression dans le dialogue. A une première phase correspondant à l'étonnement général vis-à-vis de Delphine va succéder en effet la phase du *questionnement*.

*le tumulte intérieur auquel est soumis Delphine, objet de tous les regards et centre de la conversation.)*

GERARD L. Au niveau de l'organisme pas de problème ? tout va bien ?

*(Champ contre-champ latéral : mouvement de caméra vers la gauche de Delphine : c'est cette fois le couple Gérard L – Brigitte qui se trouve au centre du plan. Brigitte, cheveux longs et bruns, yeux noirs et rieurs, est à l'exact opposé de Liliane Q, blonde aux yeux bleus, de l'autre côté de la table. L'effet produit par la disposition des convives produit une impression d'enfermement de l'espace, de resserrement autour de Delphine qui se retrouve, ainsi, physiquement cernée).*

DELPHINE., *hors champ* : non, je me porte bien ! Chez moi je me fais des céréales, je me fais des trucs bien !

LILIANE. *dans le champ de profil* : ... des laitages, non ?

DELPHINE. Des laitages, ouais. Ouais, du lait des amandes, des trucs comme ça ! Y'a pas besoin de viande, franchement !

*(Liliane, à qui cette réponse est adressée, opine du chef)*

GERARD Q. Ça doit te poser des problèmes, non, chez les gens comme là...

BRIGITTE, *hors champ*. Tu veux qu'on t'achète quelque chose de spécial ?

DELPHINE. Non non, je veux qu'on m'achète rien de spécial, tout va bien ! Tout va bien ! Moi ça m'suffit !

LILIANE, *hors champ*. Les crustacées, non plus ?

DELPHINE. Non plus.

LILIANE, *hors champ*. Le homard ?

DELPHINE. Non.

*(Cet échange se fait en stychomytie, sur un mode ultra rapide à la manière d'une partie de ping-pong)*

GERARD L, *hors champ*. Ben finalement, c'est tout ce qui représente l'animal...

DELPHINE. Ben, c'est des bêtes, tu vois ! Moi j'trouve qu'il faut pas... *regard fuyant, mélancolique*. Surtout les bêtes qui ont le sang rouge, quoi ! *(elle explose de rire et rajuste à nouveau son pull comme sur le point de l'enlever mais n'en fait rien)*.

GERARD L, *hors champ*. Alors finalement on te présente une côte de porc, tu vois l'animal, toi !

FRANÇOISE. Mais Delphine, t'aime bien l'vert ? La salade par exemple, quand tu la sors du jardin, elle est vivante, mais après... elle se flétrit, donc elle est morte ?

*(Cette intervention de Françoise introduit une nouvelle phase dans la conversation : par une question formulée sur le mode de la connivence avec son amie, à laquelle elle ne fait que rappeler ici son goût pour la « salade », elle donne l'opportunité à Delphine de passer à une nouvelle étape : non plus simplement s'expliquer, mais chercher à convaincre son auditoire à travers des exemples pro domo et un ensemble de principes qui, tout en constituant l'argumentaire type du végétarisme, mettent en œuvre chez Delphine un ensemble de signes physiques – gestes et attitudes - renvoyant à une certaine véhémence. C'est, aussi, le dispositif spatial de resserrement des convives autour de Delphine qui explique que, se sentant littéralement cernée, elle sorte à ce moment de son statut passif de bête curieuse, objet de tous les regards et centre des questionnement tous plus indiscrets les uns que les autres, pour tenter de mettre en place une stratégie de persuasion. Elle va donc progressivement passer de*

*l'attitude de « clou du spectacle » - voire de « dindon de la farce » - à l'attitude active, voire conquérante, d'oratrice défendant son point de vue. Et, finalement, de militante tentant de persuader son entourage que la consommation de viande est une aberration et que le végétarisme est absolument nécessaire.)*

DELPHINE. Oui mais moi, je vois pas ça pareil... Pour moi la salade, c'est vachement loin, c'est beaucoup plus loin de moi que la viande, qu'un animal... La salade c'est plus une amie, *(plan rapproché visage, yeux grands ouverts dans le vague)*, c'est plus léger, c'est plus heu... les légumes c'est plus léger, c'est plus aérien, c'est chais pas, ça... *(elle sourit et fait des gestes rythmés avec ses mains, mimant cette légèreté)*

LILIANE, *hors champ*. Pas d'sang ?

DELPHINE. Ouais !

BRIGITTE, *hors champ*. Pas d'cœur qui bat ?

DELPHINE. Mais peut-être, peut-être que je suis pas consciente des choses mais pour l'instant, au stade où j'en suis, comme je suis, peut-être que j'me trompe *(elle se gratte la tête d'un air embarrassé puis se passe la main dans les cheveux)* C'est une question assez instinctive, moi j'mange comme ça, je m'alimente comme ça...

GERARD Q.<sup>457</sup> Tu sais, moi, quand j'étais jeune j'avais un peu des sentiments comme ça quand j'allais dans les boucheries, maintenant j'achète la viande dans des grandes surfaces et j'ai plus du tout ce sentiment-là.

DELPHINE, *hors champ* *(pendant qu'elle parle la caméra balaye le couple formé par Gérard L et Liliane, puis par les enfants placés à part autour d'une autre table, et qui écoutent très attentivement Delphine aussi, fourchette en l'air, avant de reprendre tranquillement la mastication de leurs morceaux de viande)*. C'est la preuve que c'est complètement une question de conscience et d'inconscience des choses et je trouve ça pas bien, parce que si on arrive à manger la viande simplement parce qu'on n'a plus conscience de ce qu'on fait et des moyens... j'veux dire... par lesquels on est arrivés à tuer une bête, c'est ça, c'est ça l'erreur ! *(plan à nouveau sur le duo Delphine-Gérard Q.)* Toi, t'avais conscience quand tu allais à la boucherie, du sang, t'avais conscience de la violence de la chose *(ton accusateur)*.

GERARD Q. Absolument, ouais !

DELPHINE. Et là tout d'un coup tu la perds, et et tu... tu *(elle bégaie, son élocution s'embrouille, son souffle s'épuise, visiblement à court d'arguments. Les deux répliques qui suivent s'enchaînent très rapidement, voire se chevauchent à la faveur de ce qui se présente comme une aposiopèse)*.

GERARD Q. Écoute quand j'achète d'autres choses...

DELPHINE. Donc, chais pas, mais si tu la perds mais... faut pas la perdre, justement !

GERARD Q. Oui mais j'achète aussi des produits qui sont faits par des gens qui vivent dans des conditions différentes des miennes et je les achète aussi sans scrupules. Si je dois aller sur une grande surface et avoir des problèmes de conscience à chaque fois que j'achète quelque chose...

*(Plan taille sur Françoise et son fiancé, respectivement habillés de rouge et de rose, ce qui les distingue de l'harmonie en bleu des autres tenues. Elle et son copain – silencieux mais totalement hilare -, introduisent une note discordante par les couleurs comme par leur comportement : ils ne participent pas, en effet, au questionnement général ni aux remarques vis-à-vis de Delphine, ce qui peut s'expliquer par la relation d'amitié*

---

<sup>457</sup> Ce moment, situé à 0.26.21 mn du début, introduit un dialogue entre Delphine et son voisin Gérard Quéré.

*qui existe entre les deux jeunes femmes et aussi par leur statut de jeune couple d'amoureux).*

DELPHINE. Mais je parle, bon, simplement principalement de la viande dont on peut très bien se passer ici en France parce qu'on a plein d'autres choses qu'on peut manger tu vois, bon, c'est un problème de conscience qu'on peut tout à fait résoudre, simplement, on n'en mange pas, on mange autre chose. *(durant toute cette réplique la caméra procède à un panoramique de gauche à droite vers Gérard L. et Liliane qui opinent du chef, puis revient vers Delphine.)*

GERARD L, *hors champ*. Et le boucher aussi...

*(Attitude très bruyante de Françoise, qui s'esclaffe d'un rire franc et gouailleur intervenant comme un mouvement de détente après une grande tension collective. Hormis la réaction relative à la salade Françoise ne réagira plus que par ce rire aux éclats, pure spectatrice du débat. La caméra fait alors un mouvement à la droite de Delphine, vers Gérard Q. et sa femme, tous deux vêtus de bleu selon un camaïeu de bleu pâle (Liliane) et d'un bleu plus soutenu (Gérard L.) proche du « bleu de France ». Visiblement fascinés par la force de persuasion de Delphine, ils opinent du chef, comme hypnotisés. Le mouvement de balancier qui régit leurs réactions – ils passent alternativement par des attitudes moqueuses et par une sorte de fascination vis-à-vis de Delphine et de ses arguments, est, finalement, ce qui donne le ton général de cette conversation).*

DELPHINE, *faisant abstraction des rires et s'obstinant avec une ardeur renouvelée dans la défense du végétarisme*. Hein ? Et c'est très économique ! Ça coûte très cher, la viande ! *(mouvement de zoom progressif vers les visages de Delphine et de Gérard L., stabilisation en plan fixe épaules)*. Ça coûte pas cher de manger des céréales tous les jours *(gestes des mains qui accompagnent ce discours de persuasion pendant toute la fin de ce moment. Delphine, désigne la viande du doigt puis brandit un doigt autoritaire dans un geste plein de didactisme)*, et du point de vue de l'économie générale, bon, ça coûte plus cher d'élever une vache sur un pré que de manger ce qu'il y a dans le pré, ça c'est sûr !!!



Figure 28 : Éric Rohmer, *Le Rayon vert*. « Ça coûte pas cher de manger des céréales tous les jours ». Delphine (Marie Rivière) et François Leleu.

GERARD L. *ironique* : mais au niveau du goût, moi, tu vois, moi je préfère (*il est clair que Gérard L, même si sa gestuelle va parfois vers l'expression d'une complaisance à l'égard des arguments de Delphine, est celui des convives – tous ici sont joués par des comédiens amateurs à l'exception de Delphine et Rosette - qui incarne le plus habilement le type social du « beauf ».* Son seul argument est en effet celui du plaisir gustatif comme on peut le voir ici).

DELPHINE. Y'a pas d'goût dans la viande. D'ailleurs, d'ailleurs, même au niveau du goût, même ce qu'on appelle le pâté végétal, tu vois, qu'est fait heu... uniquement végétal, hé ben ça a le goût du pâté, et ben je peux pas le manger même que je sais que c'est du pâté végétal ça me dégoûte.

LILIANE, *hors champ*. C'est le mot ! C'est le mot simplement : « pâté »

DELPHINE. C'est pas le mot, c'est le goût, c'est l'impression, c'est... c'est LOURD comme truc. (*mimiques de dégoût moqueur*).

GERARD L. Moi je trouve, Y'a quand même un appauvrissement...

DELPHINE. Non y'a pas d'appauvrissement, moi j'aime bien m'aérer, la nourriture comme ça, je pense, c'est aérien, c'est léger, je sais pas moi... (*paroles à la limite de l'incohérence, mais gestes très expressifs qui scandent le propos et en marquent la mesure*)

GERARD L. Et si on te proposais, comme ça, je sais pas moi, un gigot cuit au plein air... Sur les braises là-bas !

GERARD Q. Sous le pommier ! <sup>458</sup>

DELPHINE. Ben non ! Quand je dis aéré je parle pas de l'ambiance, quoi, je parle de ce que ça fait ressentir dans le corps, quoi ! Ton corps c'est, c'est tout ce que... ton corps c'est tout ce que tu nourris ! Bon y'a l'air et y'a la nourriture ! Et ta nourriture elle t'aide à exister, moi je trouve, elle te... (*une assiette de fleurs surgit alors du hors champ, que Gérard Q saisit et offre à Delphine. Celle-ci sourit*) Oh, ça fait très mystique évidemment, tu te fous de ma gueule !

GERARD L. Ben tu manges plus rien, alors ?

DELPHINE. Mais moi je ne pourrais pas manger des fleurs non plus ! Mais c'est une question d'instinct (*rires moqueurs féminins*).

GERARD L. Ben tu peux manger du riz comme les Chinois ? du riz ? du riz ? (*le caractère de « français moyen » du personnage se renforce considérablement à la faveur de cette pseudo-boutade à caractère douteux, d'autant qu'elle s'accompagne d'une déformation de la prononciation du « r » censée imiter l'accent chinois*).

DELPHINE. Ben ouais, j'mange du riz mais je ne pourrais pas manger une fleur, une fleur c'est poétique, c'est un tableau, une fleur...

On le voit, ce repas constitue une scène recourant à la théâtralité du *dévoilement* : celui de l'intériorité de Delphine, qui offre aux autres convives le spectacle tout à tour pathétique et comique d'une plaidoirie accompagnée de forces gestes et mimiques destinées à défendre un végétarisme intransigeant, mais finalement argumenté. Il faut en effet remarquer, au fur et à mesure de la séquence,

---

<sup>458</sup> Cette invitation émise par Gérard L à aller goûter du « gigot cuit au plein air sous les braises » pommier » et reprise par Gérard Q avec la précision « sous le pommier » apparaît comme une invitation érotique à peine voilée. La tonalité grivoise ne fait ici aucun doute, le goût pour la « viande » pouvant aussi renvoyer aux plaisirs de la chair. Le couple formé par Françoise et son jeune soupirant anglais s'inscrit d'ailleurs, dans toute la partie consacrée au séjour de Delphine dans la maison de son amie, dans une théâtralité de l'*éros*.

les deux stades par lesquels passe le discours de Delphine : de la passivité de la fille spectaculairement bizarre observée par tous, celle-ci passe en effet à une attitude active de rhétoricienne, déroulant avec passion l'argumentaire de ce qu'il faut bien considérer comme un *militantisme végétarien*. Contrainte de s'accrocher théâtralement par tous les moyens du geste et de la parole à ses opinions, Delphine acquiert au cours du repas une épaisseur psychologique de personnage finalement très volontaire, que lui refusaient, depuis le début du film, ses mouvements d'humeur et crises de larmes répétées. Même si – c'est à la fois son charme et son caractère agaçant - elle se présente ici comme définitivement *asociale*, elle conquiert après tout une forme de dignité *sublime*.<sup>459</sup>

L'offre finale d'une assiette de fleurs, si elle revêt un caractère assez grotesque – dont Delphine n'est pas dupe, elle qui reproche à Gérard L. de « se foutre de [sa] gueule » -, comporte également une certaine beauté dont il faut prendre acte. L'image recèle une forme d'ambiguïté ironique, à l'instar du jeu sur les couleurs dont certaines, comme le rouge vif des vêtements et des joues de Françoise et de son petit ami, introduisent dans le bleu très consensuel des vêtements des convives, la marque discrète d'un combat symboliquement *sanglant*. Combat argumentatif de Delphine contre ses voisins de table, mais aussi combat contre l'archaïsme d'une pratique érigée en rite collectif – le *barbecue*. Il est important de souligner ici à quel point sans doute Rohmer a pu exprimer, à travers les propos de Marie Rivière-Delphine, sa propre modernité.



Figure 29 : Éric Rohmer, *Le Rayon vert*. Delphine (Marie Rivière) et Gérard Quéré.  
« Oh, ça fait très mystique évidemment, tu te fous de ma gueule ! »

---

<sup>459</sup> On peut rapprocher la situation de Delphine dans cet extrait de l'*Albatros* baudelairien des *Fleurs du mal*. Les deux derniers vers en particulier - « Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher » - le désignent comme à la fois puissant et ridicule, ce qu'est bien Delphine dans ce passage. Mais à la différence de l'oiseau martyr baudelairien Delphine sait se défendre, que ce soit par le verbe, le regard ou le geste.

Loin d'être le « réac » que certains veulent parfois voir dans ce cinéaste, Éric Rohmer est, avant l'heure, un militant acquis de la cause écologiste. Trois films en témoignent au moins : *Le Rayon vert* – où l'adjectif « vert » peut aussi se lire comme une référence à l'avènement progressif de la cause écologiste dans la société française des années 80 -, *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (1992) – film à sketches réalisé dans la foulée du *Rayon vert* et dont le plus bel opus se nomme « L'Heure bleue » -, et surtout le film *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque* (1992), film entièrement orienté par un débat contradictoire entre Julien Dechaume, le maire d'une petite commune campagnarde souhaitant bâtir à cet endroit une médiathèque ultra-moderne – joué par Pascal Greggory -, et l'instituteur du village Marc Rossignol, farouche opposant à ce projet – joué par Fabrice Luchini.

Enfin, et ce n'est pas la moindre vertu de la séquence du repas dans le film *Le Rayon vert*, la théâtralité procède de mouvements de caméra et d'enregistrements sonores des propos des convives qui dévoilent, en plus du caractère affirmé de Delphine, celui des personnes qui l'entourent. Ainsi du couple habillé de bleu, Gérard L. et Liliane, les plus actifs dans les questionnements adressés à Delphine, comme dans les réactions ironiques qu'ils expriment face à certains arguments. En même temps ces personnages sont ceux que choisit le metteur en scène pour montrer que l'argumentation de Delphine peut, à l'occasion, atteindre sa cible : leurs remarques font parfois écho aux raisons données par Delphine, et il leur arrive à plusieurs reprises d'exprimer un réel intérêt pour ce qu'elle dit. Oscillant entre ironie et intérêt, ces comédiens amateurs incarnent avec beaucoup de maestria le « français moyen » vivant à cette époque, adepte des week-ends à la campagne en raison du *barbecue* régulièrement organisé dans le jardin de la villa, rite festif permettant de goûter aux joies de la dégustation carnée. Ils constituent surtout, à l'intérieur de la séquence, un reflet des spectateurs eux-mêmes, à la fois fascinés par ce qui apparaît comme la bizarrerie de la jeune femme, et déconcertés par, justement, cette étrangeté.

La séquence de repas – et sa variante *l'apéritif* -, que l'on retrouve dans presque tous les films d'Éric Rohmer, est le moment où les personnages, amenés à dialoguer voire à débattre, échangent ou confrontent leurs points de vue. Ces séquences constituent pour le spectateur, un moment privilégié à plus d'un titre : elles exposent, en effet, les caractéristiques morales, les façons d'être, les attitudes des personnages. Elles sont parfois aussi le lieu du dévoilement d'engagements éthiques, comme le végétarisme de Delphine, permettant de faire passer la jeune femme de la passivité doloriste de la souffrance à l'ardeur militante du combat d'idées. En 1985, époque du tournage du film, le végétarisme – devenue si commun de nos jours – est une posture originale et plutôt rare, le personnage dénotant par là avec son entourage et son époque. Ces moments, s'ils ne donnent presque lieu à une avancée, au sens où l'équilibre de l'action dramatique ne s'y trouve jamais modifié, permettent une saisie

spectaculaire. Celle, au premier chef, de personnages qui se découvrent à leur entourage dans leurs traits parfois les plus incongrus, se donnant en spectacle, le cas échéant, à leurs partenaires de table, comme dans *Le Rayon vert*. Dans la plupart des cas, cependant, les pôles de spectacularité sont multiples, la caméra circulant d'un personnage à l'autre. Est, dès lors, réservé au spectateur le plaisir véritable de se sentir comme l'hôte privilégié de moments qui, banals dans le réel ordinaire, ne peuvent apparaître à l'écran que comme un *théâtre* dans la mesure où l'oeil de la caméra y découpe et y met le motif en relief, favorisant toujours la captation d'une saisie : celle de la conversation traitée comme elle l'est rarement au cinéma : comme le lieu privilégié où *l'être* de l'acteur peut s'exprimer à travers les gestes et les discours du personnage qu'il incarne.

## B - La scène à l'intérieur de la séquence

L'unité de la séquence, que détermine au sein des films le choix des lieux de l'action, est parfois marquée par des entrées et des sorties de personnages inscrivant alors la discontinuité dramatique comme principe constitutif de l'unité séquentielle. Ces entrées ou sorties de personnages déterminent dès lors une esthétique de la *scène* prise comme unité dramatique minimale au sein des séquences, dans lesquelles elles favorisent parfois l'intervention de *péripéties*.

### 1-*Le Beau Mariage* ou la rupture de contrat

Dans *Le Beau Mariage* la dernière séquence du film représentant Sabine dans le magasin d'antiquités où elle travaille comme vendeuse, comporte ainsi deux moments bien distincts qui peuvent apparaître, à l'intérieur d'une séquence marquée par l'unité de lieu d'un magasin d'antiquités, comme des unités scéniques marquées par des changements de personnages.

Dans un premier temps<sup>460</sup> Clarisse et Sabine nourrissent en effet, comme c'est fréquemment le cas dans le cinéma d'Éric Rohmer, un débat contradictoire : Sabine, certaine d'avoir séduit Edmond à l'occasion du repas qu'ils ont pris ensemble dans la séquence précédente, souhaite, contre les conseils de son amie, courir le risque d'attendre son appel, plutôt que de l'appeler elle-même afin de prendre de ses nouvelles. L'arrivée, dans un second temps<sup>461</sup>, de la patronne de Sabine, provoque d'autant plus la sortie de Clarisse que la patronne – ironiquement nommée par l'antiphrase « Madame Cadot » - se montre d'une humeur très désagréable. Madame Cadot, voyant alors le champ libre de tout regard extérieur, peut en toute liberté exprimer son irritation, ulcérée que Sabine se soit permis de faire acheter

---

<sup>460</sup> De 0.40.10 mn à 0.40.57 mn

<sup>461</sup> De 0.40.57 mn à 0.42.59 mn

par Edmond, dans le cadre d'une tractation menée à titre personnel auprès de la comtesse qui le mettait en vente, le vase de Jersey qu'elle convoitait elle-même pour sa boutique.<sup>462</sup> Sabine, à bout de nerfs, donne alors libre cours à sa propre mauvaise humeur et pose sa démission en guise de réponse, quittant le magasin et mettant fin, une fois pour toutes, à sa carrière de vendeuse d'antiquités. Cette péripétie, qui ne change rien à la structure dramatique du film, a surtout l'utilité de parachever le portrait de l'héroïne en jeune femme orgueilleuse, rétive à la soumission dans le domaine du travail comme dans celui du mariage<sup>463</sup>, prompt à la rupture en cas de danger de domination exercée par un tiers. Sabine, on le voit dès ce moment, est une femme de *caractère*<sup>464</sup> voire pour risquer une locution aussi suggestive que familière, une *forte tête*.

## 2 - La scène de sortie de douche ou le déshabillé impromptu dans *L'Amour l'après-midi* et *Conte de Printemps*

Une autre configuration peut se présenter à l'intérieur d'une séquence : la rencontre improvisée avec un ou plusieurs personnages. Ainsi d'un type de scène, fréquent dans le cinéma d'Éric Rohmer, susceptible d'introduire dans le film des effets inattendus du côté tant du spectaculaire que du burlesque, voire de la dramatisation : c'est ce que nous nommons « la scène du déshabillé impromptu » à la faveur de laquelle le hasard fait se rencontrer deux personnages dont l'un se trouve dans la position gênante d'être à moitié, voire totalement déshabillé. On pourrait aussi nommer ce genre de scène « la sortie de douche », tant elle constitue un tropisme du cinéma rohmérien.<sup>465</sup>

C'est dans *L'Amour l'après-midi*, dernier film du cycle des « Six Contes moraux », qu'Éric Rohmer commence à expérimenter le concept spectaculaire de ce type de scène. Elle y intervient à deux reprises en effet dans une dimension exclusivement sensuelle, puisque les corps nus représentés sont à deux reprises des corps féminins face à un regard masculin, celui de Frédéric, personnage principal et narrateur du film.<sup>466</sup> Lors de la première scène de douche on peut même dire que ce n'est pas tant à Frédéric, que s'adresse le spectacle de la sensualité d'un corps nu s'offrant au regard, qu'au

---

<sup>462</sup> Ce que ne sait pas Mme Cadot c'est que Sabine n'a négocié ce vase auprès de la marquise que pour complaire à Edmond, qui, lorsqu'il la retrouve au Mans où elle lui a donné rendez-vous, dit rechercher pour sa mère un vase de Jersey.

<sup>463</sup> Rappelons que le film *Le Beau mariage* est l'histoire d'un projet de mariage en forme de coup de tête, puisque Sabine n'a aucun prétendant en vue au moment où elle le formule.

<sup>464</sup> Au sens des moralistes de l'âge classique, comme La Bruyère

<sup>465</sup> Ce type de scène est du reste un topos largement exploité dans l'histoire du cinéma, tant il offre d'opportunités en matière de spectacularité - le corps nu ou à moitié déshabillé y apparaissant -, voire de péripétie ou de retournement de situation - on pense bien sûr ici à la scène de douche dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock (1960), célèbre par le meurtre de Marion Crane par Norman Bates.

<sup>466</sup> Ce film est le dernier où le personnage commente le récit en voix *off*, en plus d'y participer.

spectateur lui-même. Cette scène prend en effet sa place dans une séquence relevant du rituel domestique, ce qui ôte au plan tout aspect d'incongruité pour le personnage. Il n'en est pas de même pour le spectateur qui ne peut que se trouver surpris de cet insert soudain de nu dans l'ordre du récit. Nous nous trouvons au tout début du film, un moment que Rohmer a explicitement nommé « Prologue ».<sup>467</sup> Et c'est dans ce contexte que Frédéric, montré par la caméra dans son salon au petit matin, s'apprête à quitter les lieux pour aller travailler au bureau où il exerce la fonction d'avocat. Agacé par les pleurs de sa fille Ariane qui n'est encore qu'un bébé au berceau, il frappe à la porte de la salle-de-bains<sup>468</sup> afin d'informer son épouse de la situation, et de lui dire au revoir avant de partir. Elle lui répond donc d'entrer, il ouvre la porte et c'est alors que les deux silhouettes sont captées de dos, celle de Frédéric à gauche du cadre, à contrejour, se superposant à celle très éclairée de son épouse au centre du plan, captée nue de dos en plan fixe durant une seconde, avant d'effectuer un mouvement latéral plein de grâce pour attraper une serviette, dont elle s'enveloppe aussitôt en même temps qu'elle répond à Frédéric. Ce mouvement extrêmement harmonieux et qui n'a rien de naturel, inscrit dans le plan ce souci de la forme – et ici *des formes* -, qui est l'un des principes fondamentaux de l'esthétique rohmérienne. S'extasiant sur la perfection esthétique du *Carrosse d'or* de Jean Renoir, Rohmer nous dit :

« [...] ainsi le cinéma nous dévoile une beauté *sui generis* qui, partie intégrante du monde dès les origines, attendait l'instrument propre à la révéler aux hommes. Aussi est-il mille fois plus qu'un langage : sa fonction n'est pas de dire « autrement » ce qui a déjà été dit : on a trop souvent fait de lui une sorte de mime raffiné, un moyen d'exprimer par le geste, l'allusion, ce que le roman ou le théâtre peignent par le discours. Il a non seulement sa manière, sa forme propres, mais apporte une matière avant lui insoupçonnée : ce chant secret du monde que par magie il peut réveiller, le son incomparable dont il a fait, manié de main de maître, retentir tout ce qu'il touche ».<sup>469</sup>

Ce plan de nudité préserve une certaine pudeur puisque seuls sont montrés le dos et les fesses d'Hélène. Il relève clairement d'une *esthétique* : les mouvements sont gracieux, les formes sveltes, gracieuses et sculpturales, et les parties plus sexualisées ne sont pas montrées. Ce nu reflète le personnage lui-même dont il constitue un portrait discrètement érotisé mais aussi, plein de retenue.

---

<sup>467</sup> Il est à souligner que le terme de « prologue », qui désigne soit le début d'une pièce de théâtre, soit un personnage décrivant les circonstances dans lesquelles l'action dramatique va se dérouler, n'est utilisé par Rohmer que dans les « Six Contes moraux » et, précisément, dans *L'Amour l'après-midi* – et non, comme on pourrait s'y attendre, dans les « Comédies et proverbes », son cycle pourtant inspiré par le théâtre comme en témoignent les avant-textes du recueil des scénarios consacrés à ce cycle. Le mot « prologue » ne sera plus employé non plus dans les « Contes des quatre saisons ». Par ailleurs il serait opportun de souligner ici l'effet proleptique de ces plans de nus dans le prologue, qui annoncent bien évidemment, selon une logique d'ironie dramatique, le nu final de Chloé, qui désarçonnera Frédéric.

<sup>468</sup> A 0.01.41 mn du début du film.

<sup>469</sup> Éric Rohmer, *Le Celluloïd et le marbre*, *op.cit.* p. 63 (c'est nous qui soulignons).

Au-delà, il constitue l'élément central d'un plan élaboré en vue d'exalter la beauté du corps féminin.

Il en va tout autrement de la seconde scène de ce type. C'est à un tout autre spectacle de nudité que Frédéric va cette se trouver confronté, aux deux tiers du film environ.<sup>470</sup> La baby-sitter anglaise de sa fille Ariane se précipite en effet nue hors de la salle de bains où elle allait prendre sa douche pour s'occuper de la petite fille en pleine crise de larmes. Le dispositif filmique met l'accent sur le décalage de perception entre le spectateur et Frédéric. Dans un premier temps en effet on voit se dessiner un espace enfantin à l'aide d'un surcadrage, avec en fond d'écran des rideaux filtrant la lumière matinale et une peluche sur roulettes. On entend aussitôt les hurlements d'Ariane, puis on voit la jeune fille au pair se précipiter entièrement nue vers la chambre, Frédéric demeurant hors-champ. Puis Frédéric entre dans le champ, se hâtant à son tour dans la chambre de la petite fille, la jeune fille au pair demeurant cette fois hors-champ. Tombant en arrêt sur le spectacle de la baby-sitter, il fait brusquement volte-face vers la caméra sans entrer dans la chambre et s'exclame « Oh ! Pardon ! », visiblement embarrassé. Une coupe intervient alors avec un raccord sur le personnage : nous voyons maintenant Frédéric assis à son bureau, face à Chloé qui se tient hors-champ, mais dont le reflet nous est présenté dans le miroir se trouvant placé sur le trumeau de la cheminée, à l'arrière du dos de Frédéric. C'est alors que commence de la part de Frédéric une scène de jalousie en règle commençant par une prétérition : « Je ne te reproche rien, mais je trouve tout de même bizarre que tu aies disparu comme ça, sans me dire un mot ».

Nous formulerons l'hypothèse que l'élément scénique incongru qui se produit lors de la séquence précédente, l'espace de quelques secondes, introduit du *dionysiaque* dans la vie bien ordonnée de Frédéric qui venait juste, encore en pyjama au moment où se produit cet incident, d'embrasser tendrement son épouse partant au travail. Alors que le film nous montre, depuis le début de l'action, le personnage de Frédéric se débattant pour ne pas céder à la tentation de l'adultère avec la belle Chloé, nous le voyons ici brutalement confronté, par une ironie du scénario, à un renversement de situation, et précisément à un retour de bâton, le hasard lui présentant alors ce qu'il s'efforçait à grand peine d'oublier – la promesse du corps nu de Chloé<sup>471</sup>-, par amour pour sa femme. Un amour justifié à l'image dès le prologue, comme nous l'avons vu, par le spectacle des formes très gracieuses qu'Hélène offre dans la salle-de-bains.

---

<sup>470</sup> Soit à 01.02.47 h du début.

<sup>471</sup> Frédéric a eu l'occasion d'approcher de très près le corps de Chloé dans le magasin de vêtements où, réfugié avec elle au sous-sol, il a poussé jusqu'aux caresses l'approche de ce corps déjà offert. Il faut ajouter à cela le fait que Chloé offrira bien son corps intégralement nu à Frédéric dans l'avant-dernière séquence du film. Mais notre héros prendra peur alors, et tournera les talons.



Figures 30, 31, 32 : Éric Rohmer, *L'Amour l'après-midi* (1972). Frédéric surprend sa femme Hélène dans la douche. (Bernard Verley, Françoise Verley).



Figures 33, 34, 35 : Éric Rohmer, *L'Amour l'après-midi*. Frédéric (Bernard Verley) surprend la baby-sitter anglaise nue (Suze Randall), accourue dans la chambre d'Ariane en pleurs (fig. 32, 33). Il en ressort très déconfit (fig. 34).

Dans *Conte de printemps* c'est à deux reprises que va intervenir ce type de scène. Les premières images du film nous montrent un personnage féminin, Jeanne, qui incarne une professeure de philosophie cherchant à regagner son domicile après être passée dans l'appartement de son compagnon pour récupérer des affaires. Ne supportant pas l'idée de vivre chez son ami en son absence, elle souhaite en effet profiter de cette occasion pour revenir vivre un peu chez elle. La séquence qui nous intéresse commence dans l'escalier de l'immeuble de style haussmannien où se trouve son studio.<sup>472</sup> On la voit tout d'abord gravir les marches de l'escalier pour grimper les deux étages, essoufflée, gênée par le poids du gros sac contenant ses affaires, qu'elle porte suspendu à l'épaule. Dès l'entrée de Jeanne dans l'appartement, la caméra filme un autre sac posé sur un meuble, qu'elle considère une seconde, à la fois interdite et contrariée. Elle se dirige aussitôt vers une porte-fenêtre, jette un regard sur les jardinières de fleurs, et pose ensuite sa veste sur le dos d'une chaise. Un bruit de porte se fait alors entendre. Jeanne fixe son regard sur l'origine du bruit et voit apparaître un jeune homme torse nu, sortant de la salle-de-bains. Confus, il bredouille : « Oh ! Excusez-moi (*en faisant demi-tour vers la salle-de-bains*). J'arrive ! » avant de revenir vers elle pour se présenter. Tout rentre ensuite dans l'ordre : ce jeune garçon est là car il est le petit ami de Gaëlle, la cousine de Jeanne à laquelle celle-ci avait prêté son appartement. Mais cette intrusion subite du corps à moitié dénudé du jeune garçon a provoqué, l'espace de quelques secondes, une sorte de déflagration visuelle qui, d'une certaine façon, introduit une note de fond. En dépit des gestes très maîtrisés de Jeanne et de l'ordre harmonieux qui règne dans son appartement, une perturbation a été possible, qui en laisse attendre d'autres.



Figures 36, 37 : Éric Rohmer, *Conte de printemps* (1990). Jeanne surprend le petit ami de sa cousine lors d'une incursion imprévue dans son appartement. Il surgit tout d'abord de l'appartement, très surpris (Marc Lelou)

---

<sup>472</sup> Soit à 04.12 mn du début du film environ.



Figure 38 : Éric Rohmer, *Conte de printemps*. Le jeune homme bat en retraite.

Un autre moment du même type se présentera plus tard, mais dans une configuration rigoureusement inversée. Jeanne ayant accepté l'invitation de Natacha, qu'elle a rencontrée au cours d'une soirée alors qu'elle ne savait plus où dormir <sup>473</sup>, elle s'est installée dans la chambre de son père Igor, qui n'est, comme l'a précisé Natacha, « jamais là ». Après une nuit de sommeil elle se réveille puis va prendre sa douche.<sup>474</sup> C'est alors que le père de Natacha surgit, contre toute attente dans l'appartement. Entendant la douche dans la salle-de-bains, il se dirige tranquillement vers sa chambre, croyant Natacha sous la douche et l'informant de son arrivée. Mais par un hasard assez comique Jeanne se retrouve elle-même dans une posture inversée par rapport à celle décrite ci-dessus : à son tour dans la posture du tiers gênant, elle est obligée de sortir de la salle-de-bains enveloppée dans une serviette devant le père de Natacha qui, quant à lui, était venu chercher des vêtements avant de repartir pour Rome. Contrairement à la scène antérieure, celle-ci aura, il faut le signaler, un impact sur l'intrigue : le *premier regard* porté par Igor sur Jeanne a lieu dans une scène de sortie de douche <sup>475</sup>, or on sait qu'à la fin du film il tentera vers elle une approche physique et l'embrassera. Il est très vraisemblable donc cette scène l'a ému. Plus : on peut supposer que c'est en raison même de l'incongruité de cette rencontre qu'il sera marqué, très profondément, par le désir d'aller plus loin.

Ces scènes de sortie de salle-de-bains constituent des ruptures de ton tirant chaque fois le film

---

<sup>473</sup> Comme l'indique le début de cette analyse elle ne souhaite pas dormir chez Marc, son compagnon momentanément absent. Mais elle ne peut pas non plus dormir chez elle car les lieux sont encore occupés par sa cousine et le petit ami de cette dernière.

<sup>474</sup> Soit à 0.27.08 mn du début du film.

<sup>475</sup> Rohmer prend plaisir ici, comme c'est souvent le cas, à jouer avec les codes littéraires. Dans *Leurs yeux se rencontrèrent*, Jean Rousset cite le célèbre vers de Racine « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue » pour en déduire les principales étapes de l'*innamorento* : « Ainsi s'énonce la rapidité instantanée de la conflagration : voir, apercevoir, entrevoir, et c'en est fait, la mécanique narrative est mise en marche, plus rien ne l'arrêtera ». C'est à exactement ce processus que décrit la scène de douche dans *Conte de printemps*. Igor est, on le voit à l'image, gêné et intrigué à la fois par l'irruption de Jeanne. Il s'adresse ensuite à elle sur un ton d'une extrême douceur, montrant qu'il est tout sauf insensible à ses charmes.

vers le comique selon une gestuelle s'apparentant à une chorégraphie. Destinées à faire quelque peu grincer l'aspect bien discipliné des choses et des êtres, elles constituent une sorte de signal d'alerte faisant surgir, à la manière d'un pantin à ressort, l'imprévu dans la routine de l'existence. C'est à ce titre qu'elles peuvent aussi, comme dans la scène se déroulant chez Igor et Natacha, faire signe vers *l'innamoramento*<sup>476</sup>, vers sa puissance déflagratrice comme vers son caractère mystérieusement arbitraire. Elles relèvent enfin d'une fantaisie jubilatoire qui trouvera son accomplissement dans une scène comique relevant de la plus pure tradition du théâtre de boulevard : la scène de douche de *Pauline à la plage*, qui, contrairement aux précédentes, constitue un *stratagème*



Figures 39, 40, 41, 42 : Éric Rohmer, *Conte de printemps*. Scène de douche chez Igor (Hugues Quester), qui arrive de voyage et croit s'adresser à sa fille (fig. 38). Surprise, Jeanne (Anne Teyssède) sort de la douche pour aller chercher ses vêtements (fig.39-40). Gêne d'Igor.

---

<sup>476</sup> Ce terme désigne, depuis l'italien médiéval – chez Pétrarque par exemple - le sentiment de l'amour tel qu'il peut naître face à un être de manière soudaine. L'expression « Le Choc amoureux » est, de plus, le titre d'un livre traduit en français à partir de l'italien *Innamoreto e amore*, écrit par l'essayiste italien Francesco Alberoni en 1979. Voici comment cet auteur décrit l'amour naissant : « L'Amour naissant, l'*Innamoramento* italien. L'étincelle dans la grisaille quotidienne. Le bonheur mêlé d'inquiétude parce qu'on ignore si ce sentiment est partagé. Un état transitoire qui débouche parfois sur l'amour. Un phénomène comparable aux mouvements collectifs révolutionnaires ».



Figures 42, 43, 44 : Éric Rohmer, *Pauline à la plage*, 1983. La scène de douche comme *stratagème*. Henri (Féodor Adkine) fait sortir Louissette (Rosette) et Sylvain (Simon de la Brosse) de la salle de bains en prétendant auprès de Marion qu'ils se sont enfermés ensemble.

Les scènes de douche peuvent donc, comme dans la scène se déroulant chez Igor et Natacha, faire signe vers *l'innamoramento*<sup>477</sup>, vers sa puissance déflagratrice comme vers son caractère mystérieusement arbitraire. Elles peuvent aussi relever d'une fantaisie jubilatoire qui trouvera son accomplissement dans cette scène comique relevant de la plus pure tradition du théâtre de boulevard : la scène de douche de *Pauline à la plage*, qui, contrairement aux précédentes, constitue un *stratagème*. Alors que Marion vient le rejoindre et qu'il vient juste de la tromper avec Rosette, Henri invente la ruse d'enfermer dans la salle-de-bains le jeune Sylvain, qui venait l'informer de l'arrivée de Marion, avec Rosette à moitié dénudée et entourée d'une serviette. Lorsque Marion ouvrira la porte de la salle-de-bains, elle aura ainsi la surprise de voir sortir à moitié nus de la pièce Rosette et Sylvain, qu'elle croira amants jusqu'à la fin du film, en dépit des efforts que fera Pierre – qui, lui, a vu Rosette entièrement nue dans la chambre d'Henri alors qu'il passait par hasard dans la rue -, pour la détromper.

Dans tous les cas la scène de douche constitue une *péripétie* en même temps qu'un *élément perturbateur* dans tous les sens du terme, dont le principal effet est de bouleverser une situation installée.

### C - *Trans-ire* : Les scènes de voiture et de train comme des scènes de transition

Se déroulant sur un court laps de temps, certaines séquences de voiture ou de train sont l'équivalent de scènes de transition.<sup>478</sup> Mais alors qu'au théâtre la scène de transition ne marque que rarement un déplacement dans l'espace, au cinéma – dont l'essence est, comme le dit Rohmer, de « filmer l'espace »<sup>479</sup> -, les scènes de voiture ou de train consistent, pour les personnages auxquels elles

---

<sup>477</sup> Ce terme désigne, depuis l'italien médiéval – chez Pétrarque par exemple - le sentiment de l'amour tel qu'il peut naître face à un être de manière soudaine. L'expression « Le Choc amoureux » est, de plus, le titre d'un livre traduit en français à partir de l'italien *Innamoramento e amore*, écrit par l'essayiste italien Francesco Alberoni en 1979. Voici comment cet auteur décrit l'amour naissant : « L'Amour naissant, l'*Innamoramento* italien. L'étincelle dans la grisaille quotidienne. Le bonheur mêlé d'inquiétude parce qu'on ignore si ce sentiment est partagé. Un état transitoire qui débouche parfois sur l'amour. Un phénomène comparable aux mouvements collectifs révolutionnaires ».

<sup>478</sup> La scène de transition au théâtre marque le passage entre deux scènes plus importantes : « Toutes les scènes ne peuvent pas être mises sur le même plan ; telle scène a 2 vers, telle autre en a 292. Plus que leur longueur, c'est leur fonction qui les différencie. Certaines, les principales, sont essentiellement des scènes d'action, et d'autres ne se justifient guère que par la nécessité d'établir des transitions entre les précédentes. » (Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, Paris, 1950, p. 218). Ce que nous nommons scène de transition cinématographique est une scène brève pouvant marquer un changement de lieu, voire un changement de personnages, assurant ainsi la transition entre deux séquences.

<sup>479</sup> Souvenons-nous que le premier article publié par Éric Rohmer sur le cinéma avait pour titre « Le cinéma, art de l'espace »

s'appliquent, à changer de lieu. Réactivant par là la famille étymologique du mot « transire »<sup>480</sup> le mot de « transition » peut donc faire signe, dans les films d'Éric Rohmer, vers la spatialité. Il faut toutefois remarquer une grande différence dans le traitement de ces scènes : autant le voyage en voiture est socialisant, permettant aux protagonistes de converser, voire de faire connaissance, autant le parcours en train représente les personnages dans la solitude. Le parcours en autobus, plus rare, peut aussi impliquer des significations différentes.

#### 1-Scènes de voiture : un huis clos favorisant la conversation dans *Les Nuits de la pleine lune*

Dans le film *Les Nuits de la pleine lune* il en est ainsi d'une brève séquence au retour de la première fête, de nuit et en voiture.<sup>481</sup> Camille, qui habite également dans les environs, raccompagne Louise à Marne-la-Vallée. Les deux jeunes femmes conversent pendant qu'une troisième jeune femme, Marianne, dort à l'arrière du véhicule. Cette scène, plutôt brève, assure la transition entre la fête parisienne dont les jeunes femmes reviennent et le retour de Louise à son domicile de Marne-la-Vallée. Le plan, d'abord frontal, situe spatialement la scène en captant le paysage par la vitre avant, faiblement éclairé dans le noir de la nuit. Camille, au volant, reproche alors à Louise, assise à ses côtés, d'avoir traité Rémi avec rudesse – Louise a en effet refusé de suivre son compagnon, qui venait la chercher à la fête. Un plan pris de l'arrière du véhicule permet alors une légère contre plongée sur les visages de Camille et de Louise, captés en champ-contrechamp, celui de Louise étant de profil pendant qu'elle répond à Camille. Le regard est oblique, l'oeil grand ouvert pendant que Louise « offre » son amant à Camille, prétextant qu'il est toujours derrière son dos et qu'elle a besoin de liberté. L'importance dramatique du plan tient à ce que c'est cette proposition faite à Camille – qui ne la refuse pas -, qui, plus tard, occasionnera la méprise de Louise dans la scène du café du boulevard Saint-Michel : elle croira alors que la femme entr'aperçue à l'entrée du bar par Octave, alors qu'elle-même venait d'apercevoir Rémi dans une cabine téléphonique jouxtant les toilettes, était précisément Camille, alors qu'il s'agissait en réalité de Marianne, présentée comme endormie – et donc inoffensive - dans la scène de la voiture.

La scène de transition sera donc souvent, dans le cinéma d'Éric Rohmer, une scène de train ou de voiture. Privilégiant une dynamique au sein du film, ces scènes sont nombreuses, comportant jusqu'à deux ou trois personnages comme dans *Les Nuits de la pleine Lune*. C'est dès *Ma Nuit chez Maud* que nous voyons le personnage de Jean-Louis, qui habite dans une petite commune d'Auvergne, emprunter sa voiture pour se rendre à son travail à Clermont-Ferrand. Ce moment plutôt bref offre néanmoins

---

<sup>480</sup> *Transire* signifie en latin classique « passer d'un endroit à l'autre » « traverser ».

<sup>481</sup> Cette séquence, qui se situe à 0.27.07 mn du début du film, dure jusqu'à 0.28.17, soit un peu plus d'une minute.

l'intérêt de dévoiler au spectateur la sévère beauté d'un paysage, les montagnes sombres se détachant sur un ciel gris clair et dessinant comme un cirque naturel, une sorte de *scène* improvisée entre ciel et terre. C'est aussi, déjà, une *situation* qui se présente à travers cette configuration d'un décor à la fois contrasté, abrupt et sévère : celle d'un personnage lui-même pris entre ciel et terre, ici filmé de profil, et dont on apprendra assez vite les contradictions qui l'habitent. La croix qui se détache, noire sur le ciel blanc, dès le premier virage, fait écho à l'image de la cathédrale de Clermont-Ferrand qui se détache sur la ville filmée en contrebas de la route et dans le lointain. Les virages très prononcés de la petite route de montagne qu'il doit redescendre pour se rendre à la ville, nous disent également quelque chose du dessin parfois tortueux de l'intrigue à venir. Dans *Ma Nuit chez Maud*, les scènes de voiture reviendront à plusieurs reprises dans la suite du film, essentiellement orientées autour d'une quête : celle du personnage de Jean-Louis, motivé par le désir de retrouver la jeune femme blonde qu'il s'est promis d'épouser sans même la connaître, et qui, quant à elle, circule en solex. A la différence de la scène du dîner décrite ci-dessus, les personnages – Jean-Louis comme Françoise –, seront alors captés par la caméra de dos, ce qui introduit une tension dramatique dans l'image, une forme de suspense visuel, et qui constitue une sorte de *cache* relativement aux traits du visage, qui, chez Rohmer, donnent souvent sens à la scène.

## 2 - Faire connaissance en voiture dans *Le Beau Mariage*

Ce type de scène peut également constituer un huis-clos idéal pour permettre aux personnages d'un couple, déjà constitué ou non, de converser, voire de « faire connaissance ». Dans *Le Beau mariage* on pense au moment où Sabine et Edmond se retrouvent après que Sabine a proposé à Edmond, qui s'est dit intéressé par l'achat de vases de Jersey dont lui avait parlé la jeune femme, de la rejoindre. Cherchant un mari à tout prix, elle saisit en effet cette opportunité pour se rapprocher de ce personnage qui lui plaît et qui lui a été présenté par sa cousine. Elle a convenu avec lui de venir le chercher en voiture un dimanche « au train de 10h16 » afin de l'amener au château d'une comtesse.<sup>482</sup> Celle-ci, cliente du magasin d'antiquités où Sabine est employée, accepterait peut-être en effet de revendre ses vases de Jersey à Edmond. Heureuse d'avoir obtenu son assentiment alors que, habitant Paris, sa voiture était « au garage », Sabine est, à ce moment du film, très confiante dans ses capacités de séduction. L'assurance de son timbre de voix, le caractère très affirmé de ses gestes à partir du

---

<sup>482</sup> Il est difficile de ne pas voir dans le titre de comtesse ici utilisé par le cinéaste un écho de la comtesse de Ségur, dont il avait lu les œuvres dans son enfance. Rappelons que le premier film de Rohmer tourné en 1952, jamais achevé, était une adaptation de l'oeuvre *Les Petites filles modèles*.

moment où elle récupère Edmond pour l'amener « au château », dépeignent un personnage de jeune femme déterminée, par-dessus tout, à *plaire*. Mais la nature des cadrages comme la mise en scène des paroles, des gestes et des corps racontent alors une autre histoire. Filmé tout d'abord de face<sup>483</sup>, le véhicule dans lequel elle vient le chercher à la gare – une Renault 4 L vert foncé -, est filmé dans une campagne verdoyante où l'on entend parfaitement le chant des oiseaux sur fond de moteur, ce qui en soi crée une forme de discordance.<sup>484</sup> La voiture s'engage ensuite dans un hameau où viennent retentir des aboiements furieux, passe un carrefour puis s'engage sur un petit pont à partir duquel le cadre cinématographique change radicalement : le point de vue se fait brusquement intérieur, la caméra captant le dos des personnages. Le plan, légèrement dissymétrique, filmé en très légère contreplongée, permet surtout de voir ce que, par définition, Sabine ne voit pas : un être – Edmond -, dans toute sa matérialité, silhouette vue de dos, ombrée par le contrejour.<sup>485</sup> Le profil d'Edmond capté de l'arrière du véhicule est quant à lui souriant, le personnage apparaissant seul pendant tout ce début de dialogue où Sabine demeure au trois quarts hors-champ, son visage apparaissant toutefois reflété, concentré sur la conduite, dans le rétroviseur. Le dialogue naissant dans le huis-clos de cette voiture en dit long, alors, sur le caractère d'Edmond :

« SABINE : Le château, c'est là-bas...

EDMOND : Ah oui... Je ne suis pas du tout collectionneur. C'est un cadeau que je veux faire à ma mère. Un jour, en ma présence, elle a cassé un très joli vase. C'est irremplaçable, et je n'y suis pour rien. Mais je voudrais lui offrir quelque chose qui la consolerait. »<sup>486</sup>

Edmond arbore, durant toute cette réplique, un sourire éclatant dont il ne se départira à aucun moment durant cette première rencontre, repas compris. Faisant intervenir avec enthousiasme, comme premier sujet réel de conversation entre eux, le souci qu'il a de faire plaisir à sa mère, il apparaît dans la posture de l'homme bien sous tous rapports, par-dessus tout soucieux de réparer la peine qu'il a pu lui faire. Il se montre de plus susceptible de ressentir une forme de culpabilité quand sa mère subit une

---

<sup>483</sup> *Le Beau Mariage* séquence située de 0.31.24 à 0.32.04 du début du film.

<sup>484</sup> Tel qu'il se présente ici, le son ne saurait provenir de la perception des personnages, qui ne peuvent à la fois entendre le bruit du moteur et les chants des oiseaux – d'autant que les fenêtres de la voiture sont fermées. Le son ne peut être ici que la trace d'un tiers absent faisant signe vers l'auteur lui-même

<sup>485</sup> Pascal Bonitzer produit, au sujet de cette posture assez fréquente dans le cinéma de Rohmer, la remarque suivante : « Les personnages de Rohmer, comme tout le monde, ont souvent le dos tourné. Or c'est une situation qui prend dans ses films, et par la grâce du cinéma, une valeur particulière, presque ontologique : c'est en effet à partir de cette position, comme dans un jeu de cache-cache, de colin-maillard, de cache-tampon, que l'objet du récit, Mac-Guffin ou sujet de la fiction, se trouve mis en perspective et anime le ballet des personnages. ». *Éric Rohmer*, éd. des Cahiers du cinéma, *op.cit.*, p 15.

<sup>486</sup> Éric Rohmer, *Le Beau Mariage*, « Comédies et proverbes », volume I, *op.cit.*, p. 89.

contrariété, alors même que sa responsabilité n'est aucunement engagée comme l'indique le tour « C'est irremplaçable, et je n'y suis pour rien ». Lors du second parcours en voiture que les personnages accomplissent pour se rendre au restaurant, c'est exactement l'inverse qui se produit. Les deux personnages sont à nouveaux filmés de dos, celui d'Edmond toujours plongé dans l'obscurité, comme lors du premier parcours, le visage tourné vers Sabine également filmée de dos. Et c'est, cette fois, Sabine qui s'exprime, la parole relancée par une phrase d'Edmond :

« EDMOND : Vous aimez faire la cuisine ?

SABINE : Je me défends. Je vous aurais volontiers invité à la maison. Mais aujourd'hui, maman reçoit ma tante et mes cousins.

EDMOND : Il fallait me le dire ! Je ne veux pas vous arracher à votre famille.

SABINE : Non, non. Vous me rendez service. J'aime bien ma mère et ma sœur, mais le reste de la famille... Je ne peux pas dire tellement ils m'assomment, c'est plutôt que je me sens complètement étrangère à eux. Tout ce qu'ils aiment, je déteste, tout ce qu'ils détestent, j'aime. »<sup>487</sup>

On remarque ici que contrairement à Edmond, Sabine considère les relations familiales avec hostilité. Si elle concède « bien [aimer] sa mère et sa soeur », elle ne se cache pas de détester le reste de sa famille, la phrase finale « Tout ce qu'ils aiment, je déteste, tout ce qu'ils détestent, j'aime » parachevant sur le mode du chiasme l'expression de cette détestation. Dans ces deux scènes de voiture Sabine apparaît clairement comme une jeune femme *de caractère* au tempérament bien trempé, face à un Edmond très affable mais dont le sourire apparaît, en contraste avec les plans de dos dans l'ombre, finalement énigmatique. La scène de restaurant finira de convaincre le spectateur, s'il en était encore besoin après ces dialogues eux-mêmes disposés en chiasme : jamais Edmond ne pourra épouser Sabine.

### 3 - Scènes de train ou la solitude ferroviaire dans *Le Rayon vert*, *L'Amour l'après-midi* et *Le Beau Mariage*

La scène de train constitue un autre type de scène de transition : le personnage y est toujours représenté comme *passager*, au féminin ou au masculin. On pourra ainsi évoquer comme une forme de scène de transition le moment où, dans *Le Rayon vert*, Delphine prend le train reliant Paris à la banlieue, après avoir appris qu'elle ne pourrait pas, comme elle en caressait le rêve, partir en vacances

---

<sup>487</sup> Éric Rohmer, « *Comédies et proverbes* », vol.1, *op.cit.*, p 89.

avec une amie faire de la « bronzette » en Espagne <sup>488</sup> pour reprendre ses propres mots.

Extrêmement mortifiée par ce coup de théâtre, la jeune fille va se rendre à deux reprises chez des amis en banlieue parisienne, avant de décider de partir pour de bon loin de Paris, toujours plus loin, à la recherche éperdue de la chaleur, du soleil et de l'amour<sup>489</sup>. Le film, structuré par plusieurs trajectoires toutes plus lointaines de Paris, est sans doute, de tous les films d'Éric Rohmer, l'un de ceux où les parcours du personnage définissent le plus un état d'âme.<sup>490</sup> Ainsi *Le Rayon vert* est-il, avant toute chose, structuré par une logique de spatialisation centrifuge, à la faveur d'une série de voyages tous plus lointains les uns que les autres : après la banlieue ce sera Cherbourg, puis La Plagne, puis Biarritz, puis Saint-Jean-de-Luz. La capitale où habite Delphine n'est plus, dès lors, qu'un repoussoir, un piège dont il s'agit surtout de s'enfuir au sein de cette longue déambulation que devient, dès le début, le film.

La première trajectoire assez brève vers la villa de banlieue où Delphine va rencontrer des amis, traduit visuellement la mélancolie de la jeune femme : prise de profil, se détachant par contraste sur les images des paysages suburbains qui se succèdent rapidement par la vitre du train, elle offre le spectacle d'un regard terne et désespéré qui fait parfaitement écho à la tristesse peinte sur ses traits quelques plans auparavant, alors qu'elle venait de traverser le square du musée Galliera pour annoncer à son amie Manuela le mauvais coup que lui avait fait l'amie avec laquelle elle avait prévu de partir en vacances. Cette scène de train, qui souligne le sentiment de solitude éprouvé par Delphine, est d'autant plus nécessaire qu'elle annonce très clairement la séquence suivante, qui se déroulera dans la première villa de banlieue où le personnage se rend. Marquée par un discours en forme d'éloge paradoxal<sup>491</sup> proféré par un chauffeur de taxi étonnant de vérité<sup>492</sup>, la première séquence de banlieue, dans *Le Rayon vert*, est en effet une scène étrange où les paroles prononcées par le personnage ne peuvent que cruellement renvoyer Delphine à sa solitude, elle qui ne désire qu'une chose : partir en vacances. Par une ironie assez cruelle du scénario, ce personnage se prend en effet comme exemple pour démontrer à Delphine que les « vacances » ne lui ont jamais, finalement rien apporté, lui qui a « peur de la mer » et ne se sent si bien qu'à Paris. La description qu'il fait alors des vacances au bord de la mer comme

---

<sup>488</sup> Nous avons ici, en arrière-plan, l'illustration littérale de l'expression « il ne faut pas faire de châteaux en Espagne ». Le mot « bronzette » vient des propos de Delphine

<sup>489</sup> Nous savons que ces deux éléments seront représentés comme littéralement consubstantiels au cours du dénouement, puisque Delphine découvrira le véritable amour au moment même où elle apercevra *le rayon vert*.

<sup>490</sup> On mettra ainsi le film en relation avec deux autres œuvres : *Perceval le Gallois* où le personnage principal ne cesse de circuler à cheval, et *Le Signe du Lion*, où la question du trajet, du parcours est également structurelle. Que ce soit pour Delphine, pour Perceval ou pour Pierre Wesserlin dans *Le Signe du Lion*, la trajectoire se transforme de plus volontiers en *errance*.

<sup>491</sup> L'éloge paradoxal est lui-même une forme appartenant à l'écriture théâtrale, comme en témoigne l'éloge du tabac par Sganarelle dans le *Dom Juan* de Molière (acte I, scène 1). Ici le chauffeur de taxi fait l'éloge enthousiaste des « vacances à Paris ».

<sup>492</sup> Ce chauffeur contribue d'autant plus à l'effet réaliste et clairement *documentaire* provoqué par cette séquence qu'il est joué par un véritable chauffeur de taxi, ami de l'actrice à cette époque.

des vacances à Paris ne peut que heurter la sensibilité de Delphine, qui ne désire alors, précisément, qu'une chose : *partir en vacances*. Nous percevons bien à travers cette scène un effet de l'opposition évoquée par Serge Daney entre le désir du personnage et l'« indifférence du monde ».

Ces moments de transition que représentent les scènes de train peuvent aussi, cependant, être le lieu où, contrairement à la scène de douche qui ne le permet pas du fait de sa brièveté, on peut se livrer à la contemplation rêveuse de l'Autre, voire faire des rencontres.

*Le Beau Mariage*, titre qui désigne par antiphrase, comme on le sait, l'échec de Sabine à se trouver un mari, offre de tels moments au début et à la fin du film. Dès les premières images qui se passent dans un train, Sabine, étudiante à Paris en histoire de l'art, est captée de face, rêveuse, un livre d'histoire de l'art à la main.<sup>493</sup> Face à elle nous voyons un étudiant aux cheveux longs, le stylo en appui sur la lèvre, également perdu dans une rêverie. Le retour de Sabine en contrechamp la fait apparaître, soudain, excédée. Elle pousse un soupir comme pour se reprocher le temps perdu à rêvasser, et se remet ensuite, à contrecœur, à sa lecture, pendant que l'étudiant reprend ses croquis. Le plan suivant présente l'arrivée à la gare. L'étudiant dépasse Sabine et s'éloigne. Il y a, dans cette première représentation en forme de prologue, les éléments annonciateurs de la suite de l'action. En effet, comme on le sait, la dramatisation du scénario provient du fait que Sabine, se mettant en tête d'épouser Edmond, va subir le même sort que la Perrette de la fable. Le proverbe emprunté à Jean de La Fontaine - « Quel esprit ne bat la campagne ? Qui ne fait de châteaux en Espagne ? » -, laisse attendre un récit déceptif qui, effectivement, se réalise. Sabine, en proie à une obstination confinant à l'hybris, prendra en effet des décisions maladroites, harcèlera Edmond au téléphone puis fera le siège de sa salle d'attente. Elle subira un revers cruel de la part de ce dernier qui finira, excédé par cette attitude, par lui dire son fait. Mais la fin du film présente une dernière scène dans le train, qui forme un diptyque avec la scène initiale : après avoir conté sa mésaventure à Clarisse<sup>494</sup>, Sabine prétend qu'Edmond ne lui a jamais réellement plu. Elle prend ensuite le train pour Paris : par un hasard étonnant l'étudiant présent dans les premiers plans du début est là à nouveau, elle s'assied en face. S'opère alors une fin en forme de chiasme telle que Rohmer l'expérimentera à nouveau dans *L'Ami de mon amie*<sup>495</sup> : cette fois, c'est

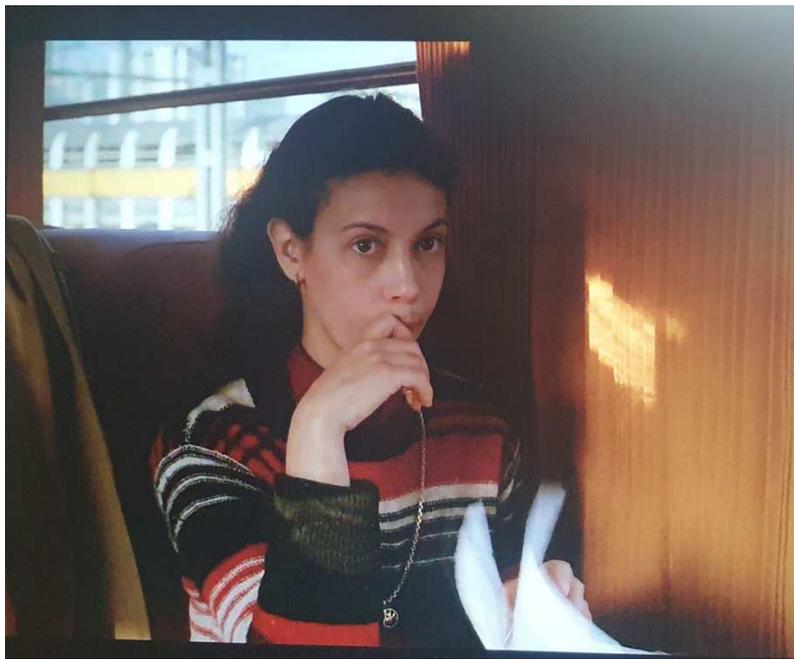
---

<sup>493</sup> Il s'agit de l'ouvrage de Wilhelm Worringer *L'Art gothique*, publié pour la première fois en 1911. La citation de cet ouvrage, qui fait référence dans l'histoire de l'art, renforce ici le pouvoir d'imitation de la représentation filmique en en accréditant la *vraisemblance*.

<sup>494</sup> Rappelons que Clarisse – jouée par Arielle Dombasle –, est dans le film la cousine d'Edmond, qui les avait présentés l'un à l'autre, et avait même oeuvré à leur rapprochement. Précisons que Rohmer fera à deux reprises jouer à Arielle Dombasle le personnage théâtral de *l'entremetteuse* : dans *Le Beau mariage*, mais aussi dans *Pauline à la plage* (où Marion aimerait que sa nièce Pauline ait une liaison avec Pierre)

<sup>495</sup> Là encore c'est la dernière scène du film qui construit un chiasme : les deux couples formés par les quatre personnages principaux sont disposés selon une composition inversée, chacun ayant permuté : nous avions au départ Léa et Fabien –

lui qui se met à lire, alors qu'elle se livre à des croquis. La symétrie inversée se vérifie jusqu'à la pose du stylo que mordille Sabine – au début du film c'était l'étudiant qui faisait ce geste. Les deux se regardent et se sourient, ce qui laisse la fin en suspens, avec une nouvelle liaison en perspective, juste suggérée.



Figures 46, 47 : Éric Rohmer, *Le Beau Mariage*, 1982. Un début et une fin en forme de chiasme.  
Le voyageur (Patrick Lambert) et Sabine (Béatrice Romand)

---

Blanche et Alexandre : nous avons désormais Léa et Alexandre, Blanche et Fabien. Cela donne, dans les couleurs : Fabien en bleu, Blanche en vert, Léa en vert, Alexandre en bleu.

*L'Amour l'après-midi* offre aussi le spectacle d'un personnage se livrant à ses rêveries au spectacle des passagers – ou plutôt ici des passagères – qui l'entourent. Mais conformément à la structure des « Six Contes moraux », auxquels appartient ce film qui clôt la série, les images qui montrent le personnage sont commentées par sa voix *off*. Prenant le train pour se rendre à son travail, il livre au spectateur ses rêveries sur l'attrait que les femmes exercent sur lui <sup>496</sup>:

« Maintenant, quand je vois une femme, je n'arrive plus à la classer d'emblée dans le clan des élues ou des réprouvées. Non seulement je n'ai pas la même sûreté de goût, mais je ne vois plus sur quels critères j'appuyais mon jugement, en quoi consistait ce « quelque chose », que toute femme, pour m'attirer, devait posséder immanquablement, et que je décelais au premier coup d'oeil. »<sup>497</sup>

Mais ce qu'il faut souligner c'est qu'alors que le discours *off* de l'acteur prononce ces paroles, le personnage est debout, appuyé à la porte vitrée du train. Au moment même où s'énoncent ces propos le personnage dévisage une jeune femme en train de corriger ses copies. L'intensité du regard bleu de l'acteur posé sur cette jeune femme – le rôle principal est joué par Bernard Verley -, est telle qu'elle amène cette dernière à répondre à son tour par un long regard posé sur Frédéric, le visage de la jeune professeure se trouvant alors grossi par le zoom. La suite du discours *off* de Frédéric s'énonce alors, évoquant généralités sur ses rapports avec les femmes. Le personnage demeure hors champ pendant que la caméra continue de fixer en un plan rapproché le visage féminin et que ces propos se poursuivent :

« Depuis que je suis marié, je trouve toutes les femmes jolies. Dans leurs occupations les moins inattendues, je leur restitue ce mystère dont je les dépouillais presque toutes jadis. Je suis curieux de leur vie, même si elle ne m'apporte rien que je ne sache déjà. Que ce serait-il passé, si j'avais, il y a trois ans, rencontré cette jeune femme ? Aurais-je pu m'éprendre d'elle, désirer un enfant d'elle ? »<sup>498</sup>

---

<sup>496</sup> Soit à 00.03.22 mn du début du film

<sup>497</sup> Citation tirée des « Six Contes moraux », *op.cit* p 209.

<sup>498</sup> *Ibid.*



Figures 48 et 49 : Éric Rohmer, *L'Amour l'après-midi*. Dans le train.  
La passagère (Tina Michelino) et Frédéric (Bernard Verley).

La portée générale de la voix *off* – « je trouve toutes les femmes jolies » -, assumée par Frédéric se trouve, on le voit, décalée par rapport au regard qu'il fixe au même instant sur *cette* femme particulière, à laquelle le personnage ne fait clairement allusion, sous la forme de l'hypothèse d'un, amour possible, qu'à la toute fin de son discours, cette scène étant à ce moment aussitôt coupée par un plan représentant l'arrivée des voyageurs sur le quai de la gare Saint-Lazare. Il y a donc quelque chose de surprenant à observer dans le *décalage de sens* qui réside entre le discours *off*, et ces images *in*, qui en démentent vigoureusement le caractère général voire abstrait. Ce décalage, s'il peut paraître étonnant, a toutefois une immense vertu : il donne plus de relief encore au *regard* de Frédéric, dont il fait ressortir, comme a contrario, l'étonnante convoitise. Ce regard est, lui-même, capté par un objet spectaculaire : la beauté d'une femme. Ou, pour le dire autrement, la crudité du désir s'enveloppe ici d'un *masque* : la voix *off*. Comme dans d'autres « Contes moraux », celle-ci ne semble en réalité exister que pour désorienter quelque peu le spectateur qui, pris dans le caractère très littéraire des spéculations auxquelles se livre le personnage, se trouve projeté, par contraste dans la vérité insolite de *l'image*. Pascal Bonitzer, remarquant le décalage fréquent entre le discours des personnages et l'image dans l'œuvre de Rohmer, formule à ce sujet le principe d'un « aveuglement », qu'il retrouve dans *L'Amour l'après-midi* :

« L'aveuglement est donc le principe même de l'action. Les films de Rohmer ne décrivent pas des personnages lancés dans des aventures physiques, mais obscurément travaillés par un objet qui se dérobe, et qui est de nature morale. *Il y a là quelque chose qui intéresse le spectacle en tant que tel [...]* Rohmer énonce cette fonction

dramatique centrale de l'ignorance dans *Le Genou de Claire*, lorsqu'il fait dire à Aurora, la romancière, « narratrice de fait », devant Jérôme, héros de l'histoire et « narrateur en titre » : " Les héros d'une histoire ont toujours les yeux bandés. Sinon ils ne feraient plus rien, l'action s'arrêterait. " [...] Dans *L'Amour l'après-midi*, d'ailleurs, Frédéric reprend la même formule pour parler d'une passion ancienne : " Oui, c'est vrai, du temps de Milena, j'avais un bandeau sur les yeux, j'étais esclave. Maintenant, sûr d'Hélène comme elle l'est de moi, je peux regarder le monde qui m'entoure. " Or toute l'histoire démontre justement en demi-teinte que ce bandeau n'est pas tombé et que Frédéric n'a pas forcément raison d'être plus sûr d'Hélène, qu'elle de lui ». <sup>499</sup>

L'insertion à l'intérieur des séquences de scènes brèves faisant intervenir d'autres personnages voire de nouvelles péripéties, mais aussi les moments assimilables à des scènes de transition, ont pour effet de dynamiser l'action tout en introduisant des nuances essentielles à la saisie de la psychologie des personnages mais aussi – comme en témoigne la thématique dégagée de l'aveuglement des personnages – des effets de sens du récit filmique. La manière de découper les séquences en préservant leur durée pour laisser se développer au maximum l'action racontée constitue, par ailleurs, un choix structurel du cinéma d'Éric Rohmer : il s'agit en effet pour lui de développer la présentation des « acteurs-personnages », et de montrer, dans toute leur amplitude, leur *être* : leur corps, leur voix, leur gestuelle – ce qui les constitue comme personnages de fiction, au moyen du jeu de l'acteur.

---

<sup>499</sup> Pascal Bonitzer, *Éric Rohmer*, Paris, éd. des Cahiers du cinéma, *op.cit.*, pp. 17-18.

## Troisième partie : un « cinéma de l'être » doublé d'un théâtre de l'être

### Le paysage comme scène de dévoilement

Cette expression de « cinéma de l'être », employée par Arielle Dombasle dans le film de Marie Rivière *En compagnie d'Éric Rohmer*<sup>500 501</sup> comme lors de la rétrospective Rohmer à la Cinémathèque de Paris en 2019, rejoint de nombreuses autres remarques d'acteurs formulées lors d'entretiens, à l'occasion de tel ou tel tournage. Visant à parcourir les méandres et les secrets de l'âme humaine, Rohmer privilégie des axes de filmage susceptibles de restituer cette complexité, usant de procédés destinés à théâtraliser, en les amplifiant, les pensées et les sentiments des personnages. Rien ne doit faire écran à leur représentation : les plans choisis sont ainsi souvent frontaux, cadrés à mi-cuisse, à taille, ou en plan rapproché au visage, pour mettre l'accent sur l'acteur, son corps, ses mimiques, sa parole et sa gestuelle. L'acteur est par ailleurs toujours représenté dans un milieu naturel ou urbain qui, loin d'être choisi pour sa seule beauté, l'est toujours en vertu de la *mise-en-scène du personnage*, par rapport auquel il fonctionne souvent, à la manière d'un espace scénique. Au montage c'est, par ailleurs, la durée de la séquence qui est préférée à la fragmentation, ce qui a pour effet de privilégier la cohérence et l'intégrité de la représentation.

Si nos remarques sur le découpage filmique visaient à rendre compte, dans le chapitre précédent, d'une théâtralité dans la construction en séquences et en scènes de la narration nous nous proposons donc ici de faire porter notre étude sur d'autres formes de théâtralité dans ce cinéma. Une première étape nous permettra d'analyser les rapports entre la sobriété technique en usage dans les pratiques cinématographiques d'Éric Rohmer et les effets produits par ces pratiques dans le jeu des acteurs. Nous nous emploierons ensuite à montrer que les décors naturels et urbains, sont appréhendés comme les *théâtres de l'être* au sens où s'y dévoile l'*ethos* des personnages, leurs relations et leurs conflits, et plus largement leurs manières de s'inscrire dans le monde. La question du cadrage et plus largement les

---

<sup>500</sup> « Éric, c'est du cinéma de l'être : il est passionné par le fait qu'un être, toi, moi, est un paradoxe vivant et qu'à l'intérieur de cet être il y en a deux qui luttent souvent, et que c'est un sujet qui se suffit à lui-même ». (Arielle Dombasle, entretien avec Marie Rivière dans le film de la comédienne *En compagnie d'Éric Rohmer*, Marie Rivière, *op.cit.* A 00.17 mn du début du film).

<sup>501</sup> *Ibid.* Marie Rivière interroge dans son film des acteurs comme Fabrice Luchini ou Arielle Dombasle, les invitant à se livrer sur leur expérience des tournages, mais aussi sur ce qu'avait représenté, dans leurs expériences de comédiens, le cinéma d'Éric Rohmer

modalités de captation filmique dont fait usage Rohmer feront, à chaque étape de nos analyses, l'objet de remarques mettant en exergue leur effets de théâtralité

## Chapitre 1 – Des « acteurs-personnages »<sup>502</sup> au centre du système

Nous reprenons ici la terminologie d'Alain Gardies, qui procède dans son ouvrage *L'analyse filmique* à une différenciation entre cette instance et le personnage de roman. Cet auteur établit en effet le principe d'une hybridité des « protagonistes du récit filmique » qui les distingue clairement des personnages romanesques :

« À la différence du roman, les protagonistes du récit filmique sont donc des figures hybrides : personnages parce qu'ils s'inscrivent dans la logique du récit, comédiens parce qu'ils appartiennent au monde filmique et à la nécessaire « incarnation » que celui-ci suppose [...] Le personnage au cinéma décline une double identité : celle de l'acteur-interprète, celle du personnage. En témoigne du reste l'usage fréquent et l'emploi indifférencié de l'une ou l'autre désignation. C'est donc là une différence majeure et évidente avec le récit écrit. »<sup>503</sup>

Dans le cinéma d'Éric Rohmer, plus que dans tout autre, le jeu de l'acteur est fondé sur la matière sonore de la voix, encore renforcée au plan visuel par l'expressivité du visage et des gestes. Soit, pour le dire en termes de théâtralité, par la mimique, la gestuelle et le discours verbal, tels que les évoque Michel Corvin dans son *Dictionnaire encyclopédique* :

« A l'époque classique (XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècle), le terme [mimique] désigne la mise en œuvre, par le comédien, des ressources du corps et du visage en tant qu'elles constituent un système expressif non verbal. Aujourd'hui, le terme s'est recentré sur l'expressivité du visage (la gestuelle désignant celle du corps). Bien sûr, mimique et gestuelle sont intimement liées. Le même type d'articulation existe entre la mimique et le discours verbal. »<sup>504</sup>

Ces paramètres nous paraissent dessiner une forme de théâtralité possible du jeu de l'acteur

---

<sup>502</sup> Alain Gardies (*Le récit filmique*, Hachette Livre, Paris, 1993, p. 60)

<sup>503</sup> *Idem* .

<sup>504</sup> Michel Corvin, article « mimique », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, éditions Bordas, 2008.

rohmérien. La capture des visages, des voix et des gestes peut ainsi aller dans le sens d'une expressivité au moyen de l'image et du son, qui soulignent et amplifient l'expression des désirs, et plus largement des sentiments des personnages. En ce sens le cinéma d'Éric Rohmer s'articule selon une tension entre le *réalisme* qui vise avant tout à préserver le *naturel* dans la représentation qu'il livre du monde, et le *théâtral*, qui consiste en une expressivité des personnages par la parole et le geste. Ce dispositif vise à produire des effets de sens que viennent encore renforcer les stratégies du filmage, toutes visant à placer le jeu de l'acteur au centre de l'image selon différentes modalités de captation filmique. Car si la mise en valeur du personnage par la parole et le geste est une constante de ce cinéma, elle s'opère concrètement, comme nous le verrons dans nos analyses filmiques, au moyen d'un type très spécifique de cadrage pouvant générer lui-même des effets théâtraux par plusieurs procédés : l'usage du plan fixe et parfois du panoramique ; du cadrage frontal ou du plan taille, sachant que Rohmer aime particulièrement filmer les mains des personnage ; l'usage également du plan resserré poitrine ou visage, etc. Dans tous les cas il s'agit de mettre le personnage en valeur avec ses expressions, ses intonations et sa gestuelle.

#### A - Des vertus de la sobriété technique et de leur incidence sur la représentation de la nature et le jeu de l'acteur.

Privilégiant clairement la représentation du personnage au centre de son propos, le cinéaste recourt dans la majorité des cas à des stratégies qui le différencient de manière radicale de nombre de cinéastes. Comme le montre Diane Baratier<sup>505</sup> dans le film *En compagnie d'Éric Rohmer* réalisé par Marie Rivière<sup>506</sup>, trois éléments interviennent de manière récurrente dans toute réalisation filmique chez Éric Rohmer : la très grande sobriété technique de la réalisation, l'importance du personnage comme critère principal de la représentation, et la simplicité du montage, liée par exemple au respect de l'ordre des séquences du récit pendant le tournage :

« Il m'a donné beaucoup de certitudes, aussi, par sa volonté de rester toujours très très sobre dans la réalisation. Parce que lui, c'est un auteur, il faut servir son texte, ses personnages. Il y a très rarement de travellings dans le *Conte d'été*<sup>507</sup>, très rarement d'effets d'appareil [...] Il faut que la lumière soit la plus sobre possible, qu'elle donne

---

<sup>505</sup> Diane Baratier fut directrice de la photographie pour Rohmer à partir du film *L'Arbre le maire et la médiathèque* (1992).

<sup>506</sup> *En compagnie d'Éric Rohmer* (op.cit).

<sup>507</sup> *Conte d'été* a été tourné en 1990.

du relief, mais qu'il n'y ait pas d'ombre portée qui serait comme un troisième personnage, qu'il n'y ait pas d'effet. Alors qu'est-ce que c'est, un effet ? Ce sont des plans en contre plongées très violentes ou en plongées, des mouvements d'appareil qui racontent quelque chose par la caméra, par l'image. Lui il raconte à travers les personnages qui vivent à l'écran. [...] Et ce qu'il fait lui, qui est très cinématographique c'est qu'il fait son montage à la prise de vue. C'est-à-dire qu'il sait comment va être son film au moment où il le tourne, comment il sera fini. Plus ou moins évidemment, après il y a toujours des petites modifications mais il n'a pas un choix énorme, après, au montage. »<sup>508</sup>

Diane Baratier, qui présente ici Éric Rohmer, comme doté de qualités exemplaires en matière de réalisation filmique, reconnaît avoir acquis auprès de lui des « certitudes ». La technique cinématographique du cinéaste accède finalement à ses yeux à une forme de *morale de la sobriété* dont témoignent bien ces propos.

Plus encore, Rohmer « fait son montage à la prise de vue », ce qui révèle les qualités d'invention d'un cinéaste qui se montre capable, sans projet écrit autre que le scénario<sup>509</sup>, de mettre en place le jour-même du tournage, ses plans et ses séquences. Précisons à ce titre que, comme le souligne l'opératrice dans un entretien plus récent<sup>510</sup>, l'équipe du film allait le plus souvent aux repérages sur les lieux du tournage avant la réalisation d'une séquence afin de préparer les prises de vue. Il s'agissait pour le cinéaste de pouvoir entièrement laisser, le jour du tournage, libre cours au jeu des acteurs.

C'est à ce prix que pouvait s'opérer cette technique du montage « en direct », qui s'accompagnait du reste d'une autre caractéristique importante : comme Diane Baratier l'indique dans l'entretien donné à Brive, Rohmer fait également le choix, la plupart du temps, de tourner les films dans l'ordre chronologique du récit développé par le scénario.

## B - Capturer la narration au fur et à mesure. *Performer* le jeu.

Peut-être peut-on ici souligner que le choix structurel d'un tournage captant la narration au fur et à mesure des événements représentés dans le scénario rapproche les modalités du jeu des acteurs de celles des comédiens de théâtre qui, le temps de la représentation, accomplissent un parcours les menant dans une progression dramatique marquée par les scènes, actes ou tableaux. Ainsi le cinéma

---

<sup>508</sup> Diane Baratier, *En compagnie d'Éric Rohmer*, op.cit.

<sup>509</sup> La consultation du fonds Rohmer à l'Imec ne présente aucun véritable document technique de type « storyboard ». Les scénarios sont en revanche parfois précédés de documents préparatoires – récits, échanges de répliques, textes à caractère théâtral comme *La Tempête* (RHM 79.7) croquis etc. le tout se trouvant rédigé sous la forme de notes manuscrites parfois difficiles à déchiffrer du fait de la rapidité de la graphie et des ratures.

<sup>510</sup> Entretien donné à l'occasion du 20ème festival de Brives 2023, « Rohmérien un jour, rohmérien toujours ».

Url : <https://www.youtube.com/watch?v=HLeI1dEanHY>

d'Éric Rohmer semble-t-il déroger aux propos suivants de Vincent Amiel, arguant de l'impossibilité de parler de « présence » pour l'acteur de cinéma du fait du caractère discontinu du tournage :

« Comment un comédien, ou une comédienne, soumis à des « prises » successives, dont on enregistre un mot, une réplique, avant de leur demander d'effectuer un fragment de course, un geste vers la porte, comment ces comédiens pourraient-ils transposer à l'écran une présence que, la plupart du temps, les conditions de jeu excluent du tournage ? [...] La dispersion des moments d'enregistrement, et la pure intentionnalité des moments de jeu (ponctualité et clôture) qu'elle implique semblent totalement contradictoires par rapport à l'affirmation d'une présence qui existerait comme un continuum latent. S'il y a une vérité cachée de l'acteur, une réalité hors du rôle, hors du personnage, qui transparaît dans la présence [...] elle paraît se heurter définitivement à la discontinuité dont est forgé le cinéma. » <sup>511</sup>

De telles assertions, parfaitement justes pour de très nombreux metteurs en scène, ne semblent pas pouvoir s'appliquer à un cinéma qui se définit, au contraire, par sa cohérence et le prix qu'il donne à l'espace et à la durée. Les acteurs ont souvent témoigné du fait que les séquences étaient jouées de bout en bout que les prises n'étaient presque jamais refaites. C'est, d'ailleurs, ce système de la prise unique qui rapproche l'acteur rohmérien de celui du comédien de théâtre : il doit nécessairement donner le meilleur de son jeu à chaque prise. Car ce que recherche en effet Éric Rohmer, c'est le naturel du jeu. Jean-Louis Trintignant, s'exprimant sur *Ma Nuit chez Maud* à propos de son expérience de tournage dans ce film paru en 1969, met en évidence cette esthétique rohmérienne de la spontanéité pouvant accueillir jusqu'aux imperfections, en même temps qu'il pointe l'apport de théâtralité que suppose ce dispositif :

« Il mettait la pression car il y avait très très peu d'argent pour faire le film. Et quand on tournait une scène, on savait qu'on n'en ferait qu'une. *Et il y a cette notion de jeu qui est extrême dans ce film.* Quand on le revoit, j'y pensais des fois, je me disais " ça, c'est pas parfait, mais c'est mieux que si c'était parfait parce que on sent quelque chose d'unique ". Et le cinéma, ce que je lui reproche, c'est que c'est un peu de la conserve, ce n'est pas unique. C'est-à-dire que si c'est pas bien on refait etc. Moi j'aime le théâtre parce qu'il ne faut pas se rater. Quand on joue devant des gens, on leur dit pas « hier soir c'était formidable » ! Il faut que ce soit formidable, voilà. *Et il y a dans ce film un peu quelque chose du miracle théâtral* » <sup>512</sup>.

*Ma Nuit chez Maud* fait intervenir comme nous l'avons vu une scène de dîner où chacun se

---

<sup>511</sup> Vincent Amiel, *Brûler les planches, crever l'écran* (L'Entretemps éditions 2001. Colloque du 13 au 15 janvier à l'Abbaye d'Ardenne par le CREDAS, collaboration de l'IMEC et du CNRS).

<sup>512</sup> Jean-Louis Trintignant, entretien donné à Marie Binet pour son film *Les Contes secrets ou les Rohmériens 2005* (bonus du DVD *Ma Nuit chez Maud*, édition intégrale du DVD, *op.cit.*). Je souligne.

présente à l'autre comme à travers un jeu de masques, dans le huis-clos de l'appartement de Maud, un décor factice entièrement reconstitué dans un studio parisien. Et dans ce film comme dans la plupart des autres films d'Éric Rohmer ce principe de la prise unique confère une dimension particulière, le cinéaste préférant en effet la fraîcheur de la première prise, même imparfaite, à l'artificialité de l'image « parfaite » obtenue, comme c'est souvent le cas au cinéma, à force de prises.

Le « miracle théâtral » procède dès lors de deux tensions opposées ou, pour filer la métaphore, de deux courants alternatifs : si, par ce système de prise unique, Rohmer cherchait à capter le *naturel* dans le jeu de ses acteurs, ceux-ci, sachant qu'ils n'auraient pas droit à une seconde chance, s'efforçaient à chaque prise de donner le meilleur de leur jeu, ce que résume bien la fin du propos de Jean-Louis Trintignant : « Il faut que ce soit formidable, voilà ! » Le cinéma d'Éric Rohmer est constamment cette étincelle – ce court-circuit ? - par lequel l'être de l'acteur *performe* sans cesse le rôle de son personnage, produisant grâce à son jeu l'illusion mimétique du « comme si c'était vrai ». C'est donc, de manière très paradoxale, dans cet effet recherché de la spontanéité du jeu de l'acteur que réside peut-être une forme de « miracle théâtral » comme le souligne Jean-Louis Trintignant.

## C - Savoir accueillir les hasards du tournage

Ce principe de la prise unique, Éric Rohmer l'a appliqué de manière constante. Françoise Fabian témoigne en ce sens dans un entretien donné à Noël Herpe, relatant le fait qu'après avoir instamment prié Rohmer sur le tournage de *Ma Nuit chez Maud*, et après que le cinéaste avait enfin accepté de guerre lasse de la refaire la prise, elle avait découvert au montage que Rohmer avait malgré tout conservé la première<sup>513</sup>. Cet exemple suffirait à montrer que ce choix systématique de ne conserver que la première prise n'est pas un simple principe d'économie budgétaire, mais qu'il s'agit d'un véritable parti pris esthétique. Un autre exemple très célèbre de ce refus, plusieurs fois raconté par l'actrice Arielle Dombasle, se produit dans *Pauline à la plage* et concerne un geste aussi gracieux qu'insolite rajouté par l'actrice lors de la scène du repas chez Henri. Filmée alors qu'elle développe, devant l'assemblée des convives, une conception de l'amour héritée des précieuses et recourant à plusieurs reprises à la métaphore de la flamme, elle lève soudain le bras dans un geste auto-protecteur, le regard

---

<sup>513</sup> Françoise Fabian, entretien avec Noël Herpe (bonus du DVD *Ma Nuit chez Maud*, édition intégrale, *op.cit.*). Trintignant, connaissant le souci de Rohmer d'économiser la pellicule avait du reste proposé de l'argent au réalisateur pour compenser le coût. Cette anecdote suffit à montrer que, loin d'être un choix motivé par la seule économie, le désir de la prise unique est inhérent à la vision esthétique du cinéaste.

fixé sur un point situé hors-champ. Développant lors d'un entretien cette anecdote<sup>514</sup>, elle explique que, gênée par la surabondance dans ses dialogues du tour « brûler d'amour » qu'elle jugeait ridicule, elle fit un geste à l'adresse du technicien pour le prier de couper la prise. Mais Rohmer fit la sourde oreille et la fit alors poursuivre, préférant conserver à l'image ce geste étonnant et en décalage avec le sens de la scène.

De cette prédilection pour un cinéma volontiers ouvert aux hasards du jeu et des circonstances le jour du tournage, nous pouvons déduire le goût de Rohmer pour un cinéma relevant de l'*artisanat*, qui préfère conserver le geste ou le regard décalé<sup>515</sup> plutôt que de chercher à masquer ces événements imprévus – l'aspect préparatoire des repérages avant le tournage favorisant, paradoxalement, cette liberté. Cette ouverture du cinéaste aux maladroites possibles du jeu actorial comme au hasard des circonstances<sup>516</sup> relève d'une dramaturgie où domine, plus largement, le thème du *hasard*. Savoir accueillir les hasards du tournage est une composante du cinéma d'Éric Rohmer, de la même manière que le hasard constitue un principe dramatique qui oriente bien souvent les intrigues.

Dans le cas de *Pauline à la plage* il faut remarquer que le hasard intervenant à travers ce geste quasi involontaire de l'actrice se trouve montré, visible, offert au regard du spectateur. Il devient lui-même, dès lors, *spectaculaire*, et d'une certaine façon, théâtral. Toujours dans *Pauline à la plage*, dans une séquence du film où Pauline se retrouve au restaurant avec Pierre se produit à l'image un autre hasard : Pauline - Amanda Langlet - adopte, en discutant avec Pierre, la même posture du buste et des épaules que le modèle de *La Blouse roumaine*, tableau peint par Henri Matisse en 1940, qui se trouve reproduit en poster dans sa chambre. Ce tableau est d'autant plus important que Rohmer a dit à plusieurs reprises s'être inspiré des couleurs franches – le blanc, le rouge et le bleu – pour les couleurs des décors du film. On peut aussi penser au hasard qui, ayant fait tomber la pluie dans *La Femme de l'aviateur*, a permis à Rohmer de jouer avec les contrastes et d'oser le jaune du ciré de Lucie par exemple, qui tranche, à l'image du caractère de cette jeune fille, sur la verdure des Buttes Chaumont.

Fuyant les « mouvements d'appareil » - plongées et autres contre-plongées par exemple -

---

<sup>514</sup> Entretien avec Noël Herpe et Thomas Quillardet à l'occasion de la journée Rohmer du 13 mai 2023 organisée à Tulle. Url : [https://www.lamontagne.fr/tulle-19000/loisirs/des-rencontres-et-des-spectacles-en-attendant-la-maison-rohmer-a-tulle\\_14308142/](https://www.lamontagne.fr/tulle-19000/loisirs/des-rencontres-et-des-spectacles-en-attendant-la-maison-rohmer-a-tulle_14308142/)

<sup>515</sup> On pense ici à l'exemple du regard plusieurs fois adressé par la jeune Vanessa à la caméra alors qu'elle discute avec Delphine lors de la scène du ramassage des mûres, dans *Le Rayon vert*.

<sup>516</sup> En plus des événements imprévus suscités par les acteurs eux-mêmes – gestes, regards, paroles -, les conditions climatiques, les bruits, en bref toutes sortes d'événements impondérables peuvent parfois infléchir l'atmosphère, voire le sens d'une séquence. La pluie qui tombe dans *La Femme de l'aviateur*, et qui ravit finalement Rohmer, va transformer la promenade aux Buttes Chaumont en un séjour au café où les personnages pourront à leur gré se raconter des *histoires*... Il arrive aussi que le hasard favorise les attentes du réalisateur : ce sera la neige en décembre à Clermont-Ferrand dans *Ma Nuit Chez Maud*, ou à Paris dans *Conte d'hiver*.

Rohmer souhaite livrer des êtres qu'il filme – les « acteurs-personnages » - l'image la plus exacte au moment précis où il les filme. C'est, bien sûr, par cette esthétique de la transparence où rien n'est supposé faire écran entre l'objectif et l'acteur-personnage que Rohmer cultive des formes de réalisme qui tiennent de l'esthétique du documentaire.<sup>517</sup> Mais c'est aussi dans le cadre d'une telle transparence de l'image que les personnages vont pouvoir dévoiler leurs difficultés existentielles. La théâtralité pourra alors s'inviter dans la manière dont les êtres se font face, s'affrontent, ou tout simplement conversent, car comme le dit Michel Corvin : « peut-être il ne faudrait-il pas oublier que la matérialité du théâtre est d'abord et avant tout celle de la voix et du geste ». <sup>518</sup>

## Chapitre 2 – Des personnages dans les décors ou « la nature est un théâtre »<sup>519</sup>

La nature, dans le cinéma d'Éric Rohmer, si bien filmée qu'elle soit, n'est jamais filmée pour elle-même. Il n'existe pour ainsi dire pas de plan montrant un paysage sans personnage dans le seul but de le proposer à la contemplation du spectateur. Présente dans de nombreux films des « *Contes* » et des « *Comédies et Proverbes* » elle peut apparaître sous la forme de paysages marins ou terriens, voire dans des parcs et jardins à l'intérieur des villes. Mais dans tous les cas où elle apparaît c'est toujours comme un théâtre de l'être, le personnage s'y mouvant voire s'y découvrant à travers ses conversations mais aussi ses gestuelles et ses mimiques. Le personnage est, de surcroît, rarement seul, les relations entre les êtres étant ce qui intéresse le plus le cinéaste.

Nous verrons ici comment le paysage peut se transformer, dans le cinéma d'Éric Rohmer, en *scène*, engageant des formes d'attitudes faisant signe vers la représentation d'une intériorité.

### A – Le paysage comme scène de l'intériorité de l'être<sup>520</sup>

*Conte d'été* et *Le Rayon vert*, formulent, chacun à sa manière, la problématique de l'être en relation avec son intériorité et avec son *désir*. Que ce soit dans la scène de duo où Gaspard et Margot,

---

<sup>517</sup> Cf. sup. p. 127 pour les influences de Jean Rouch, mais aussi par Flaherty. Ajoutons ici Murnau avec *Tabou*, référence essentielle du cinéma d'Éric Rohmer..

<sup>518</sup> Michel Corvin, *op.cit.*, p. 1340.

<sup>519</sup> Emmanuel Burdeau, « Le *Conte d'été* d'Éric Rohmer », *Cahiers du cinéma* n°502, 1996.

<sup>520</sup> Le mot « scène » est à prendre ici dans deux connotations possibles : comme *jeu* actorial tendant à représenter une intériorité, des sentiments et des désirs mais aussi comme le *lieu* où ce jeu prend place. Cf. aussi *sup.*, p. 22-23 pour les significations possibles de ce mot dans le cinéma d'Éric Rohmer.

dans *Conte d'été*, s'affrontent et se désirent simultanément au cours d'une promenade sur le sentier côtier de la région de Dinard, ou dans le bocage normand où Delphine finit par craquer sous l'effet de la pression psychologique dont elle est l'objet, le paysage se fait *scène*. Mieux : en dépit du caractère d'infinitude qui le caractérise à travers ces éléments que sont d'une part la terre, la mer et le ciel dans *Conte d'été*, d'autre part la force des éléments déchaînés dans *Le Rayon vert*, le paysage naturel a quelque chose du huis-clos théâtral du *studio*.

### 1- Être ou ne pas être : *Conte d'été*

L'exemple du *Conte d'été* donné par Diane Baratier pour illustrer la rareté des travelling et l'absence de « mouvements d'appareil » dans les films de Rohmer, illustre bien cette recherche de la transparence de décors « sans ombre portée », où la lumière est prise de la façon « la plus sobre possible », pour reprendre les propres termes de l'opératrice. C'est sur fond de cette lumière, dans la clarté estivale des paysages de la région de Dinard, que peut par exemple se détacher le duo Gaspard-Margot, personnages liés par la contingence – le *hasard* - d'une rencontre qui se prolonge tout au long du film dans une série de promenades sur le littoral breton.

Dans un décor essentiellement composé de plages et de chemins côtiers, ce film est la représentation d'une approche recherchée mais toujours différée des personnages de Margot et de Gaspard, leurs corps ne cessant littéralement de se « tourner autour » à l'occasion de leurs nombreuses déambulations, réglées comme avec la précision d'une chorégraphie. La transparence du décor, par la localisation de l'action au grand air, a pour fonction de mettre en évidence, par contraste, l'ambigüe complexité de la relation qui unit les deux membres du duo. Chacun présente en effet pour l'autre un objet de pure fascination – un objet *spectaculaire* -, sans que jamais l'amitié ne se transforme tout à fait en la relation amoureuse que tout, dans le film, désigne pourtant comme possible<sup>521</sup>, voire probable. Car cette œuvre est, toute entière, la représentation déceptive d'une quête amoureuse doublée d'une quête de sens ontologique, physiquement traduites à l'image par la forme de la *promenade*. Ainsi l'attrait qu'exerce sur Margot ce jeune homme se marque à l'occasion de nombreuses marches, dont le rythme entraîne la parole et la fait exister comme la conséquence physique du mouvement des corps. Dans *Conte d'été* le « geste » s'assemble, comme au théâtre, à la « voix » pour reprendre les mots de Michel Corvin cités au-dessus. L'argument dramatique de l'attente, par Gaspard, de la jeune Léna, n'est ici qu'un prétexte : le propos principal du film est bien cette série de promenades où paroles, gestes et mimiques se répondent. A la différence de ce qui peut advenir au théâtre toutefois ce sont ces

---

<sup>521</sup> Plusieurs stratégies d'approche amoureuse sont ainsi mises en place par chacun des membres du duo Gaspard-Margot, de la parole au geste équivoque, voire au baiser.

promenades qui, mises bout à bout, constituent la chaîne séquentielle qui forme la durée de l'action filmique. Il en résulte une sorte de vertige pour le spectateur, sans cesse lui-même *promené* d'une déambulation à l'autre, et d'un lieu à un autre, et surtout d'une problématique existentielle à une autre, comme celle du vide ontologique qu'incarne Gaspard dans le passage suivant :

« VENDREDI 28 JUILLET

*Ils se promènent au bord du golfe de la Fresnaye, sur la pointe du Groin.*

GASPARD : *Tu vois, mon seul problème, surtout quand je suis en face d'un groupe, ce n'est pas tellement de communiquer comme on dit, c'est d'être.*

MARGOT : Être ou n'être pas...

GASPARD : ... Oui, c'est la question. C'est peut-être pédant de dire ça, mais c'est vrai.

MARGOT : C'est vrai de tout le monde. Un seul, en face du groupe, ne fait pas le poids.

GASPARD : Non, je connais des gens qui s'intègrent très bien et qui en existent davantage... *Moi, j'ai l'impression que le monde existe autour de moi, mais pas moi. Je ne suis pas, je suis transparent, invisible. Je vois les autres, mais ils ne me voient pas.*

MARGOT : Tu as de la chance. J'aimerais bien, parfois.

GASPARD : Mais je ne suis pas comme toi. Je ne suis pas curieux de n'importe qui. Je n'ai pas envie d'observer. *Je ne suis même pas observateur, je ne suis rien.*

MARGOT : Mais non !

GASPARD : Tu vois, même si je suis avec le type le plus moche, le plus insignifiant, c'est lui que les filles remarquent, pas moi. Et ce n'est pas parce que je n'en fais pas assez, parce que plus j'en fais, moins ça marche.

MARGOT : Tu as fini de te débiter ! Si c'est pas de l'orgueil, ça !

GASPARD : Non, mais comprends-moi, c'est pas qu'on me trouve affreux ou débile. *C'est plutôt qu'on n'arrive pas à me classer dans une catégorie. [...]<sup>522</sup> »*

Ce que nous dit ici le jeune homme est sa difficulté non seulement à *être*, mais aussi à *s'incarner*, à s'éprouver comme une personne. Ne se sentant pas exister face à autrui, il ne ressent pas, par conséquent, le sentiment de posséder seulement une présence aux yeux d'autrui, comme en témoigne l'idée qu'il ne puisse pas même être classé dans une « catégorie ». Cette problématique existentielle est intéressante par ce qu'elle nous apprend de l'impossibilité éprouvée par Gaspard à jouer le jeu social, c'est-à-dire, peut-être à *jouer* tout court, si tant est que le rapport au « groupe », qui semble constituer sa hantise, suppose souvent pour être pris en considération de savoir *composer un personnage*. Rohmer ayant nettement affirmé à plusieurs reprises que Gaspard était le personnage

---

<sup>522</sup> Éric Rohmer, *Contes des quatre saisons*, petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998, pp 89-90. Je souligne.

auquel il s'identifiait le plus parmi tous ses héros masculins<sup>523</sup>, on peut se demander dans quelle mesure cet aveu, s'il décrit à travers la fiction le mal-être de l'adolescent timide joué par Melvil Poupaud, ne comporte pas, à l'arrière-plan, une forme d'aveu quant à la difficulté existentielle à *être*, tout simplement, éprouvée par Rohmer dans sa propre adolescence, mais aussi peut-être au-delà, dans toute son existence. Tout film rohmérien est en effet avant tout une question posée à et sur l'être comme énigme.

De manière tout à fait frappante il n'y a pas, sans doute, de moment dans le film *Conte d'été* où les sentiments de Gaspard soient mieux *visibles* à l'image que dans cette séquence où il ne cesse d'affirmer son invisibilité et son *inconsistance*. Comme c'est souvent le cas dans le cinéma d'Éric Rohmer, la théâtralité des corps, des gestes et de la parole est soulignée par des contrastes chromatiques. Ainsi du pull-over, des yeux et des cheveux très noirs de l'acteur, qui contrastent avec la pâleur du visage et le gris très clair du pantalon. Mais ces contrastes se doublent d'une autre forme d'opposition résidant, celle-là, dans un *décalage* entre l'image qui s'offre au spectateur et le *sens* des mots prononcés par le personnage<sup>524</sup>: la netteté visuelle du jeune homme, proche ici du héros de bande dessinée par la puissance du trait et de la couleur se détachant sur le bleu du ciel, contraste de manière radicale avec la signification d'un propos qui ressasse, à la faveur d'un discours proche du monologue de théâtre, le thème de la fadeur, de l'inconsistance, voire du *non-être*. Margot ne s'y trompe pas, avançant dès le début de cet échange un clin d'oeil amusé à Gaspard avec la réplique : « Être ou n'être pas ». La référence à Hamlet, si elle met l'accent sur la quête ontologique de Gaspard, souligne par son caractère ironique le fait que, pour Margot, les discours de Gaspard ne constituent peut-être que le *masque* d'une tentative de séduction possible. Un autre personnage que celui d'Hamlet est convoqué dans la biographie d'Éric Rohmer, où c'est l'expression d'« homme sans qualités » qui est choisie par les auteurs de l'ouvrage pour évoquer Gaspard.<sup>525 526</sup> Ces références sont d'autant plus pertinentes

---

<sup>523</sup> « De tous les films que j'ai pu faire, je pense que c'est celui qui a le véhicule le plus personnel. Tout ce qui est dans ce film est vrai. Soit ce sont des choses que j'ai pu vivre dans la jeunesse, soit ce sont des choses que j'ai pu constater. ». « Entretien avec Éric Rohmer ». Propos recueillis par Cédric Anger, Emmanuel Burdeau, et Serge Toubiana. *Cahiers du cinéma* n°503, avril 1996.

<sup>524</sup> Cf. aussi *L'Amour l'après-midi*, *sup.*, p. 229-230.

<sup>525</sup> A. de Baecque et N. Herpe, *Éric Rohmer*, *op.cit.*, p. 406.

<sup>526</sup> En référence à l'œuvre romanesque de Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, roman autrichien inachevé. Paru en Autriche en 1930 puis 1932, traduit en France en 1956 par Philippe Jaccottet. Ce roman met en exergue plusieurs personnages dans la Vienne « fin de siècle » parmi lesquels le narrateur, Ulrich, fait preuve d'un sens de l'observation aigu quant aux travers de ses contemporains mais aussi quant à son propre tempérament velléitaire. Nous reproduisons le commentaire suivant sur le personnage d'Ulrich, proposé par un lecteur anonyme sur le site Babelio. Ce commentaire entre parfaitement en résonance avec ce que Gaspard dit de lui dans *Conte d'été* : « La position de pure contemplation ironique qui est celle d'Ulrich lui permet une relative supériorité sur son entourage. Je dis que sa supériorité est relative puisque l'absence d'action pratique où entrerait en jeu une dimension essentielle de son être, le défaut de contacts avec les risques du réel, le réduisent à l'état spectral par rapport aux gens bien vivants qui l'entourent. *Sa vie est toute faite de non-présence, de non-implication, elle est, pour ainsi dire, mort-vivante.* ». Je souligne.

qu'elles mettent en réalité l'accent sur la problématique de la *sincérité* inhérente à la conception de certains personnages masculins dans le cinéma d'Éric Rohmer. Volontiers sujets à l'exercice d'une introspection mi-mélancolique mi-ironique, mi-sincère mi-dissimulatrice, ils nous paraissent aussi sympathiques que, parfois, irritants.<sup>527</sup> Les réactions de Margot, partagées entre empathie et agacement, constituent d'ailleurs, dans *Conte d'été*, une représentation possible des réactions contrastées des spectateurs à ce type de personnage. En témoigne l'enchaînement des répliques dans le passage cité ci-dessus : « Tu as de la chance, j'aimerais bien parfois » et « Tu as fini de te débiter ? Si c'est pas de l'orgueil, ça ! ».<sup>528</sup>

Ces rencontres Margot-Gaspard, qui se présentent sous les dehors d'une conversation amicale entre les deux jeunes gens, fixent d'ailleurs des rôles : c'est le personnage féminin qui se présente ici dans une posture de domination dans l'échange verbal, interrogeant Gaspard ou formulant des remarques sur ses propos – sous des dehors charmeurs, la jeune serveuse étudiante en ethnologie<sup>529</sup> ne cesse de mettre Gaspard en demeure de répondre ou simplement de réagir. Sur bien des aspects le duo de personnages fonctionne ici de manière antithétique : Gaspard est un adolescent velléitaire qui, durant la totalité du film, se caractérise par sa difficulté à choisir une amoureuse parmi les trois que le sort met à sa portée - Léna, Solène et Marion – alors que Margot a déjà eu plusieurs expériences amoureuses et a, au moment de ce dialogue, une liaison avec un anthropologue. Sans savoir exactement vers quoi s'orienter après des études d'ethnologie sans rapport avec les besoins de la société, elle est néanmoins ouverte aux possibles. En dépit de sa relative jeunesse, Margot s'inscrit clairement dans l'imaginaire féminin d'Éric Rohmer : c'est une jeune femme au tempérament très affirmé, qui *sait ce*

---

Url : <https://www.babelio.com/livres/Musil-LHomme-sans-qualites-tome-1/4707/critiques#!>

<sup>527</sup> On pense ici surtout à la plupart des héros des « *Six contes moraux* » dont on sait qu'ils sont aussi souvent les narrateurs du récit : Adrien, Jean-Louis, Jérôme, Frédéric (respectivement dans les films *La Collectionneuse*, *Ma Nuit chez Maud*, *Le Genou de Claire*, et *L'Amour l'après-midi*). A la nuance près toutefois que, contrairement aux héros des « *Contes moraux* » qui, dès le début de l'intrigue, sont déjà engagés ailleurs, comme le dit le cinéaste à propos de l'incapacité du jeune homme à se stabiliser sur le plan amoureux : « ce personnage, beaucoup plus jeune que mes autres personnages masculins, est d'une époque "avant le choix" ». « Entretien avec Éric Rohmer », *art. cit.*, *Cahiers du cinéma* n°503, avril 1996.

<sup>528</sup> Il y a, dans ces réactions contrastées, la même ambivalence, toutes proportions gardées, que dans celles que le spectateur pourrait éprouver par rapport à d'autres personnages masculins à la fois auteurs et personnages de leur récit. On pense ici à des films comme *Je suis un autarcique* (1976) de Nanni Moretti ou *Manhattan* de Woody Allen (1979). En cause la forme spectaculaire d'un je - d'un *jeu* ? - introspectif, lui-même partagé entre mélancolie et auto-ironie - forme spécifique d'un cinéma qui joue beaucoup sur les réflexes antagonistes de rejet et d'identification des spectateurs. Ces personnages rohmériens clivés définissent aussi une modernité existentialiste dont Rohmer a dit avoir subi l'influence avant de découvrir le cinéma de Rossellini, notamment à travers le film *Stromboli* (1959).

<sup>529</sup> L'attitude de questionnement adopté de manière systématique par la jeune femme face à Gaspard est en rapport avec le but de sa spécialité, l'ethnologie. Sa curiosité vis-à-vis du jeune homme est finalement un peu de même nature que celle qu'elle montre face au marin Terra Neuvias dans la séquence à Saint-Suliac. Mais les signes qu'elle émet concernant son propre désir face à Gaspard montrent à quel point cette attitude d'ouverture à l'autre n'est parfois que de façade. Là encore, nous avons affaire à un *masque*.

*qu'elle veut*, conformément à la plupart des héroïnes du cinéaste.<sup>530</sup> C'est par ce tempérament de femme volontaire que Margot s'oppose à Gaspard, et qu'elle peut se placer, au niveau de la conversation, dans la position de domination qui est la sienne. Les questions formulées par Margot constituent ainsi autant de mises à l'épreuve du jeune homme<sup>531</sup> l'amenant à dévoiler certains aspects de sa personnalité qu'il ne comprend pas lui-même et qui, comme tels, engendrent une certaine forme d'amertume, comme en témoigne l'extrait donné ci-dessus du dialogue avec Margot.

Par différence avec la jeune femme on pourrait percevoir Gaspard comme pathétique, si l'auto complaisance assez masochiste de son discours ne prêtait pas, au contraire, à sourire.<sup>532</sup> Le plan rapproché utilisé, au moment où Gaspard et Margot échangent les paroles du dialogue cité ci-dessus, met en évidence chez le jeune homme une attitude d'humilité, Gaspard cessant alors de regarder Margot pour baisser la tête et fixer le sol. La phrase « Je ne suis même pas observateur, je ne suis rien » est ensuite prononcée de dos, Gaspard cheminant en contrebas derrière Margot qui, quant à elle, a repris sa marche en avant vers le sommet du chemin côtier. Cette posture d'effacement de Gaspard, encore soulignée par les mains dans les poches et l'abaissement des épaules, favorise chez le spectateur un sentiment de compassion pour le personnage, mais qui ne dure guère : cette gestuelle laisse en effet soudainement la place à un renversement dans son attitude.<sup>533</sup> Arrivé au sommet de la côte, Gaspard plante en effet ses yeux dans ceux de la jeune fille qui lui fait maintenant face<sup>534</sup>, et adopte une posture très différente : loin de rester à la traîne de Margot il pratique une gestuelle d'encerclement, tournant autour d'elle à plusieurs reprises, et l'enveloppant, alors qu'il énonce l'impossibilité même que l'on puisse le comprendre : « on aimerait me trouver tout doux, tout mignon, et on s'aperçoit que je ne le suis pas ». Gaspard use à ce moment d'une gestuelle assez étrange, que l'on peut lire à plusieurs niveaux. Tout d'abord elle pourrait avoir le mérite de représenter, par les oppositions qui la construisent,

---

<sup>530</sup> L'expression soulignée ici peut se lire en référence à la phrase de Maud dans le film *Ma nuit chez Maud* : « J'aime les gens qui savent ce qu'ils veulent ! ».

<sup>531</sup> C'est cette parole si souvent présente, dans le cinéma de Rohmer, dans le but de mettre l'autre à l'épreuve, qui a pu faire comparer cette œuvre à celle de Marivaux. Le cinéaste a pourtant récusé à plusieurs reprises ce rapprochement, revendiquant plutôt l'héritage des comédies de Corneille ou de celles de Gorges Courteline.

<sup>532</sup> Comme c'est le cas dans les phrases « Tu vois, même si je suis avec le type le plus moche, le plus insignifiant, c'est lui que les filles remarquent, pas moi. Et ce n'est pas parce que je n'en fais pas assez, parce que plus j'en fais, moins ça marche. » L'auto dénigrement affiché ici par Gaspard ne peut que prêter à sourire. Il se fait au profit de la figure du *rival*, que le personnage prétend considérer comme plus intéressant que lui-même tant il se trouve médiocre. On notera que Gaspard prend ici le contrepied de plusieurs personnages masculins de Rohmer qui, au contraire, cherchent à se valoriser en dénigrant leurs rivaux – comme par exemple les personnages d'Octave dans *Les Nuits de la pleine lune* ou de Pierre dans *Pauline à la plage*, qui critiquent les personnages de Rémi et Henri, amants respectifs de Louise et de Marion.

<sup>533</sup> C'est ce caractère incongru du plan qui, ajouté à d'autres, a pu faire écrire à Emmanuel Burdeau : « Conte d'été ne déroule pas sereinement un fil, mais progresse par heurts, par sauts, par strates. Rohmer risque de violents changements d'axe, des raccords insensés, à rebours de toute logique. L'action gagne en opacité, se referme en un cercle infernal [...] ». Emmanuel Bourdeau, « Conte d'été d'Éric Rohmer », *Cahiers du cinéma* n°502, mars 1996.

<sup>534</sup> A 00.38.19 mn du début du film.

la différence entre *être* et *paraître* qui constitue le centre même de son discours. Réalisant métonymiquement le signifiant « tourner autour de quelqu'un », elle représente de plus le désir que Gaspard éprouve pour Margot, et qui est de l'ordre du non-dit ; quelques instants plus tard, lors de la même promenade, il tentera d'ailleurs à plusieurs reprises, mais en vain, d'embrasser la jeune fille après que celle-ci l'aura malicieusement taquiné d'un brin d'herbe.<sup>535</sup> Mais surtout, le spectateur ne peut s'empêcher de percevoir dans cette attitude une expression conquérante, la gestuelle traduisant ici la manière dont le jeune homme impose ses problèmes existentiels à Margot. Emmanuel Burdeau va, du reste, dans ce sens :

« Qu'il consente à être mis en scène ne veut pas dire qu'il s'offre aux autres : " *Le monde existe autour de moi, mais moi je n'existe pas* ", ou plutôt, il n'est vraiment préoccupé que de lui-même, et à aucun moment Rohmer ne fait de plan large embrassant l'espace où Gaspard évolue ; son seul impératif : ne jamais quitter les couples du regard, toujours les maintenir dans le rectangle de l'écran. »<sup>536</sup>

C'est, pour finir, dans l'effet produit sur le spectateur que cette gestuelle est intéressante, mettant Gaspard en évidence dans une attitude peu naturelle au moyen d'un geste *décalé* qui introduit un effet non naturel d'artificialité et, du même coup, un surcroît de *théâtralité* au niveau du jeu de l'acteur. Le décor de l'action est, par opposition à ces personnages, la nature tout entière qui, dans son caractère mouvant comme dans sa transparence, souligne, par contraste, leur complexité. C'est, en effet, sur le sentier côtier qu'ils empruntent du côté de Dinard, avec la mer infinie qui se dessine en toile de fond, l'horizon lointain et le bleu de l'azur surplombant le tout, que Gaspard fait l'aveu de son incapacité à *être* qui introduit une forme de trouble, une opacité en décalage avec la beauté sereine du cadre.<sup>537</sup> Ce décor, qui fonctionne à la fois comme un infini que seul limiterait l'horizon, forme aussi, paradoxalement, une *scène* sur laquelle le spectateur ne voit, durant la majorité du film, que les personnages de Gaspard et de Margot, toujours débattant au centre de l'image. Dès lors, de manière paradoxale, les échanges entre Margot et Gaspard confinent au huis-clos, dans la mesure où, au sein de cette nature immense, le cadrage est sans cesse resserré sur le duo, et que c'est leur seule parole que l'on entend. Emmanuel Burdeau met bien cela en évidence :

« En fait, pour lui comme pour les jeunes filles qu'il côtoie, et dans le respect de l'héritage renoirien, la nature est un théâtre. D'ailleurs, il est possible de voir en *Conte d'été* le film d'un seul plan, disons d'un seul type de plan :

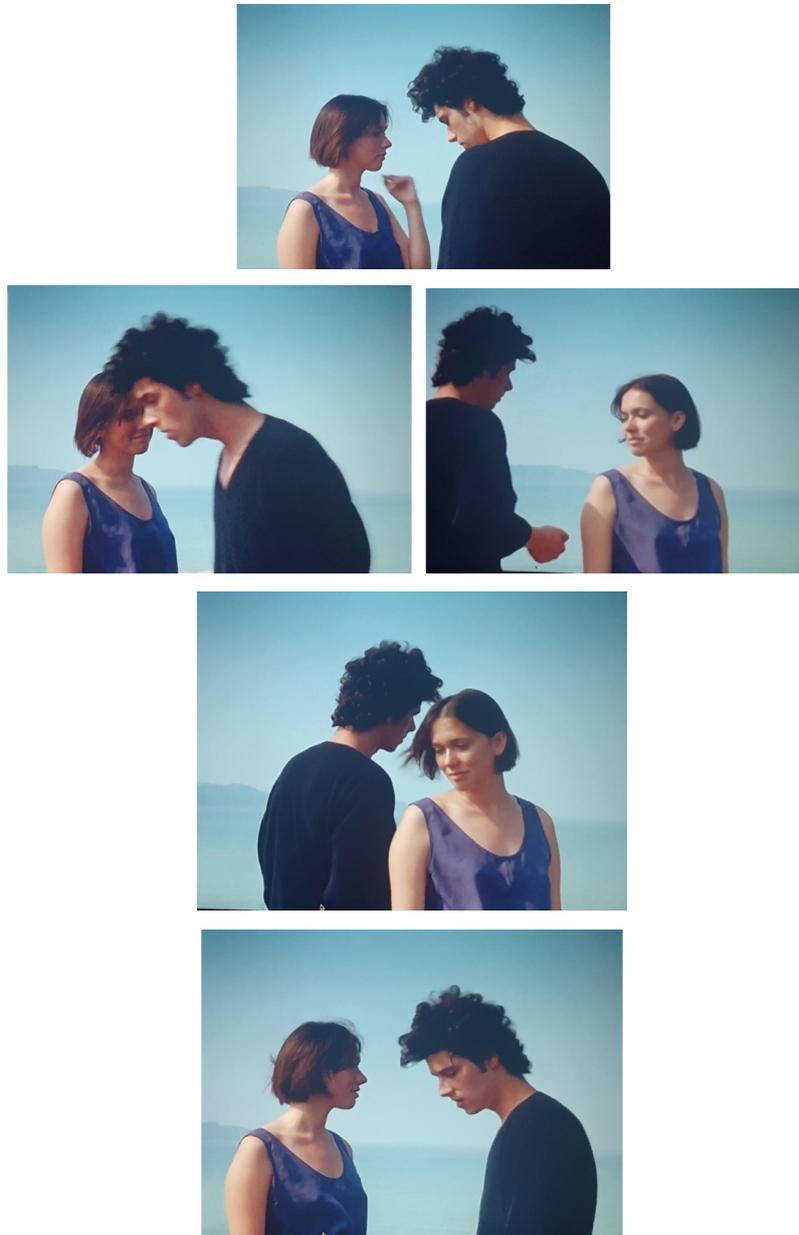
---

<sup>535</sup> Ce geste taquin de la part de Margot semble s'inspirer du film de Jean Renoir *Partie de campagne* (1946) où après avoir pique-niqué, la mère d'Henriette chatouille le nez de son mari assoupi avec un brin d'herbe.

<sup>536</sup> Emmanuel Bourdeau, « *Conte d'été* d'Éric Rohmer », *art.cit.* L'auteur souligne.

<sup>537</sup> Emmanuel Burdeau, *ibid.*

au premier plan, Gaspard en discussion avec une jeune fille, tous deux filmés de très près et parfois en légère contre-plongée, se détachant sur un arrière-plan de mer et de ciel bleu, sans qu'il y ait le moindre point flou. La nature comme cadre sur le dessin dont on se découpe, et dont on s'extrait, presque malgré soi. »<sup>538</sup>



Figures 50, 51, 52, 53, 54 : Éric Rohmer, *Conte d'été*, 1996. La gestuelle d'encerclement de Margot (Amanda Langlet) par Gaspard (Melvil Poupaud)

---

<sup>538</sup> *Ibid.*

Le décor de l'action est, par opposition à ces personnages, la nature tout entière qui, dans son caractère mouvant comme dans sa transparence, souligne, par contraste, leur complexité. C'est, en effet, sur le sentier côtier qu'ils empruntent du côté de Dinard, avec la mer infinie qui se dessine en toile de fond, l'horizon lointain et le bleu de l'azur surplombant le tout, que Gaspard fait l'aveu de son incapacité à *être* qui introduit une forme de trouble, une opacité en décalage avec la beauté sereine du cadre.<sup>539</sup> Ce décor, qui fonctionne à la fois comme un infini que seul limiterait l'horizon, forme aussi, paradoxalement, une *scène* sur laquelle le spectateur ne voit, durant la majorité du film, que les personnages de Gaspard et de Margot, toujours débattant au centre de l'image. Dès lors, de manière paradoxale, les échanges entre Margot et Gaspard confinent au huis-clos, dans la mesure où, au sein de cette nature immense, le cadrage est sans cesse resserré sur le duo, et que c'est leur seule parole que l'on entend. Emmanuel Burdeau met bien cela en évidence :

« En fait, pour lui comme pour les jeunes filles qu'il côtoie, et dans le respect de l'héritage rennais, la nature est un théâtre. D'ailleurs, il est possible de voir en *Conte d'été* le film d'un seul plan, disons d'un seul type de plan : au premier plan, Gaspard en discussion avec une jeune fille, tous deux filmés de très près et parfois en légère contre-plongée, se détachant sur un arrière-plan de mer et de ciel bleu, sans qu'il y ait le moindre point flou. La nature comme cadre sur le dessin dont on se découpe, et dont on s'extraie, presque malgré soi. »<sup>540</sup>

Plus tard éclatera la dispute avec Léna sur la plage de Saint-Lunaire, aux abords des roches sombres que dégage, au bord de l'eau, la marée basse. Et c'est finalement par une ironie assez cruelle du scénario que Léna, la jeune fille attendue depuis le début du film par Gaspard, deviendra l'accusatrice impitoyable du jeune homme – lui renvoyant comme un boomerang le reproche de cette inconsistance dont il disait souffrir à Margot. Tirant prétexte de l'opinion de ses cousins sur Gaspard, elle aura ces propos très durs à son égard :

« LENA : Je te le répète, je suis chez mes cousins. Je leur dois du temps et ils trouvent que tu m'en prends beaucoup.

GASPARD : Non ! Ils ont leur petite nana et ils comprennent très bien que tu aies un mec.

LENA : Ce qu'ils ne comprennent pas, c'est que ce mec soit toi.

GASPARD : Et alors ?

LENA : Alors rien, mais je te dis ce qu'ils pensent. Ils ne comprennent pas, mais pas du tout, que je puisse m'intéresser à un type comme toi. Ils trouvent, disons... Ils trouvent que tu ne fais pas le poids. Ils ne croient pas

---

<sup>539</sup> Emmanuel Burdeau, .

<sup>540</sup> *Ibid.*

que, si on va à Ouessant, on puisse y aller en copains.

GASPARD : C'est leur opinion qui compte, ou la tienne ?

LENA : C'est-à-dire que... Ils pensent que je suis ta petite amie et, dans ce cas, moi-même je ne veux pas être méchante, mais je trouve aussi que tu ne fais pas le poids ! »<sup>541</sup>

Gaspard, surpris par cette colère soudaine et ces propos si dévalorisants, sera alors comme pris au piège d'un cirque de sable, entouré par des parois rocheuses étalant autour de lui leurs grandes masses sombres. Contrairement aux séquences avec Margot, le paysage est fermé et paraît hostile par ses formes et ses couleurs.

La nature fonctionne ici, comme on le voit, de plusieurs manières : comme un cadre mettant en valeur des situations, soit par *contraste* soit par *association*. Par contraste quand la transparence de l'atmosphère fait ressortir la complexité des êtres, comme au cours de la promenade de Gaspard et Margot au bord du golfe de la Fresnaye ; par *association* quand le décor naturel de la plage de Saint-Lunaire souligne, par les roches noires et verticales qui bordent le cadre, la dangerosité de la rencontre de Gaspard avec Léna. On peut aussi considérer que le décor naturel, dans un cas comme dans l'autre, fonctionne comme une *scène*, au sens où la nature est le lieu où les personnages ne cessent, tout au long du film, de s'exposer, de s'éprouver et de se dévoiler par la parole, la mimique et le geste.

Plusieurs procédés – langage, gestuelle, modes de prise de vue, couleurs - : soulignent, dans la séquence que nous venons d'analyser dans le film le *Conte d'été*, une forme de théâtralité de l'être. Or celle-ci est d'autant plus remarquable que c'est dans le *cadre naturel* qu'elle s'introduit, et que c'est, paradoxalement, par la liberté du cadre comme par la transparence du décor qu'elle se révèle le mieux. Nous avons montré que c'est bien dans cette transparence de l'image des côtes bretonnes, traversée de lumière et bordée par l'infini du ciel et de l'océan, que le corps du personnage, dans *Conte d'été*, peut se mouvoir et converser dans toute la liberté de ses mouvements, de manière à dévoiler et à « mettre en scène » - pour reprendre le mot de Rohmer consacré aux personnages des « *Comédies et Proverbes* », son intériorité psychique et les points par lesquels il se sent opaque à lui-même. En ce sens, comme dans de nombreux films où Rohmer fait intervenir le cadre naturel, la représentation des personnages s'inscrit dans une théâtralité largement inspirée par le cinéma de Jean Renoir. Jean Douchet, dans *Postface à Boudu sauvé des eaux*, établit ainsi le lien qui existe, dans le cinéma de

---

<sup>541</sup> Éric Rohmer, *Conte d'été, Intégrale Éric Rohmer, op.cit.* Cette séquence se situe à 01.24.20 h du début du film.

Renoir, entre la *théâtralité* et la *liberté du cadre* :

« Renoir a toujours pensé au théâtre, toute sa vie. Il a même écrit des pièces de théâtre il a même mis en scène du théâtre. Mais pour lui le théâtre n'est pas une chose secondaire : c'est que pour lui, toute vie est une représentation, tout personnage est en représentation comme chez Shakespeare. "Le monde est une vaste scène". *Boudu* est filmé de manière théâtrale. Non pas dans le mauvais sens du terme, avec la convention du théâtre, mais au contraire en restituant à chaque fois le cadre complet où les personnages vont évoluer. [...] *C'est un cinéaste opposé à une certaine conception du cinéma où le cadre est le tout de l'image, où les acteurs ont des places marquées au sol et où ils jouent en pensant à leurs places etc.* Renoir n'aurait jamais obtenu ce fantastique naturel s'il n'y avait pas une grande liberté pour ses acteurs d'évoluer. Ce qui leur permet de se retrouver comme au théâtre avec l'espace dont ils sont maîtres. A ce moment-là ils peuvent faire le maximum possible de choses. »<sup>542</sup>

Ces remarques pourraient tout aussi bien caractériser la manière de travailler d'Éric Rohmer avec ses acteurs, tant la liberté de se mouvoir dans le cadre leur était acquise.<sup>543</sup>

## 2- La nature, théâtre du tourment des personnages dans *Le Rayon vert*

Dans *Le Rayon vert* la nature est également très présente, servant de décor et de cadre aux tourments de Delphine. Mais à la différence du Gaspard du *Conte d'été*, c'est dans la solitude la plus absolue que Delphine va expérimenter, au sein de la campagne normande, la douleur d'exister.

C'est l'indication « Samedi, 21 juillet » qui annonce la promenade de Delphine dans le bocage normand de Cherbourg. L'action se situe trois jours après le barbecue à l'occasion duquel Delphine avait usé de toutes les ressources et de tous les arguments possibles pour convaincre l'assemblée des convives du bien-fondé du végétarisme. La séquence se déroule en trois temps.

Entrant tout d'abord dans le cadre par la droite, Delphine suit un chemin campagnard bordé de fougères et de haies. Elle retient de la main droite son pull sur son épaule et rajuste ses cheveux décoiffés par le vent, qui souffle puissamment et dont on entend clairement le son tout au long de la séquence. Dans ce premier moment de la promenade elle est filmée de dos en plan d'ensemble, puis la caméra la contourne par la gauche pour la capter de profil. On entraperçoit alors ses yeux qui fixent d'un regard terne le décor inhospitalier s'offrant à elle : une barrière qui coupe le paysage et contre laquelle elle va finalement s'appuyer. Ces plans accentuent l'expression mélancolique de la jeune

---

<sup>542</sup> Jean Douchet, « Postface à *Boudu sauvé des eaux* », bonus du DVD *Le Signe du Lion, Intégrale Éric Rohmer, op.cit.*

<sup>543</sup> André Dussolier témoigne ainsi, dans un entretien donné sur le tournage du *Beau mariage*, de la grande liberté qui était la sienne dans la séquence où son personnage, Edouard, dit son fait à Sabine, jouée par Béatrice Roman. Bonus du DVD dans le coffret de l'intégrale. *Potemkine, op.cit.*

femme, dont la silhouette paraît bien frêle comparativement aux arbres, au vent et à la mer que l'on devine au loin. La barrière paraît constituer un premier obstacle dans la promenade de Delphine : coupant brutalement le sentier qui se perd dans les herbes folles, elle laisse apparaître, dans la profondeur de champ, la côte bordée par la mer, dont elle coupe l'accès.

Là s'amorce le second mouvement de la séquence. Revenant sur ses pas, Delphine repart dans la direction d'où elle était venue, non sans avoir adressé un regard appuyé à la caméra comme pour la prendre à témoin de son sentiment de détresse. La marche devient dès lors erratique : Delphine, captée de dos, esquisse quelques pas hésitants sur le sentier du retour, puis fait demi-tour face caméra, le pas toujours aussi incertain. Elle s'engage dès lors dans un sentier perpendiculaire à la barrière, et qui paraît s'enfoncer en direction de la mer. On la voit noyée dans la verdure, en plan d'ensemble dos, lever le bras pour saisir une branche. Cette tentative apparente de retrouver un surcroît d'énergie est néanmoins de courte durée. Désormais filmée de face, la jeune fille présente un visage marqué par la tristesse. Zigzaguant parmi les herbes folles du sentier, elle attrape çà et là les plantes au bord du chemin, les caresse, en hume l'odeur comme pour retrouver à travers elles un contact perdu avec elle-même. On pense aux discours tenus peu avant cette promenade au cours du dîner dans le jardin de la villa de Cherbourg où la jeune femme évoquait le caractère « vivant » de la salade, affirmant : « La salade c'est plus une amie ». A nouveau ses pas la mènent vers une barrière donnant sur un champ laissant voir la mer et l'horizon dans le lointain.

S'accoudant à la barrière comme elle l'avait fait précédemment, elle se livre à la contemplation du spectacle de la nature livrée aux puissants effets d'un vent annonciateur de l'orage. Branches et feuilles, fleurs, et crête des arbres sont alors saisis en plans rapprochés mettant en évidence leurs mouvements désordonnés, sous l'effet de la tempête. A voir cette nature livrée aux éléments on pense au commentaire livré par Georges Didi-Huberman dans sa définition du mot « turbulence » :

« Qu'est-ce donc qu'une turbulence ? C'est une mêlée en mouvement, un embrassement dynamique de forces contraires (ce que Freud, un jour, nommera "simultanéité contradictoire" en observant la turbulente énergie des hystériques en crise). C'est l'attraction au cœur de la fuite, une attirance mêlée de terreur. En cela toute turbulence pourrait offrir l'idoine morphologie pour ce que Lacan désignera sous le terme *dialectique du désir* ». <sup>544</sup>

---

<sup>544</sup> Georges Didi-Huberman : « *Genitalis spiritus*, ou les turbulences du désir ». *Ninfa fluida, essai sur le drapé du désir*, éditions Gallimard, Paris, 2015, p. 95. Les références aux textes de Freud et de Lacan proviennent respectivement de *Névrose, psychose et perversion* (Paris, PUF, 1973, trad. J. Laplanche et J.-B Pontalis) et *Écrits*, (Éditions du Seuil, Paris, 1966). C'est l'auteur qui souligne.



Figures 55, 56, 57, 58, 59, 60 : Éric Rohmer, *Le Rayon vert*. Delphine (Marie Rivière). Atmosphère d'orage et pleurs.

C'est bien ce moment de la turbulence de la nature sous l'effet d'une atmosphère d'orage que capte ici la caméra, et l'expression lacanienne de *dialectique du désir* est pertinente, comme le montre de manière récurrente dans la séquence le retour du motif de la barrière, parfaitement représentative

des frustrations successives accumulées par Delphine depuis le début du film. Très présentes dans cette séquence<sup>545</sup>, les barrières renvoient, tout d'abord, bien sûr, aux obstacles et aux contrariétés auxquelles ne cesse de s'affronter Delphine dans son souhait de passer de « vraies vacances »<sup>546</sup> pour faire de la « bronzette ».<sup>547</sup> Mais tout nous indique, dans l'organisation de l'intrigue, que le désir de la jeune femme va bien au-delà, et que les vacances ne sont pour elle que le prétexte pour rencontrer l'amour.<sup>548</sup> Prise dans le tourbillon de la contingence, Delphine éprouvera cette quête sur un mode cruellement décevant durant les deux premiers tiers du film, avant de la vivre sur un mode amplifié à partir de la rencontre qu'elle fera par hasard sur la plage de Biarritz avec un groupe de promeneurs évoquant le roman de Jules Verne.<sup>549</sup> L'image de cette barrière, réitérée à trois reprises dans la séquence, correspond donc à une autre vérité essentielle du film, celle de la difficulté de la réalisation du désir. Mieux : elle incarne, dans le décor, la *fatalité* de Delphine, qui est l'histoire du film avant que ne survienne le « rayon vert ». Le traitement du plan fait, ici, accéder le cinéma à une dimension allégorique : Rohmer nous dit quelque chose sur la vérité du désir, si difficile à combler.

Le cinéaste use ici d'un plan subjectif : Delphine est alors filmée de dos, contemplant la vue qui s'offre à elle. Mieux : la barrière derrière laquelle la jeune fille contemple la nature dans ce plan constitue l'équivalent d'un balcon voire d'une *rampe* de théâtre derrière laquelle la nature se met en scène, donnant à voir les effets spectaculaires dus aux mouvements du vent qui l'animent. Et si ce décor végétal exprime à la perfection, par les mouvements tumultueux qu'il donne à voir, les tourments profonds qui sont ceux de Delphine, il va surtout jusqu'à faire apparaître les éléments de la nature qui

---

<sup>545</sup> On en compte en effet trois en l'espace de quelques minutes.

<sup>546</sup> « Oui mais... Il y a Babie qui m'a proposé d'aller en Irlande avec maman, mais c'est pas des vacances ça ! Moi, j'ai besoin d'avoir de vraies vacances... J'aime bien ma famille mais je peux pas... » (Delphine à Françoise, *Comédies et proverbes*, tome 1, *Le Rayon vert*, *op.cit.* p. 70).

<sup>547</sup> « Mais le mois d'août, moi j'ai envie de voir un peu la mer, de me baigner, de faire de la bronzette, tout ça. » (Delphine à sa sœur Isabelle. Éric Rohmer, « *Comédies et proverbes* », tome 1, *Le Rayon vert*, *op.cit.* p. 63).

<sup>548</sup> « Je crois, je crois, je crois... Oui, à des choses qui arrivent comme ça dans la vie, des choses qui se passent toutes seules, d'elles-mêmes, les choses de l'amour ». (Delphine à son amie Manuella. Éric Rohmer, « *Comédies et proverbes* », tome 1, *Le Rayon vert*, *op.cit.* p. 67). Plus loin elle affirmera à Lena : « C'est romantique mon idéal [...] Je me dis toujours qu'au creux d'une vague, et tout ça, il va y avoir un... ». A ce moment le sourire exalté de Delphine, suivi d'un regard levé vers le ciel, succèdent à ces paroles pour dire l'objet du désir (film *Le Rayon vert*, à 01.08.48 h du début du film).

<sup>549</sup> Éric Rohmer, film *Le Rayon vert* (à 00.56.10 du début du film). Le roman de Jules Verne date de 1882. Ce roman, élément déclencheur du film d'Éric Rohmer, construit toute son intrigue autour de la recherche du « rayon vert », phénomène naturel très rare à observer. Le roman inscrit en outre ce phénomène dans le merveilleux du conte puisqu'il est doté de la propriété magique de permettre aux amants de lire chacun(e) dans le cœur de l'autre. Occupés à s'avouer leur amour, les amoureux du roman de Jules Verne manqueront toutefois l'occasion de l'observer. Dans le film *Le Rayon vert* de Rohmer, au contraire, les personnages le guettent longuement avant de le contempler. Delphine pousse à son apparition un cri bref et triomphal qui marque la fin du film - « oui ! ». Si ce cri exprime bien la joie de la jeune fille d'avoir pu observer le rayon vert avec Jacques, il ne dit cependant rien sur les effets produits sur chacun des amoureux par ce rayon. Nous ne saurons jamais par exemple si, à la faveur de son apparition, Delphine a vraiment pu vérifier l'authenticité des sentiments de Jacques conformément aux propriétés magiques que lui attribuait Jules Verne. C'est, en revanche, par la puissance du plan centré sur le cri de Delphine que se construit l'expression d'une *extase*. Nous ne retrouverons que dans *Conte d'hiver*, plusieurs années plus tard, une telle expression extatique, et toujours – il faut le souligner –, chez un personnage féminin : Félicie dans *Conte d'hiver*.

le composent comme de véritables *personnages*, dotés d'une vie propre par la magie d'un *regard* - celui de Delphine qui en capte le mouvement désordonné, ainsi que celui de la caméra. Ce moment se découpe en trois plans : les feuilles dans les arbres et un peu plus loin les fleurs des champs en plans très rapprochés, puis le faite des arbres en contreplongée. Comme tels, ces éléments de la nature fortement individualisés font accéder le cinéma d'Éric Rohmer, bien au-delà du réalisme, à une forme de sur-expressivité dramatique, réalisant dans l'image ce que Jacques Rancière nous dit de la représentation du paysage, et de ses évolutions à partir de la doctrine classique :

« Telle est la transformation accomplie depuis le temps où l'abbé Dubos opposait l'imitation mécanique qui reproduit exactement l'aspect d'un paysan sur un sentier rustique et l'imitation artistique propre à toucher les cœurs parce qu'elle saisit la nature là seulement où elle se manifeste : dans le drame des passions humaines traduit dans les expressions des caractères. *Les sentiers forestiers où passent les paysans, les arbres qui les bordent ou les étangs qu'ils longent ont maintenant eux-mêmes un caractère.* Ce caractère est lui-même un aspect singulier d'une nature qui compose une unité d'effets en un cadre particulier pour autant que sa puissance l'excède. L'artiste est celui qui sent et qui donne à sentir cette puissance. *Les peintres [...] ont montré que la nature était là tout entière dans le drame composé par les arbres des forêts, les eaux vives des rivières, ou les eaux tranquilles des lacs, les promontoires ou les renforcements des barges, les passages de nuages, les coups de lumière ou les coups de vent.* »<sup>550</sup>

Dans le troisième et dernier moment de la séquence s'opère à l'image ce qui se présente pour Delphine comme une sorte de *catharsis* : c'est en effet à cet instant, à l'acmé de l'atmosphère tumultueuse dans laquelle se trouvent plongés les éléments de la nature, que Delphine lâche prise, fondant en larmes, le regard levé vers le sommet des arbres et perdu dans le lointain des feuillages avant de se diriger vers le ciel, comme meurtris, puis vers un espace indéfini : *l'espace intime de sa souffrance*. L'enjeu du plan est de rendre l'invisible visible à l'écran. Les catégories de l'apollinien et du dionysiaque, telles que Nietzsche les établit dans sa *Naissance de la tragédie*, pourraient ici être convoquées tant à la représentation de la douleur se conjugue celle de la beauté de la nature :

« Or, c'est ici, dans cet extrême danger qui menace la volonté, que survient l'*art*, tel un magicien qui sauve et qui guérit. Car lui seul est à même de plier ce dégoût pour l'horreur et l'absurde de l'existence à se transformer en représentations capables de rendre la vie possible : je veux parler du sublime, où l'art dompte et maîtrise l'horreur,

---

<sup>550</sup> Jacques Rancière : « Le paysage comme la peinture ». *Le temps du paysage*, La Fabrique éditions, 2020, pp 64-65. Je souligne.

et du *comique*, où l'art permet au dégoût de l'absurde de se décharger. »<sup>551</sup>

S'il n'y a pas dans cette séquence, bien sûr, de « comique » - ce registre intervenant plutôt dans la séquence du *barbecue*, la séquence de la promenade de Delphine dans le bocage normand traduit bien la souffrance intense qui est celle du personnage, l'expression « dégoût pour l'horreur ». C'est aussi parce que c'est le moment où la compassion du spectateur pour Delphine est ici à son acmé que le film accède le plus clairement à une esthétique tragique, présentant une scène à caractère cathartique. Les arbres qui entourent Delphine, s'ils constituent un refuge à l'écart du regard d'autrui, la protègent en même temps qu'ils l'enferment dans un espace livré au déchaînement des éléments, dont le spectacle peut susciter la « frayeur », sentiment requis par Aristote pour définir la catharsis.<sup>552</sup> Sortes de divinités tutélaires, aussi protectrices qu'effrayantes, ces arbres autorisent la peine de Delphine à s'extérioriser par les larmes. L'expression métaphorique « toucher le fond » pourrait en effet être à bon droit utilisée ici : à ce stade, aucune issue heureuse ne semble possible, l'enchaînement des circonstances se présentant comme systématiquement malheureux depuis les toutes premières minutes du film. En outre, si les pleurs de Delphine constituent un élément récurrent du récit<sup>553</sup>, cette séquence des pleurs solitaires est la seule de ce type, Delphine pleurant toujours dans le reste du film en réaction aux dires ou à l'attitude des personnages qu'elle croise. Ce n'est pas le cas dans cette séquence qui peut, par conséquent, apparaître comme un équivalent cinématographique de la *crise*.<sup>554</sup>

Le plan s'achève quelques instants plus tard sur les yeux de la jeune fille qui s'abaissent

---

<sup>551</sup> Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op.cit.*, p. 56.

<sup>552</sup> « La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisés séparément selon les parties de l'oeuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions. » Aristote, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Éditions du Seuil, 1980, chap. 6 p. 53

<sup>553</sup> Ceux-ci interviennent en effet à plusieurs reprises dans le film, dont ils constituent une scansion *pathétique* : lors du goûter auquel Delphine participe dans la maison de Manuella, à Cherbourg dans la séquence de la promenade solitaire analysée ci-dessus, à La Plagne au retour d'une promenade sur les versants de la montagne, à Paris dans le salon de coiffure où travaille Françoise, à Biarritz en présence de Léna et à la toute fin, juste avant l'intervention du rayon vert – à souligner : contrairement aux précédents, les derniers plieurs sont des pleurs de joie.

<sup>554</sup> C'est à dessein que nous employons ce terme, et dans l'acception stricte de la dramaturgie classique qu'expose Michel Corvin dans l'article « crise » de son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* : « Là où le théâtre baroque déroulait les aventures, éventuellement conflictuelles, de ses héros, le théâtre classique renvoie ces aventures dans l'avant de la pièce (l'exposition) pour n'en retenir que la conséquence la plus conflictuelle ». Les événements qui précèdent cette séquence de la promenade de Delphine dans le bocage normand semblent en effet tous converger vers l'expression cinématographique de cet instant de pure souffrance. Deux moments de conflictualité sont à prendre, en particulier, en considération : le moment émotionnellement violent de la dispute des filles dans la maison de Manuella dans *Le Rayon vert* et la scène du barbecue qui suit de peu cette séquence, où la conflictualité, si elle est latente, n'en est pas moins intense et met Delphine sous tension extrême comme en témoignent ses gestes et ses paroles parfois désordonnés. Ces moments ne font dans le film qu'accélérer et intensifier le processus émotionnel qui s'expose dans notre séquence, si bien que la suite de la définition de Michel Corvin concernant la crise dans le théâtre classique nous paraît pertinente ici : « C'est à cette crise que le théâtre classique doit d'être si fortement psychologique : il gagne en intériorisation et en affrontements de caractères et de passions ce qu'il a perdu en événements. C'est à elle aussi qu'il doit de passer pour simple : en fait, la crise

doucement, l'apaisement de sa souffrance se marquant par l'arrivée au plan suivant, sans transition ni raccord, d'une vieille église entourée d'un cimetière et empreinte de sérénité. La calme verticalité de ses murs tranche avec le *pathos* présent dans des plans précédents. Alors peut s'opérer, à la fin de la promenade, un retour à la « vie normale » : les nièces de Françoise se précipitent gaiement vers elle, heureuses de la retrouver. Elle se laisse entourer par elles, souriante et comme rassérénée après la crise.

C'est ensuite à La Plagne, où son ancien petit ami Jean-Pierre possède un appartement qu'il accepte de mettre à sa disposition, que Delphine va expérimenter la réalité de sa solitude. Empêchée d'accéder au studio promis par le hasard d'un contretemps – la personne qu'elle devait retrouver pour récupérer les clés s'étant absentée – Delphine entreprend l'ascension solitaire de l'un des versants qui se proposent à elle. On pourrait considérer cette séquence comme le contraire de ce qui se produit dans le film *Stromboli* de Roberto Rossellini. Car si, à la fin de ce film, le personnage de Karen, joué par Ingrid Bergman, découvre la beauté rédemptrice de la nature et du monde à la faveur d'une ascension des pentes du volcan, c'est au contraire, une nature qui se refuse à elle que représentent les versants montagneux que Delphine gravit au cours de sa promenade. A une ascension laborieuse où le corps de la jeune fille est filmé de dos dans l'effort pesant de la marche, succède l'arrivée vers un névé d'un blanc sale. De la même manière dont elle touchait, à Cherbourg, les herbes du sentier, elle tend la main vers la neige qu'elle touche fugacement, comme désireuse d'en éprouver la réalité. Plus largement, on peut remarquer qu'à chacune des étapes accomplies par Delphine au cours de sa quête éperdue à la recherche de l'amour, elle aura ce geste d'effleurement du bout des doigts des choses du monde, comme soucieuse d'éprouver leur substance, et, à travers elle, la réalité de son être propre. Et qu'à chaque fois cette tentative de contact se résoudra par une déception.<sup>555</sup> Cette gestuelle, récurrente dans le jeu de l'actrice – dont nous rappelons qu'il est totalement improvisé – construit, à partir de la persona<sup>556</sup> de

---

n'empêche pas la complexité de l'intrigue et les rebondissements ; elle se les subordonne en un même "moment misérable", tout à la fois conflagration du passé et accouchement d'un avenir inattendu ». Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, op.cit.* L'expression « moment misérable » est ici particulièrement pertinente. Quant au tour l'« accouchement d'un avenir inattendu » il peut s'appliquer à ce retour au réel, heureux et pacifié, de Delphine dans le dernier plan des retrouvailles avec la famille de Rosette. Le moment de cette gaîté retrouvée est en effet le seul du film où Delphine semble avoir renoué avec une forme de sérénité : tous les espoirs sont donc permis. Même si Delphine pleurera encore plusieurs fois dans le film, elle ne peut s'acheminer que vers un « mieux ».

<sup>555</sup> On peut ajouter à ces exemples pris dans le contact de Delphine avec les éléments de la nature le contact déceptif avec les livres dans la bibliothèque de l'appartement qui lui sera prêté à Biarritz – là encore elle les effleure du doigt et n'ouvre un d'entre eux que pour le refermer très vite.

<sup>556</sup> « Le mot *persona* vient du latin (du verbe *personare*, *per-sonare* : *parler à travers*) où il désignait le masque que portaient les acteurs de théâtre. Ce masque avait pour fonction à la fois de donner à l'acteur l'apparence du personnage qu'il interprétait, mais aussi de permettre à sa voix de porter suffisamment loin pour être audible des spectateurs. Dans sa psychologie analytique, Carl Gustav Jung a repris ce mot pour désigner la part de la personnalité qui organise le rapport de l'individu à la société, la façon dont chacun doit plus ou moins se couler dans un personnage socialement prédéfini afin de tenir son rôle social. Le moi peut facilement s'identifier à la persona, conduisant l'individu à se prendre pour celui qu'il est aux yeux des autres et à ne plus savoir qui il est réellement. [...] Il faut donc comprendre la persona comme un « *masque social* », une image, créée par le moi, qui peut finir par usurper l'identité réelle de l'individu. » C'est nous qui soulignons.

l'actrice Marie Rivière, le personnage de Delphine.<sup>557</sup>

Car l'autre aspect de Delphine, que la séquence de la promenade à Cherbourg met en scène, c'est son refus d'une certaine matérialité du monde<sup>558</sup> : ce qu'elle recherche c'est, au contraire, sa grâce ineffable, la gloire de sa *lumière*, celle qu'elle finira par trouver au dénouement avec le surgissement de l'événement quasi miraculeux du « rayon vert », couplé à la surprise infinie de la découverte de l'amour.

C'est, à la fin de sa promenade, après avoir tâté cette neige que Delphine arrive, de dos, au sommet du col. Mais pour reprendre la relation que nous soulignons plus haut avec le film *Stromboli* de Rossellini, contrairement au personnage de Karen presque surtout filmé de face dans la lumière éclatante du soleil, le regard de Delphine est ici rendu invisible au spectateur par sa posture le dos tourné, qui dénote le refus. Karen-Ingrid Bergman marquait, par la mise en scène frontale de son corps, l'accueil émerveillé des choses du monde, alors que Delphine/Marie-Rivière, au contraire, leur tourne littéralement le dos, ainsi qu'au spectateur.

Une autre lecture est toutefois possible, qui ne s'oppose pas à la précédente mais vient au contraire la compléter : faisant face au panorama des montagnes dressées dans le lointain, la silhouette frêle et immobile de la jeune femme saisie de dos et à contrejour, est un écho saisissant du tableau représenté en 1818 par le peintre allemand Caspar David Friedrich : *Le Voyageur contemplant une mer de nuages*. La même contemplation mélancolique se trouve représentée ici, la posture du personnage dénotant, dans un cas comme dans l'autre, une forme d'arrachement au monde et une profonde solitude, l'immobilité de la silhouette indiquant l'activité de la contemplation.

---

Url : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Persona\\_\(psychologie\\_analytique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Persona_(psychologie_analytique))

<sup>557</sup> On peut ajouter à ces exemples pris dans le contact de Delphine avec les éléments de la nature le contact déceptif avec les livres dans la bibliothèque de l'appartement qui lui sera prêté à Biarritz - là encore elle les effleure du doigt et n'ouvre un d'entre eux que pour le refermer très vite.

<sup>558</sup> Ce refus obstinément opposé par Delphine à cette matérialité qui l'encombre se traduit tout d'abord face aux propositions formulées par des hommes qui ne répondent pas à son désir. Mais beaucoup plus largement il s'exprime dans le film par d'autres types de refus, comme celui de *manger de la viande*. La scène du barbecue à Cherbourg (cf. *sup.*, p. 202 sq) est peut-être tout entière à lire comme l'allégorie du refus d'une matérialité que Delphine-Marie Rivière associe clairement à l'image de la lourdeur et de la mort, ainsi que cette phrase issue de la séquence le montre : « les légumes c'est plus léger, c'est plus aérien ».



Figure 61 : Éric Rohmer, *Le Rayon vert*, 1986. Delphine à la Plagne



Figure 62 issl: Caspar David Friedrich, *Voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818. Huile sur toile, 94,4 x 74,8 cm. Kunsthalle de Hambourg, Hambourg.

C'est cette image qui précède de peu une fin de séquence encore une fois marquée par la menace des pleurs. Delphine, redescendant à la station, retrouve le jeune Paulo, qui devait lui remettre les clés du studio à son arrivée à La Plagne, mais elle renonce finalement, désespérée, à son séjour en montagne. Seul l'humour de Paulo - « Tu es venue ici pour promener tes bagages ? » - la distrait de son envie de pleurer. Mais on voit à quel point, aux efforts de ses traits, elle réprime à grand-peine ses pleurs.

Nous venons de voir à travers les films *Conte d'été* et *Le Rayon vert*, deux utilisations possibles du paysage naturel : si, dans *Conte d'été*, les paysages côtiers de la région de Dinard constituaient presque l'unique décor du film, présidant au dévoilement de l'être des personnages, dans *Le Rayon vert*, ce sont les éléments du décor eux-mêmes qui se voient dotés d'une sorte d'existence par l'usage de plusieurs procédés cinématographiques comme le fait de faire apparaître un paysage de tempête à la manière d'une *scène* dont les protagonistes sont les arbres qui interviennent à la manière de divinités protectrices et effrayantes.

Nous avons vu par ailleurs à quel point, dans les deux cas, les paysages naturels fonctionnent comme des *théâtres de l'être*, dans ses incertitudes existentielles comme dans ses souffrances.

## B- La nature, théâtre de la révélation amoureuse.

Même si, dans les films d'Éric Rohmer regroupés en série, la quête amoureuse est le principal sujet dramatique, peu de films organisent une mise en scène de son aboutissement sous la forme de la *révélation*. Dans certains cas, lorsqu'elle se réalise, cette étape n'est pas représentée mais relève du hors-champ. C'est par exemple ce qui se produit dans *Ma Nuit chez Maud*, où nous comprenons dès le début du film par les images captées à l'intérieur d'une église, en un plan subjectif traduisant le regard du personnage, que Jean-Louis *cherche* Françoise – qu'il connaît donc *déjà* par définition - du regard.

Deux films, au contraire, représentent cette étape à l'écran : c'est le cas du *Rayon vert* et de *L'Ami de mon amie*, les deux derniers opus du cycle des « *Comédies et proverbes* » tournés respectivement en 16 et en 35 mm à une année de distance – en 1985 et 1986. Dans ces films la révélation du sentiment amoureux constitue un bouleversement dramatique qui oriente l'intrigue vers une fin heureuse. Que ce choix ait été préféré par Rohmer à tout autre pour clôturer le cycle des « *Comédies et proverbes* » est d'autant plus significatif qu'aucun des quatre films précédents composant ce cycle – *La Femme de l'Aviateur*, *Le Beau mariage*, *Pauline à la plage* et *Les Nuits de la*

*plein lune* –, ne comportait de telle fin. Ce choix est donc révélateur d'un infléchissement du cinéma d'Éric Rohmer vers une représentation engageant enfin la possibilité du bonheur pour le personnage principal. Soulignons par ailleurs que ce bonheur ne survient, dans *Le Rayon vert* comme dans *L'Ami de mon amie*, qu'au terme d'intrigues comportant une série de mises à l'épreuve de ce même personnage. Ces deux films se font par ailleurs écho par les moyens choisis par le cinéaste pour mettre en scène la révélation amoureuse : dans les deux cas, il s'agira d'un décor naturel où, par plusieurs procédés, se construit ce que nous pourrions nommer une théâtralité de l'incandescence.

### 1- Une théâtralité de l'incandescence : *L'Ami de mon amie*

La représentation à l'image de cet événement qu'est la révélation de l'amour tient d'autant plus du miracle, dans le cinéma d'Éric Rohmer, qu'elle est *rare*. Elle est d'autant plus fascinante à observer pour le spectateur qu'elle procède d'un bouleversement total du personnage, l'enjeu étant dès lors de rendre manifestes à l'écran les signes visibles de cette situation. Plus qu'un *théâtre*, le décor naturel constitue alors un *actant*, les éléments naturels contribuant de manière particulièrement efficace à intensifier l'expression des sentiments. *L'Ami de mon amie* est peut-être le film où cela se vérifie le mieux.

L'intrigue de *L'Ami de mon amie* repose, comme tant d'autres films d'Éric Rohmer, sur la question du *choix* : Blanche et Léa sont ainsi chacune éprise d'un homme - Léa de Fabien et Blanche d'Alexandre -, qui ne leur convient pas. L'action dramatique va dès lors consister en la mise en place progressive des conditions d'une permutation, chacune des jeunes filles échangeant avec l'autre son amoureux à la fin du film. Au-delà du fait que cette thématique est pleine d'un riche potentiel fictionnel et théâtral, le *choix* est, faut-il le souligner, le sujet par essence du cinéma d'Éric Rohmer, comme le montre l'importance réitérée du thème du pari dans certains films comme *Ma Nuit chez Maud* ou *Conte d'hiver*. Gilles Deleuze, qui étudie ce motif cinématographique dans *L'Image et le temps*, nous dit ses implications en termes d'*éthique de l'existence* :

« En mathématiques, couper une ligne droite en deux parties égales est un problème, parce qu'on peut la couper en parties inégales [...]. Or, quand le problème porte sur des déterminations existentielles et non pas sur des choses mathématiques, on voit bien que le choix s'identifie de plus en plus à la pensée vivante, et à une insondable décision. *Le choix ne porte plus sur tel ou tel terme, mais sur le mode d'existence de celui qui choisit* ». <sup>559</sup>

---

<sup>559</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, pp 230-231. Je souligne.

Reliant du reste lui-même ce motif à celui du pari pascalien, le philosophe établit ainsi l'existence d'une esthétique cinématographique marquée par ce thème chez trois cinéastes dont Éric Rohmer :

« Nous avons vu précédemment comment un cinéma d'inspiration chrétienne ne se contentait pas d'appliquer ces conceptions [liées au choix et au non choix], mais les découvrait comme le thème le plus haut du film avec Dreyer, Bresson ou Rohmer : l'identité de la pensée avec le choix comme détermination de l'indéterminable. »<sup>560</sup>

Or, dans *L'Ami de mon amie*, c'est toute l'intrigue qui renvoie à la question du choix, et qui engage chacun des personnages formant le quatuor des protagonistes : Blanche, Léa, Fabien et Alexandre. Cette question sera pour la première fois posée, pour Blanche et Fabien, à 55 mn du début du film, soit environ à sa moitié. Elle se posera dans un décor naturel mettant en scène, à deux reprises, des images représentant à l'écran la perfection de la nature. La révélation de l'amour se produira tout d'abord dans un sous-bois évoquant par plusieurs procédés l'image édénique d'un paradis perdu. Cette révélation sera suivie, deux séquences plus tard, d'une déclaration d'amour qui interviendra, dans un second temps, au bord de la surface calme et lumineuse de l'étang de Neuville.

Lorsque s'énoncent, entre Blanche et Fabien, les premiers propos amoureux qui vont leur permettre d'amorcer un autre choix que celui auquel ils se fixaient jusqu'alors, ils n'en sont pas à leur première promenade. Peu de temps auparavant ils se sont déjà retrouvés au lac de Neuville où ils ont fait de la planche à voile pour la première fois ensemble. Une semaine après, les deux jeunes gens se retrouvent. La séquence s'organise dès lors en trois temps : une première étape est consacrée à des jeux aquatiques où Blanche et Fabien progressent dans une forme d'intimité joyeuse, se courant après, se poussant dans l'eau, se défiant gaiement.<sup>561</sup> Une deuxième étape les voit s'aventurer, après avoir contemplé le panorama, un peu à l'écart de la base de loisirs sur un chemin de halage, au bord de l'Oise. Cette promenade champêtre les mène dans un cadre de plus en plus verdoyant et sauvage, le chemin de halage disparaissant ensuite tout à fait dans la végétation. La troisième et dernière phase de cette séquence se marque à l'écran par un élément de décor chargé de signification : les jeunes gens arrivent en effet aux abords d'un vieux mur de pierre, dont le scénario précise qu'il s'agit du « mur d'un parc abandonné ».<sup>562</sup> Celui-ci, constitué de strates très différentes d'aspect, représente une sorte d'objet de décor étrange aux formes hétéroclites renvoyant à un passé indéfini.<sup>563</sup> Cet élément apparaît à l'image

---

<sup>560</sup> *Idem.*

<sup>561</sup> A 0.51.29 mn du début du film.

<sup>562</sup> A 0.55.40 mn du début du film.

<sup>563</sup> La base, constituée de moellons usés et effrités mais d'apparence solide, est séparée par des moellons d'un sommet composé d'un morceau de balustrade de facture classique.

à la fois comme un obstacle physique – Fabien doit faire la courte échelle à Blanche pour lui permettre de grimper dessus – et comme un *seuil*. Si nous faisons le choix de ce terme qui renvoie à l'étymologie latine « solum »<sup>564</sup> c'est qu'il comporte une double connotation, évoquant à la fois le *pas à franchir* pour se retrouver ailleurs, et la « limite marquant un passage entre deux états ».<sup>565</sup>

Dans le cas de la séquence qui nous occupe ce terme renvoie bien à la fois à l'idée d'une *limite* : celle des amours illusoires entretenus jusqu'à ce moment par Fabien et Blanche, mais aussi à celle, clairement transgressive, du *franchissement* d'un pas. Ce pas, c'est celui qu'ils s'apprêtent à faire dans la direction d'un amour plus authentique mais qui demandera à chacun des deux personnages, de renier son amour du moment – Léa dans le cas de Fabien et Alexandre dans le cas de Blanche. Le mur franchi par les deux jeunes gens ne l'est d'ailleurs pas sans péril comme en témoignent la difficulté physique éprouvée par Blanche, mais aussi les regards furtifs – qui s'achèvent par un regard caméra - que Fabien jette par-dessus son épaule tout en faisant à Blanche la courte échelle. Ces regards semblent s'assurer que personne n'a vu que les deux jeunes gens s'apprêtent à « faire le mur » - pour risquer une expression qui, sans être littéralement adaptée à la situation, marque bien le caractère transgressif de cette *scène*.

Car c'est bien la forme d'une scène de théâtre<sup>566</sup> que sculpte la caméra, dans la clairière où se retrouvent brusquement, après le franchissement du mur, Fabien et Léa. En témoigne, après que les jeunes gens ont fini de marcher et que Fabien s'est assis sur une souche d'arbre – Blanche demeurant debout -, le mouvement circulaire de la caméra qui capte les arbres en contre-plongée, laissant filtrer la lumière solaire de cette fin de journée d'été entre les branches. Leur monumentalité, jointe à la lumière qui passe dans les ramages, confère à ces éléments du décor une sorte de présence active, encore renforcée par le léger frémissement des feuilles agitées par la brise, et par le chant des oiseaux. Le point de vue suit ici le regard de Blanche, comme le montre le plan suivant sur son visage renversé contemplant les arbres. Elle se montre cette fois bouleversée et se met à pleurer. C'est alors que la caméra reprend son mouvement circulaire, sculptant l'espace en une scène courbe, filmant sur un rythme lent mais régulier les arbres majestueux et éclaboussés de lumière.

Animés par la brise et l'éclat du soleil qui jouent dans leurs branchages, les arbres dominent la scène de toute leur hauteur, spectateurs rassurants et protecteurs entourant les personnages de leur présence frémissante. La caméra revient alors sur Blanche en plan rapproché, celle-ci tentant vainement de cacher ses pleurs à Fabien. Après avoir tenté de les minimiser, Blanche tente une seconde

---

<sup>564</sup> Selon le *Trésor Informatisé de la Langue Française* (TILF).

<sup>565</sup> *Idem*.

<sup>566</sup> Le mur franchi par Blanche et Léa ressemble ainsi, quant à lui, au « mur de scène » du théâtre romain qui délimitait les deux espaces du dehors et du lieu théâtral à proprement parler

fois de donner le change au jeune homme en attribuant ses pleurs au « silence »<sup>567</sup> ou au fait que « quand le soleil commence à descendre on a toujours un petit peu d'angoisse ». Or il est visible que Blanche ne croit pas ici à ce qu'elle dit, tant l'expression de son visage au moment des pleurs laisse peu de doute sur ce que la jeune femme peut ressentir à cet instant précis, à savoir la révélation soudaine d'un attendrissement infini pour un jeune homme qui, au cours des deux rencontres où ils se sont retrouvés à l'occasion de leurs jeux aquatiques, n'a cessé de lui prodiguer des marques d'attention – à elle qui, depuis le début du film, montrait les signes d'un grand manque d'assurance voire d'une totale mésestime de soi. Tentée, tout d'abord, de le repousser par fidélité à son amie Léa, elle le rejoindra finalement dans une étreinte amoureuse sur laquelle s'achèvera la séquence.

La beauté des arbres à travers lesquels filtre la lumière dans la séquence analysée ci-dessus est un discours dans le film qui, comme souvent dans le cinéma d'Éric Rohmer, nous dit autre chose que ce qui se produit à l'écran. Car à ces revirements du cœur et de la volonté de Blanche, l'incandescence de la lumière se détachant sur le vert sombre des feuillages oppose une autre dimension : celle d'une promesse de bonheur différente de celle, espérée par la jeune femme, d'une relation supposée avec « le bel Alexandre ».<sup>568</sup> Frémissante dans toute la splendeur de son éclat, la lumière est ici un *actant* au sens dramatique : elle préfigure, dans l'image, un aboutissement possible de la quête de Blanche, qui prendrait un chemin radicalement différent de celui qu'elle attend, un chemin dont celle-ci a pourtant déjà à ce stade un confus pressentiment. Cette sensation, émergeant peu à peu à travers sa conscience, se fraie un chemin comme la lumière éclabousse l'ombre des arbres, dans une couche très profonde de son psychisme, que nous qualifierons d'« inconscient ».<sup>569</sup> Car Blanche, à ce stade du film, est encore victime d'une double méprise : celle qu'Alexandre est un amour possible, et celle que l'attitude de Fabien relève non de l'amour mais de l'*amitié*. Le passage suivant témoigne de cette méprise :

« Elle se remet à sangloter, mais cette fois plus fort, et cache son visage dans ses genoux.

FABIEN : Dis-le-moi si je peux t'aider. chose que je ne peux pas dire à toi, surtout à toi.

FABIEN : Surtout à moi ? Mais pourquoi ? Tu peux me le dire.

BLANCHE : Oui, mais je... pleure parce que tu es là, parce que c'est avec toi que je...

BLANCHE (relevant son visage en larmes) : Mais rien, ce sont des idées bêtes de petite fille. Et puis c'est que...

---

<sup>567</sup> Le silence est tout relatif car on entend très distinctement le chant des oiseaux et le bruit du vent dans les feuillages. Cette expression employée par Blanche témoigne donc d'un état psychique particulier, sans doute favorisé par la sensation d'être, comme le dira plus tard Fabien « sur une île déserte ».

<sup>568</sup> Cette qualification moqueuse est utilisée par Léa et Fabien à plusieurs moments du film.

<sup>569</sup> Rohmer a parfois récusé avec force, lorsque critiques ou universitaires la lui présentait à propos de tel ou tel film, la théorie freudienne de l'inconscient.

FABIEN (se détachant d'elle et bondissant sur ses pieds) : Si je te gêne, je m'en vais.

BLANCHE (s'allongeant) : Mais non, reste. Je suis très bien avec toi. Seulement, j'aimerais être, avec un autre, aussi bien que je suis avec toi maintenant.

FABIEN : Ne désespère pas : tu l'auras, ton Alexandre !

BLANCHE : Mais je ne sais pas si je pourrai jamais me sentir aussi bien avec lui.

FABIEN : Alors laisse tomber !

BLANCHE : Non ! Il n'y a pas de raison pour qu'on ne se sente pas aussi bien avec un amoureux qu'on se sent avec un ami. »<sup>570</sup>

Cet attendrissement soudain envers Fabien apparaît dans le parcours malheureux de Blanche comme la marque d'une grâce infinie du destin que, littéralement, elle ne supporte pas. Le décor naturel, sculpté comme un théâtre d'incandescence à la faveur des couleurs et des mouvements de caméra, revêt ici pour Blanche une fonction cathartique, les larmes intervenant à la suite d'une émotion puissante provoquée par le spectacle des arbres. S'ensuit alors entre les deux jeunes gens une suite d'aveux, de réticences et de retournements qui les mèneront finalement à l'étreinte amoureuse, mais en passant par le détour du merveilleux, et du *rêve* :

FABIEN : [...] J'ai l'impression que nous sommes seuls au monde, ou sur une île déserte.<sup>571</sup> Tu sais, j'ai souvent fait ce rêve, autrefois, d'une fille que je rencontre dans la forêt. On se rencontre dans une clairière, on va magiquement l'un vers l'autre, on s'aime, et puis on repart chacun de son côté, sans même s'être dit son nom.<sup>572</sup>

Blanche se reconnaîtra dans ce rêve édénique d'un acte sexuel accompli hors de tout sens du péché, et se prêtera alors volontiers aux jeux de l'amour avec Fabien. Le rêve ne fait du reste que redoubler, dans une mise en abyme, les conditions dans lesquelles les deux jeunes gens vont s'aimer : la « clairière » représente celle dans laquelle ils se trouvent, l'« île déserte » fait référence à cet espace désert, à l'écart du chemin – le scénario précise qu'il s'agit d'un « parc abandonné »<sup>573</sup> - dans lequel ils se sont introduits à la faveur d'un mur de fortune.

Blanche et Fabien sont, à ce stade de l'intrigue, dans une « île déserte », à l'écart du monde et de ses épreuves, dans le paradis perdu du rêve et du *fruit défendu* que constitue, pour les deux jeunes gens, la promesse d'une union amoureuse en dépit de leurs choix initiaux. Entre donc dans le plaisir

---

<sup>570</sup> Éric Rohmer, « *Comédies et Proverbes* », *op.cit.*, p. 142. L'ambiguïté du statut « ami / amant » est très souvent exploité dans les films de Rohmer. C'est le cas par exemple entre Octave et Louise dans *Les Nuits de la pleine lune*, mais aussi entre Margot et Gaspard dans *Conte d'été*.

<sup>571</sup> Il faut ici souligner que Stevenson est un des auteurs préférés d'Éric Rohmer.

<sup>572</sup> *Idem.*, p. 142.

<sup>573</sup> *Idem.*, p. 141.

de cette promesse la dangereuse mais délicieuse perspective d'une *transgression* puisque chacun d'eux s'apprête à trahir ses engagements amoureux, réels ou fantasmés : Fabien est, au moment de notre séquence, encore engagé à Léa, quand Blanche nourrit encore l'espoir d'une histoire d'amour avec « le bel Alexandre ». Et les arguments par lesquels chacun justifie son propre désir pour l'autre – Léa « est en train de passer du très bon temps » selon Fabien, Blanche ne sait pas si « [elle pourra] se sentir jamais se sentir aussi bien avec [Alexandre qu'avec Fabien] » - ne parviennent qu'à grand-peine à masquer le caractère impérieux d'un désir naissant.

C'est donc bien dans le contexte de l'évocation édénique d'une forme de paradis perdu, construite grâce à plusieurs éléments, que peut s'opérer l'union entre Fabien et Blanche dans cette séquence. Les mouvements circulaires de la caméra, les plans en contre-plongée sur les arbres, les contrastes chromatiques du vert et de la luminosité intense du soleil – auxquels il faut ajouter ceux des vêtements jaune et bleu des protagonistes -, les pleurs de Blanche et les mouvements des corps se rapprochant, s'éloignant ou s'étreignant, mettent bien en œuvre une théâtralité de l'incandescence où les éclats mêlés de l'ombre et de la lumière nous disent toute la puissance du désir.



Figures 63, 64 : Éric Rohmer, *L'Ami de mon amie*, 1987. Fabien (Éric Viellard) et Blanche (Emmanuelle Chaulet). Promenade dans la clairière. La lumière filtre à travers les feuillages des arbres entourant la clairière.



Figures 65 et 66 : Éric Rohmer, *L'Ami de mon amie*, 1987. Fabien (Éric Viellard) et Blanche (Emmanuelle Chaulet). Pleurs et attendrissement.

C'est donc bien dans le contexte de l'évocation édénique d'une forme de paradis perdu, construite grâce à plusieurs éléments, que peut s'opérer l'union entre Fabien et Blanche dans cette séquence. Les mouvements circulaires de la caméra, les plans en contre-plongée sur les arbres, les contrastes chromatiques du vert et de la luminosité intense du soleil – auxquels il faut ajouter ceux des vêtements jaune et bleu des protagonistes –, les pleurs de Blanche et les mouvements des corps se rapprochant, s'éloignant ou s'étreignant, mettent bien en œuvre une théâtralité de l'incandescence où les éclats mêlés de l'ombre et de la lumière nous disent toute la puissance du désir.

## 2- *Le Rayon vert*, du récit de Jules Verne à la révélation amoureuse.

*Le Rayon vert* est aussi le lieu de cette théâtralité de l'incandescence. Ce film poussera en effet très loin les vertus de la lumière, puisque c'est son surgissement quasi miraculeux sous la forme du « rayon vert » qui présidera à la révélation finale de l'amour de Delphine pour Jacques.

Sorte de personnage éponyme du film, ce rayon fait partie des forces agissantes de l'intrigue

parmi lesquelles il occupe la fonction d'*objet* de la quête de l'héroïne, telle qu'a pu la définir Greimas.<sup>574</sup> En effet la quête d'amour de Delphine est conditionnée par la possibilité de contempler ce rayon, comme le décrit le roman éponyme de Jules Verne. Décrit comme magique par un groupe de promeneurs dont elle croise la route par hasard sur la plage de Biarritz, il est en effet investi de la propriété merveilleuse de permettre à celui qui le surprend de voir les véritables sentiments de la personne aimée. Rebattant les cartes de la destinée de la jeune femme, ce récit entendu *par hasard* fait, d'une certaine manière, office de *coup de théâtre*. Il exerce en effet sur Delphine une telle fascination que celle-ci se cache derrière un mur pour écouter les propos tenus par le groupe de promeneurs.

La séquence se fait ici plan-séquence, les paroles des personnages<sup>575</sup> déroulant le récit en plusieurs étapes alternant conversation collective et prises de parole individuelle. Le tout s'achève par une leçon de physique donnée un personnage masculin barbu dont Françoise Etchegaray nous rapporte dans plusieurs témoignages les raisons de sa présence comme acteur dans le film, entièrement dues au hasard des circonstances.<sup>576</sup> Surtout, ce récit introduit une forme d'espoir chez la jeune femme, d'autant que peu de temps auparavant, Delphine a trouvé sur son chemin par hasard – *hasard dramatique* car faisant partie de l'intrigue –, une carte à jouer représentant un valet de cœur. Il n'y a pas de film de Rohmer où la lumière soit à ce point traitée comme une puissance sacrée, une *force surnaturelle* qui verse clairement le film vers le conte. Mais ici la lumière revêt une autre nature encore puisqu'elle est indéfectiblement liée aux pouvoirs du rêve et de la fiction, dont elle constitue la triomphale incarnation.



Figure 67 : Éric Rohmer, *Le Rayon vert*. Delphine trouve par hasard un valet de cœur.

---

<sup>574</sup> Dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Paris, Points essais, 1979.

<sup>575</sup> Ces personnages sont joués par des acteurs non professionnels, dont certains étaient des amis de Françoise Etchegaray.

<sup>576</sup> Professeur de physique en Allemagne, cet homme avait en effet eu l'occasion d'entendre Éric Rohmer à l'occasion d'une présentation de *La Marquise d'O...* au public allemand !



Figures 68, 69 : Éric Rohmer, *Le Rayon vert*. Delphine (Marie Rivière) assiste, cachée, à une conversation sur le roman de Jules Verne. Cette discussion littéraire s'achève par un cours de physique impromptu : le professeur (Gunter Friedrich Christlein) explique à son assistance les conditions atmosphériques nécessaires à l'apparition du rayon vert.

C – De l'eau et de la lumière, faire surgir une image de la profondeur de l'être.

*Le Signe du Lion et Le Rayon vert.*

Très nombreux sont les films d'Éric Rohmer où les éléments de l'eau et de la lumière accompagnent l'intrigue, voire en constituent le principal décor. Sans doute est-ce là une des traces de la grande admiration que le cinéaste voue au cinéma de Jean Renoir, dont on se souvient de films où ces éléments sont particulièrement importants comme *Partie de Campagne* ou *Boudu sauvé des eaux*, film que Rohmer appréciait particulièrement. Mais s'il y a bien quelque chose de renoirien dans ce parti pris dramaturgique d'utiliser si souvent ces éléments, Rohmer s'ingénie à varier, de film en film, leur utilisation. En fonction des œuvres où ils sont utilisés ils peuvent ainsi représenter ce que Rohmer lui-même nommait « » ou au contraire incarner la tentation du malheur. Nous montrerons ici comment les films *Le Signe du Lion*, *Le Rayon vert* et *L'Ami de mon amie* utilisent ces éléments.

### 1-*Le Signe du Lion* : une théâtralité du noir et blanc

Dans *Le Signe du Lion*<sup>577</sup>, premier long métrage réalisé en noir et blanc par Éric Rohmer en 1959, c'est l'eau de la Seine qui accompagne le mieux le parcours – au sens physique et moral-, du personnage principal, Pierre Wesserlin.<sup>578</sup> Artiste bohème vivant dans le quartier latin, ce personnage se voit contraint de quitter son logement faute de pouvoir le payer. Il se rabat d'abord sur une modeste chambre d'hôtel avant de se voir progressivement réduit, du fait de son dénuement, au statut de clochard. Il élira alors les quais de la Seine comme lieu principal de ses errances.

Le plan d'ouverture du film marque ce qu'il faut bien nommer une *entrée en Seine*. La musique, ici extradiégétique, introduit des notes de violon que reprendra ensuite Pierre Wesserlin, musicien et violoniste, durant le film.<sup>579</sup> Le style en est à la fois moderne et mélancolique.<sup>580</sup> La Seine, au centre

---

<sup>577</sup> Curieusement cette première œuvre *aboutie* d'Éric Rohmer – par opposition aux *Malheurs de Sophie* tourné en 1952, mais jamais terminé -, rencontre un parcours semé d'embûches, à la manière du héros du film dont le parcours est également traversé d'obstacles. Tourné en 1959, *Le Signe du Lion* ne verra réellement le jour qu'en 1962.

<sup>578</sup> Joué par l'acteur Jess Hahn. À souligner : lui-même était un musicien contrarié, devenu acteur après son échec à percer en tant que musicien de jazz.

<sup>579</sup> L'usage extradiégétique de la musique est assez rare chez Rohmer pour que cela mérite d'être signalé. Deux films seulement usent toutefois de ce procédé : *Le Rayon vert*, dont la musique, au violon également, s'inscrit dans des tonalités proches de celles du *Signe du Lion* ; *Conte de printemps*, où la musique de Beethoven accompagne le travelling d'ouverture, présentant un trajet en voiture dans la banlieue parisienne.

<sup>580</sup> Comme l'indiquent Antoine de Baecque et Noël Herpe le cinéaste a fait appel à un compositeur d'avant-garde, Louis Sagner, à qui il a demandé d'écrire « quelque chose dans le style de Bela Bartok ». Ils citent ensuite les propos suivants, émis par le cinéaste, à l'occasion de l'entretien donné à Noël Herpe et Philippe Fauvel dans *Le Celluloïd et le marbre* :

de l'image, se voit parcourue d'est en ouest par un lent travelling pris de l'avant d'un bateau qui laisse défiler le générique tout en dévoilant progressivement les rives du fleuve et ses quais recouverts de bâtiments en direction de Notre-Dame. Défilant de part et d'autre, détachant leurs formes sombres et découpées sur la surface claire et translucide de l'eau du fleuve, ces quais apparaissent comme des rideaux s'ouvrant sur la ville. La cathédrale Notre-Dame, qui surgit sur la gauche de l'écran, assure le raccord avec le plan suivant où on la retrouve prise du point de vue opposé. Elle disparaît alors progressivement derrière un facteur en uniforme, que l'on voit pédaler avec entrain sur la route bordant les quais, puis tourner sur sa gauche en direction de la maison où habite Pierre.

Cette très brève entrée en matière fonctionne à la manière de nombreux prologues rohmériens, qui, dans les films composant nos trois cycles, consistent à montrer aux spectateurs les lieux dans lesquels va se dérouler l'intrigue, ainsi que, parfois, les personnages principaux.<sup>581</sup> Dans *Le Signe du Lion* apparaît de plus, un personnage de médiateur – un facteur<sup>582</sup> –, derrière le dos duquel le spectateur voit progressivement disparaître la cathédrale, et qui intervient comme l'équivalent moderne d'un messenger de tragédie.<sup>583</sup> Car c'est une information d'importance pour la suite de l'intrigue qu'apporte, sous la forme d'un modeste télégramme, ce messenger : une vieille tante très riche est décédée en Allemagne, Pierre Wesserlin est donc persuadé qu'il va pouvoir hériter de son immense fortune, ce qui le met en joie. Mais par un renversement radical de situation, il va très rapidement voir s'envoler ses espoirs de richesse du fait de la concurrence d'un cousin qui sera le légataire exclusif des biens de la tante. Et ce jusqu'à ce que, par un hasard extraordinaire, la courbe narrative ne s'inverse à la fin du

---

« [Louis Saguer] a donc composé une partition... qui n'est pas à proprement parler sérielle, mais dont la tonalité n'est pas classique. Et ce, après avoir seulement lu le scénario, racontant la marche dans Paris d'un homme voué à devenir clochard. Sa musique est très belle ! » Le commentaire des auteurs de la biographie est ici très éclairant. Ils évoquent en effet, selon une formule traduisant bien l'esprit d'une œuvre faite d'oppositions : «[...] une mélodie qui se cherche à travers la stridence. Qui trace son chemin obscurément, quels que soient les interruptions, les hésitations ou les ratés . [...] la musique s'avère chez Rohmer le langage de l'être, dans son conflit avec les contingences matérielles ». A. de Baecque et N. Herpe, *op.cit.*, p 100. Je souligne.

<sup>581</sup> Cette représentation, à l'ouverture du film, des lieux de l'intrigue, est commune à Rohmer et à d'autres cinéastes de la Nouvelle Vague dans l'époque qui nous importe ici : 1959, l'année de réalisation du *Signe du Lion*, mais aussi des *Cousins* de Claude Chabrol ou des *400 coups* de Truffaut. Dans ces deux dernières œuvres, l'entrée dans le film se fait respectivement par la rue Soufflot et la place du Panthéon pour *Les Cousins*, par une captation des rues et des façades de Paris à partir de la fenêtre d'une voiture dans *Les 400 coups*. Rohmer demeurera fidèle à ce principe dans tous les films organisés en cycles, inscrivant ainsi d'emblée ses films dans un ancrage spatial et temporel.

<sup>582</sup> Notons que le personnage principal de *La Femme de l'Aviateur* est, sans être lui-même facteur, également employé des postes. Mais contrairement au *Signe du Lion*, le film *La Femme de l'Aviateur* met en crise le personnage du postier, dont l'échec à communiquer est patent. Il s'essaiera à plusieurs reprises au cours du film à communiquer par message écrit avec les jeunes femmes qu'il fréquente, Anne et Lucie, sans que ses missives n'atteignent jamais leur objectif.

<sup>583</sup> On pense en particulier au premier volet de la trilogie de *L'Orestie*, *Agamemnon* (458 avant J-C) où c'est un messenger qui vient informer Clytemnestre du retour de son époux de la guerre de Troie.

récit, à la faveur d'un nouveau coup de théâtre <sup>584</sup>, vers un rétablissement de la situation initiale.

Le premier long métrage de Rohmer est donc consacré à une figure incarnant clairement l'expérience d'une déchéance liée à la perte d'une fortune matérielle qui va progressivement amener le personnage vers une *perte ontologique* : à l'effacement, de son être-même. Sorte d'anti-Faust, Pierre ne signe pas de pacte avec le diable, mais comme pour le personnage de Faust la question de la perte ontologique est liée à celle de la fortune matérielle – de son *excès* dans le cas de Faust, de son *manque* dans celui de Pierre Wesserlin. A travers le renversement qui mène Pierre de l'excès de fortune au dénuement le plus total on peut d'ailleurs considérer que c'est le motif de l'infini du manque qui intervient dans le récit, consubstantiellement lié au thème du désir. Jacques Lacan précise en effet : « Le désir est la relation d'être au manque. Le manque est le manque à être à proprement parler. Ce n'est pas le manque de ceci ou de cela mais le manque à être par lequel l'être existe ». <sup>585</sup> C'est bien la question du manque, d'abord sous sa forme matérielle puis spirituelle et morale, qui se soldera pour le personnage de Pierre Wesserlin en manque radical d'*être*. Et ce jusqu'au sentiment de dissolution totale dans une sorte de néant existentiel qui finira par caractériser ce personnage, contraint par les circonstances de se dépouiller progressivement de tous les signes qui le rattachent à l'humanité. Très rapidement en effet, sitôt la fête terminée, le film procédera, séquence par séquence et plan par plan, à la cruelle déconstruction de la figure d'un héros qui, pour avoir trop fait confiance en sa bonne fortune, a dépensé toutes ses maigres économies, voire s'est endetté pour organiser « une bringue à tout casser ». <sup>586</sup> Mais si l'on ne peut s'empêcher de voir Pierre Wesserlin comme un personnage incarnant l'hybris des Grecs, il s'apparente surtout, pour Éric Rohmer, à un cinéma catholique. <sup>587</sup>

C'est à ce titre que l'éloignement progressif de la cathédrale jusqu'à l'arrière-plan du cadre, où ce bâtiment religieux disparaît tout à fait, est un indice à prendre en considération, sachant que tout le film, jusqu'au coup de théâtre final, consiste à représenter le récit d'une *chute*. Pierre se retrouve en

---

<sup>584</sup> Le cousin décédera en effet lui-même à la faveur d'un accident de voiture. On a reproché au film, à sa sortie, son manque de vraisemblance en évoquant cette séquence. Mais c'était manquer l'essentiel : comme en témoignera toute l'œuvre à venir, et comme l'indiqueront de manière explicite les titres « Contes moraux » et « Contes des quatre saisons », l'œuvre de Rohmer met en scène, dans son cinéma, le merveilleux du *conte* à concurrence du réel.

<sup>585</sup> Jacques Lacan, « Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse », *Le séminaire*, Livre II, édition établie par Jacques-Alain Miller, Éditions du Seuil, 1977.

<sup>586</sup> L'expression « à tout casser », utilisée par Pierre Wesserlin lors de l'annonce qu'il fait à son ami journaliste à Paris Match de son héritage (à 00.04 mn du début du film), se réalisera dans son sens littéral durant cette « bringue » où, ivre de boisson et de confiance dans sa bonne fortune, Pierre ira jusqu'à défier la planète Vénus par un coup de feu tiré à la carabine par la fenêtre de son appartement. On pense ici au *Dom Juan* de Molière et à ses bravades successives à l'encontre du Ciel. C'est cet épisode qui évoque le plus, selon nous, la notion d'arrogance comprise dans le mot *hybris*.

<sup>587</sup> Ces propos du cinéaste, tirés d'un entretien donné à Jean Parvulesco en 1962 à l'occasion de la sortie du *Signe du Lion*, le confirment : « Je suis catholique. Je crois qu'un cinéma vrai est nécessairement chrétien, car il n'y a de vérité que dans le christianisme. Je crois au génie du christianisme et il n'y a pas un seul grand film de l'histoire du cinéma qui ne soit traversé par l'idée chrétienne. » (A. de Baecque et N. Herpe, *op.cit.*, p 110).

effet dans la situation d'arpenter en plein mois d'août les rues et places de Paris – voire ses routes de banlieue –, à la recherche d'expédients toujours plus improbables, ayant non seulement abandonné la perspective de l'héritage convoité mais aussi celle de se voir matériellement aidé par des « amis » que les vacances d'été ont tous éloignés de Paris. Va alors se produire l'inévitable : privé de tout moyen de se procurer de l'argent, Pierre sera, selon une fatalité qui semble le poursuivre et le traquer avec la plus grande rigueur, contraint de *survivre* au lieu de *vivre*, et de cesser d'être un artiste – même raté –, pour devenir un *clochard*.<sup>588</sup> Les trois séquences les plus saisissantes du film sont, à notre sens, celles qui se situent sur les quais de la Seine, sur lesquels Pierre Wesserlin va errer durant une partie importante du film avant de se voir pris en charge par un clochard joué par le comédien Jean le Poulain.

Il y a plusieurs raisons à l'effet de saisissement produit par ces séquences, qui sont marquées par une théâtralité mettant en évidence la déréliction de Pierre par des moyens purement cinématographiques, et à l'exclusion de la parole du personnage.<sup>589</sup> C'est sur ces quais en effet que le film révèle au spectateur, de la manière la plus évidente, une *théâtralité du noir et blanc* : s'y révèle en effet un jeu dialectique entre l'ombre projetée par les murs et la lumière éclatante de l'été, ce qui permet de souligner le spectacle de la déchéance de Pierre avec une grande intensité. Mais ce saisissement visuel s'accompagne d'un saisissement auditif : contrairement à la part essentielle que le cinéma d'Éric Rohmer réservera par la suite au langage parlé, le film présente le personnage de Pierre, dans ces séquences, comme presque totalement silencieux. Si cela peut évidemment se comprendre par la solitude absolue dans laquelle il se retrouve en cette période estivale, le silence du personnage participe aux sentiments d'effroi et de compassion que ressent le spectateur à la vue de son terrible sort. D'autant que ce silence est mis en valeur par le bruit sonore et mécanique des souliers qui heurtent le pavé, la marche virant à l'errance éperdue d'un personnage taraudé par la faim et la fatigue. Ce bruit sec et monotone est à lui seul un langage bien plus éloquent que n'importe quelle parole pour nous dire l'horreur de la situation de Pierre. Les seules paroles qu'il nous soit donné d'entendre sont celles des flâneuses qui apparaissent comme autant de *tentations*, car elles représentent le reflet de ce qu'il pense avoir totalement perdu : la joie de retrouver des amis, le badinage amoureux, ou simplement la capacité

---

<sup>588</sup> Très inspiré par une mésaventure survenue à Paul Gégauff alors qu'il vivait en Espagne, ce film crédite celui-ci au générique comme scénariste. C'est une attribution abusive, Gégauff ayant seulement apporté à Rohmer l'idée du scénario d'après ses propres mésaventures.

<sup>589</sup> Hormis la première demi-heure environ, le film est presque tout entier envahi par le silence de Pierre, d'autant plus frappant que le son, postsynchronisé, rententit surtout des pas sonores de Pierre sur le pavé parisien. C'est cette austérité d'un film qui, contrairement à ce qui se produira plus tard dans l'œuvre du cinéaste, ne contient que très peu de dialogues, qui favorisera les difficultés de l'œuvre à sortir dans sa version intégrale. Dans une des premières versions en effet il sera coupé. La situation de Pierre, enfermé dans son silence et dans sa solitude, annonce, toutes proportions gardées, celle de Delphine dans la séquence de sa promenade dans le bocage normand (cf. *sup.*, p 249 sq) On ne retrouvera plus après *Le Rayon vert*, dans le cinéma d'Éric Rohmer, de personnage aussi solitaire et à ce point blessé par l'existence qu'il en vienne à vivre en marge de la communication avec autrui.

à satisfaire sa soif ou sa faim. Souvent accompagné, enfin, par des notes de violon en mode extradiégétique, le silence de Pierre a pour effet de centrer l'attention du spectateur sur le regard désespéré du personnage, en même temps que sur ses gestes dérisoires : tenter de dérober un sandwich sur un banc au risque de se voir ridiculisé par les aboiements d'un petit chien, se démener pour faire venir sur la rive un paquet de nourriture abandonné sur les eaux mais qui s'avérera finalement immangeable, chercher à tromper la faim en mâchant une feuille de *saule pleureur* – ce signifiant prenant ici pleinement son sens. Le montage qu'opère le film entre le silence, les paroles anonymes des passants, le bruit des pas et les notes nostalgiques du violon, renforce la puissance visuelle d'images où s'échelonnent toutes les nuances de gris et de noir, et où explose, par contraste, la luminosité des eaux du fleuve.

Un dernier facteur de saisissement est lié au caractère géométrique de plans où le héros se trouve comme enfermé entre deux dimensions strictement opposées : l'horizontalité du quai sur lequel il se déplace et qui borde la surface des eaux du fleuve, et la verticalité d'un espace enfermé entre la surface réfléchissante de la Seine et le pan vertical du mur du quai, sur lequel Pierre passera parfois sa main en murmurant « saleté de pierre », phrase empreinte d'une ironie tragique : à cet instant, ce n'est pas à la pierre du mur du quai qu'il parlera vraiment, mais c'est, par l'effet d'un zeugme bien involontaire<sup>590</sup>, à sa propre personne qu'il rejette plus que tout sans en avoir conscience. Cet espace, si nettement circonscrit entre les eaux du fleuve et les murs du quai, apparaît bien comme une *scène*, puisque c'est dans ce lieu étroit que s'offrira à Pierre, sous la forme d'un éblouissement, le spectacle du réfléchissement de la lumière sur les eaux de la Seine, un réfléchissement qui, les trois fois qu'il interviendra, se soldera par un vertige.<sup>591</sup> Dans ces trois images l'eau, sculptée comme une *matière* par le regard de la caméra, intervient de manière spectaculaire, offrant au regard les jeux chatoyants de l'ombre et de la lumière. Chacun de ces plans propose, par sa soudaineté et son intensité, l'équivalent cinématographique d'un *deus ex machina*. Car au sein des ténèbres de l'existence de Pierre dans cette phase du film, c'est en effet la beauté tout entière de l'univers qui se manifeste brusquement et se révèle à lui le temps d'un éblouissement et d'un vertige.

Et c'est, finalement, cette beauté que Pierre retrouvera à la fin du film lorsqu'il empruntera un violon à un vieux tzigane, sur lequel il jouera à nouveau cet air qu'il avait composé avant le début du film.<sup>592</sup> Il pourra alors, selon la logique merveilleuse d'un conte – et on pourrait même ajouter d'un

---

<sup>590</sup> Ces jeux sur le signifiant - « saule pleureur », « Pierre / pierre du quai » - tendent à conférer à ces scènes de quai un caractère onirique. Le rêve est par excellence, comme l'on sait depuis Freud, l'espace de l'imaginaire où l'« inconscient est structuré comme un langage », et où le sens ne se délivre qu'à travers des déplacements par métonymie ou comparaison.

<sup>591</sup> Ces moments se situent respectivement à 0.56.40, 1.09.43 et 1.10.33 mn du début du film.

<sup>592</sup> C'est ce même air qui scande tout le film de ses notes lancinantes, en mode extradiégétique.

conte « moral » -, récupérer le bien initialement convoité mais perdu par le hasard de circonstances qui auront toutes joués en sa défaveur au point d'apparaître comme la marque d'une *mise à l'épreuve*. Il lui aura fallu vivre l'enfer sur terre pour trouver le paradis. Allégorie de la grâce, ce film met en balance l'horreur de la chute et l'infini du pardon, dont les éblouissements de Pierre sont le signe annonciateur. Le plan final sur la constellation du Lion est le dernier hommage rendu par le cinéaste la lumière brillant à travers les ténèbres.



Figures 70 et 71 : Éric Rohmer, *Le Signe du Lion*, 1959. Pierre Wesserlin au bord de la Seine (Jess Hahn). Éblouissement.

## 2-*Le Rayon vert* ou le saisissement par la lumière.

Plusieurs années après *Le Signe du Lion*, *Le Rayon vert* reprendra la représentation de l'eau et de la lumière mais sous des modalités différentes. Alors que *Le Signe du Lion* l'eau reflète la lumière, c'est exactement le contraire qui se produit dans *Le Rayon vert*, où l'eau est affectée de valeurs

négatives : eau des larmes de Delphine, versées sept fois au cours du film<sup>593</sup> ; eaux de la Seine recouverte de débris lors du retour de la jeune femme qui, au retour d'une excursion décevante à La Plagne se promène à son tour sur les quais du fleuve, remâchant son amertume<sup>594</sup> ; eau tumultueuse, enfin, de l'Océan atlantique à Biarritz, captée en plan fixe très rapproché, vers laquelle elle se précipite, fascinée.<sup>595</sup> Cette eau, qui surgit avec tumulte du dessous du parapet sur lequel elle se tient, est captée de très près, la prise de vue mettant l'accent sur le bruit et le mouvement explosif des vagues brisées par le ressac. A voir le regard mélancolique que Delphine jette sur ce spectacle, le spectateur comprend aisément que l'idée de s'y jeter la traverse.<sup>596</sup> Et encore une fois les pleurs sont tout près de jaillir sur son visage.



Figures 72 et 73 : Éric Rohmer, *Le Rayon vert*. Biarritz. Delphine au bord de l'eau (Marie Rivière).

On peut se demander dans quelle mesure l'eau, dans *Le Rayon vert*, ne constitue pas souvent le signe visible à l'écran des états d'âme de Delphine. L'introduction de la promenade en bord de Seine, marquée par la représentation d'un fleuve pollué, nous propose l'image d'une eau impure qui a quelque rapport avec une vie que n'a de cesse de rejeter Delphine. Soucieuse de construire une relation sur la base d'un amour réel et *total* plutôt que de succomber à la tentation de relations amoureuses

---

<sup>593</sup> Comme nous le disions ci-dessus c'est cette scansion du rythme du film par les pleurs de Delphine qui donne au personnage le profil le plus pathétique de tous les personnages d'Éric Rohmer. Les pleurs régulièrement affectés aux personnages féminins, dans le cinéma s'inscrivent dans l'esthétique de la *mater dolorosa* de la tradition chrétienne, qui au cinéma trouve une de ses plus belles incarnations dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, de Carl Theodor Dreyer (1927) - cinéaste qu'appréciait particulièrement Éric Rohmer., qui lui consacra d'ailleurs un film documentaire. Gérard Falconetti, qui joue dans plusieurs films de Rohmer, était, du reste, son petit-fils.

<sup>594</sup> A 00.46.43 mn du début du film.

<sup>595</sup> A 00.54.08 mn du début du film.

<sup>596</sup> Ce plan évoque irrésistiblement celui de *Vertigo*, où le personnage de Madeleine Elster (Kim Novak) fixe également l'océan avant de s'y jeter sous le regard de Scottie (James Stewart).

superficielles, elle se voit, dans chacune des séquences du film, régulièrement sollicitée par plusieurs protagonistes qui ne cessent, avec la meilleure intention du monde – comme par exemple son amie Françoise -, de l'inviter à céder à cette tentation. La promenade de la jeune femme au bord d'un fleuve charriant des immondices est prolongée par un bref parcours le long du quai, où elle jette un regard rapide sur la foule des Parisiens venus, en ce jour d'été, se faire bronzer sur les bords de la Seine. Les corps, pour la plupart masculins, torse nu ou en maillot, sont agglutinés au bord de l'eau et filmés de manière réaliste – écrasés par le soleil, la peau luisante et rougie -, tous tournés vers la Seine. Un couple fait toutefois exception, allongé dans l'autre sens. Elle lui jette un regard rapide et ils la regardent en retour, tourner rapidement les talons et repartir en sens inverse. Si ces corps dénudés et offerts à la brûlure du soleil ont quelque chose de disgracieux par la manière dont ils s'entassent au bord du quai, l'image du couple ne peut, quant à elle, que renvoyer cruellement la jeune femme à sa solitude, voire à sa frustration affective. Ce dernier plan fait apparaître à ses yeux l'objet de son manque, de la même manière que Pierre Wesserlin retrouvait sur les quais de la Seine de la nourriture, ou des couples en train de flirter – tous éléments qui fonctionnaient comme autant d'objets de tentation.



Figures 74, 75, 76 : Éric Rohmer, *Le Rayon vert*. Promenade en bord de Seine. Immondices et regards curieux.  
(Marie Rivière).

C'est à la toute fin du film seulement, alors que sa rencontre avec Jacques se présente sous les meilleurs augures, que Delphine s'exprimera clairement, pour la première fois sur son désir, dévoilant à Jacques, en même temps qu'au spectateur, le mobile réel de ses refus successifs et de ses oppositions aux propositions que lui font, tout au long du film, les uns et les autres pour la sortir de sa solitude. Le discours, empruntant pour la seconde fois dans le film l'allure d'une argumentation *pro domo*<sup>597</sup> sera effectué cette fois non dans le style de l'attaque – comme lors de la scène du barbecue, mais dans celui de la *confidence*. Il prendra l'aspect d'une tirade où la jeune femme énoncera la raison de ses nombreux refus :

« JACQUES : Tu n'as jamais été amoureuse d'un homme ? Non, parce que tu me racontes que tous les hommes sont amoureux, ben non !

DELPHINE : Ah ! J'ai jamais dit qu'ils étaient tous amoureux !

JACQUES : Non, non.

DELPHINE : Au contraire, non pas du tout. Ils sont pas amoureux de moi. Ils me courent après un jour, et puis, bon, je sais très bien que c'est pas de l'amour, parce que... Un mec, je sais très bien ce qu'il veut prendre de toi, et je sais quand c'est peu de chose, je dis quand... Le regard qu'un homme peut avoir sur moi, je sais quand c'est peu de chose, quand il a vu une chose superficielle et qu'il voudrait que je la lui donne. Moi je trouve ça trop futile pour moi, si tu veux : c'est rare le regard d'un homme qui soit très large, tu vois, et puis j'ai envie, moi aussi, de... D'aller vers lui et de lui donner... Oui, j'ai été amoureuse, mais j'ai été, quoi, j'ai été amoureuse trois fois dans ma vie, trois fois. T'es pas amoureux ? »<sup>598</sup>

C'est ce langage qui fait de Delphine un personnage possédant ce que Louis Aragon qualifiait comme « le goût de l'absolu » dans son roman *Aurélien* :

« Il y a une passion si dévorante qu'elle ne peut se décrire. Elle mange qui la contemple. Tout ceux qui s'en sont pris à elle s'y sont pris. On ne peut l'essayer et se reprendre. On frémit de la nommer : c'est le goût de l'absolu [...]. Qui a le goût de l'absolu renonce par là même à tout bonheur. »<sup>599</sup>

Ce refus obstiné d'aventure que revendiquait Delphine, durant tout le film jusqu'à l'inscrire, comme Pierre Wesserlin, dans une sorte de fatalité du renoncement, sera finalement conjuré à l'apparition d'un rayon miraculeux surgi de l'océan. Dans *Le Signe du Lion* l'eau reflétait la lumière

---

<sup>597</sup> C'est lors du barbecue en Normandie que Delphine était une première fois intervenue à la faveur d'une réplique développée.

<sup>598</sup> « *Comédies et proverbes* », *op.cit* p. 104.

<sup>599</sup> Louis Aragon, *Aurélien*. Éditions Gallimard, Paris, 1944 pour la première édition, 1996 pour la présente édition, collection Folio, chapitre XXXVI, p.329.

jusqu'à l'étourdissement du personnage, dans *Le Rayon vert*, elle la projette comme au-dehors d'elle-même sous la forme du rayon. La posture de Delphine est alors celle de la *fascination*, entièrement captée par le spectacle qui s'offre à elle, le regard fixe et totalement mobilisé par l'attente, les mains pressées sur la bouche. Jacques, qui a deviné dans le plan précédent les raisons de l'intérêt de Delphine pour ce spectacle, se tient à ses côtés et regarde également. Lorsque survient le rayon c'est par un « Oui ! » triomphal poussé par la jeune femme que le film se clôt, laissant place au générique.

Le plan par lequel est fixé le phénomène fait apparaître un ciel rougeoyant sur lequel se découpe tout d'un coup, à l'horizon, le vert du rayon. Mais les deux plans ne coïncident pas, bien qu'ils filment alternativement le couple et le spectacle du soleil couchant qu'ils sont en train de contempler. Le ciel où surgit le rayon vert, qui adopte à ce moment les teintes d'un magnifique coucher de soleil, est bien différent en effet du ciel plus bleu où se découpe le couple, visiblement filmé à une heure moins tardive. L'artificialité du procédé est d'ailleurs corroborée par plusieurs sources qui nous apprennent que le rayon que l'on voit dans le film est un effet spécial, une sorte de trucage obtenu en studio.<sup>600</sup> Mais ce qui est ici frappant c'est que ce décalage, loin de nuire à l'enchantement que procure cette fin suspendue à l'apparition du rayon lumineux, l'augmente encore, tant la mise en scène relève du sublime.

Amplifié par l'effet de retardement produit par l'attente de Delphine et de Jacques, théâtralisé par les effets de couleur pourpre et dorée sur laquelle il se détache soudain, le rayon vert tant espéré apparaît dans un éclat aussi fugace qu'intense, sorte de *Graal* cosmique. Le rayon vert a, en effet, tout de cet objet sacré : son éclat, son caractère aussi précieux qu'éphémère, et la fascination qu'il exerce sur Delphine. Pour mémoire rappelons que Perceval voyait de son côté passer, aussi interdit à chacune de ses deux apparitions, cette coupe magique au cours du repas que lui donnait le Roi Pêcheur :

« A son tour passe une très jeune pucelle aux longs cheveux lui tombant en vague dans le dos. Elle tient une coupe resplendissante de lumière intérieure. L'adolescente est vêtue d'une robe violet sombre et elle avance, impassible, illuminée par le Graal. [...]

*Perceval est quelque peu dépassé par les événements et le roi continue de guetter discrètement ses réactions tandis que le cortège défile devant eux. »*<sup>601</sup>

On pourra observer les relations qui règnent entre ces deux dispositifs. Dans les deux cas en effet c'est la *fascination* du regard qui s'exerce qui est montrée à l'image. Dans les deux cas aussi cette fascination est encore amplifiée par le fait qu'elle est un objet spectaculaire, puisque des *regardeurs* en

---

<sup>600</sup> Cf. *sup.*, p 39 et 121.

<sup>601</sup> Éric Rohmer, *Perceval le Gallois*, *op cit.* p 44.

sont les témoins privilégiés : le Roi Pêcheur dans le cas de *Perceval*, Jacques dans *Le Rayon vert*. Mais à la différence du Roi Pêcheur qui observe Perceval parce qu'il aimerait qu'il réagisse, c'est pour l'amour qu'il ressent déjà pour elle que Jacques regarde tour à tour la jeune femme, puis le rayon. Et surtout, alors que Perceval demeure interdit – ce qui occasionnera le maintien du Roi Pêcheur dans son état de morbidité –, Delphine pousse un « Oui ! » de victoire qui montre qu'elle est parvenue au bout de sa quête et qu'elle a enfin *réalisé*<sup>602</sup>, grâce à l'apparition du *rayon vert*, que Jacques était sincèrement amoureux d'elle.

Nous avons montré à quel point le spectacle de la nature et de ses éléments, dans les films de Rohmer, se situe bien loin de la fonction *décorative* qu'on pourrait être tenté de lui prêter : il apparaît en effet de manière systématique dans un rapport à l'*être* du personnage, constituant le théâtre de ses joies, de ses tourments, de ses élans, de ses retournements, de ses révélations enfin. La mise en scène de la nature a ici pour fonction d'intégrer, de plus, les éléments qui la composent – arbres, eau, lumière –, en *actants* de la narration, de sorte que la nature participe pleinement à ce laboratoire de la fiction où se construit le personnage dans sa dimension physique et ontologique.

Nous retrouverons la présence de la nature dans de nombreux films d'Éric Rohmer, que celle-ci intervienne à travers des paysages aquatiques de mer, de lacs ou de rivières ou dans des endroits plus terrestres comme les montagnes ou les forêts. Et c'est jusqu'au cœur des villes que Rohmer aura à cœur de capter les paysages végétaux, comme nous le verrons plus loin : que ce soit dans les parcs – les Buttes Chaumont dans *La Femme de l'Aviateur* –, les squares et les jardins – jardins de banlieue du *Rayon vert* ou de villégiature dans *Le Genou de Claire* –, et jusqu'aux balcons d'appartement comme dans *Conte de printemps*. Mais les villes constituent l'autre décor possible du cinéma d'Éric Rohmer,

---

<sup>602</sup> L'emploi de ce terme se justifie doublement : Delphine, qui a identifié depuis qu'elle en a entendu parler sur la plage, sa propre existence à celle des personnages du roman de Jules Verne, accomplit ici en effet un parcours similaire. Elle ne peut donc qu'être persuadée, au moment de l'apparition du rayon vert, de la sincérité de l'amour de Jacques. Surtout, c'est par le détour de la fiction et des propriétés magiques du conte que Delphine va enfin retrouver le *réel*. *Le Rayon vert* constitue à ce titre une belle illustration de ce que nous dit René Girard à propos des pouvoirs de la fiction. S'appuyant sur l'exemple du personnage de Don Quichotte de Cervantes il affirme en effet : « Don Quichotte a renoncé, en faveur d'Amadis [de Gaule], à la prérogative de l'individu : il ne choisit plus les objets de son désir, c'est Amadis qui choisit pour lui. Le disciple se précipite vers les objets que lui désigne, ou semble lui désigner, le modèle de toute chevalerie. Nous appellerons ce modèle le *médiateur* du désir. [...] La ligne droite [entre le sujet et l'objet de son désir] est présente, dans le désir de Don Quichotte, mais elle n'est pas l'essentiel. Au-dessus de cette ligne, il y a le médiateur qui rayonne à la fois vers le sujet et l'objet. La métaphore spatiale qui exprime cette triple relation est évidemment le triangle. » (René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, éditions Bernard Grasset, 1961, p.16. C'est l'auteur qui souligne.) Delphine est de la manière évidente le pendant féminin du Quichotte, elle qui s'identifie, à moment donné, aux personnages du *Rayon vert* au point de choisir le roman de Jules Verne comme *repère* de son existence. Quant au rayon vert, comment ne pas y voir une figure de ce « médiateur qui rayonne à la fois vers le sujet et l'objet » ? Ajoutons pour finir que le personnage de Don Quichotte appartient pleinement à l'univers du cinéma d'Éric Rohmer, comme en témoigne la présence d'une fresque représentant ce personnage sur le mur de la maison de Jérôme dans *Le Genou de Claire*. Quant à Delphine, elle est donc *romanesque*.

et qui oriente la représentation des personnages dans d'autres directions encore que celles qu'autorise la nature. Les villes assurent en effet les relations de sociabilité entre les êtres, constituant le théâtre privilégié de la représentation dans le cinéma d'Éric Rohmer.



Figures 77, 78 : Éric Rohmer, *Le Rayon vert*. Éprouver l'amour d'autrui et le sien par le surgissement miraculeux d'un « rayon vert ». Delphine (Marie Rivière) et Jacques (Vincent Gauthier).

## **Quatrième partie : des « acteurs-personnages » et de leurs décors.**

### **La ville, théâtre de l'être et de son époque.**

Nous ferons ici le postulat d'une ville rohmérienne qui participe de la narration au sens où elle fait corps avec le personnage qui, de lieu en lieu et de film en film, y trace la route de ses intrigues. Car dans le cinéma d'Éric Rohmer la ville est, tout d'abord le lieu de *l'intrigue* dans toutes les acceptions possibles de ce mot : au sens, par exemple, où s'y développent des péripéties, où y éclatent des crises, où s'y nouent ou s'y dénouent des aventures ; au sens aussi où les personnages sont capables d'y mener des stratégies pour tenter de conquérir celui ou celle dont ils convoitent l'amour ; au sens, enfin, où les personnages s'y livrent parfois, rendant visible à l'écran leurs préoccupations, leurs goûts voire leurs obsessions. À la manière de la forêt de *Perceval le Gallois*, la ville est toujours, de plus, le lieu où s'accomplit une *quête*. Quête de liberté, quête de vérité, quête d'amour, quête de soi enfin, la quête du personnage est toujours une quête d'*être* qui trouve à se réaliser à travers les différents lieux que lui offre la ville.

Pour mieux saisir la représentation des relations entre les personnages au sein de l'espace urbain dans le cinéma d'Éric Rohmer, le double concept de l' « intime » et de l' « extime », tel que le psychanalyste Serge Tisseron le définit, paraît très pertinent :

« Mais comment cette articulation [entre l'intime et l'extime] se fait-elle ? Pour le comprendre, rappelons d'abord que *l'intimité se définit traditionnellement par opposition à ce qu'elle n'est pas : le privé et le public*. Elle est ce qu'on ne montre à personne, ou seulement à quelques « intimes », tandis que l'espace privé est confondu avec la famille. *Mais l'intimité comporte aussi une autre dimension : ce que chacun ignore sur lui-même*. Cette définition permet d'aborder la question de l'intimité d'un point de vue dynamique, et plus seulement topique. Nous avons proposé en 2001 le mot « extimité » pour rendre compte de cette dynamique. Nous le devons à J. Lacan, qui l'avait proposé pour illustrer le fait que rien n'est jamais ni public ni intime, dans la logique de la figure mathématique appelée "bande de Moebius", pour laquelle n'existe ni "dehors", ni "dedans". Nous avons repris le mot en lui donnant une signification différente : il est pour nous le processus par lequel les fragments du soi intime sont proposés au regard d'autrui afin d'être validés. Il ne s'agit donc pas d'exhibitionnisme. L'exhibitionniste est un cabotin répétitif qui se complaît dans un rituel figé. *Au contraire, le désir d'extimité est inséparable du désir de se rencontrer soi-même à travers l'autre et d'une prise de risques.* »<sup>603</sup>

---

<sup>603</sup> Serge Tisseron, « Intimité et extimité », *Communications*, année 2011, pp 83-91. C'est nous qui soulignons.

La ville nous paraît en effet se situer à l'exacte articulation de cette problématique. Il y a en effet une double polarisation des lieux, selon que ceux-ci renvoient, par leur architecture, au dehors ou au dedans, à la réserve près que chacun de ces pôles, loin d'exclure l'autre, y renvoie toujours peu ou prou, comme l'anneau de Moebius ne peut jamais vraiment séparer le dedans du dehors. Ainsi se jouent toujours dans ces espaces la représentation filmique des *relations* existant entre les personnages, et en particulier ce « désir de se rencontrer soi-même à travers l'autre » qui peut se solder par une « prise de risques » comme le précise Serge Tisseron. Si l'on peut observer, en fonction de ces lieux, enfin, une typologie des relations possibles entretenues par les personnages, ce n'est pas parce que ces lieux constituent les décors invariables de séquences fonctionnant, comme au théâtre, à la manière d'autant de « scènes à faire »<sup>604</sup>, ce qui rendrait le cinéma de Rohmer prévisible et ennuyeux. C'est plutôt que la configuration spatiale de ces lieux appelle des modes d'être seul ou à plusieurs, qui engagent la représentation de soi face aux autres.

Dans le cinéma d'Éric Rohmer, la problématique du lieu se noue par ailleurs, inmanquablement, à celle du *temps*, cette intrication marquant en effet le décor comme l'intrigue. Un film comme *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*<sup>605</sup> porte, précisément, le questionnement sur la relation du lieu au temps, le maire Julien Dechaume ayant quant à lui tranché. Rappelons qu'il veut imprimer une dimension exagérément futuriste à la petite commune campagnarde et rurale de Saint-Juire en faisant construire une médiathèque surdimensionnée et en abattant un arbre centenaire, ce qui va provoquer la fureur de l'instituteur du village, Marc Rossignol – joué par Fabrice Luchini -, et, surtout, conférer aux dialogues du film la forme généralisée du débat d'idées. Les lieux urbains peuvent donc, dans ce cinéma, appartenir à deux types de ville, ancienne ou nouvelle. Comme en témoignent plusieurs de ses films<sup>606</sup>, Rohmer s'est beaucoup intéressé à l'architecture, autant ancienne que moderne, et contrairement à la réputation qui est souvent faite à son cinéma de ne s'intéresser qu'aux formes classiques de l'art, la modernité hante son œuvre, comme un inlassable questionnement niché au sein de la représentation.<sup>607</sup> Enfin la ville peut être abordée par son centre, ou au contraire s'étendre

---

<sup>604</sup> La « scène à faire » est une variété de scène théâtrale très attendue du public où le dramaturge ménage les conditions de retournements de situation particulièrement spectaculaires. C'est la « scène que le public prévoit, attend et réclame et que le dramaturge doit *obligatoirement* écrire ». Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit.*, p 488.

<sup>605</sup> *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*, 1992.

<sup>606</sup> Si *Les Nuits de la pleine lune*, et *L'Ami de mon Amie* comportent par exemple des références explicites à l'architecture au niveau des décors et, parfois, des dialogues, ce thème constitue le sujet même du film dans *L'Arbre le Maire et la Médiathèque*.

<sup>607</sup> Il est à noter que ce questionnement est omniprésent dans les films pédagogiques tournés par la télévision française dans les années 60 : *L'entretien avec Mallarmé* succèdera ainsi en 1966 au documentaire *Les Caractères de La Bruyère* tourné en 1965. Et à l'exception de *Nancy au XVIII<sup>ème</sup> siècle*, les documentaires tournés sur le paysage urbain par Éric Rohmer sont tous orientés vers la modernité, que ce soient *Les Métamorphoses du paysage : l'ère industrielle* (1964) ou *Le Béton*

vers ses marges, les faubourgs. Certains films comme *Le Signe du Lion* (1959), *Les Nuits de la pleine lune* ou *Le Rayon vert* (1986) s'articulent bien selon cette double polarité, le trajet du personnage investissant successivement les espaces du *centre*, et de la *banlieue*.

Il y aurait donc lieu, dans cette perspective, de montrer en quoi cette relation entre l'ancien et le moderne au sein de l'architecture se noue à la problématique du dedans et du dehors, des marges et du centre, temps et lieu s'articulant ainsi en une dialectique reflétant le questionnement rohmérien sur le monde. Et ce d'autant qu'il y aurait, enfin, une dernière opposition structurelle au sein de ce cinéma : celle entre Paris et la province, qui, opposant tradition et modernité, recoupe parfaitement la double question du lieu et du temps, la ville étant associée dans l'inconscient collectif à la *modernité* quand le mot « province » connote le *terroir*, voire le caractère suranné des traditions. C'est, du reste, dans *Ma Nuit chez Maud*, le personnage de Maud qui résume parfaitement cette problématique au cours du dîner : « Où qu'on aille on est condamné à la province », tendant à supposer que la « province » constitue moins un *lieu*, précisément, qu'un *mode de vie* – dont elle souhaite d'ailleurs s'éloigner en quittant Clermont-Ferrand pour Toulouse. Devant l'étonnement du personnage de Vidal devant son désir de départ elle précise alors que quitter Clermont, c'est quitter « pas la ville, mais les gens »<sup>608</sup>, induisant par là que ce qui définit le rapport à un lieu quel qu'il soit, et où qu'il soit situé – centre-ville ou périphérie, Paris ou province, ville ou campagne -, c'est moins tant la *nature* du lieu, que les *relations* entre les êtres qui l'habitent.

En fonction des endroits où ils se situent, les lieux rohmériens se répartissent en plusieurs catégories. On distingue tout d'abord les lieux se caractérisant par leur potentiel de sociabilité : cafés, rues, carrefours, places, marchés, gares, centres commerciaux, piscines municipales, etc. Parallèlement à ces lieux, existent dans ce cinéma les lieux d'habitation, renvoyant davantage à l'intimité : chambres, studios, appartements, villas, pavillons... À l'intersection entre ces lieux, tenant à la fois de l'intime et de l'extime, de l'intérieur et de l'extérieur, on trouve deux sortes d'endroits, les uns renvoyant au loisir et s'inscrivant dans ce que Michel Foucault qualifie comme des « hétérotopies »<sup>609</sup> - les parcs, jardins,

---

*dans la ville* (1969), qui précèdent cette somme documentaire consacrée à l'architecture contemporaine qui est celle des *Villes nouvelles* (1975).

<sup>608</sup> À 00.25.32 mn du début du film.

<sup>609</sup> « Il y a les régions de passage, les rues, les trains, les métros ; il y a les régions ouvertes de la halte transitoire, les cafés, les cinémas, les plages, les hôtels, et puis il y a les régions fermées du repos et du chez-soi. Or, parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns les autres, il y en a qui sont absolument différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des *contre-espaces*. [...] La société adulte a organisé elle-même, et bien avant les enfants, ses propres contre-espaces, ses utopies situées, ces lieux réels hors de tous les lieux. Par exemple, il y a les jardins, les cimetières, il y a les asiles, il y a les maisons closes, il y a les prisons, il y a les villages du Club Méditerranée et bien d'autres. [...] Eh bien ! Je rêve d'une science – je dis bien une science – qui aurait pour objet ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons. Cette science étudierait non pas les utopies, parce qu'il faut réserver ce nom à ce qui n'a vraiment aucun lieu, mais les hétéro-topies, les espaces absolument autres ; et forcément, la science en question s'appellera, elle s'appelle déjà

squares et leur variante en appartement, le *balcon* – les autres renvoyant au contraire à l'activité laborieuse : bureaux et autres postes de travail – l'être rohmérien<sup>610</sup> se trouvant en effet capté dans le loisir comme dans le travail. Ces lieux peuvent, enfin, appartenir à deux types de ville, ancienne ou nouvelle. Comme en témoignent plusieurs de ses films<sup>611</sup>, Rohmer s'est beaucoup intéressé à l'architecture – autant classique que moderne. Enfin la ville peut être abordée par son centre, ou au contraire s'étendre vers ses marges, les faubourgs.

## Chapitre 1 – Lieux de sociabilité : le café, la rue, la place, théâtres de la parole, des affects et de l'intrigue

Nous nous attarderons ici sur des lieux de sociabilité rassemblant plusieurs critères concernant la question de la théâtralité. Le café, lieu récurrent des films de Rohmer, fera ainsi l'objet d'une première étude. Lieux à l'intersection entre l'« intime » et l'« extime », les cafés constituent en effet la scène privilégiée d'un théâtre permanent pour les personnages que ceux-ci soient seuls, en duo ou à plusieurs, que ce théâtre consiste pour le personnage à se mettre lui-même en scène face à d'autres, ou qu'il constitue le lieu d'où le personnage va pouvoir observer le monde comme si celui-ci se présentait sur une scène de théâtre, le café est un lieu rohmérien fortement affecté par la notion de théâtralité. Un autre lieu privilégié de la représentation de la ville dans le cinéma d'Éric Rohmer est la *rue*.

La question de la théâtralité pourrait être considérée comme inopérante dans le cadre de la rue. Car c'est, comme on le sait, la perspective du *trajet*, consubstantiellement liée à l'espace de la rue, que

---

"l'hétérotologie" ». Michel Foucault, « *Le Corps utopique* » suivi de « *Les Hétérotopies* » (« *Le Corps utopique* » et « *Les Hétérotopies* » sont deux conférences radiophoniques prononcées par Michel Foucault les 7 et 21 décembre 1966 sur France-Culture, ici retranscrites aux Nouvelles éditions Lignes, 2009, pp 24-25. C'est l'auteur qui souligne.)

<sup>610</sup> Nous qualifions, par cette expression, une instance imaginaire qui n'est pas « le » personnage mais qui pourrait, comme *hyperpersonnage* si l'on veut, assembler tous les traits psychologiques définissant les personnages sans distinction de genre, de classe ni de condition. Cette instance rassemblerait en elle les constantes – nombreuses qui définissent, par-delà leurs différences, de très nombreux personnages du cinéma d'Éric Rohmer.

<sup>611</sup> Si *Les Nuits de la pleine lune*, et *L'Amie de mon Amie* comportent des références explicites à l'architecture, elle constitue le sujet-même du film *L'Arbre le Maire et la Médiathèque*.

le cinéaste choisit pour énoncer une différence essentielle entre le cinéma et le théâtre :

« Le trajet est très important pour moi, c'est cinématographique dans la mesure où c'est un mouvement. Le cinéma permet cela ; le théâtre non. C'était déjà présent dans les films muets. Et dans certains de mes films, cela tient une place particulière : par exemple, dans *Conte de printemps*, où l'on va de la ville à la campagne ; dans *Conte d'été*, où tout le trajet se déploie hors de la ville, sur un chemin de grande randonnée qui longe la côte (on l'appelait autrefois le sentier des douaniers ; on le retrouve plus ou moins le long de toutes les frontières de France...). Dans *Conte d'automne*, le trajet n'est plus linéaire, mais en étoile [...] »<sup>612</sup>

Nous montrerons néanmoins que les éléments de l'architecture urbaine, rues et places, qui permettent ces trajets dans le cadre de la ville, peuvent eux-mêmes se transformer en *théâtres* : ils nous disent en effet quelque chose de la dynamique des acteurs-personnages, mettant en relief leur *jeu* dans le mouvement même de la marche, autorisant par là-même l'expression de leurs affects.<sup>613</sup> Dans le cinéma d'Éric Rohmer, la rue et sa variante, *la place*, peuvent donc constituer le cadre de types particulier de *scènes*, ce mot devant être alors pris dans deux acceptions : comme le *lieu* où se déroule un échange entre deux acteurs, et comme *l'échange* lui-même, quand celui-ci s'inscrit dans une intensité émotionnelle telle qu'elle suscite, par exemple, le regard extérieur des passants. Ce type de moment, que nous qualifierons d'*agonistique*, est assez fréquent chez Rohmer. Il peut s'inscrire dans plusieurs moments dramatiques comme la dispute, ou la scène de rupture au sein du couple. Rues et places constituent enfin un théâtre de la vie sociale donnant à voir dans l'image des personnes *réelles*, captées par la caméra dans leurs costumes et leur gestuelle, inscrites par conséquent dans une représentation sociale que le cinéma de Rohmer a aussi, parfois, pour vocation de montrer, lorsque rues et autres lieux de passage urbains constituent le décor du film. C'est ce qui nous est donné à voir à travers l'une des configurations d'architecture de la ville se prêtant le mieux à la répartition des rôles sociaux : le *marché*, autre lieu particulièrement représenté dans le cinéma d'Éric Rohmer.

Nous évoquerons donc ici quelques-uns des lieux dont la fonction centrale est celle de la sociabilité : cafés, rues, places, marchés. Nous montrerons comment Rohmer joue avec les lieux comme éléments de décor, les constituant, pour reprendre les propos d'Arielle Dombasle, en « cinéma de l'être », mais aussi en *théâtres de l'être*, de ses affects, de ses discours et de ses intrigues.

---

<sup>612</sup> Éric Rohmer, *Le Celluloïd et le marbre*, op.cit., p.162. Cinquième entretien avec Noël Herpe et Philippe Fauvel : « Architecture d'apocalypse ».

<sup>613</sup> Nous avons déjà montré, à propos d'un film comme *Conte d'été* (cf. *sup.*, p 240 sq) à quel point la marche pouvait être le truchement d'un *jeu*, au sens théâtral du terme.

## A- Un théâtre de l'être et du monde : le café

Le café, qu'il soit montré sous les aspects de la salle ou de la terrasse, occupe une place très importante dans le cinéma d'Éric Rohmer, représentant de manière privilégiée les relations de sociabilité entre les personnages, ou permettant au contraire de les peindre dans leur solitude. Plusieurs types de situations peuvent donc être exploitées dans ce lieu, selon que le personnage s'y trouve seul, attablé avec des amis ou avec une personne qui l'attire, selon aussi qu'il se trouve en terrasse où à l'intérieur.

1-Le café dans *Le Signe du Lion*, une tribune de la prospérité et de la déchéance.

Très présent dans *Le Signe du Lion*, le café occupe plusieurs des fonctions possibles, parcourant le prisme des situations les plus extrêmes : entre lieu de sociabilité triomphante voire tapageuse, et théâtre de la déchéance personnelle la plus complète de l'être humain.

Dans la première séquence consacrée à une scène de café dans le film, Pierre et ses amis Cathy, Jean-François, et Fred – auxquels se joignent Willy et Chris –, vont fêter l'héritage que Pierre est persuadé d'obtenir du fait de la mort de sa tante. Le ton est enthousiaste, les préparatifs du repas de fête que veut organiser Pierre vont bon train. Le café est ici une *tribune* où Pierre affiche avec une certaine arrogance à l'adresse de ses camarades sa fierté de se croire enfin *possédant*, lui qui est réputé n'être qu'un musicien bohème et plutôt raté. Une phrase dissonne cependant étrangement dans cette euphorie, lorsque Pierre prétend inviter « tout le monde » :

« FRED : Qui est-ce que t'invite ?

PIERRE : Tout l'monde !

FRED : Oh, y'a plus personne au quartier, y'a plus qu'des cloches !

PIERRE : Je m'en fiche, je regarde toutes les cloches ! »<sup>614</sup>

Le trio formé par Cathy, Pierre et Fred – à ce moment Jean-François cherche à joindre sa petite amie, Dominique Laurent, au téléphone –, est filmé de face en plan rapproché buste. Cathy boit son café, un bras tendrement jeté sur l'épaule de Pierre. Celui-ci répond en souriant à Fred tout en retenant la main de Cathy. Fred – joué par l'acteur Paul Crauchet –, fait face à ce duo auquel tout l'oppose. Il

---

<sup>614</sup> À 00.06.34 mn du début.

apparaît en effet à l'écran comme un oiseau de mauvais augure avec son veston sombre qui s'oppose au blouson clair de Pierre, et surtout avec l'air désabusé qui émane de ses traits émaciés, alors qu'il évoque, par la phrase : « Oh ! Y'a plus personne au quartier ! Y'a plus que des cloches », une situation qui annonce avec la plus grande exactitude, par une ironie cruelle du scénario, ce que Pierre va bientôt éprouver dans sa propre existence – soit, précisément, la déchéance matérielle et la « cloche », alors que tous les « amis » auront quitté Paris pour les vacances. Le plan est bref, mais tranchant et éloquent par l'opposition entre l'apparence réjouie du couple formé par Pierre et Hélène, et l'allure sombre de Fred, qui, fidèle au rôle qu'il joue dans le film, apparaît comme un personnage lucide, amer et désabusé.



Figure 79 : Éric Rohmer, *Le Signe du Lion*. Cathy (Jill Olivier), Pierre (Jess Hahn) et Fred (Paul Crauchet) en terrasse.

Une seconde séquence montre la désillusion de Pierre.<sup>615</sup> On y voit le personnage dans la situation inverse, c'est-à-dire seul et triste : il n'a pas hérité, finalement, de sa tante. Pire : il a été chassé de son domicile sous le prétexte que son appartement doit être vendu et surtout, il n'a plus d'argent. Ce n'est pas à *la terrasse* d'un café qu'il est maintenant assis, mais *devant une terrasse*, non plus en position de *consommateur* mais *d'observateur*, dans la position cruelle du spectateur forcé de contempler ce à quoi il ne peut plus avoir accès.<sup>616 617</sup> Le visage est triste et désabusé, filmé en plan rapproché sur fond sonore de rengaine populaire jouée au violon. Une *scène* se met alors en place face à Pierre : la terrasse qu'il observe devient un *théâtre* où se joue un spectacle à la faveur d'un changement d'angle – l'angle de la prise de vue s'inverse, Pierre est maintenant capté de dos. Le regard se fait dès lors subjectif : nous voyons ce qu'il regarde. Lui tournant le dos, un musicien des rues joue du violon devant la terrasse, pendant que, face caméra, une jeune femme très chic – jouée par l'actrice Marie Dubois –, vient retrouver un ami attablé et s'installe à ses côtés. Ces retrouvailles sont celles de deux jeunes bourgeois élégants qui expriment sans réserve leur plaisir de se retrouver par leurs mimiques, leurs gestes et leurs paroles.

---

<sup>615</sup> À 00.45.20 mn du début.

<sup>616</sup> Ajoutons que peu de temps auparavant des amis de Pierre se sont encore une fois retrouvés sur une terrasse de café, mais sans Pierre. Ils ont alors échangé des informations concernant la principale *péripétie* : l'héritage espéré de Pierre a finalement été légué au « cousin germain ». Pierre a été chassé de chez lui par huissier et il est désormais introuvable. Se vérifie ici le principe rohmérien selon lequel c'est par la parole, plus qu'à l'image, que la diégèse se construit. « La parole est essentielle au cinéma, dès ses origines. Dans la plupart des films muets, il y a énormément d'intertitres, de paroles écrites. À mes yeux, l'image ne doit pas prendre en charge ce qu'on appelle la diégèse, le fait de raconter des choses. C'est un rôle que je réserve à la parole ». « La philosophie fait partie du suspense », propos d'Éric Rohmer recueillis par Michel Elchmaninoff pour *Philosophie magazine*, n°12, septembre 2007. Le café est donc un endroit où la diégèse peut s'élaborer de manière privilégiée : on y dialogue en effet beaucoup.

<sup>617</sup> À 00.45.23 mn du début du film.



Figures 80 et 81 : Éric Rohmer, *Le Signe du Lion*. Deux jeunes mondains (Marie Dubois et José Varela). Le regard de Pierre (Jess Hahn).

L'air sombre il se lève et quitte alors le *théâtre funeste* de cette terrasse, dont il ne peut plus être que le spectateur passif. Poursuivant sa route, il traverse d'un pas lourd la place de l'Opéra suivant une diagonale traversant l'écran de gauche à droite. La façade verticale de l'Opéra barre l'horizon en fond d'écran, à la manière d'un mur de scène. La nuit est épaisse, seulement trouée par la lumière éblouissante des réverbères. La solitude de Pierre apparaît clairement, dans ce quartier de joie, de divertissement et de spectacles que seul le bruit des voitures anime à cette heure tardive.

C'est à la faveur d'une ellipse narrative, que nous retrouvons Pierre dans le quartier Saint-Germain où il a ses habitudes. Il longe maintenant une autre terrasse de café, où la tentation interviendra à nouveau, mais cette fois sous les traits de Willy, un des convives qu'il avait invités à sa fête. Celui-ci l'invite à boire un verre – le dernier avant longtemps -, et lui propose, pour gagner de l'argent, une combine de transaction de marchandises illicites à faire passer par la douane. Mais le plan échouera lamentablement dès le lendemain, et il aggravera la situation de Pierre, si bien que l'on peut considérer cette nouvelle tentation comme décisive dans la déchéance qui va désormais être le lot du

personnage. Car non seulement il ne trouvera pas le contact que lui avait recommandé son ami mais il en sera quitte pour un aller-retour épuisant à Nanterre. Pierre sera tout d'abord violemment chassé par une sorte de harpie à l'adresse indiquée par Willy, puis il devra rentrer à Paris à pied, ayant égaré son ticket de métro, parcours qui lui vaudra, comme effet catastrophique, de faire se décoller la semelle d'un de ses souliers.<sup>618</sup>

Le plan qui suit immédiatement la rencontre avec Willy achève la séquence sur un mode particulièrement sombre : Pierre, à nouveau solitaire, se dirige vers la terrasse du Flore<sup>619</sup> où il s'installe tant bien que mal sur une des chaises empilées sur la terrasse déserte, s'apprêtant à passer sa première nuit dehors. Ce plan offre au spectateur une image à la fois effrayante et pathétique du personnage tant la situation de cet homme devenu misérable et « sans abri » par un retournement fatal du sort, nous bouleverse. Il est aussi tentant de lire ce plan en écho à la légende de Faust.<sup>620</sup> Le personnage de Willy, qui est le dernier à communiquer verbalement avec Pierre, avant le mutisme que ce dernier exercera désormais au fil de ses pérégrinations, a en effet quelque chose à voir avec le personnage de Méphistophélès : c'est aussi une figure de la transgression qui propose au personnage un marché tendant à mettre sa personne en danger contre de l'argent. Plus largement il s'inscrit dans la tradition du personnage gégauvien que nous trouverons souvent dans son cinéma, cynique, intéressé et volontiers manipulateur.<sup>621</sup>

---

<sup>618</sup> Ce détail est d'une grande importance quand on sait qu'à ce stade du récit Pierre, désormais sans toit ni argent, n'aura plus qu'une seule activité possible : marcher au hasard des rues à la recherche de quelque nourriture et de lieux pour dormir. La réparation impossible de la semelle décollée de Pierre sera à plusieurs reprises représentée comme le retour obsédant, dans la narration, de son *échec*. Par ailleurs ce motif constitue l'équivalent dramatique de l'*obstacle extérieur*, tel que le définit par exemple Jacques Schérer dans sa *Dramaturgie à l'âge classique en France* (publiée chez Nizet éditeurs en 1977).

<sup>619</sup> Le choix de ce café de Saint-Germain des Prés, si célèbre pour ses mondanités, n'est évidemment pas un hasard : comme la place de l'Opéra dans la séquence précédente, il renforce la représentation de la solitude de Pierre, et le *pathétique* de sa situation.

<sup>620</sup> Plusieurs éléments, dans la biographie d'Éric Rohmer, montrent le grand intérêt du cinéaste pour la pièce de Goethe et plus encore pour le film de Murnau auquel, souvenons-nous, il a consacré en 1972 une thèse de troisième cycle, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, publiée en 1977 aux éditions Ramsay cinéma. Le rapprochement entre Willy et Méphistophélès relèverait ici plutôt de ce que Marie Martin appelle le « *remake secret* » que de l'emprunt ostensible : « [...] sans en passer par la présence intertextuelle avérée d'un film dans l'autre, mais en assumant sa part de « *fiction théorique* », le type de de rapport hypertextuel que désigne le « *remake secret* » implique une convergence thématique, narrative et figurative analysée non pas au prisme de la sémiotique [...] mais de la psychanalyse, et notamment des notions de trauma et de refoulé ».

<sup>621</sup> Plusieurs personnages masculins s'inscrivent dans cette logique dramatique du *manipulateur*. Que ce soit Guillaume (*La Carrière de Suzanne*), Daniel (*La Collectionneuse*), Octave (*Les Nuits de la pleine lune*), Henri (*Pauline à la plage*), ou Alexandre (*L'Ami de mon amie*), tous ces personnages en constituent des exemples caractéristiques. Enfin, si ces personnages sont la plupart du temps masculins, certains personnages féminins comme Clarisse (*Le Beau mariage*), Chloé (*L'Amour l'après-midi*), ou Isabelle (*Conte d'automne*), peuvent offrir aussi un visage de manipulatrice.

La toute dernière séquence au café<sup>622</sup>, avant-dernière du film, approfondit la *crise*<sup>623</sup> jusqu'à la *catastrophe* pour Pierre.<sup>624</sup> C'est, d'abord, aussi un pur moment de théâtralité par *référence explicite*<sup>625</sup>, puisqu'il s'agit de théâtre à l'intérieur du film : un numéro parodique où un duo de clochards, constitué par Pierre et son nouveau protecteur Toto – joué par Jean Le Poulain -, imitent, de façon clownesque, un opéra intitulé « *La fille du Rhin* », en référence évidente à *L'Or du Rhin* de Wagner. Toto, jouant ici le rôle du metteur en scène, prend ensuite lui-même celui de la fille du Rhin demandant justice pour sa « petite fille assassinée » au « Sire son père » incarné par Pierre.<sup>626</sup> La mise en scène – foulard pour Toto qui joue la fille du Rhin, passoire sur la tête du « Sire son père » joué par Pierre, poupée dans un landau à laquelle Toto-La fille du Rhin finit par arracher les cheveux à pleines mains – joue à fond sur le registre de la farce. Le jeu d'un lyrisme outré, la voix soprano de Toto forçant sur les consonnes gutturales dans un Allemand de pacotille, les mimiques et la gestuelle censées produire terreur et pitié produisent un effet de comique absolu. L'extrême efficacité de cette saynète orchestrée avec brio par Toto – joué par Jean Le Poulain <sup>627</sup> - se mesure aux réactions des consommateurs installés en

---

<sup>622</sup> À 1.31.44 h du début du film.

<sup>623</sup> Ce terme se justifie d'autant qu'à ce moment du récit tout semble irréversible. Aucune issue ne semble plus possible, et le personnage est à l'acmé du pathétique.

<sup>624</sup> Le mot *catastrophe* se justifie ici d'autant que cette séquence s'achèvera par la chute au sol de Pierre, qui, dégoûté par lui-même et par le monde, refusera de se lever jusqu'à ce qu'il reconnaisse son ami Jean-François. Nous retrouvons donc ici plusieurs composantes du théâtre tragique. Prise au sens théâtral la « catastrophe » signifie le retournement total d'une situation au détriment du héros. Elle est pour Aristote un « effet violent », situé à la toute fin de la tragédie et est corrélée au « coup de théâtre » et à la « reconnaissance » - : « Voilà donc deux parties de l'histoire : le coup de théâtre et la reconnaissance ; une troisième est l'effet violent ». (Aristote, *La Poétique*, *op.cit.*, chapitre 11, p. 73). Peu de temps après la séquence de *La Fille du Rhin* Pierre fait donc une chute, poussé par son comparse Toto : c'est une « catastrophe », au sens qu'implique la formation étymologique de ce mot : *kata* : vers le bas, *strophein* : tourner. Mais dans une perspective moderne de réévaluation du sens de ce mot dans le théâtre contemporain, nous trouvons que « Au-delà de sa fonction de dénouement, la catastrophe demeure essentielle au théâtre en ce qu'elle représente un changement d'état ». (*Lexique du drame moderne et contemporain*, dir. Jean-Pierre Sarrazac, assisté de Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Loscot et David Lescot, Paris, éditions Circé, 2010) La véritable catastrophe, au sens moderne, se produit donc beaucoup plus tôt, dès l'éviction de Pierre de tout hôtel, et surtout la détérioration brutale de ses semelles qui rendra la marche elle-même pénible et fatigante. Dès lors, c'est la situation de Pierre, contraint à dormir dehors, qui évoque la condition du paria – celui qui vit « vers le bas » c'est à dire sans logement, dehors, voire à même le sol. Pierre est l'exemple de l'« être dégradé », tel que l'évoque par Aristote dans *La Politique* : « Il résulte de là que l'État est dans la nature ; que la nature a créé l'homme pour vivre en société politique ; que celui qui, par sa nature n'appartient à aucun État [...] est, ou plus qu'un homme, ou un être dégradé [...] Oui, l'homme est l'animal social par excellence » (*Politique*, 1253 a, traduit par Jean-François Champagne).

Url : <https://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/politique1a.htm#6a>

<sup>625</sup> Cf. *sup.*, p. 133 sq.

<sup>626</sup> Il est assez amusant de retrouver, sous un mode parodique, un schéma narratif offrant des traits communs avec la pièce de Kleist *La Petite Catherine de Heilbronn*, où il était question aussi d'une fille et de son père, et où la tonalité dominante était celle du pathétique (pièce mise en scène par Rohmer au Théâtre des Amandiers de Nanterre en 1979).

<sup>627</sup> Cette caricature est due à Jean Le Poulain. C'est un sketch qu'il a interprété par ailleurs avec Robert Hirsch, sociétaire de la Comédie-Française. « [...] Je connaissais des clochards qui chantaient, je lui ai demandé de chanter quelque chose ; et voilà ce qu'il m'a proposé. » Éric Rohmer, « Beau comme la musique », in *Le Celluloïd et le marbre*, *op.cit.* Entretien avec Noël Herpe et Philippe Fauvel, p 146.

terrasse<sup>628</sup> : les rires fusent, les pièces tombent. Cette séquence, jouant sur les contrastes de registre, malmène cependant beaucoup le personnage de Pierre qui, tout en participant au spectacle, demeure dans l'état mélancolique qui est le sien désormais.



Figures 82, 83 : Éric Rohmer, *Le Signe du Lion*. Pierre et Toto jouant *La Fille du Rhin* à la terrasse des Deux Magots.  
(Jess Hahn, Jean le Poulain)

Quelques instants plus tard il échappera, à la faveur d'un plan rapproché, à cette dégradation : on le verra d'abord fixer, le regard triste plus tout d'un coup animé d'une sorte de lueur, un musicien des rues jouant du violon. Dans une sorte de sursaut de la volonté, il empruntera alors avec douceur le violon à son propriétaire, puis il retrouvera l'espace de quelques notes, la grâce aérienne d'une musique qu'il n'aurait jamais dû cesser de jouer, avant de s'enfuir de cette scène de la misère et de l'effroi et de se retrouver au sol, poussé par son comparse Toto. Il refusera alors de se lever, insultant les passants attroupés autour de lui et s'insultant lui-même en s'en prenant à la « pierre ». Le film s'achèvera alors dans un retournement de situation extraordinaire : Jean-François et Dominique sont à la terrasse du café où Pierre se produit avec Toto, ils reconnaissent Pierre<sup>629</sup>, puis lui apprennent la bonne nouvelle : le cousin est mort et il peut enfin hériter.

<sup>628</sup> La terrasse choisie par Rohmer pour cette séquence est celle des Deux Magots qui, avec le Flore, constituait un des hauts lieux de la vie intellectuelle et mondaine dans le Saint-Germain-des Prés de cette époque. Ce détail amplifie bien évidemment, pour Pierre, la cruauté de la séquence.

<sup>629</sup> Dans la *Poétique*, Aristote définit la reconnaissance comme l'une des parties de la tragédie : « La reconnaissance, comme le nom même l'indique, est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur. » R. Dupont-Roc et J. Lallot précisent alors que l'*anagnôrisis* se distingue du « coup de théâtre » par le fait que « dans la plupart des cas au moins [...] elle porte sur l'identité d'un personnage », et qu'« elle met en jeu la prise de conscience subjective de la situation par le ou les héros. » Aristote, *La Poétique*, *op.cit.*, p. 232.



Figure 84 : Éric Rohmer, *Le Signe du Lion*. Pierre (Jess Hahn) contemple un musicien des rues jouant du violon.



Figures 85 et 86 : Éric Rohmer, *Le Signe du Lion*.

Pierre (Jess Hahn) s’empare du violon du vieux tzigane et se met à jouer à son tour

Premier long métrage noir et blanc réalisé par Éric Rohmer, *Le Signe du Lion* – film peut-être le plus noir et le plus lumineux à la fois de ses films<sup>630</sup> - nous présente le café comme un lieu où se nouent et se dénouent les passions du personnage. Quand la chance semble sourire à Pierre, la terrasse de café est le théâtre d’un jeu de dupes où les rêves de fortune de Pierre apparaissent comme illusoire et factices, confrontés, par exemple, à la sombre lucidité du personnage de Fred. Lorsque la chance tourne, la terrasse de café se transforme en une scène interdite, où Pierre n’est plus que le spectateur

---

<sup>630</sup> On pourrait appliquer au *Signe du Lion* cette phrase prononcée par Éric Rohmer à propos du film *Stromboli* de Roberto Rossellini : « Dans le cas de *Stromboli*, le noir et blanc apporte une grandeur, une autorité que la couleur aurait un peu rabaisées. Le sublime est attaché au noir et blanc. » Éric Rohmer, *Le Celluloïd et le marbre*, *op.cit.* Entretien avec Noël Herpe et Philippe Fauvel, p 171.

malheureux des plaisirs qui lui sont désormais interdits. Le café dans *Le Signe du Lion* c'est, pour finir, la terrasse des Deux Magots qui servira à Pierre de scène, mais afin de s'y constituer ainsi en objet spectaculaire dégradé et d'y faire le clown. La terrasse devient dès lors un *tréteau de foire* sur lequel il pourra offrir à la vue des clients le spectacle grotesque et pathétique d'un musicien devenu clochard.

*Le Signe du Lion*, qui marque l'entrée dans le cinéma de fiction pour Rohmer, sera le seul film, dans l'oeuvre du cinéaste, à représenter une existence aussi sombre – le happy end, en ce sens, ne peut faire illusion : c'est le sombre spectacle de la déchéance physique et morale d'un homme sur lequel la *fatalité* semble s'acharner. Même si plusieurs éléments permettent de rapprocher le *Signe du Lion* d'un film comme *Le Rayon vert*, Delphine n'atteindra pas le même degré dans la déchéance : car ce que cherche à trouver – ou retrouver – Delphine c'est l'amour, alors que Pierre souffre d'un manque d'argent, ce thème entraînant le film dans un réalisme beaucoup plus sombre. Mais dès les premiers films des « *Six Contes moraux* » le ton se fait plus léger, comme si, avant d'entamer le gros de son oeuvre, le cinéaste s'était lui-même débarrassé, avec *Le Signe du Lion*, d'une certaine attirance vers le thème du désespoir.<sup>631</sup>

2- Le café, lieu de sociabilité : discuter, fanfaronner, « draguer » dans *La Carrière de Suzanne*, *L'Ami de mon amie*, et *Ma Nuit chez Maud*.

Conformément à sa vocation le café devient, dès les premiers films des « Six Contes moraux » le lieu de la « drague » et de la discussion entre camarades. On s'y retrouve aussi pour y faire, le hasard aidant, des rencontres.

C'est, par exemple, le cas dans *La Carrière de Suzanne*, second film de la série des « Six contes moraux » où, dès la première séquence s'opère la rencontre entre Suzanne et les deux personnages principaux sur la terrasse du café « Le Luco », boulevard Saint-Michel<sup>632</sup> : le narrateur et son ami Guillaume. Suzanne est étudiante en interprétariat, le narrateur en pharmacie, et Guillaume à « Sciences-Po ». Le personnage principal et narrateur du récit <sup>633</sup> évoque ici la première rencontre avec

---

<sup>631</sup> Non que ce thème ne sera plus présent – comme en témoigne la souffrance de certains personnages féminins – dans les « Comédies et Proverbes » en particulier -, mais il sera traité en association avec des thématiques plus légères. Nous verrons cependant dans notre quatrième partie qu'une telle *dramaturgie du désespoir* était présente avant même que Rohmer ait commencé à écrire des films.

<sup>632</sup> A 00.53 secondes du début du film.

<sup>633</sup> Nous rappelons ici que les « *Six Contes Moraux* » ont été initialement des récits littéraires composés par Rohmer – alors Maurice Schérer – en vue d'une édition chez Gallimard. La maison n'ayant pas donné suite à ce projet, ce sont ces textes que le cinéaste a choisis pour constituer ses premiers scénarios. Le caractère très littéraire de ces textes se perçoit à la présence d'interventions à la première personne, chacun des récits étant assumé par un narrateur différent. Ces nouvelles comportent également de nombreux dialogues introduits par des tirets. C'est sur la base de ces échanges verbaux que seront construits, plus tard, les dialogues des films. Quant aux commentaires à la première personne des récits d'origine, ils seront,

Suzanne :

« Passe Martine, une fille de Sciences-po. Elle vient nous dire bonjour. Guillaume la présente à Suzanne qui bredouille son nom.

- Je n'ai pas très bien entendu, dit-il en se rasant. Vous vous appelez Anne ?

- Non, Suzanne, hélas !

- Pourquoi hélas ? Seriez-vous snob par hasard ?

- Non, mais je n'aime pas mon nom.

- En tout cas, c'est plus joli que Suzon !

- Chameau ! »<sup>634</sup>

Cette scène pleine d'une taquinerie acide de la part de Guillaume introduit un récit fondé sur le duo de l'*ingénue* et du *roué* façon roman libertin. Le personnage masculin ose la muflerie comme moyen de séduction, une muflerie qui ne cessera de s'accroître, face à Suzanne, durant tout le récit.

La scène de café permet ici la construction d'un dispositif de séduction où la position dominatrice de l'homme s'affirme de manière claire, la femme occupant à la fois le rôle de proie et d'ingénue. Mais elle se fait également la spectatrice docile et complaisante des bons mots de Guillaume lequel, dans son désir de briller aux yeux de son jeune ami – le narrateur du récit –, la traite avec morgue et condescendance. Plus tard le café sera le lieu où Guillaume, secondé par son jeune acolyte, prendra la décision de « ruiner » financièrement Suzanne pour la punir d'un supposé vol d'argent, dont toutes les apparences montrent qu'il en est lui-même – et non Suzanne – l'auteur. À la manière dont les récits de la comtesse de Ségur punissaient les orgueilleux, Guillaume sera néanmoins châtié de son cynisme aux côtés de son compagnon le narrateur, qui se verra rétribué de la même manière. À la fin du film, Suzanne trouvera en effet l'amour véritable au grand dam de ces deux personnages, qui demeurent ironiquement *vieux garçons*.

Dans un registre proche *L'Ami de mon amie* offre une représentation du café assez proche de celle qui se présente au début de *La Carrière de Suzanne*, au sens où la terrasse y devient aussi le théâtre d'un numéro de charme.<sup>635</sup> Léa et Blanche, qui habitent Cergy-Pontoise et cherchent un endroit pour leur pause méridienne, se dirigent vers le café Columbia. Léa y repère un ami lointain, « le bel Alexandre », comme elle se plaît elle-même à le nommer tout le long du film. Après une première rencontre à la piscine où ce personnage a déjà réussi à produire beaucoup d'effet sur Blanche par son

---

dans certains des films tirés de ces textes comme *La Boulangère de Monceau*, *La Carrière de Suzanne*, *La Collectionneuse* ou *L'Amour l'après-midi*, traduits en voix *off* par les personnages principaux.

<sup>634</sup> Éric Rohmer, « Six contes moraux », *op.cit.*, p. 30.

<sup>635</sup> À 00.20.40 mn du début.

comportement de *crâneur* prétentieux <sup>636</sup>, le café devient, dans cette séquence, une autre tribune des exploits d'Alexandre. Comme souvent chez Rohmer la discussion commence par une mise en situation géographique, chacun disant ce que lui apporte le fait de vivre là où il vit. Mais on observera un glissement dans le discours d'Alexandre : se vantant tout d'abord d'être « l'homme des mégapoles » <sup>637</sup>, le personnage passe ensuite sans transition de la forfanterie à la *drague* :

« ALEXANDRE : Moi, je me sens fait pour la très grande ville. Ici je me trouve beaucoup mieux intégré à l'immensité du Grand Paris que si j'habitais aux fins fonds du premier arrondissement. Mon champ d'action porte sur toute l'étendue de la mégapole parisienne.<sup>638</sup> Je me déplace sans cesse, du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest. Je suis l'homme des mégapoles.

LEA : Moi aussi, je passe les trois quarts de mon temps dans les transports, mais je ne ressens pas ça comme un bien.

ALEXANDRE : Parce que tu t'organises mal.

LEA : Je ne vois pas comment je m'organiserais mieux.

ALEXANDRE : Un jour, je t'expliquerai : un jour proche ou lointain, on verra.

LEA : Quoi ? Qu'est-ce que tu racontes ?

ALEXANDRE : Tu as tout le temps pour comprendre. »<sup>639</sup>

Ce passage, qui annonce la fin d'une intrigue qui verra ces deux personnages se mettre en couple après un renversement surprenant de situation, ne fait que renforcer le portrait stéréotypé d'un personnage dominateur. Dom Juan d'un nouveau genre, chevalier des villes nouvelles, il se montre capable, par son aptitude à crâner tout en jouant de l'autodérision, de manipuler les femmes qu'il croise sur sa route. Comme le montrera plus tard la fin de l'intrigue - à rapprocher de ce moment du scénario -, quand « le bel Alexandre » a décidé d'en faire succomber une il arrive toujours à ses fins. Usant, dans un second temps du café comme d'un véritable théâtre de ses pitreries il fait un numéro comique à l'adresse de Blanche, qui vient de lui apprendre qu'elle travaillait à la Mairie de Cergy.<sup>640</sup> Ses mimiques, sa gestuelle, les tonalités de sa voix et ses accents censés imiter le ridicule des employés

---

<sup>636</sup> Alexandre enchaîne dès son apparition à l'image dans cette séquence (située à 00.06.54 mn du début) plongeon et crawl ultra-rapides, pendant que Léa et Blanche pataugent laborieusement, celle-ci tentant d'apprendre à nager à celle-là. Il remarque ensuite Léa, qui lui présente Blanche, et n'aura d'yeux que pour la première, ne jetant pas le moindre regard à Blanche. Sitôt qu'elles auront tourné le dos il prétendra aider son amie *officielle*, Adrienne, à remonter pour mieux la rejeter dans le bain. Alexandre est un personnage qui paraît d'emblée comme crâneur, impoli et immature.

<sup>637</sup> Ce qui justifierait en soi l'attribution, bien sûr ironique, du prénom « Alexandre ».

<sup>638</sup> On comprend ici la valeur comique du prénom du personnage, « Alexandre », qui fait référence à une autre figure de conquérant. On observera d'ailleurs que le syntagme « Le bel Alexandre », dénomination fréquente du personnage dans le film, est constitué de la même manière, grammaticalement, que le syntagme « Alexandre le Grand ».

<sup>639</sup> Éric Rohmer, « L'Ami de mon amie », « *Comédies et Proverbes* » tome 2, *op.cit.*, pp 124-125.

<sup>640</sup> Notons que Blanche, au moment de dire son métier, commet devant Alexandre une sorte de lapsus : « Je travaille aux services cul... culturel de la mairie », d'autant plus comique en ce qui la concerne qu'elle se montrera, tout au long du film et au cours des confidences qu'elle fera à son amie Léa, particulièrement coincée.

travaillant aux services culturels de la mairie de Cergy, font rire aux éclats les deux jeunes femmes





Figures 87, 88, 89, 90 : Éric Rohmer, *L'Ami de mon amie*. Les pitreries d'Alexandre (François-Éric Gendron) devant Blanche (Emmanuelle Chaulet) et Léa (Sophie Renoir)

Mais le plus drôle dans cette scène c'est qu'Alexandre lui-même va faire l'objet d'un revers de situation, passant du statut du matamore à celui de l'amoureux déconfit. Dans la dernière partie de la séquence la copine du moment d'Alexandre, Adrienne, vient en effet lui faire subir une scène de ménage en règle, le rudoyant quelque peu devant ses spectatrices médusées, à cause d'un quiproquo sur le sens du mot « grande place » : Adrienne prétend en effet qu'elle l'a attendu pour rien et qu'il lui a « posé un lapin » puisque, selon elle la Grande place se situe ailleurs, contrairement à Alexandre qui soutient que la Grande place se trouve bien à l'endroit où ils sont. Il y a ici une dispute sur les directions à prendre, typique d'une *théâtralité de la parole inutile* : quand on ne s'entend pas sur les lieux dont on parle il est impossible de trouver un terrain d'entente. Ce type de controverse illustre à merveille la notion d'*agôn*, aucun accommodement n'étant possible dans ce cas. Le même genre de dispute se retrouvera, mais poussée à l'extrême sous la forme d'un duo clairement comique dans le film à sketches réalisé en 1987, *Quatre Aventures de Reinette et Mirabelle*. Nous retrouvons par ailleurs ici, les données du théâtre de boulevard, la dispute entre Alexandre et sa copine étant fondée sur un quiproquo. De plus nous voyons ici se dessiner l'équivalent d'une relation triangulaire du type : le mari – Alexandre -, la femme - la « légitime » Adrienne -, et l'amant, ici représenté par le duo de maîtresses potentielles, et l'on sait que sur l'une des deux, Léa le deviendra vraiment.

Le café a ici à la fois une fonction comique, dramatique, et dramaturgique : comique par le numéro de mime entrepris par Alexandre pour parodier les employés de mairie, mais aussi par le quiproquo sur les lieux qui renverse la situation et met Alexandre dans la posture ridicule de l'amant dépité ; dramatique parce que les répliques adressées par Alexandre, dans le premier temps de la conversation, à Léa, laissent attendre une *action*, de la même manière que la dispute avec Adrienne qui dessine également une *attente*, le spectateur étant fondé à se demander si ces deux-là resteront ensemble ; dramaturgique enfin au sens où se dessinent ici des caractères appartenant au style de l'écriture rohmérienne, et présents dans tout son cinéma. Car à travers les membres de ce quatuor on retrouve l'esthétique du personnage d'Éric Rohmer : au *gégauvien* Alexandre s'ajoutent ici Léa et Blanche, qui forment un duo antithétique constituée d'une *effrontée* – qui n'a pas la langue dans sa poche et est seule capable de répondre à Alexandre -, et d'une *ingénue*, Blanche – l'« oie blanche » - qui se contente de rire mais se tait obstinément pendant toute la durée de la scène en présence d'Alexandre. Sitôt qu'il aura le dos tourné, comme à d'autres moments dans le film, elle se reprochera d'ailleurs cette exécrable timidité, ayant toujours la visée de lui plaire. Quant à Adrienne, c'est un personnage au caractère bien trempé, qui sait ce qu'elle veut, à savoir qu'Alexandre respecte ses engagements. Mais la colère dont elle fait montre n'est évidemment pas due qu'au quiproquo concernant les lieux : Adrienne est aussi, bien sûr, *jalouse* comme en témoigne le fait que, sortant du café avec Alexandre, elle continue de bouder et marche devant lui sans l'attendre, ce qui introduit,

encore une fois, un *suspens* dans l'intrigue. Elle rompra d'ailleurs avec lui plus tard, et on peut supposer que la scène du café ne sera pas pour rien dans sa rupture.

Dès *Ma Nuit chez Maud* le café change radicalement de rôle : il sort de la fonction de scène de « drague » qui était la sienne dans *La Carrière de Suzanne* pour devenir le lieu de la discussion entre amis où peut s'affirmer la complicité amicale entre deux êtres. Jean-Louis et Vidal <sup>641</sup> s'y retrouvent par hasard<sup>642</sup> au bout de nombreuses années à la veille de Noël, au centre de Clermont-Ferrand. Surpris tout d'abord de se retrouver là, ils font le point sur ce qu'ils sont devenus. Mais loin de rester le simple théâtre des retrouvailles entre les deux amis, c'est là aussi, dans ce café où ils se retrouvent après tant d'années, que va être abordé le thème du *pari* pascalien qui donne une couleur si particulière au début du film, tout en formalisant une thématique d'une grande importance dans le cinéma d'Éric Rohmer. Plus qu'une thématique on pourrait du reste aller jusqu'à affirmer que le modèle du pari pascalien fonctionne, dans ce cinéma, à la manière d'un *schème* fondateur conjuguant la liberté du choix et l'engagement du sujet en fonction des buts visés. Si nous ne le retrouverons, explicitement nommé par les personnages, que de nombreuses années après alors que Rohmer attaque le dernier cycle de son œuvre filmique – les « *Contes des quatre saisons* »<sup>643</sup> –, la figure du pari est à l'origine d'une très grande part de la dramaturgie rohmérienne, puisque dans plusieurs films composant les trois cycles se joue la question du désir voire de l'amour <sup>644</sup> sous la forme, implicite ou non, du pari, c'est-à-dire envisagé à la fois comme un *libre choix* et comme *l'engagement incertain* dans une aventure où rien n'est jamais gagné d'avance.<sup>645</sup>

Lieu de « drague » ou de retrouvailles entre amis, le café est investi de fonctions liées à la

---

<sup>641</sup> Un commentaire s'impose à la vue de ces noms : on remarque que le narrateur intervient sous la forme de son *prénom*, contrairement à son ami dont nous ne connaissons jamais que le patronyme. Nous voyons là le signe du caractère discrètement autobiographique d'un récit intitulé à l'origine *Rue Monge*, resté sous forme de manuscrit. Il a cependant été publié par Antoine de Baecque et Noël Herpe dans le recueil *Fripottes de porcelaine*, qui comporte les récits composés par Rohmer dans sa jeunesse sous son nom Maurice Schérer. *Rue Monge* est un récit beaucoup plus resserré que le synopsis du film. (*Fripottes de porcelaine*, récits de Maurice Schérer présentés par A. de Baecque et N. Herpe, Paris, Stock, 2014)

<sup>642</sup> À 00.13 mn du début.

<sup>643</sup> C'est dans *Conte d'hiver* que reviendra ce thème de manière explicite.

<sup>644</sup> Nous opérons cette distinction car elle est présente dans les films eux-mêmes, et parfois prise en charge par les personnages qui apparaissent alors comme les porte-paroles de l'auteur. Comme le dit très bien Delphine dans *Le Rayon vert*, il y a deux sortes de regards sur l'objet convoité : un regard partiel et parfois fétichiste qui se fonde sur une partie de la personne – c'est le regard de Jérôme dans *Le Genou de Claire* – et un regard total qui embrasse la personne tout entière, et que Delphine recherche comme seul amour possible.

<sup>645</sup> Nous renvoyons ici à l'éclairage donné à ce sujet par Gilles Deleuze, qui considère le pari comme une sorte de foi entrant en concurrence avec la foi religieuse, et qui en perçoit les effets dans la philosophie et au cinéma – chez Dreyer, Bresson et Rohmer en particulier : « C'est une étrange pensée, ce moralisme extrême qui s'oppose à la morale, cette foi qui s'oppose à la religion. Elle n'a rien à voir avec Nietzsche, mais beaucoup avec Pascal et Kierkegaard, avec un jansénisme et réformisme (même dans le cas de Sartre). Elle tisse, entre la philosophie et le cinéma, un ensemble de relations précieuses. Chez Rohmer aussi, c'est toute une histoire de modes d'existence, de choix, de faux choix et de conscience de choix, qui préside à la série des « *Contes moraux* » (notamment "*Ma Nuit chez Maud*" [...]). Précisons qu'au moment de la parution

sociabilité dans *La Carrière de Suzanne* et *Ma Nuit chez Maud*. Rohmer va toutefois lui conférer d'autres fonctions encore dans *Les Nuits de la pleine lune*, où le café se fait prétoire, donnant libre cours à un vibrant plaidoyer pour la ville par opposition à la campagne, puis scène dramatique où se présente un *coup de théâtre*. Dans *La Femme de l'Aviateur* nous retrouverons aussi ces fonctions du café.

### 3-Du prétoire à l'observatoire. Le café dans *Les Nuits de la pleine lune*.

Dans *Les Nuits de la pleine lune*, c'est dans un café qu'est prononcé le plus ardent plaidoyer qu'ait jamais effectué en faveur de la vie citadine un personnage appartenant au cinéma d'Éric Rohmer. On peut même aller jusqu'à affirmer que c'est avec ce film que commence à se manifester, à travers les dialogues eux-mêmes, une *dramaturgie du lieu* qui engendrera dans plusieurs films des débats sur les mérites comparés de la ville et de la campagne, l'intrigue du film *Les Nuits de la pleine lune* étant elle-même centrée autour de la question du choix d'un lieu pour vivre.<sup>646</sup> Cette question sera également présente, comme nous l'avons vu, dans d'autres films comme *L'Arbre le Maire et la Médiathèque*, où les personnages de Julien Dechaume et sa compagne Bérénice Beurivage discutent aussi des mérites comparés de la vie en ville et de la vie à la campagne. Quant au film à sketches tourné peu de temps après *Le Rayon vert*, *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, la différence entre la ville et la campagne est incarnée par les personnages eux-mêmes : Reinette est la citadine, Mirabelle la campagnarde, et cette opposition recouvrira une opposition des caractères.

La séquence que nous allons évoquer se situe environ à la moitié du film. Elle rassemble Louise et Octave, personnages principaux du récit, qui se retrouvent en hiver<sup>647</sup> dans le quartier Saint-Michel à Paris. Mais alors que, dans *Ma Nuit chez Maud*, la scène des retrouvailles entre Jean-Louis et Vidal plaçait les deux amis sur un strict plan d'égalité dans l'échange verbal, la séquence de café avec Octave – joué par Fabrice Luchini –, et Louise – Pascale Ogier –, revêt une fonction très différente dans la mesure où c'est Octave qui l'emporte très nettement dans la conversation, Louise se contentant, tout

---

de cette œuvre du philosophe la série des « *Comédies et proverbes* » ne fait que commencer. Mais Deleuze cite néanmoins *Le Beau Mariage* comme autre exemple : « ([...] "*Le Beau Mariage*" présente une jeune fille qui choisit de se marier, et le crie, justement parce qu'elle le choisit de la même manière qu'elle aurait pu choisir de *ne pas* se marier, avec la même conscience pascalienne ou la même revendication de l'éternel, de l'infini. » (*L'Image mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, pp 163-164). C'est l'auteur qui souligne.

<sup>646</sup> Notons que pour Louise, se présente un autre type de choix que celui d'habiter en ville ou à la campagne : l'alternative se pose plutôt en termes de *ville ancienne* et de *ville nouvelle*, et surtout en termes de choix dans le mode d'existence : adopter un style de vie ressemblant au célibat ou demeurer en couple. La question du lieu peut aussi regrouper d'autres problématiques comme celle de la province et de la capitale, ou – dans une autre perspective –, de la grande maison et du studio.

<sup>647</sup> Le choix de l'hiver pour ces séquences de café, dans le cas de *Ma Nuit chez Maud* comme dans celui des *Nuits de la pleine lune* apporte la dimension d'un café perçu comme un abri contre le froid, et renforce par conséquent le rapprochement entre les personnages.

d'abord, de lui donner la réplique. Deux moments où *scènes* se succèdent dans cette séquence, délimités par un aller-retour de Louise aux toilettes. Dans le premier temps les personnages conversent ensemble, alors que la deuxième étape de la séquence se déroulera comme la suite d'un coup de théâtre.

L'entrée dans la séquence se fait par un plan extérieur accusant le contraste entre la cathédrale Notre-Dame faiblement éclairée dans l'ombre, et les cafés avoisinants<sup>648</sup>, au contraire très illuminés. Sans transition la caméra filme Louise à l'intérieur d'un café, installée sur une banquette rouge, et qui déballe ses affaires de son panier en plastique bleu pendant qu'on entend, hors-champ, la voix d'Octave : « On dit que je suis mondain. Mais c'est pas vrai [...] ». Dès lors le café se fait tribune, voire se transforme en un *prétoire*, dans lequel le personnage, répondant à un adversaire invisible – seulement signalé par le pronom impersonnel « on » –, entreprend de défendre sa propre *cause*, récusant l'accusation de mondanité au prétexte qu'il aime les « endroits impersonnels » comme ce café, contrairement aux « mondains [...] qui vivent toujours dans le même cercle étroit de relations, qui vivent dans Paris comme dans un village »<sup>649</sup>. Ce qui frappe ici le spectateur est l'aspect très libre de cette parole par laquelle Octave livre *ex abrupto* une défense de la vie en ville. Rien, sur le plan de la situation dramatique, n'appelait ce discours dans la séquence précédente où Louise offrait une théière à Rémi. Mieux : dans l'attitude de Louise, qui vient manifestement d'arriver et commence à peine à s'installer, rien ne légitime non plus ce morceau de bravoure rhétorique. Il y a, entre cette scène-ci et celle où Delphine défendra, plus tard<sup>650</sup> le végétarisme lors du *barbecue* de Cherbourg, des points communs, et en premier lieu l'éloquence d'un discours étayé par des arguments. Mais la grande différence réside dans le fait que, dans le *Rayon vert*, Delphine défendra son point de vue face à un public qu'il s'agit pour elle de tenter de convaincre de la légitimité de son végétarisme – la famille de Françoise gourmande de produits carnés –, alors que dans *Les Nuits de la pleine lune*, c'est face à la seule Louise, spectatrice d'abord médusée de cette envolée verbale, puis amusée et finalement complice<sup>651</sup>, qu'Octave exécute ce morceau d'éloquence, comme un musicien s'appliquerait à exécuter un morceau pour le pur plaisir de jouer. Le renforcement du propos se fait du reste par une gestuelle très rythmée, par laquelle Luchini use de ses mains comme d'une baguette de chef d'orchestre. Ce discours s'inscrit dans une théâtralité de la parole<sup>652</sup> et du geste, mais aussi du *regard* : tout en décrivant

---

<sup>648</sup> Nous sommes à 00.49.16 mn du début du film.

<sup>649</sup> À 00.49.25 mn du début du film.

<sup>650</sup> La sortie du *Rayon vert* (1986) aura lieu en effet deux ans après celle des *Nuits de la pleine lune*.

<sup>651</sup> « OCTAVE : Tu pourrais vivre à la campagne, toi ?

LOUISE : Vivre, non. Enfin, je veux pas dire que je n'aime pas la nature : ça m'angoisse, c'est vrai ». Éric Rohmer, *Les Nuits de la pleine lune*, « Comédies et proverbes », tome 1, *op.cit.*, p. 32.

<sup>652</sup> Le discours prononcé par Octave-Fabrice Luchini – qui s'adresse très peu à Louise –, s'apparente à la fois à la la forme théâtrale de la *tirade*, qui se caractérise par la longueur de la réplique, et au *monologue*, dont la fonction selon Jacques Schérer est de permettre l'« expression lyrique d'un sentiment ». Jacques Schérer, *La dramaturgie classique en France*,

les délices que comportent pour lui la ville, les yeux écarquillés de l'acteur parcourent une courbe ascendante qui va de Louise à une sorte de point aveugle matérialisant par son regard un destinataire invisible auquel seraient adressées ces paroles.



Figures 91 et 92 : Éric Rohmer, *Les Nuits de la pleine lune*. Octave (Fabrice Luchini) prend un verre avec Louise (Pascale Ogier) dans un café place Saint-Michel. Il fait un éloge enthousiaste de Paris, regard et mains à l'appui.

---

*op.cit.*, p.246. Pierre Larthomas assimile quant à lui cette forme d'expression dramatique à un « monologue intérieur extériorisé » dont le but serait de « faire connaître un personnage de l'intérieur », à l'instar de « l'analyse romanesque ». (Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Librairie Armand Colin, 1972, p.372). Ces deux points de vue nous paraissent éclairer de manière très pertinente le fonctionnement du discours d'Octave dans cette séquence.

Faisant succéder son réquisitoire contre la campagne par un éloge de la ville empreint de lyrisme, Octave appuie son discours sur le récit d'une expérience personnelle, celle de sa vie de professeur, obligé d'enseigner à Orléans. Il énonce alors les raisons qu'il avait, à cette époque, de « rentrer à Paris tous les soirs » au lieu de « prendre une chambre » dans la ville où il enseignait :

« OCTAVE : Tu sais, à moment donné, j'enseignais à Orléans. J'aurais pu y prendre une chambre. Mais je préférerais me taper une heure de train pour rentrer à Paris tous les soirs. Et pour quoi faire ? Souvent, je restais dans ma chambre. Je lisais ou j'écoutais la radio. *Je rentrais à Paris pour écouter la radio !* Mais je savais que la rue existait, qu'il y avait les cinémas, les restaurants, les rencontres avec des femmes sublimes. Les milliers de possibilités qu'exprimait la rue, c'était là, en bas, je n'avais qu'à descendre... »<sup>653</sup>

On voit qu'Octave renforce le poids de ses arguments par une argumentation par l'absurde qui accroît leur efficacité, évoquant l'idée de rentrer tous les soirs à Paris pour « [écouter] la radio ». C'est, surtout, l'éloge de la ville comme espace de liberté qui ressort ici, mais aussi comme réservoir de virtualités en matière de découvertes culturelles - « cinémas » -, gastronomiques - « restaurants » -, et amoureuses – « rencontres avec des femmes sublimes ». Terrain privilégié de l'aventure des sens, la ville trouve avec Octave, dans *Les Nuits de la pleine lune*, un de ses principaux thuriféraires.

Le spectateur est alors fondé à s'interroger sur les fonctions de ce discours, qui, si attachant soit-il, apparaît quelque peu artificiel, n'étant pas réellement *adressé* : l'évocation des « rencontres avec des filles sublimes » empêche de le considérer comme un discours de séduction à l'intention de Louise, ce que corrobore l'envolée lyrique par laquelle Octave termine sur les virtualités infinies offertes par la ville, usant de tours au pluriel et d'hyperboles : « Les milliers de possibilités qu'exprimait la rue, c'était là, en bas, je n'avais qu'à descendre ». Le caractère très convaincant du propos, joint à un mode d'énonciation qui ne suppose pas réellement de destinataire pourrait amener le spectateur à considérer ici le personnage d'Octave comme un double de Rohmer, le cinéaste ayant été, comme Octave, professeur. Ce discours pourrait d'autant plus se comprendre comme un point de vue d'auteur qu'il apparaît comme un morceau d'éloquence purement gratuit : Octave n'est pas le personnage principal et il n'y a aucune nécessité dramatique à savoir ses goûts en matière d'habitat, puisqu'il n'est pas le personnage principal, qu'est Louise.<sup>654</sup> Mais ce serait méconnaître tant de films où c'est le point de vue

---

<sup>653</sup> Éric Rohmer, « Comédies et proverbes », tome I, *Les Nuits de la pleine lune*, *op.cit.*, pp. 32-33. Je souligne.

<sup>654</sup> Éric Rohmer pourrait dans ce cas se rapprocher de l'« auteur dramatique », dont Pierre Larthomas nous dit : « sans doute arrive-t-il que l'auteur soit tenté de donner un conseil, de dire ce qu'il pense lui-même et de lui-même à son public ; et nous aimons tout à coup surprendre cette voix, que ce soit celle d'Aristophane dans ses parabases, celle de Molière dans *L'Impromptu*, celle de Beaumarchais à la fin du grand monologue », ajoutant plus loin qu'il « ne peut s'exprimer que par personne interposées » et que « son *je* est toujours un autre ». Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, *op.cit.* p 30.

inverse qui prévaut et où la nature, au contraire, est sublimée, la vie à la campagne intervenant comme une utopie par opposition à la ville, représentée comme un lieu néfaste.<sup>655</sup>

S'il est possible que la pensée d'Octave traduise celle de Rohmer lui-même – qui appréciait particulièrement Paris -, nous rejoignons néanmoins là l'une des problématiques essentielles du cinéma d'Éric Rohmer : donner cinématographiquement sa chance à chaque point de vue de manière à *ouvrir le regard* du spectateur, et corollairement ne jamais imposer une vision unilatérale du monde. Mais par-dessus tout, l'intérêt du scénario est de déployer l'habileté argumentative d'un personnage, quitte à recourir à l'absurde et au paradoxe. Fabrice Luchini, particulièrement apte à jouer ce type de rôle et à théâtraliser ses discours par le regard, les mains et la parole, sera à nouveau extrêmement convaincant, mais dans un registre inverse dans *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*. Cela montre bien, s'il était besoin, à quel point c'est moins le point de vue qui compte ici que le seul plaisir du jeu argumentatif, les moyens gestuels et verbaux de l'acteur se déployant dans les deux cas avec une maestria rhétorique telle qu'elle fera beaucoup, sans aucun doute, pour assurer les succès de l'acteur dans ses futures *one man show*. Dans *L'Arbre le Maire et la Médiathèque* (1992) en effet Luchini jouera avec passion le rôle d'un instituteur réfractaire à la modernité en architecture, Marc Rossignol<sup>656</sup> et il soutiendra dans ce rôle la thèse rigoureusement contraire à celle que soutient Octave dans les *Nuits de la Pleine lune*, à savoir que seule la vie à la campagne, à l'écart du tumulte urbain, est la seule viable.

La deuxième étape de la séquence diffère considérablement de la précédente, comportant ce qu'il faut bien nommer un *coup de théâtre*.<sup>657</sup> Louise aperçoit en effet, en train de téléphoner dans une cabine, l'homme avec lequel elle vivait avant que ne commence l'action racontée dans le film, Rémi,

---

<sup>655</sup> La vie à la campagne et la question de la préservation des espaces naturels est, comme nous l'avons vu, au cœur du film *L'Arbre le Maire et la Médiathèque*. *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, film tourné après *Le Rayon vert*, représente quant à lui la vie à la campagne comme une sorte d'utopie dans le premier sketch intitulé « L'Heure bleue ». Les trois autres sketches, qui se déroulent en ville, sont quant à eux très clairement liés à des représentations négatives.

<sup>656</sup> Ce nom comique fonctionne comme une antiphrase tant les discours du personnage sont tapageurs voire excessifs. À travers le personnage de Marc Rossignol et en dépit de ses excès oratoires, ce film invite néanmoins à apprécier l'éloquence sans égal, dans tout le cinéma d'Éric Rohmer, d'un instituteur dont la première intervention au prologue du film consiste à donner à ses élèves un cours sur les propositions subordonnées circonstancielles de condition – propositions qui confèreront, de plus, au film sa *structure*, chaque chapitre étant ouvert par un intertitre constitué d'une phrase conditionnelle conjuguée à l'irréel du passé du type « Si... ne pas ». C'est le fait que la parole du personnage structure le film lui-même par des intertitres, à la manière du cinéma muet, qui invite à lire le personnage de Marc Rossignol comme une mise en abyme ironique de l'auteur. C'est ce personnage qui porte sans doute le mieux le style épideictique de toute l'œuvre rohmérienne, réservant sa rhétorique la plus lyrique aux attaques en règle d'une certaine forme de modernité entachée d'utilitarisme marchand. Nous nous risquons ici à dire que ce personnage a quelque chose du *dandy rohmérien*, réservant l'exclusivité de ses diatribes à un public seulement formé de sa femme – jouée à l'écran par la régisseuse du cinéaste, Françoise Etchegaray – et de sa petite fille Zoé, âgée de huit ans, à laquelle il adresse la plupart de ses discours. On peut voir dans ce détail du scénario l'indice supplémentaire de l'autoportrait d'un cinéaste pour lequel la *qualité* des spectateurs importait plus que le *nombre*, et qui a toujours revendiqué son cinéma comme un *geste artistique*, en marge, justement, de toute considération marchande.

<sup>657</sup> « Action tout à fait imprévue changeant subitement la situation, le déroulement ou l'issue de l'action » (Patrice Pavis, Dictionnaire *op.cit.*, p. 123).

cet homme dont elle se tient désormais à l'écart, ayant décidé de vivre seule dans son studio parisien.<sup>658</sup> Cette rencontre, due au hasard des circonstances, la panique au plus haut point dans un premier temps, puis elle l'étonne ensuite : Octave l'informe à son retour des toilettes que, de son côté, il a aussi entr'aperçu une jeune femme portant une toque en fourrure qui passait sa tête à la porte du café, qu'elle l'avait vu également, et qu'il lui avait semblé la reconnaître comme une des invitées de la fête où Louise et lui s'étaient rendus quelques semaines auparavant. Toute la deuxième partie de la séquence sera donc consacrée à une hypothèse d'élucidation de la part d'Octave – totalement erronée bien sûr -, ce qui tend à faire du café, dans cette partie de la séquence, une sorte de *laboratoire de la fiction* où le personnage s'improvise à son tour scénariste.

#### 4 - Voir, dormir, inventer au café dans *La Femme de l'Aviateur*.

C'est également cette double fonction du café, scène d'une *péripétie*<sup>659</sup> et lieu où s'élabore la fiction, que nous trouvons dans *La Femme de l'aviateur*, qui inaugure le cycle des « *Comédies et Proverbes* » en 1981. Le proverbe « On ne saurait penser à rien », qui introduit le film, est la réécriture par Rohmer du titre *On ne saurait penser à tout*, pièce composée par Alfred de Musset et représentée en 1849. Le café joue également un rôle important dans l'intrigue : François, jeune postier amoureux d'une femme nommée Anne, est alerté par l'existence d'un possible rival, qu'il a aperçu sortant de chez son amie alors qu'il venait lui porter un mot. Quelque temps plus tard il aperçoit cet homme à une terrasse de café<sup>660</sup> et s'installe non loin de lui, désireux d'en apprendre plus sur les raisons de sa présence. Mais François, qui travaille de nuit à la poste de la gare de l'Est, est tellement exténué qu'il s'endort, pour la seconde fois depuis le début du film – son épuisement est tel d'ailleurs qu'il s'endormira de façon intempestive trois fois au cours du film et toujours au café.<sup>661</sup>

À son réveil, il a la surprise d'apercevoir une femme blonde assise à la place où l'était celui qu'il

---

<sup>658</sup> Le proverbe initial « Qui a deux maisons perd la raison » insiste, par l'hyberbole, sur le danger pour une jeune femme d'habiter deux lieux. Habiter plusieurs lieux en effet revient ici pour la jeune femme à multiplier les rencontres comme le signale le dessinateur rencontré par Louise dans l'avant-dernière séquence du film : « Si je comprends bien, dans ces appartements, il y a des hommes ».

<sup>659</sup> Nous employons ici le mot *péripétie* dans son sens moderne d'événement faisant avancer l'action, et non dans le sens aristotélicien du mot grec *peripateia*, que les traducteurs Roselyne Dupont Roc et Jean Lallot choisissent de traduire par « coup de théâtre » pour le distinguer, justement, du mot contemporain de « péripétie ». *La Poétique*, R. Dupont-Roc et J. Lallot, *op.cit.*, p.231-232, note 1).

<sup>660</sup> À 00.25.31 mn du début

<sup>661</sup> À travers ce détail du scénario nous touchons à la question du temps, dont l'étude mériterait à elle seule une étude approfondie. Précisons toutefois, d'ores et déjà, que si l'argument dramatique du film n'a en apparence que très peu de rapport avec celui de la pièce de Musset, c'est toutefois par le thème du temps comme présence obsédante, voire anxiogène, que *La Femme de l'Aviateur* a quelque chose à voir avec la pièce *On ne saurait penser à tout*. Dans la pièce et dans le film le thème du temps est traité avec une commune importance, mais selon des formes et des registres très différents : dans *La Femme de l'Aviateur*, le temps rythme la vie des travailleurs de nuit - François travaille au tri postal -, incarné, dans la

semble déjà considérer comme son rival.<sup>662</sup> C'est à partir de là que le film bascule vers le genre du *film policier*, avec toute fantaisie que Rohmer adoptera dans ce choix : François se révélera en effet un bien piètre détective<sup>663</sup> et il devra adopter l'aide d'une charmante jeune lycéenne de quinze ans, Lucie, rencontrée au parc des Buttes-Chaumont alors qu'il est en pleine filature de son mystérieux rival et qu'il se montre, de manière comique, totalement désorienté au sein du parc. Lucie, une jeune fille pétillante et inventive, qui dit « [aimer] les histoires », invitera finement François à « l'inviter au café » puis élaborera, devant sa tasse de thé et avec François dans le rôle du spectateur médusé, des scénarios censés résoudre l'énigme de ce couple constitué par l'« aviateur » et sa « blonde ».<sup>664</sup>

Le café fonctionne donc bien, encore une fois, comme un lieu où se produit la *péripétie* – l'arrivée de la femme blonde aux côtés de l'« Aviateur » -, et où, sous l'égide de la sémillante Lucie, se génèrent les récits. Mais il se présente aussi comme un laboratoire de fictions, voire une *machine à rêve*. Le film *La Femme de l'Aviateur* apparaît en effet comme un *rêve* dans les séquences centrales du film<sup>665</sup> : l'épuisement de François est tel en effet que le personnage s'endort trois fois de manière *involontaire* au café – et une seule fois de manière volontaire au début de l'après-midi dans sa chambre de bonne du boulevard Saint-Michel, où on le voit remonter un gros réveil avant de faire une sieste. Il est permis de se demander si toute la suite des aventures qui surviennent en particulier après le second

---

journee par plusieurs horloges, ainsi que par un improbable *accessoire de théâtre* : un énorme réveil que François remonte avant de s'assoupir, chez lui, pour faire une sieste. Si les assoupissements aussi intempestifs que fréquents de François sont tout d'abord des marques de fatigue dues au manque de sommeil, ils apparaissent aussi comme autant de tentatives d'échapper à l'emprise du temps et donc aussi, par définition, au *réel*. Ainsi la vision de François se réveillant sur la terrasse de café à la gare Saint-Lazare et apercevant cette femme blonde qui rejoint l'Aviateur pourrait-elle être assimilée à un songe, d'autant que son endormissement et son réveil sont marqués par un procédé rare à l'époque du film – la fermeture et l'ouverture à l'iris -, qui renvoie au muet et aux fantômes du passé. La pièce de Musset évoque d'une autre manière – par la *satire* -, cette dimension obsédante du temps : l'un des personnages de la pièce, le « Baron », se vante caricaturalement du temps record qu'il a mis à faire tel ou tel trajet dans la première scène. Ce personnage est habité par une image utilitaire du temps, dont il fait un principe moral comme en témoigne sa réplique : « La ponctualité est, en ce monde, la première des qualités. On peut même dire que c'est la base, la véritable clef de toutes les autres [...] ». Son neveu le Marquis, personnage principal de la pièce a également, quant à lui, un rapport obsessionnel au temps, mais marqué – contrairement à son oncle -, par une sorte de douce folie. C'est, à peu de chose près, le personnage du *Distrait* de Carmontelle : il propose en effet à la Comtesse, avec laquelle il souhaite partir en voyage de « [prendre son] cadran solaire » au prétexte qu'« il va très bien », puis il finit par se rabattre sur sa « montre » devant l'impatience de son interlocutrice. Alfred de Musset, *On ne saurait penser à tout, Théâtre complet*, édition établie par Simon Jeune, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1990, scènes 1 et 10, pp.519 et 544., Louis Carrogis de Carmontelle, *Le Distrait*, comédie, trente-troisième proverbe, 1783.

Url : [https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CARMONTELLE\\_DISTRAIT.pdf](https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CARMONTELLE_DISTRAIT.pdf)

<sup>662</sup> Grâce au montage alterné dont use le cinéaste dans la séquence précédente, les scènes qui se déroulent dans le studio de Anne alternent avec celles où François écrit, à la terrasse du café, une carte postale à la jeune femme. Le montage alterné a ceci d'intéressant ici qu'il permet, au plan de la narration, de faire voir au spectateur des événements – la scène de rupture entre Christian et Anne -, que François ne voit pas.

<sup>663</sup> Il faut ici souligner que d'autres cinéastes de la Nouvelle Vague en useront de même avec le genre, lui rendant ainsi hommage à leur manière : ainsi de Godard dans son premier film *A bout de souffle* inspiré par un roman de Chandler, ou Truffaut avec son *Baisers volés* (1968), où Antoine Doissnel jouera également le rôle d'un piètre détective.

<sup>664</sup> À 00.55.08 mn du début.

<sup>665</sup> Ces séquences occupent l'essentiel du film. Les moments où François retrouve Anne sont situés, quant à eux au début et à la fin.

endormissement n'est pas constitué par un rêve. Plusieurs éléments pourraient en effet s'interpréter dans ce sens, comme le procédé de la fermeture et de l'ouverture à l'iris. Partagés entre deux interprétations – François vit-il vraiment ce qui est décrit ou le rêve-t-il ? - nous serions alors plongés dans une *hésitation* qui rejoint, pour le spectateur de cinéma ce que Tzvetan Todorov dit du sentiment du lecteur quand il lit de la littérature fantastique : « *L'hésitation du lecteur* est donc la première condition du fantastique ». <sup>666</sup>

#### 5 - Le café, théâtre du désir et générateur de fantasmes dans *L'Amour l'après-midi*

Dans nul autre film mieux que dans *L'Amour l'après-midi*, dernier des « *Six Contes moraux* », le café n'est filmé comme le lieu où se construisent les fantasmes, ces « scénarios imaginaires » du désir <sup>667</sup>. Laissant ici parler la puissance du désir masculin à son apogée à travers le personnage de Frédéric, le réalisateur fait de ce dernier une figure masculine du *bovarysme* que lasse clairement le mariage et qui se montre, à travers un déni au début de la séquence, très sensible au spectacle d'une jeune fille attendant son amoureux. Dans la mesure où ce film clôt le cycle des « *Contes moraux* », et où le cinéaste se centrera désormais davantage sur l'expression du désir féminin, on peut se demander dans quelle mesure cette séquence ne revêt pas une valeur testamentaire. Le cinéaste paraît ici construire par la dérision, en effet, l'autoportrait de l'homme d'âge mûr qu'il est devenu, recourant à l'expression cinématographique des fantasmes libertins de Frédéric pour mieux les mettre, finalement, en échec : bientôt alternativement réalisés puis déjoués par la fiction, ces fantasmes seront finalement anéantis par le lien de la conjugalité, qui finit par l'emporter à la fin du film sous les dehors des retrouvailles amoureuses de Frédéric avec son épouse.

Avec cette séquence, qui se situe exactement à la fin du prologue - à 17 mn environ du début du film -, nous sommes au tout début du film. Celle-ci se déroule en trois temps, où nous voyons le personnage de Frédéric s'enfoncer de plus en plus profondément dans le mécanisme du fantasme.

Dans une première phase de la séquence, nous voyons Frédéric s'installer dans un café. S'offre à lui le spectacle d'une jeune fille plongée dans une lecture, avec à l'arrière-plan la vitre et la rue, où l'on aperçoit les vitrines illuminées du trottoir d'en face et les voitures passant sur la route. C'est alors, à la faveur du regard que Frédéric fixe sur cette jeune fille, la rêverie qui se met en place au moyen

---

<sup>666</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, 1970, p.36. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>667</sup> « Scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient. Le fantasme se présente sous des modalités diverses : rêves diurnes, fantasmes inconscients tels que l'analyse les découvre comme structures sous-jacentes à un contenu manifeste, fantasmes originaires. » J. Laplanche et J-B Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1997 (1<sup>ère</sup> éd. : 1967).

d'un long monologue intérieur. Mais la nature de ce discours nous paraît très proche du monologue intérieur traduit en voix *off* lors du voyage en train de banlieue effectué pour son travail<sup>668</sup>, tant les mots traduisant ses pensées sont dissociés de la *situation* réelle qui est la sienne au moment où il les prononce :

« S'il y a une chose dont je suis incapable maintenant, c'est de faire la cour à une fille. Je ne vois pas du tout ce que je pourrais lui dire, et d'ailleurs je n'ai aucune raison de lui parler. Je ne veux rien, d'elle. (*Pendant que Frédéric énonce ces paroles en voix off, il contemple attentivement une jeune lectrice.*) Je n'ai aucune proposition à lui faire. Pourtant je sens que le mariage m'enferme, me cloître, et j'ai envie de m'évader (*la jeune fille délaisse alors son livre dont elle se met à tourner les pages, comme y recherchant un sens qu'elle y aurait perdu, illustrant par ce geste le sens des mots du narrateur*). La perspective du bonheur tranquille qui s'ouvre infiniment devant moi m'assombrit. Je me prends à regretter le temps qui n'est pas si lointain où je pouvais éprouver moi aussi les affres de l'attente. (*le personnage narrateur, filmé en contrechamp, se mordille les doigts, le regard se dirigeant à droite, à gauche, puis à nouveau se posant sur la jeune fille*). Je veux l'impossible je le sais, je n'envie personne. (*ces paroles s'énoncent alors que l'amoureux attendu par la jeune fille rejoint cette dernière et l'embrasse fougusement*). Et quand je vois des amoureux je songe moins à moi, à ce que j'étais, qu'à eux-mêmes et à ce qu'ils deviendront ».<sup>669</sup>

Le discours intérieur de Frédéric emprunte, comme c'était déjà le cas dans le train, la négation pour exprimer ce qui se présente comme un déni du désir : « Je suis incapable maintenant [...] de faire la cour à une fille », « Je ne vois pas du tout ce que je pourrais lui dire », « Je ne veux rien d'elle », alors que son discours tend au contraire, une fois ces précautions oratoires s'apparentant à des prétérations effectuées, à affirmer quelque chose d'essentiel, justement, sur *son désir* : « Je me prends à regretter le temps pas si lointain où je pouvais éprouver moi aussi les affres de l'attente ». La situation de spectateur involontaire d'une scène d'attente amoureuse suscite en lui, en réalité, des sentiments mêlés d'envie et de frustration, comme en témoigne, à la vue de cette jeune fille plongée dans ce que le narrateur lui-même nomme les « affres de l'attente » - qu'il dit clairement « regretter » -, l'expression de sa lassitude devant la perspective de sa vie conjugale.

Mais à cette discordance entre le déni du désir et son affirmation s'ajoute un autre effet de décalage : les événements filmés interviennent ici en effet davantage comme l'*illustration* des propos de Frédéric, que comme des événements *suscitant* ce discours. En témoignent par exemple les mots « Et quand je vois des amoureux je songe moins à moi, à ce que j'étais, qu'à eux-mêmes et à ce qu'ils

---

<sup>668</sup> Cf. *sup.*, p. 229-230.

<sup>669</sup> Comme à d'autres endroits de notre recherche nous retranscrivons les dialogues du film plutôt que ceux du recueil des « *Six Contes moraux* ». Les didascalies et commentaires en caractères italiques sont donc de notre composition.

deviendront » dont la modalité itérative et généralisante est en décalage avec la scène qui se déroule sous les yeux de Frédéric au moment où ces paroles surgissent.

Ce décalage est produit par la voix *off* de Frédéric. C'est la genèse même de l'œuvre des « *Contes moraux* », comme on le sait, que d'avoir d'abord été composés par écrit avant que d'être tournés sous la forme de films. Les monologues de Frédéric dans le film étant, à la virgule près, la transcription des analyses du narrateur du texte écrit, et le texte de ces propos précédant l'écriture du film, l'image s'*ajoute* nécessairement au texte, dans lequel elle vient, d'une certaine manière, s'emboîter à la manière d'une *illustration*. Mais c'est le réalisme ontologique de l'image cinématographique elle-même qui, juxtaposée aux discours, provoque cet effet de dissociation : le personnage est en effet dans une situation personnelle dont il analyse mentalement les données, celles-ci le ramenant invariablement à une attitude solipsiste, grammaticalement centrée sur le *je*, alors même que son discours évoque de manière indirecte des images qui se produisent sous ses yeux. Du coup les images, ainsi juxtaposées aux paroles de Frédéric, suscitent chez le spectateur, une sensation de *dissociation*. Elles apparaissent bien dans leur *réalité* – on voit parfaitement la jeune fille attendre, son amant la rejoindre et l'embrasser, et même lui parler -, mais le monologue de Frédéric, faisant apparaître le « je » au centre du propos, paraît les reléguer aux marges du réel. Ce procédé, qui paraît produire une sorte de rupture entre le *voir* et le *dire*, construit en réalité de manière fort habile une *déréalisation de l'image*, d'autant plus nécessaire que la séquence va désormais s'orienter vers la construction pure et simple du *fantasme*, et ce en deux étapes.



Figures 93 et 94 : Éric Rohmer, *L'Amour l'après-midi*. Deux étudiants s'embrassent au café. Frédéric rêve à l'amour. Frédéric (Bernard Verley), une étudiante (Sylvie Badesco) et un étudiant (Claude Bertrand).

Tout d'abord se met en place une rêverie concernant les passantes rencontrées par Frédéric dans la rue. Il convient de souligner ici que la représentation ne s'accompagne d'aucun déplacement filmé du corps de l'acteur à l'extérieur du café. Pour autant cet épisode ne constitue pas une ellipse : la fin de ce second moment de la séquence s'achèvera en effet par un zoom sur le visage de Frédéric, toujours assis au café, ce qui suggère bien que les images procèdent d'un mouvement intérieur de la conscience. Mais si l'activité mentale du narrateur, lorsqu'il était confronté au spectacle d'un jeune couple d'amoureux, relevait de la pure rêverie, c'est bien plutôt à la construction d'un premier *fantasme* que nous assistons dans ce second moment de la séquence. Se met alors en place un scénario, par lequel on voit soudainement le narrateur déambuler dans la rue, sous le masque faussement ingénu d'un *promeneur solitaire* feignant de lire tout en marchant.<sup>670</sup> Le masque tombe néanmoins assez rapidement, Frédéric refermant d'emblée son livre, et émettant, toujours en voix *off*, les propos suivants :

« Ce qui donne tant de prix et de à mes yeux au décor de la rue parisienne, c'est la présence constante et fugitive de ces femmes croisées à chaque instant et que j'ai la quasi-certitude de ne jamais revoir. Il suffit qu'elles soient là, indifférentes et conscientes de leur charme, heureuses de vérifier son efficacité auprès de moi, comme je vérifie le mien auprès d'elles par un accord tacite, sans un sourire, ou même un regard à peine appuyé. Je ressens profondément leur attirance »

La déréalisation de l'image s'accomplit ici en une *prédation visuelle*<sup>671</sup>, la caméra captant dans son champ des passantes comme de purs objets de désir à mesure que le personnage les évoque toujours *imaginativement* sous la forme d'une *hantise*, par les mots « la présence constante et fugitive de ces femmes croisées à chaque instant et qu' [il a] la quasi-certitude de ne jamais revoir ». Le regard de Frédéric s'exerce alors entre les visages de face ou de profil, les cheveux blonds ou bruns, les coiffures courtes ou longues, apprêtées ou relâchées, ces passantes toujours jeunes et aguichantes se trouvant mises en valeur, de surcroît, par des vêtements blancs ou colorés, mini-jupes ou pantalons moulants, à la mode dans les années 70.<sup>672</sup> C'est bien ici un certain désir masculin, dans sa dimension

---

<sup>670</sup> Il y aurait lieu de montrer à quel point, des *Confessions aux Rêveries du promeneur solitaire*, le texte de Rousseau habite l'œuvre de Rohmer. Explicitement cité dans *La Collectionneuse* – le narrateur, Adrien, lit les *Confessions* -, il intervient comme source probable à travers la cueillette des cerises dans *Le Genou de Claire*. *L'Amour l'après-midi* ressemble, tout entier, à une « rêverie du promeneur solitaire », et particulièrement cette séquence urbaine où le personnage arpente les rues, plongé dans ses rêveries.

<sup>671</sup> Cf *sup.*, p. 106.

<sup>672</sup> Ici encore (cf. *sup.*, p 276) nous trouvons un écho au roman d'Aragon, *Aurélien*. Du personnage éponyme du roman l'auteur nous dit en effet qu'il aimait beaucoup suivre les femmes dans les rues de Paris, selon un jeu tout personnel dont le hasard constituait la règle principale : « Ce Allez ! était un signal qu'il se donnait toujours quand il décidait de jouer à un jeu qui peuplait sa solitude dans les rues. Tous les hommes connaissent ce jeu-là : on suit la première femme un peu possible qu'on a rencontrée, qui venait à votre rencontre, jusqu'à ce qu'elle tourne par exemple à gauche. Alors, à la

dérisoirement fétichiste, qui est montré. Il convient de souligner à quel point cette représentation s'oppose radicalement à celle du désir *féminin*, tel que le formalisera par exemple Delphine dans *Le Rayon vert*, lors d'un verre pris en compagnie de Jacques, sur – encore - une terrasse de café :

« [...] Un mec, je sais très bien ce qu'il veut prendre de toi, et je sais quand c'est peu de chose, *quand il a vu une chose superficielle et qu'il voudrait que je la lui donne*. Moi je trouve ça trop futile pour moi, si tu veux : c'est rare un homme qui soit très large, tu vois, et puis j'ai envie, moi aussi de... d'aller vers lui et de lui donner [...] »<sup>673</sup>

Le désir masculin, représenté comme impossible à combler, s'inscrit ici, de plus, dans une rêverie purement fantasmatique qui annonce et prépare ironiquement la suite du film – où l'on sait que Frédéric aura affaire, avec Chloé <sup>674</sup>, à un objet de désir *réel*.



Figures 95, 96, 97, 98 : Éric Rohmer, *L'Amour l'après-midi*. La construction du fantasme. 1<sup>ère</sup> étape.

première femme sans contre-indication qui vient en sens inverse, on quitte la toute première [...]. Aurélien se plaisait infiniment à déshabiller les femmes dans sa tête, à imaginer leurs dessous, sans rien embellir, avec une certaine cruauté [...] ». (Aragon, *Aurélien*, *op.cit.*, pp 164-165). Aurélien et Frédéric ont un autre point commun : chacun ramène la variété des types féminins observés à l'unité d'un type unique : celui de la femme aimée – Bérénice pour Aurélien, Hélène pour Frédéric. A propos de ces femmes que Frédéric regarde dans la rue, il prétend en effet que « ces beautés qui passent sont le prolongement nécessaire de la beauté de [sa] femme », et « qu'en étreignant Hélène [il] étrein[t] toutes les femmes... » Éric Rohmer, *L'Amour l'après-midi*, « *Six Contes moraux* », *op.cit.*, pp 218-219. Dans le cas de Frédéric cette affirmation cause cependant problème, le récit comportant des indices clairs de la lassitude qu'il éprouve relativement au mariage (cf.*sup.* p 308). On touche là au sujet même du film qui, plus qu'aucun autre dans la série, porte sur le mariage comme *dilemme*, et remet en cause la notion de *choix* en matière de relations amoureuses.

<sup>673</sup> Éric Rohmer, *Le Rayon vert*, « *Comédies et Proverbes* » tome II, *op.cit.*, p 104. Je souligne.

<sup>674</sup> Ce personnage se présente d'ailleurs à Frédéric dès la séquence suivante, à son retour du personnage au bureau.

La seconde phase de la séquence est un scénario imaginaire construit par Frédéric toujours immobile au café, mais qui élabore un récit merveilleux. Alors qu'il n'aura de cesse, par la suite, de se laisser dominer par le désir de Chloé qui en fera littéralement sa *chose*, Frédéric construit un fantasme en forme de théâtre où il se pose dans la posture du *dominateur* absolu, jouant à se transformer en un Dom Juan tout puissant, et capable de déclencher à loisir *la conquête* tout en traitant par le ridicule, quand il y en a un, le rival. Font alors leur entrée sur la scène du fantasme de Frédéric diverses créatures féminines parées de manteaux fourrures et devançant ses désirs par de charmeuses paroles<sup>675</sup>, toutes prêtes, à la seule exception de la dernière, à succomber à l'invitation du personnage de « passer un moment avec [elles] ». Ces créatures ne sont autres, de surcroît, que les héroïnes des divers « *Contes moraux* », ce qui confirmerait à soi seul la valeur testamentaire de *L'Amour l'après-midi*, le réalisateur rejoignant le narrateur au sein même de la fiction à la faveur de cette mise en abyme. Interviennent ainsi successivement le personnage de Maud (Françoise Fabian), Françoise (Marie-Christine Barrault), Haydée (Haydée Politoff), Aurora (Aurora Cornu), Claire (Laurence de Monaghan, accompagnée par son petit ami) et Laura (Béatrice Romand).

Partant du zoom sur le visage et les yeux très bleus de Bernard Verley, le film déploie ici un *théâtre du désir* où les personnages jouent des rôles et où les dialogues flirtent avec l'absurde, comme en témoigne l'échange suivant avec le personnage de Claire, accompagnée d'un garçon faisant ici office de rival pour le narrateur :

« FRÉDÉRIC : Mademoiselle ?

LE GARÇON : Qu'est-ce que vous voulez ?

FRÉDÉRIC : Ce n'est pas à vous que je m'adresse.

LE GARÇON : Ah ! Très bien !

FRÉDÉRIC (à Claire) : Vous venez avec moi ?

CLAIRE : Je suis avec lui !

FRÉDÉRIC : Mais laissez-le tomber !

CLAIRE : Qu'est-ce qu'il va dire ?

FRÉDÉRIC : Je m'en occupe. (*au garçon*) Voulez-vous me laisser votre petite amie ?

LE GARÇON : Très franchement, non !

FRÉDÉRIC : Sincèrement, que préférez-vous ? Que je vous la prenne ou que je vous mange tout cru ? Ouah,

---

<sup>675</sup> Ces créatures ne sont autres que les héroïnes des divers « *Contes moraux* », ce qui confirmerait à soi seul la valeur testamentaire de *L'Amour l'après-midi*, le réalisateur rejoignant le narrateur au sein même de la fiction. Interviennent ainsi successivement le personnage de Maud (Françoise Fabian), Françoise (Marie-Christine Barrault), Haydée (Haydée Politoff), Aurora (Aurora Cornu), Claire (Laurence de Monaghan) et Laura (Béatrice Romand).

ouah, ouah ! (*Frédéric imite les aboiements d'un chien féroce*)

LE COPAIN DE CLAIRE : Évidemment, si vous y allez comme ça ! (*il tourne alors les talons*) »<sup>676</sup>

Offrant le bel exemple d'une machine à construire de la fiction, le café fonctionne bien, dans *L'Amour l'après-midi*, comme un générateur de rêverie, le personnage y pénétrant toujours plus avant dans son désir à la faveur d'une théâtralité du *fantasme*, qu'alimente ironiquement *l'autocitation*.



Figures 99, 100, 101, 102 : Éric Rohmer, *L'Amour l'après-midi*. La construction du fantasme. 2ème étape. Le fantasme comme théâtre et mise en abyme. Frédéric (Bernard Verley) et Françoise (Marie-Christine Barrault).

---

<sup>676</sup> À 00.21.35 mn du début du film.

Le café, comme nous l'avons vu, permet de représenter les passions et les sentiments des personnages à travers des dispositifs engageant la notion de spectacularité : on y raisonne et argumente, on s'y donne à voir et à entendre comme Octave dans *Les Nuits de la pleine lune* ; on y plastronne pour séduire ou amuser la galerie comme Alexandre dans *L'Ami de mon amie* ; on y fanfaronne comme dans *La Carrière de Suzanne*, afin d'impressionner la cible que l'on se propose de conquérir ; on y construit des fantasmes où l'on se met en scène comme dans *L'Amour l'après-midi*, voire on y met en scène l'œuvre elle-même. Enfin, cet espace se trouvant à la jonction du dedans et du dehors il peut à l'occasion accueillir des péripéties inattendues dont le hasard – principe dramaturgique essentiel dans l'œuvre d'Éric Rohmer – sait parfois ménager la surprise. Le café constitue bien, dès lors, l'observatoire privilégié à partir duquel les scènes observées vont pouvoir alimenter la fiction – ainsi de la blonde qui rejoint l'Aviateur dans *La Femme de l'Aviateur*, ou de la femme qui ressemble à Camille dans *Les Nuits de la pleine lune*.

Comme en témoignent ces films cependant, la vision que l'on a d'une scène est bien souvent partielle, et les interprétations que les personnages lui donnent sont toujours elles-mêmes des fictions au sens où elles manquent toujours leur objectif, qui est de découvrir la *vérité cachée* de l'histoire. Le café fonctionne donc bien aussi comme l'écran de cinéma, dont Bazin nous dit qu'il est moins le moyen d'un dévoilement qu'un « cache » nous masquant l'autre côté de l'image. Mais ne pourrait-on voir dans ces manques qui trouent la fiction un moyen très efficace de *théâtraliser*, en la montrant en acte chez les personnages, la fabrique même du *roman* ? Car c'est, bien sûr, le spectacle du personnage en train de construire *sa fiction* qui nous fascine dans le cinéma de Rohmer, bien plus que la fiction elle-même.

## B – Lieux de passage et de circulation : La rue

La rue rohmérienne est, pour l'essentiel, une rue parisienne. Tous les films comportant un 3 urbain se déroulent à Paris, à la seule exception près de *Ma Nuit chez Maud*, qui se passe à Clermont-Ferrand. Si marcher dans les rues équivaut pour le personnage de Pierre, accablé de faim et de fatigue, à un calvaire véritable dans le Paris labyrinthique du *Signe du Lion*, cette activité se changera, dès le premier film ouvrant la série des « Six Contes moraux » *La Boulangère de Monceau*, en une déambulation tour à tour inquiète et heureuse à la recherche de la femme convoitée. Ce film n'est peut-être, quant à lui, que la mise en scène d'un parcours à rebondissements dont la rue est l'heureux théâtre. Ce type de déambulation, qui est en réalité une *filature* en bonne et due forme, se reproduira dans *Ma*

*Nuit chez Maud* et dans *La Femme de l'Aviateur*.

1-Au début était la rue : genèse de l'intrigue amoureuse dans *La Boulangère de Monceau* et *Ma Nuit chez Maud*.

Le narrateur de *La Boulangère de Monceau*, installé en voix *off*, dans le prologue, un cadre topographique possédant la précision d'une carte de géographie :

« Paris, le carrefour Villiers. A l'est, le boulevard des Batignolles. Au nord, la rue de Lévis et son marché. Le café Le Dôme de Villiers. A sa gauche, l'avenue de Villiers. Le métro Villiers. A l'ouest, le boulevard de Courcelles. Il conduit au parc Monceau tout près duquel un chantier de démolition marque actuellement l'emplacement de l'ancien Cité club, un foyer d'étudiants. C'est là que j'allais dîner tous les soirs quand je préparais mon droit. A la même heure, Sylvie, qui travaillait dans une galerie de la rue de Monceau, se rendait chez elle en traversant le parc. »<sup>677</sup>

On remarque d'emblée l'extrême précision des repères spatiaux, et la mise en place, derrière l'aspect semble-t-il totalement impersonnel de cette présentation – une voix *off* énonçant de manière mécanique, sans *timbre*, ces éléments topographiques – d'une *mise en scène du moi*. Les deux dernières phrases de l'extrait que nous venons de citer constituent finalement la charpente de l'intrigue : un homme jeune qui « [préparait] son droit », une « Sylvie » - Michelle Girardon - enfin, dont les trajets, au commencement du film, sont déjà connus du narrateur. La jeune femme traverse l'écran au moment même où la voix *off* l'évoque. Ses cheveux blonds relevés en chignon et le caractère à la fois élégant et assuré de sa démarche – elle est d'abord captée de face, puis de profil et enfin de dos – témoignent du degré de fascination qui est déjà celui du narrateur au moment qui commence ce récit.

Cette mise en scène du moi prend place, comme nous pouvons d'emblée le remarquer, à l'intérieur d'une mise en scène des lieux<sup>678</sup>, le style documentaire et la fiction s'associant ici d'emblée.

---

<sup>677</sup> À 29 secondes du début (prologue)

<sup>678</sup> De nombreux films d'Éric Rohmer commencent par une présentation des lieux du récit, avec ou sans personnage, avec ou sans voix *off*. Situer le personnage avec précision dans son *milieu* et montrer ce milieu à l'écran est particulièrement important pour le cinéaste qui dote ainsi ses personnages d'une première forme d'identification. C'est cette manière, balzacienne si l'on veut, de révéler les personnages à l'écran, que l'on retrouve au début de *La Boulangère de Monceau*, dont l'ouverture, par sa précision toponymique, a quelque chose à voir avec un passage comme la présentation du quartier où se trouve la pension Vauquer dans *Le Père Goriot* : « La maison où s'exploite la pension bourgeoise appartient à Mme Vauquer. Elle est située dans le bas de la rue Neuve Sainte-Genève, à l'endroit où le terrain s'abaisse vers la rue de l'Arbalète par une pente si brusque et si rude que les chevaux la montent ou la descendent rarement [...] La façade de la pension donne sur un jardinet, en sorte que la maison tombe à angle droit sur la rue Neuve-Sainte-Genève, où vous la voyez coupée dans sa profondeur. Le long de cette façade, entre la maison et le jardinet, règne un cailloutis en cuvette, large d'une toise, devant lequel est une allée sablée, bordée de géraniums, de lauriers-roses et de grenadiers plantés dans de grands vases en faïence bleue et blanche. » (Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Éditions Gallimard 2011, collection « Folio plus classiques », p.p 8-9).

Les plans sont géométriques, les lignes des rues sont filmées en oblique, des travellings avant ou arrière confèrent à l'image un dynamisme venant redoubler celui des voitures, très présentes dans ce début du film. Dès la première image sur le « carrefour Villiers », au centre exact de l'écran, on voit avancer vers nous une Peugeot 403 entourée de voitures dont on entend très distinctement le vrombissement. L'image cinématographique organise ici la mise en scène de ces véhicules d'un autre temps, dont le design et le bruit puissant envahissent l'écran. A travers elles, c'est la représentation d'une époque<sup>679</sup> qui reprend forme et vie. Captées ensuite en plan latéral, elles laissent place à un immeuble filmé par un panoramique descendant qui dévoile progressivement sa façade jusqu'à la devanture du café du Dôme de Villiers, dont les lettres de l'enseigne apparaissent grossies en plan rapproché. C'est alors seulement que la caméra filme les passants marchant dans la rue puis le métro, capté de l'intérieur en plan fixe sur les marches à contrejour et dévalées à toute vitesse par les voyageurs. Ce n'est qu'alors que le *je* intervient, présentant son récit au passé à la manière d'un roman.<sup>680</sup>

La rue est bien, dans le film *La Boulangère de Monceau*, le cadre spatial de l'action – de la *fiction* - racontée. Elle deviendra en outre ce théâtre où le narrateur feindra la surprise, au moment où son corps heurtera celui de Sylvie venant en sens inverse : le choc a été soigneusement préparé à l'aide d'un comparse, le jeune Schmidt, prolix en recommandations et conseils avisés à l'intention de son copain. Après plusieurs supputations sur l'endroit par lequel Sylvie est susceptible d'arriver et sur l'heure probable de sa venue, un véritable guet-apens se mettra en place : Schmidt se postera en observateur face à la rue que Sylvie a l'habitude de prendre. Le narrateur commencera alors à l'arpenter, jusqu'au signal convenu – un « là ! » prononcé trois fois par Schmidt -, qui retentira pour alerter son camarade à l'arrivée de la jeune femme. Il n'y aura plus dès lors qu'à feindre la surprise du choc, à jouer les maladroits contrits, puis à inviter la belle à prendre un café... Le narrateur perdra Sylvie à nouveau, il la recherchera encore par les rues, puis tentera de se consoler en charmant la « Boulangère » de Monceau ». Et c'est dans la rue, encore, qu'il retrouvera Sylvie et l'épousera.

L'argument est, comme l'on voit, très mince. Cette simplicité du canevas dramatique a toutefois l'intérêt de dégager, par contraste, l'élément de la *surprise* : ce qui intéressera le spectateur sera moins tant les retrouvailles, assez prévisibles, avec Sylvie, que la rencontre impromptue avec cette boulangère éponyme, dont le charme sensuel et attendrissant à la fois agira puissamment sur le jeune homme, au point de lui inspirer le projet de la posséder *en guise de vengeance*<sup>681</sup>, la culpabilité servant

---

<sup>679</sup> « Espace de temps. Période historique marquée par certains faits, certains caractères propres. » (*Trésor de la langue française informatisé*).

<sup>680</sup> C'est ce type d'énonciation au passé effectuée par un narrateur externe, qui a pu faire considérer par Rohmer lui-même que ses « Six Contes moraux » relevaient du « roman » plus que du « théâtre ».

<sup>681</sup> « Ce qui me choquait ce n'était pas que je puisse lui plaire, moi, mais qu'elle ait pu penser qu'elle pouvait me plaire, elle, de quelque façon. *Et pour me justifier à mes propres yeux, je ne cessais de me répéter que c'était sa faute à elle et qu'il*

ici de prétexte évident à la transgression – même s'il l'a perdue de vue, le narrateur se sent encore engagé à Sylvie quand il rencontre la boulangère. C'est ce chemin de traverse, cet *élément perturbateur* de la narration qui provoquera *la* péripétie et suscitera, bien sûr, l'intérêt le plus piquant du spectateur. Ce schéma de la rencontre impromptue avec une femme séduisante et *tentatrice* sera repris, comme on le sait, dans chacun des « Contes moraux », au travers d'intrigues de plus en plus élaborées.

La rue est aussi très importante dans *Ma Nuit chez Maud*. Elle constitue le lieu où sans cesse, par l'intervention d'un hasard que le cinéaste présente comme une manifestation de la Providence tant il est systématique, le personnage principal, Jean-Louis, retrouve Françoise. La rue est dès lors *l'autre théâtre* – le premier étant *l'église* - où se joue la passion de Jean-Louis pour cette femme dont il ne connaît même pas le nom et qu'il tente de suivre, voire de poursuivre, en voiture ou à pied, elle se déplaçant en solex ou en vélo.<sup>682</sup> Françoise n'étant vue que de dos, toujours sur le point de *sortir du cadre* – en l'occurrence ici le *pare-brise* -, elle est parfois bien difficile à suivre dans le chaos de la circulation de Clermont-Ferrand. Ce qui ne peut qu'attiser, bien sûr, la hâte qu'a Jean-Louis de rencontrer cette jeune fille. Trois plans séquence seront consacrés dans le film à cette relation. Leur caractère assez répétitif témoigne d'une représentation focalisée sur un désir masculin auquel la jeune femme ne peut répondre, dans un premier temps, que par des signes muets imposés par les circonstances.<sup>683</sup>

Le premier plan se produit juste après la messe, à l'occasion de laquelle, au lieu de prier, Jean-Louis a déjà passé de longs moments à fixer la jeune femme du regard pendant qu'elle-même priait

---

*fallait la punir de s'être frottée au loup* ». Éric Rohmer, « Six Contes moraux », *op.cit.* p. 21. Je souligne.) Ces réflexions confirment le caractère décomplexé d'un machisme à caractère sadien qui se prolongera – en pire car sans la médiatisation de la *réflexion* -, dans *La Carrière de Suzanne*, puis se retrouvera dans *La Collectionneuse* et *Le Genou de Claire*. Le personnage qui nous paraît définitivement faire la coupure entre les hommes des « Contes moraux » et ceux des « Comédies et proverbes » est celui de Chloé dans *L'Amour l'après-midi*. Dans ce film c'est en effet Chloé qui exerce une domination sur Frédéric et qui prend en charge la part sadienne de la psychologie masculine présente dans les « Contes moraux ».

<sup>682</sup> Les trois occurrences de ces moments dont les deux premiers s'apparentent à des *filatures* se produisent respectivement à 00.6.36 mn, 00.10.59 mn, et 00.17.40 mn du début du film.

<sup>683</sup> La séquence du repas chez Maud, qui donne son titre au film et sera suivie d'une « nuit », sera, quant à elle, autrement plus piquante dans la mesure où la séduction, loin de s'opérer par le simple regard, agit par la *parole*. Il convient ici de souligner par ailleurs que les titres des films qui composent le cycle des « Contes moraux » fonctionnent tous de façon programmatique : c'est à l'élément perturbateur du récit que ces titres font toujours allusion, à savoir les *tentatrices* - cet élément de la narration qui met régulièrement à l'épreuve la « morale » des héros. Le seul titre *Ma Nuit chez Maud* induit que la tentatrice sans doute la plus convoitée par Jean-Louis n'est pas Françoise – qui deviendra l'*épouse* – mais Maud, qui, lors de la nuit qui suivra la soirée organisée chez elle pour la Saint-Sylvestre, tentera Jean-Louis comme *maîtresse*. Il existe toutefois, dans le cycle des « Six Contes moraux », une exception à l'existence de la tentatrice : dans *La Carrière de Suzanne*, le personnage féminin ne constitue pas, contrairement aux autres films, une réelle « tentation » puisque, dès le début du film, elle se donne à Guillaume. Elle ne représente pas non plus une tentation réelle pour le jeune ami de Guillaume, le narrateur du film, dont le seul objectif est de rivaliser avec son ami. Par ailleurs il n'y a pas dans ce film, comme dans les autres œuvres, une *promise - fiancée* ou *épouse* - auprès de laquelle Suzanne apparaîtrait en posture de dangereuse rivalité. D'où la déconvenue finale des « héros » : ils n'ont pas d'alternative – pas de femme au « port » qui les attend -, une fois Suzanne – qui, elle, a su faire son chemin -, perdue pour eux...

avec beaucoup de conviction. Le regard qu'elle finissait alors par lui jeter à son tour pouvait sembler ambigu, tant il pourrait à la fois exprimer l'amorce d'une *réponse* que la lassitude de se sentir ainsi observée. Sortant de l'église – nous sommes en plein jour –, il la retrouve dans la circulation et tente de la suivre, mais cette première filature tourne court car est interrompue par un obstacle, un autre véhicule lui faisant perdre la trace de Françoise.

Le second plan, qui se produit de nuit, marque, pour la tentative d'approche de Jean-Louis, un *progrès* : l'image de Françoise en solex surgit tout à coup dans son champ de vision et, comme c'était déjà le cas à l'église, elle lui rend son regard tout en doublant la voiture par la droite. Mais ce regard, bien que semblant avenant et ouvert, est encore ambigu : est-ce le regard d'une jeune femme qui souhaite amorcer un semblant de réponse positive à une demande masculine évidente ? Françoise affiche-t-elle un sourire de convenance, sachant que, doublant le véhicule par la droite, elle ne respecte pas tout à fait les règles de la circulation routière ? Ou ce regard est-il motivé par la curiosité de voir de près cet individu qui, quant à lui, ne cesse de l'observer ? Lui klaxonne alors « machinalement »<sup>684</sup>, comme le précise la nouvelle. Elle se retourne et lui jette un second regard, lui souriant furtivement. C'est sur ce dernier sourire que Jean-Louis prononce les seules paroles qu'il prononcera jamais en voix *off* dans *Ma Nuit chez Maud* en tant que narrateur externe : « Ce jour-là, le 21 décembre, l'idée m'est venue brusque, précise, définitive, que Françoise serait ma femme ».<sup>685</sup> C'est dans la troisième séquence, alors qu'il sort à peine de « sa nuit chez Maud », que Jean-Louis va retrouver encore une fois Françoise par un heureux hasard. La repérant de l'intérieur même du café où il était entré pour prendre un verre en attendant un rendez-vous avec Maud, il plante là le collègue de travail avec lequel il était en train de bavarder et se précipite à l'extérieur, pour, enfin, se présenter et faire connaissance

---

<sup>684</sup> « [...] je vois tout à coup surgir dans mon champ de vision ma blonde cycliste qui se faufile le long du trottoir, à droite, et qui me double. Je ne pense qu'à une chose : elle va m'échapper ! Machinalement, j'appuie sur l'avertisseur. Elle se retourne le temps d'un éclair, sans ralentir sa marche, et s'enfonce dans l'ombre. *Il me semble qu'elle a souri.* » Éric Rohmer, « *Six Contes moraux* », *op.cit.*, p 64. Je souligne. Les nouvelles des *Six Contes moraux* n'étant pas des scénarios, ils diffèrent quelque peu d'avec la version cinématographique : ce n'est pas un vélo mais un solex sur laquelle la jeune femme circule ici, et par ailleurs le dernier regard qu'elle jette à Jean-Louis *est bien un sourire* qui se voit nettement à l'écran.

<sup>685</sup> Ces paroles énoncées par François dans le film – à 00.10.55 mn du début du film, précèdent exactement l'arrivée subite de la jeune femme dans le champ de vision du narrateur. Nous transcrivons ici le texte des paroles prononcées par le personnage dans le film. On notera que la nouvelle est un peu différente quant à la formulation et surtout quant au moment choisi par l'auteur pour situer cette décision dans le récit. Dans la nouvelle c'est à la suite des rencontres à l'église – elles-mêmes rapportées sous la forme d'un *sommaire* (

Gérard Genette *Figures III*, « Durée ». Paris, Éditions du Seuil, 1972, « Durée », p.129) et non, comme dans le film, d'une *scène*, que le narrateur énonce son projet : « Je ne sais encore rien d'elle. Je ne suis pas sûr qu'elle m'ait remarqué, et pourtant s'est déjà installé en moi l'idée nette, précise, définitive, qu'elle serait ma femme ». Éric Rohmer, « *Six Contes moraux* », *op.cit.*, p. 63. On remarquera la différence de style entre les deux énoncés, celui prononcé par le personnage de Jean-Louis dans le film étant plus sec et percutant.

avec la jeune femme.

Dans *La Boulangère de Monceau* comme dans *Ma Nuit chez Maud* la rue fonctionne comme un décor pouvant favoriser la naissance de l'intrigue amoureuse, le langage des regards et des gestes précédant alors celui de la parole. Elle occupe ici la fonction naguère dévolue aux lieux où pouvaient naître des idylles, du château médiéval aux bois et forêts des romans pastoraux. Comme on le sait, Éric Rohmer exploitera cette veine romanesque entre *Perceval le Gallois* et *Les Amours d'Astrée et de Céladon*.<sup>686</sup>

Mais la représentation cinématographique de la rue introduit par ailleurs une géométrie de l'espace favorisant, comme dans *La Boulangère de Monceau*, un jeu de lignes géométriques, de droites et de courbes introduisant l'*architecture* comme théâtre des passions. Dans ce contexte c'est autant par un *premier regard*<sup>687</sup> que s'exprime l'attrait pour l'objet aimé que par des *trajets* souvent organisés comme des filatures, avec présence ou non de guet-apens.

## 2 - La rue comme théâtre de la scène de jalousie dans *La Femme de l'Aviateur*

Les lieux de passage et de circulation – rues et carrefours –, peuvent aussi favoriser l'explication houleuse, voire la franche dispute. C'est le cas dans *La Femme de l'Aviateur* où Anne fulmine en pleine rue contre François, qui cherche absolument à savoir ce qu'il en est de sa relation avec l'aviateur, qu'il a vu sortir de chez elle le matin-même. Encore une fois l'argument dramatique est mince, la scène de jalousie de l'amant représentant un thème rebattu de la tradition théâtrale. Ce qui va rendre intéressante cette séquence qui aurait pu, sans cela, être d'une grande banalité, c'est la grammaire cinématographique qui l'anime et qui parvient à mettre en évidence l'énergie des corps et de la parole.

La tension qui règne entre les personnages est ici filmée par un travelling arrière qui permet la saisie de l'avancée des pas des personnages sur le trottoir, et la captation de leurs visages secoués par

---

<sup>686</sup> Il serait tentant, à partir des intrigues amoureuses si fréquentes au cours des trois cycles rohmériens, de dessiner une « Carte du Tendre » des amours rohmériens à la manière de Mme de Scudéry tant la question des lieux où naissent les intrigues apparaît comme récurrente dans ce cinéma.

<sup>687</sup> On pense évidemment ici à l'étude de Jean Rousset « *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman* » et particulièrement à ces propos : « Mon thème est une scène, rien de plus : quelques lignes, parfois quelques pages [...]. Cette forme fixe est liée à une situation fondamentale : le face à face qui joint les héros en couple principal, la mise en présence de ceux qui se voient pour la première fois. [...] L'événement raconté est à la fois inaugural et causal [...] L'action qu'elle met en œuvre est différente de toute autre, dans la mesure où, plus qu'une autre, elle pose un commencement et détermine des choix qui retentiront sur l'avenir du récit et sur celui des personnages ; ceux-ci la subissent le plus souvent comme un ouragan et une rupture, parfois comme un investissement lent ; ils l'éprouvent toujours (du moins l'un d'entre eux) comme une naissance et comme un engagement qui les entraîne malgré eux » Rousset cite alors *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau à l'appui de son propos : « Ne t'eussé-je vue que ce premier instant, c'en était déjà fait, il était trop tard pour pouvoir jamais t'oublier ». (*La Nouvelle Héloïse*, II, 3). Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1984, pp 7-8.

le rythme rapide de leurs pas. Aux questions pressantes de François, Anne répond tout d'abord par une colère froide, refusant obstinément de lui répondre. La marche s'accélère, les personnages semblent alors pris dans une sorte de mécanique, comme entraînés malgré eux par le mouvement de leurs corps et comme si le *langage* lui-même obéissait à ce mouvement, les mots fusant dans l'énergie de la marche. Un panoramique permet de varier les angles et de voir les personnages en pied. L'échange atteint alors un premier pallier dans le niveau d'intensité : François agrippe Anne, la sommant de lui répondre, elle fuyant et criant.<sup>688</sup> Aux questions de plus en plus pressantes de François - « Tu le vois ce soir ? ça fait longtemps qu'il est à Paris ? » - Anne fait volte-face, se plante face à lui et le menace de « faire du scandale ». Les personnages sont alors filmés en plein carrefour, sur la route, au milieu des voitures garées sur les côtés, bordant le cadre à la manière de rideaux de théâtre. Le carrefour sert ici de *scène à leur scène*. La théâtralité des regards, des corps et des mouvements s'exhibe, renforcée par la puissance aigüe de la voix d'Anne – celle de François possédant plutôt un timbre assourdi.<sup>689</sup> On discerne alors, dans la profondeur de champ, deux passantes marchant sur le trottoir opposé et qui contemplent, tout à coup saisies d'étonnement par ce qui se présente sous leurs yeux, la scène de jalousie. Le regard qu'elles lancent, entre curiosité gênée et sidération, loin d'affaiblir la puissance du plan, l'intensifie. C'est, ici, le réel qui est capté par la puissance de la fiction sous la forme de leurs regards fascinés.

Filmés ensuite de dos, les personnages se lancent dans une course-poursuite éperdue sur le trottoir, François courant après Anne qui cherche quant à elle désespérément à le fuir. Un nouveau travelling arrière amorce un second pallier dans l'intensité de la scène, Anne et François sont à nouveau filmés dans leur marche en avant. Anne se lance dans de vagues explications. François paraît toujours aussi tendu. C'est alors qu'intervient un second panoramique qui les filme de profil, Anne ayant fait une seconde volte-face devant François. À la question de ce dernier : « Tu l'aimes ? », elle répond, exaspérée : « Écoute, zut ! Laisse-moi tranquille François, vraiment c'est fini, je ne te revois plus si tu continues, j'en ai ras l'bol ! ». Fin de la séquence : Anne traverse et entre chez le coiffeur, laissant

---

<sup>688</sup> Il convient ici de préciser que cette violence est encore accentuée par une donnée de l'intrigue que ne possède pas François : celui-ci ne savait pas, alors qu'il a voyait le matin même Anne sortir de chez elle accompagnée par l'« Aviateur », que ce dernier venait de rompre... Résulte de cette situation un quiproquo, François se croyant cocu au moment de cette scène de jalousie, alors qu'il n'en est rien. Anne, qui choisit de répondre par la contre-attaque plutôt que d'éclaircir la situation, réservera cette explication à la dernière scène du film, lorsque François viendra une fois de plus lui faire des reproches.

<sup>689</sup> Il y aurait lieu de distinguer, parmi les acteurs rohmériens, ceux qui relèvent du théâtre par une qualité de jeu leur permettant de projeter leur voix, ce n'était pas le cas de Philippe Marlaud, ni de Laurence de Monaghan dans *Le Genou de Claire*. Mais ces différences de tessiture vocale sont d'un intérêt esthétique évident : elles structurent des contrastes au niveau du *son*, et font vivre les voix comme les couleurs d'un tableau.

François un moment désespéré, puis tournant le dos à cette scène, vers d'autres aventures.

Ce qui ressort de cette séquence, c'est la manière dont la caméra fait de la banale théâtralité d'une scène de jalousie un moment d'une intensité rare, faisant ressortir par le travelling arrière une marche qui apparaît à la fois comme une course-poursuite, et comme une fuite en avant. Mais ce qu'il convient de souligner c'est que les panoramiques, qui à deux reprises captent les voltes-faces de la jeune femme, introduisent dans la violence de cet échange l'harmonie d'une régularité formelle qui confère au mouvement chaotique des corps, en dépit de tout, une certaine beauté. L'équilibre entre l'apollinien et le dionysiaque, que Jean Douchet remarquait dans la *Posface à Boudu sauvé des eaux* à propos du film de Jean Renoir, semble ici réalisé.

### 3 - Le quartier Mouffetard dans *Le Signe du Lion* : un théâtre de la violence sociale

Situer les fictions dans des cadres précis en montrant les lieux où vivent les personnages est un trait constant de l'esthétique cinématographique de Rohmer, car il s'agit toujours, pour lui, d'ancrer la fiction dans le *réel*. Le début du *Signe du Lion* nous montrait ainsi, dans le prologue, la rue : un facteur en vélo se dirigeait vers le quai de la Seine où vivait Pierre pour lui remettre son télégramme. Plus tard, la rue était à nouveau filmée à la faveur d'un trajet en forme de *trionphe* : la voiture de Jean-François – une Panhart blanche décapotable <sup>690</sup>-, emmenait les trois amis – Jean-François, Hélène et Pierre - sur un train d'enfer pour faire le tour de la capitale : de la Banque de France, Place de la Concorde, où on allait chercher de l'argent pour « faire une bringue à tout casser », jusqu'au quartier latin et à la terrasse du Royal Saint-Germain, où notre futur clochard se livrait à une joie aussi tapageuse qu'éphémère.

Mais notre héros allait vite perdre ses illusions. Comme en témoigne ce premier long métrage, la rue peut aussi être affectée par des valeurs extrêmement négatives : elle peut se renfermer comme un *piège* sur le personnage. Ici les rues de Paris forment un dédale étouffant où Pierre tourne en rond, du quartier Saint-Germain à celui de l'Opéra et retour, de Nanterre au quartier des Champs Élysées puis de nouveau au quartier latin, dont il ne sortira plus, enfermé entre quais et rue dans la « pierre »

---

<sup>690</sup> Tout comme la Peugeot 403 dans *La Boulangère de Monceau*, la Panhart témoigne d'une époque, d'un style, d'un design. Dans un texte intitulé « Architecture de l'apocalypse » où Rohmer évoque son rapport fasciné mais critique à l'architecture de son temps, le cinéaste précise la nature de son point de vue concernant la question du *design*, qu'il évoque par l'expression « arts décoratifs » : « Par œuvre architecturale, j'entends, non pas le monument 'en soi', offert dans un écrin à l'appétit du touriste, mais tout l'ensemble des 'arts décoratifs', toute la masse des objets usuels, dans la mesure où ils se flattent de ressortir à l'esthétique. Ainsi la carrosserie d'une automobile, le tracé d'une rue entrent bien plus sous ma rubrique que telle colonne commémorative ». Éric Rohmer, *Le Celluloïd et le Marbre, op.cit.*, « Architecture d'apocalypse », p. 71.

des bâtiments qu'il perçoit, dans sa dureté, comme un double de lui-même comme nous le voyions plus haut, et ce jusqu'au dénouement. Mais le décor urbain fonctionne dans *le Signe du Lion* de manière double, comme en témoigne la séquence du Marché Mouffetard, qui est un chef d'oeuvre rohmérien en matière d'utilisation théâtrale d'un lieu *réel*<sup>691</sup> : alors que la séquence commence par un exercice très réussi de *cinéma vérité*, s'introduit dans la narration filmique une péripétie qui transforme un marché de rue débonnaire, chaleureux et sympathique en un *théâtre de la violence sociale*.

Le film, tourné en noir et blanc, documente un *lieu* – le marché de la rue Mouffetard -, un *temps* – l'année 1959 -, et une *époque* – celle de l'après-guerre -, avec son atmosphère encore marquée par les effets désastreux de l'occupation. On voit ainsi se presser à l'écran les passants véritables du marché : silhouettes de grand-mères portant leurs cabas, visages marqués, ridés, souriants ou grimaçants, enfants, adultes et vieillards. Le plan, pris dans le dos de Pierre qui poursuit sa marche parmi les victuailles, capte les visages en plan poitrine ou taille, comme ils arrivent face à la caméra, ce qui leur confère un réalisme démultiplié. Les sons, très vivants et joyeux, sont ceux de la rue, avec les cris des marchands tentant d'attirer les passants par des prix attractifs, ou au contraire bradant leurs dernières denrées. Quelques passants jettent furtivement des regards discrets vers la caméra, évoquant irrésistiblement les passants des « Vues » des frères Lumière qui jetaient aussi des regards discrets à l'objectif, dont ils découvraient, alors, l'existence.

C'est dans le cadre très réaliste de ce début de séquence que l'on passe sans transition à la construction d'une *péripétie* : Pierre, affamé, vole à l'étalage un paquet de biscuits, réintroduisant la fiction dans le réel. La rue devient dès lors un *piège*, le commerçant se jetant sur Pierre de toutes ses forces au point de le faire tomber au sol - c'est un figurant qui prend, semble-t-il, son rôle très à cœur -, avant de le coincer contre la grille de l'église Saint-Médard en le bourrant d'insultes et de coups. Un cercle de passants-spectateurs se forme alors à une distance respectueuse du duo déchaîné. Quelques passantes – des figurantes vraisemblablement - se détachent de la foule des curieux qui s'attroupe en cercle autour de la scène, se rapprochant du duo en plaignant le voleur et en accusant la brutalité du marchand, les regards des passants hésitant entre sidération et désapprobation : - « Mais s'il a volé c'est peut-être qu'il a faim ? », « Mais il ne faut pas frapper les gens ! » « Ah, vous n'êtes qu'une brute ». Le cinéaste nous livre ce moment du récit et cette étape du calvaire de Pierre comme une *catastrophe* – le personnage tombe d'ailleurs tout d'abord au sol – survenant soudainement dans un cadre *réaliste et naturel*, la péripétie du vol du paquet de gâteaux transformant la rue en un théâtre qui se referme sur

---

<sup>691</sup> À 00.59.06 mn du début.

lui comme un piège.

À travers cette représentation d'une violence sans commune mesure avec la nature réelle du forfait commis – le vol d'un paquet de biscuits –, ce qui est aussi montré c'est la promptitude par laquelle un homme ordinaire – ici un commerçant - peut se transformer en « brute », comme le signalera la passante en guise de commentaire. Et si on considère que ce vol n'est après tout qu'une question de survie pour un être aux abois, nous ne sommes pas très éloignés finalement de la veine d'un Victor Hugo qui, dans un récit comme *Claude Gueux* par exemple, représentait un personnage de *misérable* condamné à la peine capitale pour avoir volé du *pain*. Rohmer consacrera plus tard deux films pour la télévision française à cet auteur, qu'il admirait beaucoup.<sup>692</sup>

Nous aimerions pour finir insister sur un dernier détail dont Rohmer tire parti, dans cette séquence, pour construire sa fiction à partir du réel. Nous partirons d'un détour, celui des propos émis par le cinéaste dans un entretien avec Jean Comolli et Serge Daney. S'exprimant à propos du tournage de *La Femme de l'aviateur*, Rohmer rendait compte des choix qu'il avait dû effectuer au début de sa carrière en matière d'espace profilmique, souhaitant se différencier de la manière dont ses contemporains de la Nouvelle Vague filmaient les décors naturels :

« Je ne voyais pas où situer les choses et j'avais l'impression qu'on avait déjà tout vu. Par exemple, la Nouvelle Vague était née du désir de montrer Paris, de descendre dans la rue, quand le cinéma français était un cinéma de studio. Mais maintenant, prendre un plan sur le vif, avec de véritables passants, tout ça, ce n'est plus original. L'originalité de *La Femme de l'Aviateur*, si elle existe, n'est pas là. Elle n'est pas dans la façon de prendre des images à la sauvette, mais de faire de la rue, avec ses aléas, le théâtre d'une comédie et d'y évoluer aussi librement que si on était en studio. »<sup>693</sup>

On peut formuler l'hypothèse qu'avant *La Femme de l'Aviateur*, c'est dans la séquence du marché Mouffetard et dans *Le Signe du Lion*, que le cinéaste applique en tout premier lieu ce principe de théâtralisation du décor, le cadre naturel du marché basculant tout à coup vers la *dramatisation*, comme troué par la péripétie qui s'y produit du vol de Pierre.

Ainsi, avant de bifurquer vers la rue Mouffetard – signalée par une plaque - Pierre passe à côté d'un clochard au sol, absolument et tragiquement inerte, gisant en plein soleil en ce mois d'août très visiblement caniculaire. Le corps semble celui d'un pantin désarticulé, totalement abandonné, la tête rejetée en arrière. Pierre est passé sans vraiment le voir comme tous les passants – une religieuse puis trois femmes poursuivent leur route en devisant gaîment. Brûlé par soleil, alourdi par la posture inerte

---

<sup>692</sup> Éric Rohmer, *Victor Hugo : « Les Contemplations », livres V et VI* (1966) et *Victor Hugo architecte* (1969)

<sup>693</sup> Pascal Bonitzer et Serge Daney, « Entretien avec Éric Rohmer », *Cahiers du cinéma* n°323-324, mai 1981.

des membres et de la tête, ce clochard a quelque chose d'un « Dormeur du val » grotesque et pathétique. Le traitement de l'image dans ce plan évoque les propos suivants tenus par André Bazin à propos du cinéma du cinéma de Murnau :

« Moins qu'au temps, Murnau s'intéresse à la réalité de l'espace dramatique. [...] La composition de son image n'est nullement picturale, elle n'ajoute rien à la réalité, elle ne la déforme pas, elle s'efforce au contraire d'en dégager les structures profondes, de faire apparaître des rapports préexistants, qui deviennent constitutifs du drame. Ainsi, dans *Tabou*, l'entrée d'un vaisseau dans le champ par la gauche de l'écran s'identifie absolument au destin sans que Murnau triche en rien avec le réalisme rigoureux du film, entièrement en décor naturel »<sup>694</sup>



Figures 103, 104 : Éric Rohmer, *Le Signe du Lion*. Pierre (Jess Hahn) arrive rue Mouffetard. Le clochard, la

---

<sup>694</sup> André Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma ? op.cit.*, p.67.

religieuse et les trois femmes.

De même que le bateau dans le film *Tabou*, ce corps inerte est une image de la fatalité s'exerçant sur Pierre et renvoie à sa prochaine et totale clochardisation. Mais il est aussi l'image d'une société elle-même déliquescence où la plus grande violence est dans cette « indifférence » qu'évoquait Serge Daney, et qui s'exprime ici comme une indifférence totale à l'autre comme *corps*. Rohmer nous montre là, de manière habile, la terrible déshumanisation de l'homme exclu du social. Son cinéma touche ici à la question du *politique* car il montre comment l'espace urbain, si rassurant se présente-t-il en apparence, peut rapidement se métamorphoser et basculer vers l'horreur.

Les rues sont le lieu où peuvent s'exprimer les passions de manière privilégiée. Et de la représentation de la quête de l'élue dans *La Boulangère de Monceau* et *Ma Nuit chez Maud* à celle de la violence de l'altercation et de la dispute dans *Le Signe du Lion* et *La Femme de l'aviateur*, nous voyons comment le dispositif théâtral auquel se prête toujours plus ou moins la rue - où progressent des passants, où des personnages se donnent à contempler, et où s'exercent donc des *regards* -, démultiplie les effets produits par la fiction. La rue représente par ailleurs l'intérêt majeur, dans le cinéma d'Éric Rohmer, d'offrir la possibilité de pratiquer un *cinéma vérité* mettant en valeur le mouvement et les formes-mêmes de la vie, comme c'est le cas dans la séquence du marché Mouffetard du *Signe du Lion*. Et il n'est rien de plus fascinant pour le spectateur que de voir comment cet espace, capté par la caméra, peut être l'objet d'une dramatisation, quand le regard du cinéaste « s'efforce de dégager les structures profondes [de la réalité], de faire apparaître des rapports préexistants, qui deviennent constitutifs du drame », comme le dit André Bazin à propos du film *Tabou*, de Murnau



Figures 105, 106 : Éric Rohmer, *Le Signe du Lion*. Pierre (Jess Hahn) s'introduit dans le marché de la rue Mouffetard où il s'apprête à voler un paquet de gâteaux.



Figures 107, 108, 109 : Éric Rohmer, *Le Signe du Lion*. Le marchand s'aperçoit du vol et jette Pierre (Jess Hahn) au sol puis le chasse en hurlant. Certaines des passantes qui ont assisté à la scène prennent sa défense.

## C – La place ou la comédie des sentiments

La rue, théâtre des passions les plus diverses, débouche parfois, dans le cinéma d'Éric Rohmer, sur la *place*. C'est l'élément de l'architecture urbaine qui fait le mieux signe vers le *théâtre* par sa forme qui rappelle la rotondité de la scène, comme par les possibilités qu'elle ménage aux acteurs d'y *jouer*; c'est-à-dire d'y feindre des situations et d'y mimer des sentiments. La place intervient notamment dans *L'Amour l'après-midi* et *L'Ami de mon amie*, avec les personnages féminins de Chloé et de Blanche qui y interviennent respectivement en organisant, dans les deux cas, un *stratagème*. Mais la place intervient dans ces films avec des valeurs opposées : si, dans les deux cas, elle est bien le théâtre d'un *jeu* – chacune des jeunes femmes y empruntant un *rôle* -, celui-ci fonctionne dans un cas mais pas dans l'autre. Alors que la comédie de la rupture jouée par Chloé dans *L'Amour l'après-midi* fonctionne, puisqu'elle permet à Chloé de manifester clairement son amour pour Frédéric, le stratagème mis en place par Blanche pour se faire reconnaître « par hasard » de Fabien et d'Alexandre, n'aboutit pas, bien au contraire, aux effets de séduction escomptés.

1- La comédie de la rupture place Saint-Augustin et square Marcel Pagnol dans *L'Amour l'après-midi*. Réussite d'un stratagème.

La scène se déroule autour de la place Saint-Augustin à Paris au cours d'une longue séquence comportant quatre moments. Le premier moment de la séquence nous montre Chloé, qui vient de s'acheter un vêtement sous le regard approbateur de Frédéric. Tous deux, sortant du magasin, tombent en arrêt devant un miroir :

« FRÉDÉRIC : Finalement, nous formons un assez beau couple, tu ne trouves pas ?

CHLOÉ : Le couple idéal !

FRÉDÉRIC : Chloé, est-ce que tu veux bien m'épouser ?

CHLOÉ : Mais tu es déjà marié !

FRÉDÉRIC : Dans ma vie, oui, mais dans une autre ?

Une double vie ?

FRÉDÉRIC : Non, pas forcément ! Tu n'as jamais rêvé vivre deux vies en même temps et simultanément, d'une manière complète et parfaite ?

CHLOÉ : C'est impossible !

FRÉDÉRIC : C'est un rêve... »<sup>695</sup>

Cette rêverie, tout à fait en accord avec le tempérament fantasque de Frédéric – le héros le plus *rêveur* des « *Contes moraux* » comme en témoigne la fréquence de la voix *off* dans le film -, marque la victoire de Chloé dans son entreprise de séduction. Si Frédéric n'en est pas encore aux actes il en est à participer aux scénarios imaginaires suggérés par Chloé, qui le mettent en scène comme ici dans une relation bigame.

Un second moment de la séquence est constitué par un plan pris de l'arrière de la vitre d'un café, qui nous montre le couple arpentant en transparence le trottoir parmi les passants. Frédéric retient tendrement dans ses mains celles de Chloé. Les visages sont tout d'abord souriants mais l'image, assez indistincte, a rapidement pour effet de déréaliser la scène. Car ainsi filtrées par la vitre du café, les plans paraissent comme aplatis, les corps des acteurs, fantomatiques, se présentant à la manière de personnages dans un film muet, d'autant qu'on n'entend plus leurs paroles : comme dans d'autres endroits du film, c'est la voix *off* du narrateur qui prend alors le relais et commente les images. Introduisant, au moyen d'un simple adverbe - « puis » - une *perturbation* dans le récit, elle nous apprend que l'attitude changeante de Chloé se justifie par sa précarité économique : « Puis l'humeur de Chloé s'assombrit. Ses ressources tirent à leur fin. Elle ne trouve pas de travail ». C'est alors que la jeune femme, comme prise tout d'un coup de panique, se met à se débattre à l'image dans les bras de Frédéric, parvenant finalement à lui échapper. Une course-poursuite s'engage, le couple se trouvant désormais filmé non plus de l'intérieur du café mais de la place Saint-Augustin. Chloé échappe à Frédéric et quitte le trottoir, puis poursuit sa course sur la chaussée jusqu'à se placer, toujours courant dans une sorte de fuite éperdue, au centre du carrefour de la place, suivie de près par Frédéric qu'elle supplie de la quitter. La panique apparente de Chloé se mesure alors à son attitude chaotique : elle échappe à Frédéric et quitte le trottoir, puis poursuit sa course sur la chaussée jusqu'à se placer, toujours courant dans une sorte de fuite éperdue, au centre du carrefour de la place des Augustins, suivie de près par Frédéric qu'elle supplie de la quitter.

Le troisième moment de la séquence marque un changement de plan, qui part cette fois du centre du carrefour et filme la place Saint-Augustin dans l'axe des boulevards Malesherbes et

---

<sup>695</sup> À 01.56.51 h du début du film.. Dans le texte écrit ce passage n'intervient pas sous la forme d'un dialogue mais d'un *sommaire* (cf. Genette, *Figure III*, *op.cit.*p. 129) : « J'ai gardé de cette période le souvenir le plus heureux [...] Pourtant, parfois, le spectacle dans la glace d'un café, du couple que je forme avec Chloé, m'étonne et choque mon regard, comme il choquerait celui d'Hélène nous croisant à l'improviste ». *L'Amour l'après-midi*, « Six Contes moraux », *op.cit.*, p. 239.

Hausmann. Le couple est tout d'abord cadré au centre de l'image en plan d'ensemble. Frédéric et Chloé s'avancent ensuite à l'avant-plan sans se préoccuper des voitures, qui continuent à avancer derrière eux désormais.<sup>696</sup> On observe, concernant le cadrage, un effet de grossissement, cette fois, qui ne provient pas d'un mouvement d'appareil mais simplement du changement de la position des corps dans l'espace.<sup>697</sup> Chloé tente de chasser Frédéric, qui au contraire, la console. Il résulte un effet de décalage étonnant entre les *voitures*, qui continuent de circuler, et le *dialogue* par lequel se construit, en plein carrefour, une véritable scène de *chantage à la rupture* :

CHLOÉ : « Rentre chez toi, rentre au bureau ! »

FRÉDÉRIC : Qu'est-ce qui te prend ?

CHLOÉ : Arrête !

FRÉDÉRIC : Laisse-moi t'expliquer !

CHLOE : Écoute je t'assure, tu perds ton temps et je perds mon temps, alors arrête ! Il vaut mieux, vaut mieux...  
(*le propos devient indistinct mais on devine que Chloé propose ici la rupture à Frédéric*) »<sup>698</sup>

On peut d'ailleurs remarquer le contraste troublant et presque *ironique* qui réside entre la théâtralité exacerbée de ce moment - présence des corps et de la voix, expressivité des attitudes, gestes désordonnés animés par la *passion* – et ces voitures qui traversent l'espace, impavides, désignant en quelque sorte un public indifférent ou mieux : *vide* de tout regard humain. Il y aurait lieu ici de rappeler les propos de Serge Daney concernant l'opposition, dans le cinéma de Rohmer, entre la subjectivité désirante du personnage et l'objectivité indifférente du monde, représenté ici à la lettre par ces automobiles, et qui rejoint ici ce que Pascal Bonitzer qualifie, de son côté comme l'« arrière-plan ». Patrick Louguet, quant à lui, évoque la conduite automobile comme un « devenir-machine » qui ne peut qu'incarner également cette « indifférence » : « Le devenir-machine de l'homme, lorsqu'il ne fait qu'un avec son engin, est tout autant devenir-animal que métamorphose d'un vivant auquel

---

<sup>696</sup> Ce détail suffirait à montrer que le cinéma de Rohmer n'est pas, comme on a pu le dire parfois, un cinéma *réaliste*.

<sup>697</sup> Rohmer, qui n'appréciait pas outre mesure les mouvements d'appareil, applique ici l'un des principes que dégagait Henri Langlois à propos des frères Lumière. Partant de la situation du cinéma qui voulait à l'époque des Lumière « [qu']il fallait en X mètres composer quelque chose », il en déduit l'observation suivante : « Quand on regarde très attentivement les films Lumière, ça a l'air très spontané, on a posé la caméra dans la rue, c'est la rue qui passe, et si c'est très savant, si ça boulesverse, on se dit "c'est le hasard". Non, ce n'est pas le hasard, par exemple : quand vous voyez dans un film de Louis Lumière, comme par hasard [...] ça commence par un tramway qui entre à droite, puis il y a tout un mouvement, puis ça s'achève par un tramway qui entre à gauche. Vous croyez que c'est un hasard ? Ce n'est pas du tout un hasard ! Ils ont repéré, ils ont vu pendant un certain temps comment ça se passait, ils ont choisi le meilleur angle de prise de vue, et ils ont réalisé la chose la plus extraordinaire, la chose qu'on a oubliée, c'est que dans ces quelques secondes, ils ont réussi à mettre dans une image sans changer la place de la caméra le maximum de plans ! Vous avez des gros plans, vous avez des plans rapprochés, vous avez des plans américains, vous avez des plans d'ensemble, et vous avez un mouvement qui unit tout ça. Et ce n'est pas le hasard. C'est la science. [...] ». Henri Langlois dans *Louis Lumière*, documentaire réalisé par Éric Rohmer en 1968. Bonus du DVD : *La Carrière de Suzanne*, intégrale Rohmer, *op.cit.*

<sup>698</sup> À 01.08.02 h du début du film. Les didascalies et commentaires sont personnels.

l'appareillage mécanique confère un gain de puissance corporelle ». <sup>699</sup>

S'amorce alors, dans cette longue séquence, le quatrième et dernier moment de la séquence, marquant le rapprochement physique des personnages. Chloé s'assied, comme épuisée, sur le coffre d'une voiture garée sur la place. Frédéric la console et caresse une mèche de ses cheveux pendant qu'elle fixe obstinément, boudeuse, le sol. Il la prend alors dans ses bras, l'emmenant – la portant presque - vers le square Marcel Pagnol. Le plan suivant les capte sur un banc en plan taille. Il lui caresse le bras avec douceur, elle a le visage enfoui dans son col. S'ensuit un dialogue par lequel Chloé exhibe sa vulnérabilité :

« CHLOÉ : Tu es la seule raison pour laquelle je supporte la vie.

FRÉDÉRIC : C'est pas vrai.

CHLOÉ : Si c'est vrai. Les autres ont toujours profité de moi.

FREDÉRIC : Ecoute il faut qu'te dise, si je suis gentil avec toi c'est parce que nos rapports sont complètement désintéressés. (*Chloé relève la tête, le fixe et rit*) Je t'assure que je suis très dur en affaires. (*Chloé s'esclaffe doucement, prend la tête de Frédéric dans ses mains et dépose plusieurs baisers sur son visage. Frédéric la fixe du regard quelques secondes puis se penche vers elle et l'embrasse très tendrement. Il relève ensuite la tête et la regarde dans les yeux*) Écoute, il faut qu'te dise...

CHLOÉ (*visiblement gênée par ces mots et pressée de mettre terme à la scène*) : Partons »

Cette dernière scène de la séquence est particulièrement importante. Elle dessine avec la plus grande justesse le portrait ambivalent de Chloé, entre vulnérabilité *réelle* et *désir concurrent de séduire*, de plaire et d'être aimée. À cette fin, sa fragilité est un *outil* dont elle se sert pour émouvoir Frédéric. À l'aveu de dépendance absolu - « tu es la seule raison pour laquelle je supporte la vie » - succède l'affirmation péremptoire destinée à flatter la vanité de Frédéric : « les autres ont toujours profité de moi ».

À cette parole que l'on est droit de considérer comme sans doute mensongère, va succéder la partie *grotesque* de la scène. Les petits rires que Chloé pousse sur le banc alors que Frédéric, crâneur, tente une dernière parade sur un ton de plaisanterie, en disent long sur le fait qu'elle sait parfaitement qu'il a, bien sûr, totalement cédé à son charme. Car les modalisateurs de discours par lesquels Frédéric tentent de se rassurer - « Il faut qu'te dise » et « Je t'assure » -, ne font que mettre précisément l'accent sur le peu d'assurance du personnage. Et les expressions qu'il choisit « nos rapports sont complètement

---

<sup>699</sup> Patrick Louguet, « Automobile VS cyclomoteur : poursuite urbaine et course terminale », *Rohmer ou le jeu des variations*, sous la direction de Patrick Louguet, 2012, PUV, Université de Paris-Saint Denis, p.148.

désintéressés », « je suis très dur en affaires », qui ravissent Chloé, sont tout à fait significatifs du piège dans lequel il est, lui-même, enfin, tombé et qui relèvent bien du *stratagème*.

Car depuis le début de leur relation, elle n'a eu à cœur que de lui faire croire qu'elle le revoyait par pure amitié, qu'elle-même était totalement désintéressée, qu'elle respectait son mariage, sa femme, ses enfants, sa vie conjugale, etc. Et ce discours parfaitement manipulateur s'est rapidement dévoilé comme tel au spectateur, se mêlant peu à peu à de propositions amoureuses, d'abord discrètes et masquées sous le couvert de leçons de *morale antibourgeoise*<sup>700</sup> – puis de plus en plus claires jusqu'au dernier acte, celui de la place Saint-Augustin, celui de la *séduction pratique*, mise en place par Chloé dans cette scène et sur cette place, au beau milieu des voitures circulant de tous côtés.

La *comédie de la rupture*<sup>701</sup> s'achève au square Marcel Pagnol.<sup>702</sup> Si Chloé change tout à coup d'attitude, se mettant soudainement à rire, c'est parce que Frédéric lui-même a fini par intérioriser ce discours parfaitement hypocrite du « désintéressement », et que dans cette scène il le *joue* aussi à son tour, l'empruntant à Chloé. La phrase « je suis très dur en affaires » est bien sûr ambiguë au moment où il la prononce alors qu'il fixe tendrement Chloé en prononçant ces mots, car on ne peut exclure un jeu sur le signifiant à caractère érotique. Et par le tour : « en affaires », c'est Frédéric lui-même qui se place en position d'objet recherché, convoité et donc difficile à obtenir. Mais si le personnage s'offre, par cette rhétorique assez claire, *corps et biens* à Chloé, le mot qu'il prononce pour la seconde fois dans cette séquence - « Il faut qu'j'te dise... » - fait surgir à l'horizon du discours la menace de l'épouse, que Chloé, qui souhaite conserver son avantage, conjure aussitôt par l'impératif : « Partons ».

---

<sup>700</sup> On se référera en particulier au passage suivant :

« FRÉDÉRIC : Je n'aime pas ma femme parce que c'est ma femme, mais parce que c'est elle. Je l'aimerais même si nous n'étions pas mariés.

CHLOÉ : *Non, tu l'aimes, si tu l'aimes, parce que tu crois que tu dois l'aimer*. Moi, je ne supporterai pas qu'un type m'aime comme tu l'aimes. Mais enfin je suis une exception, je n'accepte pas les compromis. *Toi, puisque tu es un bourgeois, fais comme les bons bourgeois : ils gardent leur femme, mais ils la trompent*. C'est une soupape de sûreté : ça te ferait du bien, pratiqué avec modération. Excellent, tu ne crois pas ? » (Éric Rohmer, *L'Amour l'après-midi*, « Six Contes moraux », *op.cit.*, p. 234). Je souligne.

<sup>701</sup> Le mot doit ici être pris dans son triple sens : comme une œuvre à caractère théâtral se terminant bien pour l'un des personnages principaux – ici Chloé ; comme œuvre suscitant le rire ; comme œuvre dont l'intrigue se fonde sur un stratagème fondé sur le mensonge.

<sup>702</sup> À prendre à la lettre le précepte rohmérien « tout est fortuit sauf le hasard » on peut se demander dans quelle mesure le décor de cette séquence n'a pas été choisi en fonction de cette donnée, Rohmer ayant forcément lu et apprécié le texte d'André Bazin sur Pagnol dans son article : « Le cas Pagnol ». Bazin pointe, certes, les insuffisances de l'adaptation cinématographique chez Pagnol - « [...] Marcel Pagnol a obscurci lui-même à plaisir ses rapports avec le cinéma en se proclamant champion du théâtre filmé » -, mais il loue aussi certaines caractéristiques de son œuvre, comme la transposition de l'accent méridional dans les dialogues, facteur de réalisme : « L'accent ne constitue pas, en effet, chez Pagnol, un accessoire pittoresque, une note de couleur locale [...] Aussi le cinéma de Pagnol est-il tout le contraire de théâtral, il s'insère par l'intermédiaire du verbe dans la spécificité réaliste du film [...] Pagnol n'est pas un auteur dramatique converti au cinéma mais l'un des plus grands auteurs de films parlants ». (André Bazin, « Théâtre et cinéma », *Qu'est-ce que le cinéma ? op.cit.*, pp 179-181).



Figure 110 : Éric Rohmer, *L'Amour l'après-midi*. Frédéric et Chloé (Bernard Verley, Zouzou). Chloé : « Finalement, nous formons un beau couple, tu ne trouves pas ? »



Figure 111 : Éric Rohmer, *L'Amour l'après-midi*. « Puis l'humeur de Chloé s'assombrit ». La jeune femme échappe brusquement à Frédéric.



Figure 112 : Éric Rohmer, *L'Amour l'après-midi*. Chloé poursuit sa fuite, entraînant à sa suite Frédéric au centre de la place Saint-Augustin, courant au milieu des voitures.



Figures 113 et 114 : Éric Rohmer, *L'Amour l'après-midi*. Dispute et réconciliation place Saint-Augustin.



Figures 115 et 116: Éric Rohmer, *L'Amour l'après-midi*. Square Marcel Pagnol. Chloé (Zouzou). « Tu es la seule raison pour laquelle je supporte la vie. Les autres ont toujours profité de moi ». Rapprochement final et premiers baisers à l'initiative de Chloé

La séquence de la place Saint-Augustin est révélatrice de la manière dont cet élément clé de l'espace urbain, la place, peut introduire de potentialités de *jeu*. Éric Rohmer, interrogé par Guy Braucourt à la sortie du *Genou de Claire* a les propos suivants qui pourraient s'appliquer parfaitement à notre séquence :

« [...] le fait est que je ne crois plus au pouvoir de fascination absolue de l'image, tel celui du cinéma spectaculaire qui se faisait à Hollywood jusque dans les années 50, et je voudrais essayer de retrouver cette fascination par une autre voie : par la liberté de l'expression de l'acteur, par le texte mais aussi *par la façon de dire les choses, en liant la parole non aux seuls visages* (je n'aime pas les gros plans, ils sont faux), *mais aux corps, aux gestes, aux*

décors ». <sup>703</sup>

C'est en effet, ici, par les gestes, les corps et les décors que progresse un récit qui se referme, square Marcel Pagnol, comme un piège. De la course-poursuite désordonnée au milieu des voitures à la scène de désespoir, de l'aveu de dépendance à l'exhibition de sa fragilité, Chloé est en effet parvenue à ses fins et les rêves érotiques auxquels Frédéric se livrait au début du film se renversent au profit de Chloé, seule maîtresse du jeu désormais.

2- De la rue à la place : des rencontres hasardeuses de Blanche dans le Cergy de *L'Ami de mon amie*. Échec d'un stratagème.

Dans *L'Ami de mon amie* l'architecture moderne et très circulaire du centre de la ville de Cergy-Pontoise permet à deux reprises au moins la rencontre de Blanche avec Fabien. La première rencontre, qui a lieu place des Trois Fontaines, permet à Blanche de retrouver par hasard le jeune homme, qui lui propose de faire de la planche à voile. La jeune femme accepte alors de passer son premier après-midi sur la base de loisirs de la ville avec Fabien. Ce sera, pour Blanche, la première étape d'un parcours rythmé par des promenades sur le lac et ses alentours dans la campagne environnante. Et, plus tard, ce parcours aboutira, comme on l'a vu, à une découverte amoureuse réciproque des deux jeunes gens. <sup>704</sup>

Mais revenons à la seconde rencontre que Blanche fait avec Fabien. Ce jour-là le hasard voudra que Fabien ne soit pas tout seul, mais qu'il soit accompagné de ce *bellâtre* qu'elle aime encore : Alexandre. Examinant des lampadaires <sup>705 706</sup>, elle aperçoit soudain, par la vitre du magasin, Fabien et Alexandre. On pourrait penser que le « hasard fait bien les choses », pour reprendre le dicton populaire. Mais la suite de la séquence va nous montrer exactement le contraire. Une fois passée sa surprise, elle décide, tout d'abord, de les *suivre*.

La caméra la capte de dos, on la voit s'éloigner à la suite des deux hommes. Puis ils s'arrêtent après un passage couvert, aux abords d'une place. Elle s'arrête aussi et délibère un instant, visiblement peu sûre d'elle comme nous le montre le changement de plan qui la capte de face en mode rapproché.

---

<sup>703</sup> « Éric Rohmer : tailler dans le vif », entretien donné à Guy Breaucourt, *Écran 47*, 1976.

<sup>704</sup> Cf. *sup.*, p. 261 sq.

<sup>705</sup> Que Blanche, qui est tout sauf clairvoyante dans le film – elle ne voit pas, par exemple, qu'Alexandre la méprise et qu'elle plaît à Fabien –, manipule des *lampadaires* a quelque chose de comique, surtout dans cette séquence. Mais il faut par ailleurs souligner l'intérêt montré par Rohmer pour cet objet dispensateur de lumière. Dans *Le Beau Mariage* c'est Clarisse, l'amie de Sabine que joue Arielle Dombasle, qui peint des abat-jours en soie. Dans *Les Nuits de la pleine lune*, c'est Louise – jouée par Pascale Ogier –, qui fabrique des lampes design, dans le style des années 80. Cet attrait du cinéaste pour l'objet « lampe » est d'autant plus intéressant qu'il a dit parfois ne pas beaucoup s'intéresser aux objets dans ses mises en scène.

<sup>706</sup> À 00.43.03 mn du début.

Mais elle prend enfin la décision de marcher au-devant des deux hommes, ruse destinée à prétendre n'avoir croisé leur chemin que *par hasard*.



Figures 117, 118 : Éric Rohmer, *L'Ami de mon amie*. Blanche aperçoit Fabien et Alexandre (Emmanuelle Chaulet, Éric Viellard et François-Éric Gendron).



Figures 119, 120, 121 : Éric Rohmer, *L'Ami de mon amie*. Blanche décide de suivre Alexandre et Fabien. Elle hésite puis s'élance.



Figures 122, 123 : Éric Rohmer, *L'Ami de mon amie*. Dans un premier temps le stratagème de Blanche fonctionne.

Fabien, qui la reconnaît alors, marque sa joie de la retrouver, se précipite vers elle et l'embrasse. Quant à Alexandre, il l'aborde poliment, lui serrant la main assez froidement en dépit du sourire : « On vous a troublé dans votre rêverie ? ». Se posant d'emblée dans le rôle du *fâcheux*, il amorce la relation comme on le voit sur le mode de l'agressivité détournée. Surtout, pendant que Fabien invite gentiment Blanche à venir faire de la planche avec lui et qu'elle décline, souriant à Fabien, la proposition, elle ne voit pas, face à elle, le regard franchement hostile qu'Alexandre pose sur elle. Fabien, qui doit quitter les lieux, salue Blanche par une nouvelle bise et tend la main à Alexandre qui lui rend son salut. Le jeune homme lui lance un « T'es garé où ? » qui fait un peu baisser la tension, le temps pour Alexandre

de répondre « Chui aux pairs... ».

Fabien quitte alors les lieux, laissant Blanche en face à face avec « le bel Alexandre », qui n'a de cesse, dès cette entrevue, de montrer son impatience et son désir de quitter les lieux. Va alors se jouer la dernière phase de cette séquence et la plus cruelle pour Blanche. Entre deux faux départs – Blanche parvenant tout de même à retenir Alexandre, pressé de partir, par ses questions -, ce dernier se penche vers la jeune femme, qui souhaite aller à Paris, pour lui proposer de l'emmener en voiture. Mais Blanche se trouble et s'embarrasse à tel point qu'Alexandre finit par s'impatienter et fait brutalement tourner court l'échange, visiblement excédé par tant de manières.



Figures 124, 125 : Éric Rohmer, *L'Ami de mon amie*. « Ecoutez, je sens que je vous complique la vie ! Je vous souhaite une bonne soirée ! À bientôt ! »

La fin de cette rencontre, finalement catastrophique pour Blanche, sera la cause d'une des plus cruelles séquences du cinéma d'Éric Rohmer. Rentrant ensuite dans son « appartement témoin » situé dans la résidence immaculée du Belvédère, Blanche va se jeter sur son canapé, puis ira dans sa salle-de-bains pour s'administrer une gifle, s'insulter et surtout pleurer amèrement de s'être montrée aussi maladroite.<sup>707</sup>

Le traitement de l'espace, dans *L'Amour l'après-midi* et dans *L'Ami de mon amie* est rigoureusement inversé. Dans *L'Amour l'après-midi* le personnage féminin, Chloé, fait du spectacle

---

<sup>707</sup> Cf. *infra* p.347

de sa vulnérabilité un *argument* pour séduire définitivement Frédéric, s'aidant pour cela de la configuration des lieux et du mouvement qu'ils supposent : la marche sur le trottoir, la course poursuite vers le carrefour, la station boudeuse sur la place, puis l'échange apaisé dans le square Marcel Pagnol où la jeune femme prend l'initiative des baisers et des gestes de caresse. C'est exactement le contraire qui se produit à Cergy-Pontoise. Blanche, dans le début de la séquence, met habilement en place une ruse pour rencontrer deux hommes, dont elle pense aimer l'un des deux. Mais devant l'hostilité d'Alexandre, qui se montre très froid derrière un masque apparent de courtoisie, la jeune femme perd totalement ses moyens et s'attire même la brutalité verbale de son interlocuteur, laissant passer « la belle occasion », comme elle le dira elle-même plus tard à Fabien.

Mais il convient de souligner que, dans ces deux cas, la place joue un rôle fondamental, révélant, derrière l'élaboration du stratagème et la comédie des sentiments, la puissance du désir.

## Chapitre 2 - Lieux de l'intimité : studios et appartements

Nous nous emploierons ici à décrire les lieux de l'*intime*. Studios et appartements feront ainsi l'objet d'une étude mettant en relief un paradoxe : loin d'être associés au repos que les personnages seraient en droit d'y espérer, ces lieux ne constituent, dans bien des cas, que la tribune d'affects puissants pouvant aller jusqu'au conflit, le studio constituant même une sorte de caisse de résonance, dans *La Femme de l'Aviateur*, des pulsions agonistiques d'un couple au bord de la rupture. Les studios sont aussi parfois, comme dans *Les Nuits de la pleine lune*, les lieux d'un rêve impossible structuré comme un drame en plusieurs actes, qui emmène le personnage vers la terrible désillusion de l'échec amoureux. Plus vaste et confortable, l'*appartement* nourrit quant à lui un rapport souvent plus complexe à l'intrigue, comme dans *Conte de printemps*. Il pourra toutefois se transformer en un théâtre cruel, pour peu que celle qui l'habite, comme Blanche dans *L'Amie de mon amie*, surprenne dans la glace son visage baigné de pleurs. Le dispositif filmique introduira alors des formes de théâtralité, ménageant la mise en scène d'un « dispositif de structuration du regard relevant de la poétique ». <sup>708</sup>

Nous examinerons pour finir certains de ces lieux situés entre le dehors et le dedans que sont les parcs, les balcons - ces hétérotopies ou contre-espaces dont nous parle Michel Foucault <sup>709</sup> -, mais aussi les

---

<sup>708</sup> Gilles Declercq, « Pathos et théâtralité. Pour une économie cognitive des passions », *Émotions et discours*, *op.cit.*

<sup>709</sup> Cf *sup.*, p 281.

murs et les fenêtres, ces éléments d'architecture faisant signe vers le mystère, le secret, et pour tout dire vers *l'énigme de la fiction*.

## A-Le studio ou l'intimité troublée

Si les studios commencent à apparaître dans « *Six Contes moraux* » – ainsi du studio de Maud dans *Ma Nuit chez Maud* -, ils apparaissent surtout à partir des « *Comédies et Proverbes* ». Le type de la *jeune femme*, à l'honneur dans les films qui composent ce cycle, se définit en effet par quelques principes : parisienne, se situant au début de sa vie d'adulte, elle n'a pas les moyens, sauf exception, de vivre en appartement. Elle habite donc bien souvent des *studios*. L'intérêt de la présentation de ces lieux réside dans leur utilisation atypique par le cinéaste. Alors qu'on pourrait croire qu'ils renvoient à l'intimité rassurante du lieu dans lequel on a d'ordinaire coutume de se reposer des tracas amenés par l'extérieur, c'est le contraire qui se produit : ces lieux sont, par exemple, investis d'une théâtralité des affects violents dans *La Femme de l'Aviateur* et, dans une certaine mesure dans *Les Nuits de la pleine lune* et *L'Ami de mon amie*. Plus que tout autre lieu rohmérien, le studio est un espace de *l'agôn*.

### 1- Le studio de jeune fille dans *La Femme de l'Aviateur* et *Le Rayon vert*

S'il commence à apparaître dans Les « *Contes moraux* » – ainsi du studio de Maud dans *Ma Nuit chez Maud* -, il apparaît surtout dans les « *Comédies et Proverbes* » comme *La Femme de l'Aviateur* et *Le Rayon vert*. Les deux studios, en dépit de modifications concernant les couleurs, se ressemblent beaucoup, reflétant dans chaque cas l'univers d'une jeune fille des années 80.

Il convient tout d'abord de souligner que ces studios abritent des jeunes femmes, Anne et Delphine, toutes deux interprétées par la même actrice, Marie Rivière. Celle-ci *joue* dans le premier film et *improvise* dans le second, conformément au statut du *Rayon vert*, film entièrement bâti sur l'improvisation des acteurs. Et, par ailleurs, ces personnages féminins sont tous deux habités par le sentiment du *manque*, représentés dans une situation d'instabilité affective et amoureuse.

Les harmonies du studio représenté dans *La Femme de l'Aviateur* sont dans le bleu, celles du studio du *Rayon vert* dans le rose. Ces studios, où l'espace est extrêmement restreint, sont perchés au sommet d'immeubles haussmanniens dépourvus d'ascenseur. Leur statut est donc plus proche de la *chambre de service* que du studio à proprement parler. Dans les deux cas la décoration est très simple, reflétant la personnalité des personnages qui les habitent : quelques objets au mur, éventails, dessins

d'enfants, aquarium. C'est la luminosité diffuse de l'aquarium qui anime l'espace dans le studio de Anne, quand le studio du *Rayon vert* bénéficie de plans faisant jouer les effets de lumière dans des tissus où on remarque des effets de drapé.<sup>710</sup> Ces procédés subliment alors les décors, voire les *théâtralisent*, faisant tout d'un coup ressortir l'harmonie au sein d'un univers marqué par la simplicité.



Figure 126 : Éric Rohmer, *Le Rayon vert*, 1986. Le pouvoir théâtralisant des effets de drapé.

Si l'on considère ces studios du point de vue dramatique de l'action et de l'espace de jeu, seul le studio représenté dans *La Femme de l'Aviateur* permet la représentation de dialogues et une interaction avec d'autres personnages : Christian l'« Aviateur » dès le début du film dans *La Femme de l'Aviateur*, François le postier à la fin. Dans *Le Rayon vert* le studio n'apparaît qu'entre deux excursions de Delphine, qui, contrairement à Anne, n'y reçoit jamais personne. En revanche il ménage

---

<sup>710</sup> Si les drapés, en particulier, théâtralisent l'espace, c'est, d'une part, car ils y introduisent un *mouvement* qui l'anime, et que d'autre part ces tissus font exister, comme ici, l'*intérieurité* du personnage dans le décor et à l'image. Georges Didi-Huberman, se référant à Amy Warburg, produit des remarques allant dans ce sens sur les effets de drapé dans les peintures du Quattrocento : « L' "accessoire en mouvement" est donc bien autre chose qu'une chose accessoire. Warburg y a vu, je pense, la texture même de l'animation dans l'art du Quattrocento. Comme un *opérateur de conversion entre [...] les mouvements visibles et les motions de l'âme.* » Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida, essai sur le drapé du désir*, *op.cit.*, p. 36. Je souligne.

un type particulier d'interaction verbale, la communication téléphonique, sur laquelle il conviendra ici de s'attarder.

Surchauffé puisque l'action s'y passe en plein mois d'août, le studio de Delphine dans *Le Rayon vert* constitue surtout le cadre des coups de téléphone que passe Delphine à son ex-petit ami. C'est par un de ces appels qu'elle apprend que sa maison d'Antibes n'est pas libre au moment où elle aurait aimé y séjourner mais qu'elle va pouvoir, toutefois, profiter du chalet qu'il possède à La Plagne. Cette dernière nouvelle la réjouit d'autant moins cependant que Delphine fuit, depuis le début du film, la solitude<sup>711</sup>.

On notera que c'est le téléphone qui, dans *Le Rayon vert*, et tout au long du film, dicte littéralement à la jeune femme ses destinations, cet objet faisant signe vers la *fatalité*. C'est par lui qu'elle reçoit par exemple, dès le début du film, l'information qui va orienter tout son devenir durant l'action racontée dans le film, à savoir l'annulation par sa copine de son projet de voyager en sa compagnie. Il y aurait ici d'ailleurs lieu de remarquer à quel point le *téléphone*, seul objet technique présent, chez Rohmer dans l'intimité des habitations<sup>712</sup>, constitue un opérateur du basculement de l'*intime* vers l'*extime*<sup>713</sup>. Non seulement il permet aux personnages qui l'utilisent de communiquer avec l'extérieur – ce qui est conforme à sa fonction –, mais il intervient dans plusieurs films pour introduire des péripéties essentielles à la structure du récit, comme la mauvaise nouvelle apportée au début du *Rayon vert* à Delphine par son amie, qui obligera tout au long du film la jeune femme à d'incessantes pérégrinations pour tenter de passer des vacances agréables et de trouver l'âme sœur.

Le studio de Anne dans *La Femme de l'Aviateur* joue aussi un rôle important dans l'intrigue, mais il paraît plus archaïque dans son aménagement<sup>714</sup>. On n'y voit pas de téléphone et la tuyauterie, bruyante et dysfonctionnelle, constituera de manière triviale et finalement assez comique un prétexte pour introduire dans le scénario l'élément déclencheur du récit : c'est parce que François, l'amoureux de la jeune femme, se rend chez elle au petit matin pour l'informer de l'arrivée imminente d'un plombier, et que, n'obtenant pas de réponse, il revient lui déposer un mot sous la porte, qu'il assistera secrètement à une scène qui suscitera sa jalousie : il voit en effet Anne et son Aviateur sortir de

---

<sup>711</sup> C'est pourtant le paradoxe du film qu'alors qu'elle fuit la solitude, elle finit toujours par la retrouver. En dépit de sa réaction à la proposition de son ex-compagnon Pierre, Delphine se rendra donc finalement bien à La Plagne, où elle ne manquera pas, comme il était prévisible, d'éprouver, une fois de plus, le sentiment de la solitude. Cf. *sup.*, p. 256-257.

<sup>712</sup> On ne voit jamais, chez Rohmer, d'aspirateur, de frigidaire ou de machine à laver le linge ou la vaisselle. Et plus curieux encore pour un auteur acceptant certains traits de la modernité en peinture et en architecture, on ne voit jamais d'ordinateur – instrument pour lequel il éprouvait une certaine estime. (cf. *sup.*, entretien avec les *Cahiers* p. 102).

<sup>713</sup> Cf. *sup.* p. 280 pour la définition de ces notions.

<sup>714</sup> Pour mémoire *La Femme de l'Aviateur* date de 1981 – c'est le premier film de la série des « *Comédies et Proverbes* » –, alors que *Le Rayon vert*, qui date de 1986, referme, avec *L'Ami de mon ami* (1987), le cycle.

l'immeuble ensemble et se quitter tendrement dans la rue, Christian s'engouffrant dans un taxi. C'est à partir de cet événement que le film se transforme en une filature, François décidant de suivre Christian afin d'analyser ses faits et gestes ainsi que ceux d'une femme blonde qu'il a vue rejoindre l'« Aviateur » sur la terrasse d'un café situé dans la gare de l'Est. La quête de François, filmée comme une satire de film policier<sup>715</sup>, occupera les deux tiers du film, le reste étant consacré à des scènes d'explication entre François et Anne. Deux moments purement agonistiques viendront ainsi ponctuer le récit : l'un sera consacrée, comme on l'a vu, à la scène de jalousie que François fera subir à Anne en pleine rue<sup>716</sup>; l'autre, plus houleux encore, sera constituée par l'explication finale entre les deux amants, alors que Anne, rentrée chez elle après le travail, essaie en vain, épuisée, de se détendre.

Lors de ce second échange, le studio se voit transformé par le jeu des acteurs en une caisse de résonance de la violence verbale, l'aspect de douceur intime présent dans les décors se voyant ici totalement détruit. François, venu demander des explications à la fin de la journée comme il en avait annoncé l'intention lors de la scène de jalousie filmée en pleine rue, persiste dans sa demande.<sup>717</sup> La jeune femme, allongée sur son lit, se montre particulièrement cruelle, interdisant au jeune homme – qui doit donc rester debout pendant presque toute la séquence - de s'asseoir sur le lit à ses côtés, le laissant donc en position inconfortable pendant qu'elle l'assomme de reproches<sup>718</sup>. Les réactions d'Anne, tout d'abord véhémentes, sont ensuite mêlées de pleurs, ce qui confère une atmosphère cathartique à cette scène éprouvante, mais qui s'achèvera finalement par la réconciliation des deux personnages. Anne finira par accepter que François s'assoie sur son lit et la prenne dans ses bras. Entretemps le studio de Anne aura été le théâtre d'une violente querelle.

## 2-Le studio ou le rêve impossible du retour en arrière dans *Les Nuits de la pleine lune*

L'autre studio dont il est question, celui de Louise dans *Les Nuits de la pleine lune*, est traité de manière bien différente. Louise en effet conçoit ce lieu, qu'elle préfère à l'appartement de banlieue où

---

<sup>715</sup> La scène d'enquête se transformera vite en scène de *drague*, François rencontrant aux Buttes Chaumont – où il suit l'Aviateur en filature – une jeune fille très vive, Lucie – jouée par Anne-Laure Meury -, qui échafaudera des hypothèses toutes plus fausses les unes que les autres afin d'« aider » François à résoudre ses énigmes.

<sup>716</sup> Cf. *sup.*, p. 319 sq.

<sup>717</sup> Ce que François ne sait pas alors – d'où le caractère plus insupportable encore de ses reproches pour Anne – c'est que Christian et elle ont, depuis le petit matin, rompu. Anne attendra la scène dernière de la dispute dans son studio avec François pour l'en informer.

<sup>718</sup> Il y a, toutes proportions gardées, des similitudes entre l'attitude du personnage de Charlotte dans le premier court métrage réalisé en 1951 par Rohmer, *Présentation ou Charlotte et son steak*, et celui de Anne dans *Le Rayon vert*. Dans les deux cas les jeunes femmes sont représentées comme cruelles : Charlotte (Anne Coudray) mange ainsi son steak au nez et à la barbe de Walter (Jean-Louis Godard), un ami qu'elle a invité chez elle, sans jamais lui en offrir. Cette attitude cruelle annonce celle de Anne (Marie Rivière) qui, dans *Le Rayon vert*, interdit donc tout d'abord à François (Philippe Marlaud), de s'asseoir sur son lit.

elle vivait avec Rémi, comme le point central de sa *reconversion*. Ce studio prend une place considérable dans l'intrigue dont il constitue véritablement l'élément déclencheur. Car c'est parce qu'elle veut vivre seule dans ce lieu que Louise, souhaitant quitter temporairement sa vie de couple pour tenter de retrouver sa liberté de jeune fille, va peu à peu être amenée à se séparer de Rémi, son compagnon architecte qui vit à Marne-la-Vallée. Louise mise énormément sur son emménagement dans ce studio, qu'elle a décoré elle-même dans un style « années 80 ». L'actrice Pascale Ogier, qui joue le rôle principal, avait d'ailleurs été choisie par Rohmer pour prendre également en charge la décoration des intérieurs du film, ayant elle-même suivi une formation aux Beaux-Arts.

Dans l'appartement ultra-moderne de Marne-la-Vallée où elle vivait avec Rémi avant que l'action racontée dans le film ne commence, des reproductions de Piet Mondrian sont affichées, faisant ressortir les couleurs rouge et bleu sur le blanc cru des murs. Le style des meubles et des objets, très géométrique, épuré et fonctionnel, en harmonie avec le style de Mondrian, correspond aux critères du bon goût en matière de décoration à la mode dans les années 80. À Paris, Louise plaquera un style *post-moderne* sur le caractère haussmannien de son appartement : elle créera ainsi un décalage stylistique entre l'architecture bourgeoise des lieux et une décoration plus créative et fantaisiste, à l'image de plusieurs lampes *design* – d'ailleurs créées par l'actrice elle-même. L'une d'entre elles, constituée par une fausse colonne de temple grec, illustre parfaitement le style *kitsch* des années 80. Jouxant le lit, cet étrange objet surcharge le studio d'une sorte théâtralité tapageuse, faisant bien écho à l'illusion dans laquelle s'enferme Louise, qui est celle, faustienne, de *remonter le temps* pour *revivre le passé*.<sup>719</sup> Il résulte de ce décor un effet de chaos temporel bien propre à traduire, dans les formes et les objets, la confusion d'une jeune fille confondant son désir de revivre une adolescence dont elle s'est sentie frustrée, avec un désir de liberté, voire d'émancipation sexuelle.



Figure 127 : Éric Rohmer, *Les Nuits de la pleine lune*. Louise (Pascale Ogier) dans son studio. Une lampe post-moderne.

---

<sup>719</sup> Ce désir compulsif qu'a Louise de remonter le temps s'exprime dans d'autres détails du scénario, comme dans sa propension à écouter des chansons démodées.

Plusieurs séquences se dérouleront dans ce lieu qui a tout du décor de théâtre, de la première invitation du confident Octave dans le studio encore en travaux, à l'intrusion finale et violente du personnage, motivée par la jalousie. Ce studio, dans lequel Louise rêvait de retrouver un peu de sa jeunesse sera donc surtout le lieu de la *désillusion*. Dès le premier soir de son emménagement, solitaire et mélancolique, elle cherche à recontacter, au téléphone, d'anciens amis de jeunesse. Elle subit alors un fiasco, aucun des amis contactés n'étant disponible. La gestuelle de Louise remontant mélancoliquement le cadran circulaire de son téléphone gris posé sur son lit, apparaît à la fois comme grotesque et pathétique. Tourné tant de fois pour rien, ce cadran en forme de roue ne peut en effet faire signe que vers le temps qui passe et l'impossibilité irrémédiable du retour en arrière. *Les Nuits de la pleine lune* apparaissent dès lors comme une méditation sur le temps perdu dont le téléphone, cet objet fétiche d'une certaine esthétique rohmérienne, nous dit l'impossibilité du retour. Louise passera dès lors sa soirée à lire des bandes dessinées en écoutant des chansons d'amour démodées, qui ne feront pas non plus illusion, à voir ses yeux tristes, sur l'impossibilité de l'entreprise qu'elle se propose de retrouver le temps perdu. Les confusions de Louise s'exerceront à d'autres niveaux encore, occasionnant d'autres cruelles désillusions. Pour avoir entretenu chez son ami Octave l'espoir qu'il pourrait un jour prétendre à autre chose qu'au simple rôle d'ami, elle devra, dans l'avant-dernière séquence du film, subir les assauts de ce personnage qui, rendu fou de jalousie par la nouvelle conquête de Louise, tentera de lui prendre un baiser de force avec une certaine violence. Enfin, ayant réalisé le rêve qu'elle caressait secrètement d'avoir une *aventure* - mais confondant *désir* et *amour* -, elle déchantera bien vite, et quittera, au petit matin, le jeune homme dont elle s'était superficiellement éprise, ressentant le vif besoin de retrouver son amour, Rémi. Il aura pris quant à lui d'autres dispositions, et la dernière désillusion de Louise sera la plus terrible, puisqu'elle réalisera que Rémi l'a remplacée pour une autre.

Si le studio de Louise est le centre de ses rêveries, c'est aussi, on le voit, le lieu de ses échecs, le plus important étant d'avoir nourri cette illusion qu'elle pourrait retrouver le passé. Et que les décors du studio de Louise soient encore *bâchés* – pendant l'installation de la jeune fille - ou déjà installés, comme nous le montrent les analyses conduites à leur propos, ils comportent, comme nous l'avons montré, des éléments à lire comme des *signes* renvoyant à l'intrigue elle-même. Ainsi du cadran circulaire du téléphone et de la lampe-colonne, qui font signe vers le caractère illusoire du désir de Louise de remonter le temps. La déception d'une aventure sensuelle mais sans lendemain avec un jeune rocker rencontré dans une fête marquera le coup d'arrêt de ce qui apparaît comme le bovarysme de Louise. Et c'est avec une grande cruauté que le scénario du film, après avoir fait subir ces déconvenues à la jeune femme, la fait passer, en quelque sorte, de l'autre côté du miroir, lui montrant Rémi, ce

compagnon qu'elle n'avait cru quitter que temporairement – le temps d'un *essai* -, comme un amant véritablement *infidèle* l'ayant non seulement trompée mais s'étant réellement attaché, lui, à la nouvelle femme aimée...

« Qui a deux femmes perd son âme / Qui a deux maisons perd la raison » : ce proverbe prétendument champenois qui est, en réalité, de l'invention d'Éric Rohmer serait bien cruel à l'encontre du personnage, s'il n'y avait ce plan final sur Louise courant, à la fin du film, sur les quais de la gare de Marne la Vallée, pressée de repartir vers d'autres aventures...

## B – L'appartement, entre chaos et harmonie

Les appartements, plus rares dans le cinéma rohmérien que les studios, sont beaucoup plus onéreux – et surtout à Paris où l'action urbaine se situe presque toujours. Ils sont la marque, contrairement aux studios, d'une véritable stabilité économique et d'une bonne situation, deux conditions qui ne sont pas réalisées au stade des débuts dans la vie d'adulte, où sont décrites les jeunes filles ou jeunes femmes présentées dans les « *Comédies et Proverbes* »

### 1-L'appartement témoin du Belvédère Saint-Christophe dans *L'Ami de mon amie*.

Le logis où habite le personnage de Blanche dans *L'Ami de mon Amie* est un appartement témoin, choisi par Rohmer dans l'ensemble de Ricardo Bofill à Cergy-Saint-Christophe. Surfaces lisses et pures de toute fioriture inutile, meubles de type Ikea ultra modernes, murs blancs dans un appartement blanc situé dans une résidence blanche, l'appartement de la résidence du Belvédère est l'exemple caractéristique de l'intérieur parfaitement lisse, à la mode dans les années 90.<sup>720</sup> Cet appartement de Blanche sera filmé à plusieurs reprises dans le film, avec Blanche, Blanche et son ami Léa, puis Blanche et l'« ami de [son] amie », Fabien, que la jeune femme va finalement choisir comme compagnon. Il faut souligner ici que, contrairement aux autres appartements et studios cités ci-dessus qui cultivaient, dans le mobilier et les ornements des murs et des meubles, un rapport avec leurs habitantes, l'appartement de Blanche à Cergy, en dépit du rapprochement possible entre le prénom et la couleur générale de l'appartement – Blanche est, certes, une jeune *candide* à la limite parfois de l'*oie blanche* -, ne correspond pas vraiment à son caractère. A cette jeune fille timide et embarrassée par ses défauts, correspond en effet un appartement où aucun refuge ni recoin d'ombre ne semble

---

<sup>720</sup> Pour la description de cet appartement et du rapport de Rohmer à l'architecture, cf. la conférence de Philippe Fauvel : « Éric Rohmer, un cinéaste dans la ville ». <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/eric-rohmer-un-cineaste-dans-la-ville>

exister. La chambre, aussi immaculée que le reste de l'appartement, ne sera filmée que bien plus tard, très fugitivement, au moment où les corps de Blanche et Fabien se trouveront les plus surexposés au sein-même de leur intimité, c'est-à-dire lors de leurs ébats sexuels.

Loin de constituer l'abri de l'intimité de Blanche, l'appartement du Belvédère Saint-Christophe – un « appartement témoin » obtenu par le cinéaste alors que la cité n'était pas encore vraiment habitée –, constitue donc, au contraire, un lieu de *surexposition* où l'uniformité du blanc s'ajoute au dispositif architectural – les baies vitrées du salon donnent sur une place en amphithéâtre, faisant face, de l'autre côté de la place, aux multiples *regards* des fenêtres des façades –, pour donner le sentiment d'une *mise en relief* maximale du sujet.

C'est d'ailleurs dans ce décor décrit comme *théâtral* par les publicités de ce programme construit par Ricardo Bofill<sup>721</sup> et inaugurée en 1986, que Blanche, après sa rencontre avec « le bel Alexandre » - qui, comme nous l'avons vu, a tourné court du fait de son élocution embrouillée et de sa maladresse –, va jeter son sac au sol avant d'aller s'écrouler sur son canapé dans un état de nervosité extrême, puis d'éclater en sanglots, de se lever, et d'aller se gifler face à son miroir pour mieux se punir. Le dispositif filmique s'avère alors d'une théâtralité aussi cruelle que redoutable : lorsque la jeune fille revient dans son salon après s'être administrée ce châtiment, un plan capte les centaines de fenêtres des bâtiments de la résidence comme autant de *regards vides* disposés tout autour d'un espace circulaire.

Nous retrouverons alors, dans ces éléments constitués d'une scène pathétique comme cernée de spectateurs absents, un dispositif similaire à celui que nous relevions dans notre présentation de la comédie de la rupture jouée par Chloé sur la place Saint-Augustin : les voitures et leurs automobilistes au regard vide – *indifférent* - entouraient alors la place, renforçant par contraste le caractère agonistique de la scène, de la même manière que les innombrables fenêtres de la résidence du Belvédère Saint-Christophe font face à Blanche alors qu'elle sort de sa salle de bains, renforçant le *pathos* du moment, et accentuant l'effet de solitude

---

<sup>721</sup> « Le bâtiment s'inscrit dans la mouvance postmoderne, qui prend le contrepied de la volonté moderniste d'innovation formelle fondée sur l'oubli de la tradition, et réintroduit la composition classique et l'ornement, dans un rapport à l'histoire oscillant entre l'hommage et le pastiche. La façade intérieure prend la forme d'une colonnade grandiose évoquant un péristyle dorique, qui alterne colonnes et verrières monumentales surmontée d'une frise de baies carrées et triglyphes, *dans une référence théâtrale à l'architecture grecque de la période archaïque (7e siècle av. J-C.)*. La façade extérieure dessine un mur d'enceinte rythmé de tours carrées. A l'intérieur de l'édifice, chaque logement présente une spatialité efficace et une double orientation qui permet d'optimiser l'ensoleillement, la ventilation naturelle des pièces et une diversité de points de vue sur l'horizon ».

url :<https://www.architecturedecollection.fr/product/appartement-postmoderne-colonnes-saint-christophe-ricardo-bofill-cery/> - Je souligne. À noter l'effet d'écho existant entre l'usage de ce décor et celui du studio de Louise qui, dans son studio, recourt aussi au style post-moderne.



Figures 128, 129, 130, 131 : Éric Rohmer, *L'Amie de mon amie*. Blanche, mortifiée par sa mésaventure avec Alexandre, va jusqu'à s'administrer une gifle devant le miroir de sa salle de bains. Les innombrables fenêtres, comme autant de regards vides.

## 2 - L'appartement cossu dans *Conte de printemps* ou le chaos théâtralisé

Dans la catégorie des appartements, il faut enfin signaler le bel appartement haussmannien où vivent la jeune Natacha et son père, haut fonctionnaire à la Culture dans *Conte de Printemps*. Jeanne, une professeure de philosophie, va y élire temporairement domicile après en avoir abandonné deux autres – celui de son compagnon parti en vacances et le sien, occupé par une cousine. La jeune fille, qui souhaiterait secrètement que Jeanne, qu'elle a connue dans une fête, remplace la maîtresse de son père - qu'elle déteste -, cherche à la fixer auprès d'elle en lui offrant l'hospitalité. Plusieurs séquences seront tournées dans les pièces de cet appartement : salon, salle à manger, cuisine et chambres.

Mais plus encore que dans *Les Nuits de la pleine lune* le lieu d'habitation fait ici partie de la fiction, il en est un élément dramatique fort. En effet la mère de Natacha, dont la jeune fille parle à Jeanne lors de son arrivée chez elle, a quitté son père et est partie vivre en province à cause d'un problème d'*aménagement architectural* : lors de l'achat de l'appartement la mère de Natacha avait sollicité un architecte d'intérieur – peut-être son amant selon la jeune fille - pour aménager la cuisine. Celui-ci a alors eu l'idée saugrenue de construire quatre piliers dans la pièce pour délimiter l'espace du repas. La mère de Natacha, qui détestait cette réalisation, s'est alors brouillée peu à peu avec l'architecte, mais aussi avec le père de Natacha qui, quant à lui, avait fini par défendre cette œuvre, ainsi que l'architecte qui en était l'auteur.

Ces colonnes, qui prétendent délimiter l'espace en mettant en relief l'aire du repas, sont elles-mêmes très étranges par l'esthétique *décalée* qu'elles représentent, introduisant une forme de monumentalité peu en rapport avec l'atmosphère intime des lieux – elles sont placées dans une *cuisine*.<sup>722</sup> Elles sont, dans le film, le signe qui rend visible le chaos, et qui, en ce sens, le *théâtralisent*. Prétendant amener l'harmonie classique de la ligne droite dans cet appartement caractérisé par les courbes et les moulures – des plafonds, des trumeaux de cheminées etc. -, elles sont en effet tout à fait dissonantes. Elles rendent visibles, dans l'espace de l'appartement et dans le film, les problèmes existentiels qui déchirent cette famille : Natacha, qui a d'une certaine manière perdu sa mère – très

---

<sup>722</sup> En voyant cette disproportion architecturale susceptible de gâcher l'humeur et la bonne entente d'une famille, on pense à *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*, où il est aussi question d'introduire un élément architectural – une médiathèque – sans rapport avec les besoins réels de la petite commune rurale qui devrait l'abriter. Et surtout ce bâtiment détruirait un arbre centenaire et gâcherait totalement le paysage selon l'instituteur du village, Marc Rossignol – joué par Fabrice Luchini.

éloignée géographiquement et que nous ne verrons jamais -, adore son père qui, s'il aime beaucoup sa fille également, aime aussi une jeune femme, Ève, que déteste Natacha. La jeune fille soupçonne par ailleurs la maîtresse de son père de lui avoir dérobé un bijou de famille, un collier qu'il avait promis de lui offrir pour ses dix-huit ans, et qu'elle n'a jamais retrouvé après que son père l'avait prêté à Ève.



Figure 132 : Éric Rohmer, *Conte de printemps*. Les colonnes dans la cuisine, objet de curiosité pour Jeanne (Anne Teyssède), expliquées par Natacha (Florence Darel)

L'action se déroulera donc entre cet appartement et la maison de campagne familiale, où les protagonistes passeront toute la seconde moitié du film cherchant en vain, dans le magnifique verger du jardin, à retrouver un peu de l'innocence perdue, voire du *paradis* perdu – à lui seul, le prénom de la maîtresse du père de Natacha, Ève, fait en effet signe vers cette dimension.

Ce film, qui ouvre le cycle des « *Contes des quatre saisons* », introduit une œuvre où la floraison printanière des arbres du verger accompagne le récit d'un désir sans cesse contrarié pour chacun des protagonistes du film. Natacha est amoureuse d'un homme du même âge que son père et avec lequel la relation paraît très problématique. Journaliste reporter il n'intervient qu'à deux reprises : la première, au cours de la fête organisée par Corinne au tout début du film, pour dire qu'il s'apprête à quitter le territoire pour son travail ; la seconde, il rejoint la jeune fille dans sa maison de campagne pour une rencontre éphémère, mais qui sera traitée sous forme d'ellipse et dans le hors champ. La maîtresse d'Igor, Ève, ne peut s'épanouir dans son désir, sans cesse contrariée par sa fille, qui va jusqu'à l'agresser physiquement dans la maison de campagne. Igor, quant à lui, se fera repousser à la fin du film par Jeanne, qui l'attire pourtant énormément. Jeanne ne vit son désir pour son petit ami, Mathieu, que sur le mode de l'absence – jamais on ne le voit dans le film -, et de l'affinité contrariée,

peu en phase avec les goûts et les pratiques de ce garçon dont elle s'apprête pourtant à faire un mari. Mais il est vrai que, comme elle le confie à son amie Natacha, son désir de mariage ne relève justement pas du *désir*.<sup>723</sup>

## C - Entre le dehors et le dedans

Entre *dedans* et *dehors*, on trouve dans l'espace urbain, de film en film, de nombreux lieux de verdure : parcs, balcons et jardins en particulier. Ces lieux que Michel Foucault nommait, comme on l'a vu, des hétérotopies, ou encore des *contre-espaces*, permettent à ceux qui les fréquentent d'habiter *autrement* le monde. L'exemple des Buttes Chaumont dans *La Femme de l'Aviateur* constitue l'un de ces contre-espaces. Nous nous intéresserons pour finir à ces éléments d'architecture, les fenêtres, à l'intersection du dehors et du dedans, très présentes dans l'œuvre du cinéaste, et dont le rôle est moins de délimiter le dehors et le dedans que de protéger, peut-être, les secrets de la fiction.

### 1 - Le parc des Buttes Chaumont : escalader le réel dans *La Femme de l'Aviateur*

Le parc des Buttes Chaumont a été choisi pour *La Femme et l'Aviateur* par Rohmer, de préférence au parc Montsouris tout d'abord pressenti. Notons que si c'est le même architecte paysager, qui a aménagé ces deux parcs au XIX<sup>ème</sup> siècle – Jean-Charles Adolphe Alphand -, il a introduit dans l'un des deux une butte lui donnant son nom qui introduit dans le cadre, avec la hauteur, une verticalité. Or c'est dans ce parc que se passe un bon tiers du film *La Femme de l'Aviateur*.

L'argument, assez mince, d'une filature de Christian, aviateur de son état et petit ami bis de sa compagne, par le postier François – alerté par la vue d'une femme blonde ayant pris place au café à ses côtés -, a bien peu de chance d'aboutir, comme le montre ironiquement la simple juxtaposition de leurs états sociaux respectifs : que peut un petit *postier* contre un altier *aviateur*?<sup>724</sup> Mais ce n'est pas là l'intérêt du film. Le cadre des Buttes Chaumont nous l'indique clairement : l'intérêt de l'action racontée dans le film est celui du cheminement, de la quête et surtout des rencontres que fera François dans le cadre de cette escapade champêtre en plein Paris.

Car le parc des Buttes Chaumont sera surtout le cadre de sa rencontre avec Lucie, jeune

---

<sup>723</sup> Cf. *infra.*, p.355-356

<sup>724</sup> L'acteur incarnant ce personnage, Mathieu Carrière, se caractérise par un maintien naturellement hautain qui se trouve particulièrement bien adapté à ce rôle de personnage générateur de fantasmes. On pourrait déceler chez Haydée Politoff – qui jouait Haydée dans *La Collectionneuse* -, la première trace de ce type de personnage apte, par son allure physique, son maintien et sa gestuelle, à alimenter les fantasmes des autres personnages, et donc la fiction. Contrairement aux autres personnages rohmériens ces acteurs se distinguent aussi par leur aptitude à *se taire*, alimentant par là le *mystère* sur leur véritable personnalité.

lycéenne pétillante et pleine d'imagination, qui le poussera, tout au long de leurs pérégrinations dans le parc, et au-delà dans le quartier environnant, à aller jusqu'au bout de son récit comme on escalade un versant escarpé pour contempler, en contrebas, le paysage. A l'horizontalité des marches dans le parc, aux tours et aux détours d'une promenade le long des lacs artificiels, entres promeneurs et enfants venus trouver là la fraîcheur de la verdure, s'oppose en effet, pour François bien guidé en cela par Lucie, la verticalité d'une démarche tendant toujours à délaisser le réel pour inventer – imaginer toujours plus loin – *l'ailleurs* de la fiction. Jusqu'à l'absurde, comme le montrera la photo ratée du couple de touristes qui devait permettre à Lucie de photographier aussi *en secret*, à l'arrière-plan, l'aviateur et sa prétendue maîtresse.<sup>725</sup>



Figures 133, 134, 135 : Éric Rohmer, *La Femme de l'Aviateur*. La verticalité d'une démarche. Lucie (Anne-Laure Meury) grimpe le muret de la mare aux canards vers François (Philippe Marlaud) et vers la *fiction*. Filature à deux (fig.135).

<sup>725</sup> C'est cette séquence en particulier qui a fait analyser *La Femme de l'aviateur* comme le « remake secret » de *Blow-up*, d'Antonioni (1966) par Marie Martin. Elle relève par exemple l'achat par le journaliste David Hemmings, personnage principal de *Blow up*, d'une hélice d'avion qu'il trouve, simplement, belle. Et elle termine ainsi son article : « L'acteur qui joue François et n'apparaît que dans ce film de Rohmer [...] a peut-être été choisi pour une raison que la perspective d'une hypertextualité ludique éclaire : là où David Hemmings joue un personnage inspiré du cinéaste d'avant-garde Peter Whitehead, l'onomastique semblait en effet destiner Philippe Marlaud à n'être que le privé que le privé à la petite semaine qui rêve son enquête sentimentale dans un jardin français ». (« Rêve dans un jardin français », *Rohmer en perspectives*, sous la direction de Sylvie Robic et Laurence Schifano. Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, pp 272 et 276).

e

À ce récit qui se complaît dans le style de l'enquête policière avec suspects, détectives et filatures, s'oppose l'histoire simple d'un jeune postier qui n'aime rien tant que *réver*... « On ne saurait penser à rien » dit le proverbe, où l'on peut observer un léger déplacement par rapport au titre de la comédie de Musset : « On ne saurait penser à tout ». Car le réel, parfois n'est « rien » en effet, en comparaison des oripeaux splendides, bien qu'illusoire, de la fiction.

## 2 - Balcons, fleurs et et verger dans *Conte de Printemps*

Dans *Conte de Printemps*, Jeanne ne supporte pas l'idée d'habiter chez son petit ami Matthieu en son absence – il est en vacances –, et elle se trouve comme chassée, dès le début du film, de son propre studio par une cousine qui l'occupe temporairement et y demeure au-delà de la date prévue. Elle y fait néanmoins une brève apparition afin d'y récupérer des vêtements et des livres de philosophie.

À peine entrée chez elle, son regard se porte, inquiet, sur son balcon : les fleurs sont toujours là, fraîches et colorées. Le rose, le jaune et l'orangé rivalisent dans le vert sombre des feuillages, introduisant une note de folle gaîté sur le petit balcon de l'appartement. À l'intérieur, dans la chambre-salon du studio une robe à fleurs pend sur un cintre accroché à la porte de l'armoire, dans des tons blanc, rouge et rose. C'est alors qu'un jeune homme surgit brusquement, improbable Cupidon en torse nu et en caleçon, de la salle-de-bains.<sup>726</sup> Le jeune homme se présente. Il « fait son service », il est le petit ami de sa cousine Gaëlle qu'elle héberge, et qui les rejoint ensuite pour demander à Jeanne de leur laisser l'appartement encore un week-end. Puis Jeanne répond au téléphone à une amie, Corinne, qui l'invite à une fête le soir-même.<sup>727</sup> Le plan est frontal, Jeanne nous fait face. Mais un zoom progressif dessine de plus en plus clairement les traits fins du visage de la jeune femme, mettant en particulier l'accent sur le *regard* pétillant et rêveur à la fois. À l'arrière-plan – au mur juste derrière elle –, se trouve une reproduction en taille réduite du tableau de Matisse *La Perruche et la sirène*<sup>728</sup>, dont le zoom détache encore les fleurs et les grenades sur le mur blanc, la perruche et la sirène se trouvant quant à elles représentées de part et d'autre de la composition.

Ces harmonies de blanc, de vert, de rouge et de bleu construisent un univers empreint de fraîcheur, en plein accord avec le printemps présent dans le titre du film, avec les fleurs des balcons et du verger. Y a-t-il un effet de mise en abyme dans le titre, et dans l'évocation de cette « sirène » et de cette « perruche » ? C'est une marque du cinéma de Rohmer que d'insinuer, à cet endroit, avec une

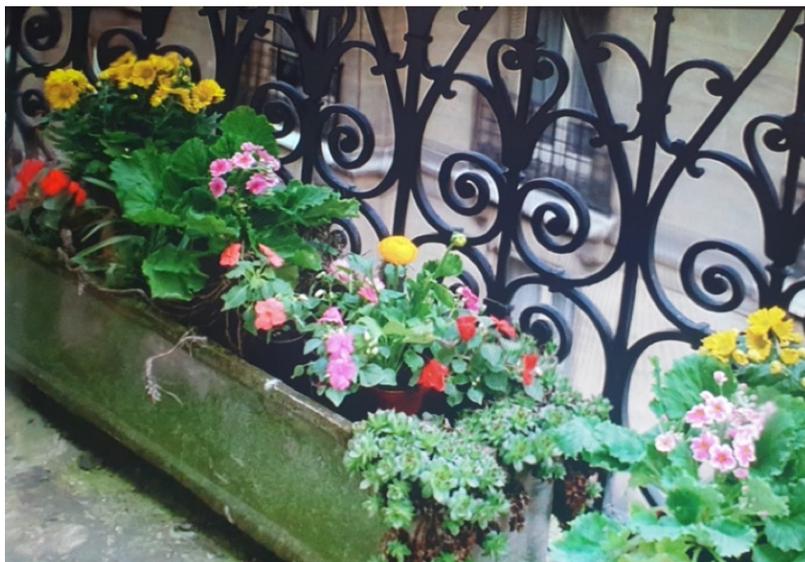
---

<sup>726</sup> Cf. *sup.*, p. 217.

<sup>727</sup> C'est donc, encore une fois, par le téléphone que passe la *péripétie* : sans cette invitation, Jeanne n'aurait en effet jamais connu Natacha.

<sup>728</sup> *La Perruche et la Sirène*, 1952-1953. Gouache sur papier, découpée-collée sur papier, montée sur toile, 337 x 768 cm.

certaine ironie, un doute, *une ambivalence*.



Figures 136, 137 : Éric Rohmer, *Conte de printemps*. Les fleurs du balcon. Jeanne (Anne Teyssède) au téléphone sur fond de reproduction de *La Perruche et la Sirène* d'Henri Matisse.

Le balcon reviendra plusieurs fois dans le film. Dès le premier soir Jeanne rencontrera Natacha à la fête de Corinne qui l'a invitée, mais que nous ne verrons jamais, que Natacha ne connaît pas et que Jeanne n'a pas envie d'aller saluer. Jeanne et Natacha font connaissance sur un canapé de style Chesterfield en cuir brun, filmées en plan américain, superbement cadrées. Natacha porte une jupe rouge vif et un corsage moulant et décolleté en velours argenté. Jeanne a revêtu un débardeur très échancré laissant voir la blancheur de son teint, encore rehaussée d'un collier de perles. Ses cheveux courts sont de la même couleur que ses yeux. Les cheveux de Natacha sont blond vénitien, longs et bouclés. Elles sont toutes deux confortablement installées, sur le canapé au centre du salon, où elles conversent sur fond de ciel nocturne.



Figures 138, 139, 140, 141, 142 : Éric Rohmer, *Conte de Printemps*. La fête chez Corinne, effets de contraste. Natacha (Florence Darel) entre en scène (fig. 139, 140) et prend la posture de la *sirène* (fig.141). Fascination de Jeanne (Anne Teyssède).

Juste derrière elles un balcon, couronné de fleurs multicolores, semble faire barrage à la nuit profonde et noire. Aux abords de l'entrée, on voit les invités arriver les uns après les autres, se faire la bise, discuter et s'agiter. Les convives se pressent dans l'espace exigu de l'entrée ou au salon. Plusieurs sont vêtus de noir ou de gris, dans des atours sans charme. Ils sont captés de loin, souvent de dos ou en profondeur de champ, s'agitant et bavardant sans cesse. C'est le *cinéma*, c'est l'*arrière-plan*.<sup>729</sup> Jeanne et Natacha, fixées par la caméra, ne semblent exister pour personne d'autre dans l'appartement. Elles sont pourtant très visibles, au centre de l'image, au centre du canapé, au centre de la nuit. Comme les fleurs des balcons et du verger, elles incarnent la fraîcheur et la beauté. Elles incarnent, aussi, la *fiction*, qu'elles *théâtralisent* par leurs paroles clairement audibles – alors que celles des autres invités sont confuses et inaudibles –, mais aussi par leurs vêtements colorés et leur situation dans l'espace, captées en plan frontal, fixe et large. Le plan les embrasse, saisissant du même coup tout ce qui les entoure et les cadre : le canapé, les fleurs, et, bien au-delà, la *nuit*, indifférente, qui se tient à l'*arrière-plan*.

Le verger, autre *hétérotopie* présente dans le film, intervient comme principal décor de cette intrigue. Son éphémère mais splendide floraison accompagne l'histoire des personnages du film, tous présentés comme captifs de sentiments et de désirs qu'ils ne maîtrisent guère : Natacha est amoureuse d'un homme du même âge que son père, dont elle paraît éprise mais avec lequel la relation est pour le moins instable. Elle confiera d'ailleurs à Jeanne, vers la fin du film, qu'« Il y a beaucoup de tension entre lui et [elle] ». <sup>730</sup> La jeune fille déteste de plus Ève, la maîtresse de son père, à laquelle elle cherchera querelle jusqu'à la chasser de la maison de campagne et du verger. Dans l'avant-dernière séquence du film, le père de Natacha mentira à Ève au téléphone, prétendant qu'il est seul à la campagne alors qu'il se trouve en compagnie de Jeanne, sur laquelle il a des vues. Igor subira aussi, quant à lui, l'amertume du désir non comblé : après lui avoir accordé un baiser, Jeanne rejettera en effet ses avances. Car elle est promise à un autre : un certain Matthieu que nous ne verrons jamais, et dont elle semble bien peu partager les goûts, à en juger par l'aversion qu'elle montre vis-à-vis du studio où il vit. S'apprêtant à épouser ce jeune mathématicien, elle confie à son amie Natacha que son désir

---

<sup>729</sup> « Et c'est très précisément ainsi que l'espace des films de Rohmer, le champ dramaturgique des *Contes moraux*, - et aussi, très largement, des *Comédies et proverbes* -, se trouve agencé : un monde visible où les choses semblent s'arranger conformément aux désirs du narrateur, et un arrière-plan, moins visible, où elles vivent leur vie sans lui, de façon virtuellement menaçante pour lui (ou, du moins, pour l'histoire qu'il se, et nous, raconte), pour peu que cet arrière-plan vienne soudain à surgir à l'avant plan. » Pascal Bonitzer, *Éric Rohmer*, éditions des Cahiers du cinéma, collection « Auteurs », 1991, p.71.

<sup>730</sup> Éric Rohmer, « Conte de printemps », « *Contes des 4 saisons* », Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998, p 67.

de mariage relève, au mieux, du besoin de se *ranger* :

« JEANNE : L'année dernière j'ai eu mon CAPES. Cette année je fais un stage avant d'être titulaire en province. J'ai demandé à être nommée dans la même ville que lui ou, en tout cas, dans une ville proche. Actuellement Mathieu est détaché au CNRS et, l'année prochaine, il aura un poste d'assistant à Grenoble. Alors nous n'aurons plus qu'à nous marier.

NATACHA (fermant son piano) : Pour de vrai ?

JEANNE : Ben oui, pour de vrai... Tu ne me crois pas ?

NATACHA : Si... Puisque tu le dis. Mais ça n'a pas l'air de t'enchanter.

JEANNE (prenant son sac et se dirigeant vers la chambre suivie par Natacha) : Mais au contraire, ce qui me dérange le plus, c'est d'être mariée sans être mariée. Tu sais, autrefois, on disait vivre dans le désordre. Ben, c'est tout à fait ça. »<sup>731</sup>

Aucun désir amoureux n'affleure vraiment dans ce discours, où le mariage se présente comme la voie la plus conventionnelle de la normalisation bourgeoise, comme l'abolition du « désordre » et, pour tout dire, de la fantaisie et de la liberté. Et c'est, justement, en opposition à cette menace d'une conjugalité terne et d'une vie sans surprise, que le verger de la maison de campagne d'Igor et Natacha apporte, le temps d'une parenthèse enchantée que viennent souligner les musiques de Beethoven et de Schumann, une touche de fraîcheur qui détonne avec ces discours. Les jaunes et les roses des arbres et buissons en fleurs, en écho aux couleurs acidulées des fleurs des balcons, introduisent dans le film des notes qui démentent, par leur intensité lumineuse, la menace permanente d'un enlèvement dans la banalité de la vie ordinaire, mais aussi dans les tracas de la vie quotidienne.

L'hétérotopie est bien ce lieu qui permet, le temps d'une halte, de se projeter dans un *ailleurs*, d'aller de l'autre côté de la grisaille et des tracas de l'existence. C'est le propre du cinéma d'Éric Rohmer que de savoir monter, dans les décors du film, la beauté de cette parenthèse.

---

<sup>731</sup> *Idem.*, p. 37.



Figure 143 : Éric Rohmer, *Conte de printemps*. Natacha (Florence Darel) en vient aux mains avec Ève (Éloïse Bennett). Grisaille et tracas.



Figure 144 : Éric Rohmer, *Conte de printemps*. Jeanne (Anne Teyssère) pénètre dans le verger de la maison de campagne de Natacha (Florence Darel).



Figure 145 : Éric Rohmer, *Conte de printemps*. Le verger comme *contre-espace*



Figures 146, 147 : Éric Rohmer, *Conte de printemps*. Le verger comme *contre-espace*. Jeanne et Natacha (Anne Teyssède et Florence Darel), Igor (Hugues Quester) et Natacha (Florence Darel).

### 3 - La fenêtre, le mur et le secret : *Ma Nuit chez Maud, Pauline à la plage*

Dans *Ma nuit chez Maud* : la fenêtre fait signe vers le mystère, le caché. Au tout début du film la fenêtre fermée du logis où habite le narrateur est montrée en plan fixe. Objet privilégiant d'ordinaire le *voir*, elle reste ici obstinément, aveuglément refermée sur un *secret*. Elle marque une transition importante – le plan fixe dure plusieurs secondes –, entre un prologue constitué par une série d'images panoramiques présentant au spectateur l'univers du personnage, et la première partie du film, essentiellement constituée par le dîner chez Maud.

Les volets fermés fonctionnent à cet endroit comme un barrage, une défense. Ici la fenêtre obéit à une fonction protectrice. Elle protège les secrets du film. Secret du désir ? Celui du narrateur déjà épris de Françoise mais qui ne s'est encore ouvert à personne de cet amour ? Ou celui de Françoise qui va éclater à la fin du film à l'occasion des retrouvailles du narrateur et de Maud sur la plage ? À la fin de *Ma Nuit chez Maud*, le secret de Françoise n'« éclatera » pas, au sens où il interviendra comme un faux *coup de théâtre*, sous la forme d'une confidence rétrospective du narrateur introduisant en voix *off* l'aveu de ce qu'il venait de comprendre dans l'histoire, à savoir que la jeune femme, si intimidante et vertueuse qu'elle ait pu lui paraître, est aussi celle qui a été la maîtresse du mari de Maud. Mais l'aveu reste sans lendemain, le narrateur ne semble rien avoir de plus à cœur que de masquer soigneusement à Françoise ce qu'il vient de comprendre à son sujet. Le secret est bien gardé. Ce souci du narrateur dénote la prédilection rohmérienne pour le motif du secret.

A cette fenêtre filmée en plan fixe dans *Ma Nuit chez Maud* correspondent ailleurs d'autres images, comme le mur végétal recouvert de lierre dans *Pauline à la plage*, objet double fait simultanément de pierre et recouvert par de végétation, également montré en plan fixe au début du film et qui annonce également une intrigue fondée sur un double secret où, précisément, une fenêtre entre en part très active dans la fiction. On sait que la fin du film *Pauline à la plage* est déterminée par une vraie et une fausse interprétation : la divulgation faite à Marion, par Pierre, de la trahison d'Henri avec la marchande de bonbons sur la base d'une image tronquée : celle du corps nu de la marchande qu'il a entr'aperçu depuis la rue, cadré par la fenêtre de la chambre d'Henri, que Pierre, en revanche, n'a pas vu. Mais l'intrigue rohmérienne, selon un dispositif particulièrement efficace, se saisit de ce *manque* – Pierre n'a pas vu Henri – pour redoubler cette interprétation par celle, erronée, d'Henri qui va convaincre Marion. La jeune femme a cru en toute bonne foi, se précipitant à l'intérieur de la maison au-devant d'Henri, au subterfuge adopté par ce dernier : affolé d'être découvert en plein exercice d'infidélité avec Louisette alors que Marion venait à sa rencontre, il a eu l'idée en effet de pousser pêle-mêle dans la salle-de-bains la marchande de bonbons et Sylvain, le jeune homme venu les avertir, Louisette et lui, de l'arrivée intempestive de Marion.

L'ambiguïté des signes sert ici la coexistence de deux interprétations, une fausse et une vraie :

la fenêtre par laquelle se découpe le corps nu de la marchande ne laisse entrevoir pour Pierre qu'une vérité partielle – s'il voit bien la marchande il ne voit pas son partenaire. Cela l'induera dans un second temps en erreur lorsque Marion tentera de lui imposer, à son tour, sa propre interprétation, évidemment plus rassurante pour elle. Mais cette interprétation ne résistera pas au dévoilement, dans un troisième temps, de la vérité par Louissette la marchande de bonbons, qui avouera à Pierre que c'était bien elle qui était avec Henri ce jour-là. Cette vérité rejoindra la première intuition de Pierre, qui avait bien deviné l'infidélité d'Henri. Jusqu'au bout le secret sera néanmoins gardé vis-à-vis de Marion, qui pourra se prévaloir de ce qu'elle a vu, *elle*, dans la maison d'Henri, et qui préférera jusqu'au bout croire en la *mise en scène* du stratagème d'Henri.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire le sujet du film ne se résume pas en une bluette sentimentale comme pourrait le laisser supposer un titre, « Pauline à la plage », aux consonances un peu mièvres. C'est un film sur la question du *regard*. Que voit-on du réel ? Ou plutôt que veut-on y voir, et ne pas y voir ? Ainsi la rupture forcée avec Henri apparaît comme un moindre mal à Marion du moment qu'elle ne s'estime pas salie par une infidélité dont elle n'a pas obtenu la preuve formelle. Aidée par l'ambiguïté des signes, elle se raconte alors une histoire sans rapport avec le réel mais qui la rassure – à savoir que c'était le jeune Sylvain qui se trouvait avec Rosette dans la chambre d'Henri. Pourtant le réel la taraude, comme en témoignent ses yeux embués de larmes, mais si elle s'autorise dans un dernier sursaut à l'envisager comme possible, c'est pour mieux le rejeter et *choisir le meilleur scénario*, comme en témoigne son dialogue final avec Pauline, alors que toutes deux sont en train de quitter la maison des vacances pour revenir à Paris :

« MARION (coupant l'allumage) : J'avais envie de te le dire ! Je pensais à quelque chose, hier, dans le train. Je me disais, en somme, qu'on n'avait aucune preuve de ce qui s'est réellement passé avec la marchande. Henri aurait très bien pu être avec elle et me faire croire que c'était Sylvain. J'espère qu'il n'en est pas ainsi : ce serait vraiment horrible. Mais toi, si ça peut te consoler, accroche-toi à cette pensée. Tu aurais tort de te désoler paour quelque chose qui n'est peut-être pas vrai.

PAULINE : Je ne me déssole pas.

MARION : Écoute. Dis-toi que ce n'est pas vrai. Essaie de t'en persuader. Et moi, je resterai persuadée du contraire. Et comme ça, on sera contentes toutes les deux.

PAULINE : Tout à fait d'accord.

*Marion remet le moteur en marche. La voiture s'engage sur la route.* »<sup>732</sup>

Le proverbe initial « Qui trop parole se mesfait » trouve ici, on le voit, sa pleine justification,

---

<sup>732</sup> Éric Rohmer, *Pauline à la plage*, « Comédies et proverbes », tome 1, *op.cit.*, p. 181.

et mieux vaut, parfois, conserver la vérité au *secret*, au fond de son cœur. Car la vision est toujours *partielle*, nous dit *Pauline à la plage*, tandis qu'avec le plan du retour, la voiture frôle les buissons selon un plan inversement symétrique à celui du début : les rideaux de scène se ferment sur le théâtre du cinéma.



Figures 148, 149, 150 : Éric Rohmer, *Pauline à la plage*, 1982. À l'ouverture et à la fermeture du film, la barrière comme un rideau de scène (fig. 143 et 144). Marion (Arielle Dombasle) propose finalement à Pauline (Amanda Lenglet) de *choisir son scénario*.

Tout au long du parcours suivi lors de notre étude, les marques de la théâtralité rohmérienne bien différentes de celle d'un Resnais ou d'un Rivette, comme nous l'avons montré dans notre première partie -, nous sont apparues comme structurelles de son cinéma. Le grand paradoxe étant que ces formes de théâtralité – qu'elles relèvent des décors, d'un jeu particulier de l'acteur, de sa manière de parler ou de la présence des regards qui, de plan en plan, construisent l'image et en définissent les lignes de force -, s'inscrivent dans une esthétique du *naturel*, dans une lignée toute bazinienne refusant les constructions savantes du formalisme. C'est, du reste, ce qu'exprime bien Marc Cerisuelo dans le propos suivant :

« Rohmer cinéaste appartient sans conteste à l'une des grandes familles de la modernité cinématographique : il s'inscrit résolument dans la lignée de Renoir et de Rossellini par le réalisme, le refus des effets, une lumière sans apprêts (notamment dans sa collaboration avec le chef-opérateur Nestor Almendros) et des ressorts fictionnels fondés sur la primauté du documentaire et des décors naturels. La qualité du dialogue et l'importance accordée à la langue, si caractéristiques, ne doivent pas faire prendre les "tics pour le style" (Jean Cocteau) ; il y aurait presque péril en la demeure culturelle si l'on ne retenait du cinéaste que les afféteries d'un ton grand-bourgeois illustrant le classicisme français. Rohmer n'illustre que lui-même, et encore avec une rigueur et une modestie lui interdisant toute forfanterie : les personnages jouent comme leur auteur pense, sans recherche de l'effet et avec pour seule exigence de se dire et de se faire entendre – entêtés, maladroits, défaillants ou pris à leur propre piège, leur aveuglement moral est tout de même plus important que leurs performances langagières, fussent-elles suaves, voire délectables. »<sup>733</sup>

---

<sup>733</sup> Marc Cerisuelo, « Rohmer le patron », *Critique* n°883, Éditions de Minuit. Présentation du recueil *Le Sel du présent, chroniques de cinéma, op.cit.*, p 986

## Conclusion générale

Il faut en convenir : Rohmer se montre fasciné, de film en film, par cette métaphore évidente du *voir* qu'est la fenêtre. Rares sont, ainsi, les films se passant dans un cadre urbain où cet élément architectural n'est pas montré en plan fixe, de près ou de loin, au moins quelques secondes, dans le prologue ou ailleurs. Et c'est, de manière significative, cette image de la *fenêtre* que les critiques des *Cahiers du cinéma* utilisent, en 1970, pour remettre en question, face à Rohmer, sa conception du cinéma héritée d'André Bazin.

« Cahiers du cinéma : On en revient donc à une conception de type « Bazin ». A savoir, le cinéma comme une fenêtre [...], ouverte sur le monde, le cadre comme cache. *Nous sommes tout à fait contre cette conception*. Si vos films nous intéressent c'est parce qu'il s'y fait au contraire une « opacification » très grande : *un travail qui donne à voir le film, et non pas le réel, ou le film comme seul réel.* »<sup>734</sup>

Il s'agissait alors du second entretien donné à Rohmer, depuis la sortie du film en 1969, sur *Ma Nuit chez Maud*. Cet échange est particulièrement intéressant car il souligne les enjeux esthétiques dans lesquels s'inscrit ce cinéma au mitan du vingtième siècle – nous sommes alors en 1970, et l'article porte sur *Ma Nuit chez Maud*, sorti en 1969. La posture des *Cahiers*, inspirée dans ces années-là par le structuralisme, est de défendre le cinéma comme une *structure*, c'est-à-dire une forme autonome – « le film comme seul réel » -, trouvant sa seule légitimité dans l'« opacification » du réel qu'il produit, nécessairement, en tant que *structure*.

Ce n'est évidemment pas la conception de Rohmer, pour lequel le cinéma est, avant tout, une « ouverture » sur le monde :

« Je crois toujours que Bazin avait raison. Mais "fenêtre" me fait penser moins à "transparence" qu'à "ouverture". [...] Et je prends « ouverture » dans son sens actif : l'acte d'ouvrir et pas seulement le fait d'être ouvert. L'art du cinéma nous ramène au monde, s'il est vrai que les autres arts nous en ont éloignés. *Il nous a forcés au cours de son histoire, et nous force encore, à prendre le monde en considération* ». <sup>735</sup>

Représentation inversée de l'écran - elle qui ouvre toujours, quand elle est prise de

---

<sup>734</sup> « Nouvel entretien avec Éric Rohmer ». *Cahiers du cinéma* n°219, *art.cit.* Je souligne.

<sup>735</sup> *Idem.*

l'extérieur, sur le noir et sur l'ombre -, la *fenêtre*, chez Rohmer, reflète de manière évidente à la fois le *regard* et le *mystère*. Elle ouvre, donc, sur les possibilités de la fiction comme le montre bien, par exemple, *Pauline à la plage*. Mais se contenter de dire cela est très insuffisant. Car la fiction, dans le cinéma organisé par cycles, est rarement coupée du réel, le film étant un tissage – un *texte* -, qui mêle, souvent, chez Rohmer, les deux dimensions. Dans les scènes tournées en extérieur les gens vaquent à leurs occupations, font leur marché, conduisent des voitures, marchent dans la rue, vont se baigner, se font bronzer etc. Tel plan sur l'entrée du personnage sur le marché Mouffetard, dans *Le Signe du Lion*, fait face aux passants qui défilent depuis le fond de l'écran jusqu'à disparaître sous nos yeux dans le hors champ. Mais ces gens nous regardent parfois furtivement, intrigués par la caméra et cela a quelque chose de profondément troublant. Les regards, alors en miroir, renvoient d'abord à celui du cinéaste, fasciné à son tour par ces passants qu'il filme comme les frères Lumière filmaient les passants dans leurs *Vues*, nous renvoient surtout à nous-même l'image du temps qui passe. C'est alors que Rohmer retrouve Renoir, lui qui disait que ce cinéaste avait su donner, dans *Boudu sauvé des eaux*, l'image de la « coulée de la vie » et que c'était ce qui conférait à son cinéma sa « modernité » par opposition au cinéma de son époque qui était « extrêmement théâtral ». <sup>736</sup>

Mais Rohmer s'est plu, quant à lui, à insérer la fiction, sous la forme de la théâtralité du désir et des sentiments, dans ces espaces du réel, ce qui a fait dire – nous reprenons ce passage déjà cité dans notre introduction – à Serge Daney : « Rohmer a parlé du désir de redescendre dans les rues de Paris, non plus pour y faire la preuve et l'épreuve du son direct, mais pour y filmer en direct des comportements théâtraux. » <sup>737</sup> Ainsi c'est cette hybridité voulue, ce goût extrême d'un mélange des genres évoquant l'expression bazinienne de « cinéma impur », qui est peut-être la marque la plus claire de la modernité de Rohmer.

C'est surtout en fonction de cette dramaturgie du *désir*, évoquée durant toute notre étude, particulièrement présente dans le cinéma organisé par cycles, que se présente la théâtralité. Car la première acception que nous attribuons à ce terme, dans notre travail, est celle d'une intensité dans le jeu – dans la voix, les gestes, le corps, les mimiques - dès lors qu'il est question d'exprimer, précisément, du *désir*. La présence de ce réel « indifférent » qui renvoie au « cinéma » selon Serge Daney, et que Pascal Bonitzer quant à lui nomme l' « arrière-plan », démultiplie, dès lors, l'effet théâtral du jeu entre les personnages. Ainsi de la comédie de la rupture que fait Chloé à Frédéric sur le carrefour des Grands Augustins, dont la puissance

---

<sup>736</sup> Cf. *sup.* p 155 sq..

<sup>737</sup> Cf. *sup.* p. 323.

rs'intensifie des voitures circulant, impassibles, à l'arrière-plan. Mais ces voitures représentent à l'image une ambigüité : si elles sont conduites par des êtres humains, aucun automobiliste ne prête attention à la scène de ménage qui se déroule en pleine circulation, en plein carrefour. Ces voitures représentent dans l'image un regard *absent*, ce qui contribue à mettre l'accent par contraste sur le caractère agonistique de la scène, tout accentuant le malaise du spectateur, témoin de ce qu'il faut bien nommer, de la part de Chloé, une *machination*.

Et c'est bien alors, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises au cours de notre étude également, par une dramaturgie du *regard* que le dispositif mis en place par le cinéaste pourra trouver son efficacité maximale, lors des séquences en extérieur ou en intérieur où se représente, justement, ce désir. C'est le *regard*, toujours présent quelque part dans l'image, qui fait *exister* l'expression de ce désir. Ce regard peut prendre de multiples apparences : tout d'abord bien sûr le partenaire de jeu, le personnage *regardeur* – Louise au café à Saint-Michel qui stimule, par son regard attentif, le jeu d'Octave (Fabrice Luchini) développant son éloge de la vie parisienne dans le plus pur style encomiastique, s'aidant de ses mains comme un chef d'orchestre de sa baguette pour achever de convaincre son public.<sup>738</sup> C'est Delphine qui, dans *Le Rayon vert*, face à une tablée d'amateurs de *barbecue*, se lance dans une tirade de défense du végétarisme, gestes et roulements d'yeux à l'appui. Mais c'est, aussi, Blanche qui, dans *L'Ami de mon amie*, se lève de son canapé, quitte son salon éclatant de blancheur – avec, en toile de fond, les mille et unes fenêtres vides des façades immaculées en vis-à-vis –, se dirige vers sa salle de bains, passe dans la zone noire d'un *cadre* faisant signe, sur la gauche de l'image, vers le *désastre*, et arrive, précédée par le son de ses sanglots, devant son miroir où elle se contemple, grimaçante de douleur et de colère, avant de s'administrer une gifle... Du regard aveugle des fenêtres qui lui font face, démultipliant par mille l'image de sa solitude, à *ce* regard dans le miroir – est-ce bien *le sien* ? - qui lui renvoie le reflet de sa fureur, Blanche accomplit un parcours en forme de mécanique infernale, une mécanique démontée avec une précision d'entomologiste par la caméra du cinéaste.

Car, et c'est cela Rohmer avant tout : le cinéma est fait pour *montrer* quelque chose au public. Il s'agit toujours au fond de créer les conditions d'une expérience, et de mener jusqu'au bout le scénario, selon la logique de la *leçon*. Cette leçon a un nom dans le cycle central des « *Comédies et proverbes* » : c'est, précisément, le *proverbe*. S'il y a un classicisme de Rohmer il est avant tout dans le désir de faire de la représentation quelque chose de stimulant pour

---

<sup>738</sup> Il y a d'ailleurs à parier que cette scène magistrale où excelle l'acteur a beaucoup joué dans ses succès ultérieurs.

l'esprit, en même temps que de plaisant à regarder, dans la plus pure conception aristotélicienne du théâtre.<sup>739</sup> Toutes les scènes n'ont pas, bien sûr, la violence de la scène précédente. Et Blanche elle-même, dans la séquence suivant directement celle de la gifle dans l'appartement du Belvédère Saint-Christophe, se retrouvera au fil de l'eau, parfaitement maîtresse de son équilibre sur sa planche à voile, filant derrière le gentil Fabien. Plus tard, dans une clairière de verdure, sous les arbres majestueux filmés comme des *spectateurs* entourant la scène, elle pleurera à nouveau, mais, au fond, de « joie », elle qui s'était méprise sur l'attitude de Fabien qu'elle prenait comme une « ami » alors qu'il était déjà, sans qu'elle le sache son « amoureux ».

*Montrer d'abord, puis parler, développer, expliquer.* La démarche du *cours*, présente dans plusieurs films, nous dit le fonctionnement du cinéma pour Éric Rohmer. Cours de physique sur le phénomène atmosphérique qui explique l'apparition du rayon vert dans *Le Rayon vert*, cours d'ethnologie donné par un vieux marin sur les Terra Neuvas dans *Conte d'été*, cours de philosophie kantienne sur la notion de « jugement synthétique a priori » dans *Conte de printemps* : le film *met en scène* la fonction didactique de manière métapoétique car, ce faisant, c'est de son cinéma qu'il parle aussi. *Conte de printemps* fait d'ailleurs advenir, comme Antoine de Baecque le dit dans son article « Jeanne ou l'idée d'enseigner », une nouvelle catégorie dans la galerie sociale des personnages rohmériens : la jeune femme *professeur*. Et comme dans *Le Rayon vert*, ce sera une scène de dîner qui permettra un débat, entre tomates et gigot d'agneau, sur l'enseignement de la philosophie. Mais loin de se cantonner à ce débat, la philosophie irrigue tout le film auquel elle imprime un modèle célèbre, celui de la *maïeutique* :

« Jeanne, au sens platonicien, fait accoucher Natacha des secrets qu'elle préserve : aussi bien, la volonté de donner une nouvelle petite amie à son père, que cette histoire de collier perdu, lourde de tensions, qui pourrait fonctionner comme l'inconscient du film, mais en constitue surtout l'enjeu pédagogique. Il s'agit, suivant la méthode philosophique de Socrate, de donner aux pensées une réalité par la parole. En ce sens, Rohmer, rejetant la psychanalyse comme inopérante dans son univers, a donné une autre manière à son récit : la maïeutique ».<sup>740</sup>

Et peut-être le cinéma de Rohmer est-il la trace, tous films confondus, de cette activité consistant à faire découvrir quelque chose au spectateur sur l'être humain comme machine

---

<sup>739</sup> Cf. *sup.* p. 105.

<sup>740</sup> Antoine de Baecque, « Jeanne ou l'idée d'enseigner », *Cahiers du cinéma* n°430, 1990.

pensante et désirante par le biais, justement, du *spectacle cinématographique* ?

Nous terminerons cette étude par une dernière citation extraite d'un article composé par Jean Collet à l'occasion de la sortie du premier film en couleurs d'Éric Rohmer, *La Collectionneuse*, quatrième film de la série des « Contes moraux ». Nous souhaitons en effet, par cette citation, ouvrir notre travail sur un autre élément essentiel de l'oeuvre de Rohmer : la représentation de la beauté, elle-même d'ailleurs théâtralisée – soumise à débat -, dans les deuxième et troisième prologues de *La Collectionneuse*. La « Collectionneuse » c'est Haydée : elle est le sujet du premier prologue, où le regard de la caméra caresse longuement ses formes longilignes, sa peau, son visage, son cou, sa nuque, ses épaules, sa taille, ses jambes, ses genoux, ses chevilles et ses pieds. Rien d'insistant, aucun regard complaisant ici. Mais, à travers le regard d'Haydée sur la mer, il ne s'agit là de rien moins que de montrer la beauté du monde à l'état pur sur fond sonore du bruit des vagues, sans médiation d'aucun discours. Ou plutôt ici, le discours, c'est *la beauté du monde* comme théâtre de l'être :

« Comment dirais-je la splendeur de cette œuvre ? Voici l'un des plus beaux films en couleur qu'il m'ait été donné de voir. A chaque image, le monde nous envahit de sa présence éblouissante. Un univers sonore digne de Robert Bresson tisse autour des images d'autres images hallucinantes, montre ce que la caméra ne peut pas voir. Voici l'espace de l'aurore bruissant de mille chants d'oiseaux, minute de grâce suspendue sur les frondaisons immobiles, recueillies, attendant la couleur qui fera éclater les formes, dans l'embrasement de midi. Voici la mer tranquille, glissant sur les galets, ondulant sous le ciel limpide, caressant les corps qui n'ont jamais été si beaux, la courbe d'une épaule et le creux d'une hanche, formes parfaites qui s'accordent à l'harmonie des choses comme au premier jour de la création. Rohmer est un grand réaliste, l'héritier de J. Renoir. Le monde qu'il peint est éclairé d'une lumière douce et chaude, qui est une lumière vraie, la révélation d'un ordre naturel qu'il faut apprendre à voir. »<sup>741</sup>

---

<sup>741</sup> Jean Collet, « La Collectionneuse d'Éric Rohmer : un ou plusieurs ? » *Signes du temps*, avril 67. Dossier IMEC, RHM 2.13. Dossier « Presse ».

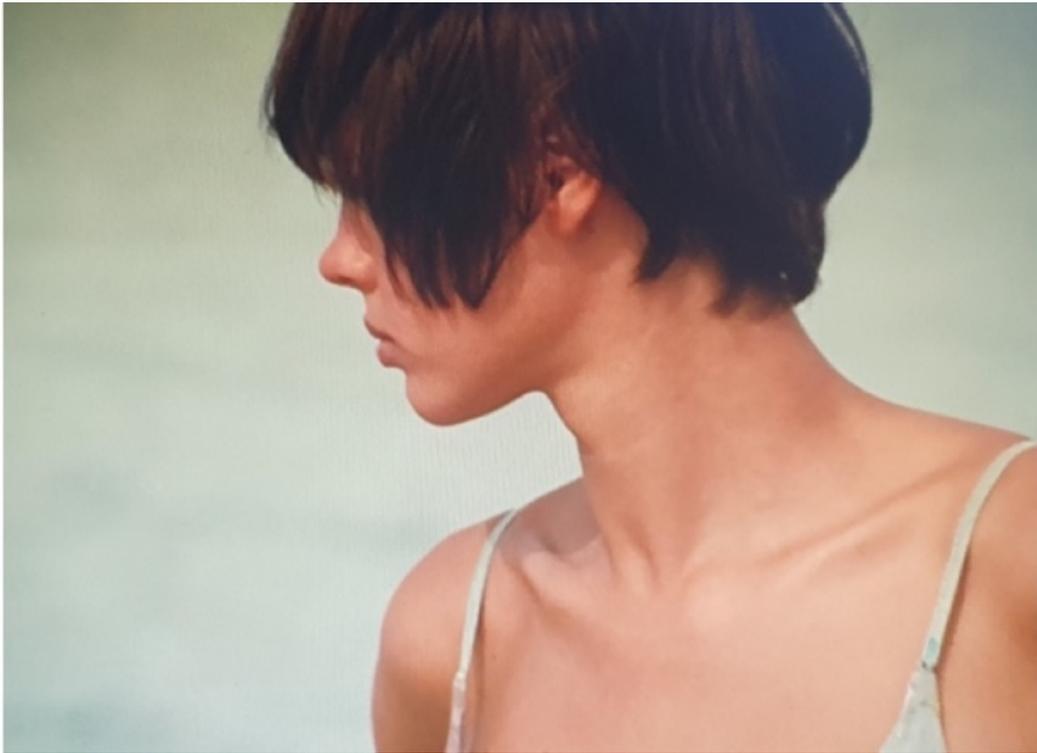


Figure 151 : Éric Rohmer, *La Collectionneuse*, 1967. Haydée contemple la mer (Haydée Politoff).



Figure 152 : *La Collectionneuse*. Haydée au bord de l'eau (Haydée Politoff)





## Index des films et pièces de théâtre d'Éric Rohmer cités

### A

*Ami de mon amie (L')* : 19-20, 43, 50-51, 67, 103, 168, 197, 202, 227, 258-265, 268, 281, 289, 293-299, 314, 327, 334-337, 339, 345-347, 365.

*Amour l'après-midi (L')* : 12, 36, 50-51, 64, 118, 126, 148, 155, 165, 192, 197, 203, 213-216, 229-231, 294, 307-314, 317, 327-334, 337.

*Amours d'Astrée et de Céladon (Les)* : 57, 108, 156, 173, 193.

*Anglaise et le Duc (L')* : 21, 44, 156, 173, 182,

*Arbre, le Maire et la Médiathèque (L')* : 103, 193, 234, 281, 283, 300, 304.

### B

*Beau Mariage (Le)* : 29, 35, 47, 67, 71-72, 110-111, 117, 149, 212-213, 223-225, 227-228, 258, 289, 300, 334.

*Boulangère de Monceau (La)* : 20, 49, 53, 61-62, 79, 122, 294, 314-316, 319, 321, 325.

### C

*Caractères de La Bruyère (Les)* : 31, 187, 281.

*Carrière de Suzanne (La)* : 49, 53, 58, 61-62, 79, 165, 197, 289, 293-294, 299-300, 314, 317, 329.

*Catherine de Heilbronn* : 57, 82, 155, 82, 155-157, 166-168, 290.

*Cinéastes de notre temps* : 20, 84-85, 122, 126, 130, 140.

*Collectionneuse (La)* : 33, 46, 49, 58, 61, 64, 118, 147-148, 150, 199, 202, 243, 289, 294, 310, 317, 350, 367-368.

*Conte d'automne* : 47, 56, 67, 75, 77, 111, 284, 289.

*Conte d'été* : 49, 51, 58, 67, 75-79, 110, 239-249, 258, 263, 284, 366.

*Conte d'hiver* : 32-33, 40, 55, 64-67, 75, 78, 85, 120, 125, 133-138, 144, 168, 192, 238, 252, 259, 299.

*Conte de printemps* : 33, 46, 51, 67, 74-75, 154, 169, 170-171, 197, 213, 217-219, 268, 278, 284, 348-349, 352, 355-358, 366.

### F

*Femme de l'Aviateur (La)* : 19, 22, 35, 52, 60, 67, 70-72, 79, 109-110, 172, 193, 197, 202, 238, 258, 269, 278, 300, 305-306, 314-315, 319-321, 323, 325, 338-342, 350-351.

### G

*Genou de Claire (Le)* : 12, 42, 47, 58, 64, 69-70, 110, 148, 155, 165, 202, 231, 243, 278, 299, 310, 317, 320.

### M

*Marquise d'O... (La)* : 12, 19, 32, 34-36, 57, 78, 82, 117-118, 148, 155-165, 167, 173, 192-193, 266.

### N

*Nuit chez Maud (Ma)* : 12, 18, 24, 44, 46, 49, 58, 61-66, 70, 77, 79-80, 110, 146, 148, 165, 197-198, 197-203, 222-223, 236-238, 243-244, 258-259, 282, 293, 299, 300, 314-315, 317-319, 325, 339, 359, 363.

*Nuits de la pleine lune (Les)* : 10-16, 20-21, 27, 32, 41, 51, 56, 67, 71, 73, 90-94, 103, 115, 117, 144, 168, 171, 202, 222, 244, 263, 281-283, 289, 300-304, 314, 334, 338-339, 342-345, 348.

### P

*Pauline à la plage* : 29, 42-43, 46, 48-49, 58, 67, 71, 73, 103, 148, 171, 219, 220-221, 227, 237-238, 244, 258, 289, 359-361, 364.

*Perceval le Gallois* : 12, 19-20, 36, 40, 44, 73, 78, 82, 108, 110, 117, 126, 137, 144, 148, 156, 158, 168, 172-195, 226, 277-278, 280, 319.

### Q

*Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* : 51, 53, 79, 85, 150-155, 153, 193, 202, 211, 298, 300, 304.

### R

*Rayon vert (Le)* : 21, 27, 30, 32, 41, 46, 49, 53, 56, 67, 71, 73, 79, 92, 95, 110, 120-121, 126, 137, 144, 148, 151, 153, 171, 197, 202-212, 225-227, 238-239, 240, 249-259, 266-268, 271, 273-279, 282, 293, 300-301, 304, 311, 339-342, 365-366.

### S

*Signe du Lion (Le)* : 21, 30, 37, 49, 59, 62, 76, 78-80, 119-122, 126, 144, 160, 171, 193, 226, 249, 268-273, 276, 282, 285-293, 321-326, 364.

### T

*Trio en mi-bémol* : 20, 155-157, 168-171.

*Triple Agent* : 34, 44, 156, 173, 182, 193.

## Index des auteurs cités

### A

Allen (Woody) : 139, 243  
Anger (Cédric) : 242  
Aragon (Louis) : 91, 276, 310-311, 460  
Aristote : 30, 106, 197, 254, 290-292  
Aubignac (abbé d') : 125

### B

Baecque (Antoine de) : 29, 36, 46, 57-58, 61, 128, 148, 155, 158-159, 165-166, 172, 180, 187, 242, 268-270, 298, 365  
Baldaccini (César) : 122  
Balzac (Honoré de) : 125, 158, 315, 459  
Barthes (Roland) : 26, 76, 131, 158  
Baudelaire (Charles) : 25  
Bazin (André) : 21, 24, 35, 44, 53, 55, 59, 79, 82, 84, 86-94, 96-97, 121-124, 129-130, 132, 176, 180, 195-196, 313, 323-324, 330, 361, 362, 363,  
Boileau (Nicolas) : 131  
Bresson (Robert) : 8, 21, 82, 84-86, 99, 104-106, 109-110, 112-114, 116-119, 121, 173, 260, 299  
Braucourt (Guy) : 337  
Burdeau (Emmanuel) : 77, 239, 242-245, 247, 383

### C

Carné (Marcel) : 25  
Cerisuelo (Marc) : 131, 362  
Cervantes (Miguel de) : 69, 187, 192, 278  
Chabrol (Claude) : 20, 58, 269  
Collet (Jean) : 367  
Corneille (Pierre) : 108, 144  
Corvin (Michel) : 88, 233, 239-240, 254-255

Courteline (Georges) : 244

### D

Daney (Serge) : 24, 34-34, 44, 79, 118, 227, 322-323, 324, 328, 363  
Declercq (Gilles) : 37, 41, 83, 108, 154, 156, 164, 337  
Deleuze (Gilles) : 259, 299, 300  
Diderot (Denis) : 76, 84, 100-101, 115  
Didi-Hubermann (Georges) : 250, 340  
Douchet (Jean) : 19, 82, 85, 145-146, 148-149, 153, 248  
Du Bos (Jean-Baptiste) : 131  
Dubroux (Danielle) : 188, 189, 455

Duras (Marguerite) : 424

### F

Fauvel (Philippe) : 17, 53, 84, 108, 110-111, 114-115, 124, 131-132, 155, 268, 284, 291-292, 345  
Fernandez (Laure) : 25, 99, 102  
Flaherty (Robert) : 127, 239  
Freud (Sigmund) : 250, 262, 270, 272  
Fried (Michael) : 20, 82, 84, 86, 99-102, 105, 123-124  
Friedrich (Caspar David) : 257  
Füssli (Johann Heinrich) : 36, 161, 163

### G

Gégauff (Paul) : 58, 271, 427, 433, 461  
Genette (Gérard) : 23, 318, 328  
Giavarini (Laurence) : 134-135  
Girard (René) : 278  
Godard (Jean-Luc) : 20, 46, 132, 166, 306, 342

Greimas (Julien) : 266

Guillamaud (Patrice) : 59

### H

Herpe (Noël) : 17, 19, 20, 30, 34, 36, 45-46, 53, 57-58, 61, 74, 84, 108, 110-111, 114-115, 117, 122, 129, 131-132, 155, 158-159, 165-166, 172, 180, 187, 195, 202, 237-238, 242, 268-270, 284, 291-292, 299,

### J

Joubert-Laurencin (Hervé) : 24, 87

### K

Kant (Emmanuel) : 121, 154  
Kleist (Heinrich von) : 18-19, 32, 34, 36, 51, 57, 82, 155-160, 165-166, 290  
Labarthe (André.Sylvain) : 84, 122-123, 146  
La Bruyère (Jean de) : 28-33, 187, 213, 281

### L

Lacan (Jacques) : 250, 251, 270, 280  
Lachize (Samuel) : 47  
Lalanne (Jean-Marc) : 148  
Larthomas (Pierre) : 302-303  
Le Corbusier (Charles Edouard) : 124  
Leboutte (Patrick) : 33

### M

Marivaux : 19, 244  
Matisse (Henri) : 103, 238, 352-353

Mauriac (Claude) : 47  
Mondrian (Piet) : 103  
Moretti (Nanni) : 243  
Morin (Edgar) : 122  
Murnau (Friedrich) : 24, 32, 57, 88, 150,  
158, 239, 289, 324-325  
Musset (Alfred de) : 19, 22, 72, 182, 305-  
306, 352  
Musil (Robert) : 242-243

## **N**

Naugrette (Catherine) : 21, 289  
Neyrat (Cyril) : 34-36  
Nietzsche (Friedrich) : 145-146, 253-254,  
299

## **P**

Pascal (Blaise), pascalien : 44, 54-55, 61,  
63, 119, 121, 198-200, 260, 299-300  
Pavis (Patrice) : 27, 31, 121, 141, 281, 304  
Pigoullier : 54  
Planchon (Roger) : 85, 122-124, 130, 132

## **R**

Racine (Jean) : 27, 172, 218  
Rancière (Jacques) : 253  
Renoir (Jean) : 17-19, 82, 85, 117, 134,  
145-146, 151, 214, 245, 248, 268, 321,  
Resnais (Alain) : 22, 82, 85, 104, 126, 131,  
133, 139, 142, 144, 362  
Rivette (Jacques) : 20-21, 82, 85, 104, 131,  
133-134, 139, 143-144, 362  
Rivière (Marie, réalisatrice) : 59, 127, 168,  
201-203, 232, 234  
Rossellini (Robert) : 55, 131, 243, 255,  
256, 292, 362  
Rouch (Jean) : 44, 122, 127, 239

## **S**

Saint-Girons (Baldine de) : 38  
Scherer (Jacques) : 105, 125, 170  
Ségur (Comtesse de) : 22, 72, 156, 171,  
182, 223, 294  
Shakespeare (William) : 18, 26, 40, 65-66,  
72, 134-138, 143, 182, 249  
Simon (Claude) : 20, 85, 122-131, 139

## **T**

Takis (Panayótis Vassilákis) : 122-123  
Thirouin (Laurent) : 119, 135  
Tisseron (Serge) : 280-281  
Todorov (Tzvetan) : 266, 307  
Toubiana (Serge) : 242  
Truffaut (François) : 18, 20, 21, 85, 145-  
146, 147, 150-151, 269, 306

## **V**

Vasarely (Victor) : 122-123  
Verne (Jules) : 252, 265-267, 278  
Vigo (Jean) : 82, 85, 117, 145-147, 150-  
151

## **W**

Weyergans (François) : 144

## **X**

Xenakis (Iannis) : 85, 122, 123-124

## Index des notions

### A

*Agôn*, agonistique : 284, 298, 338, 339, 342, 346, 365

*Anagnorisis* : 38, 455

Apollinien : 145-146, 253, 321

Architecte, architecture : 20, 100, 103, 187, 323, 343, 348, 350

Argument, argumentation, argumenter : 17, 26, 85, 95, 97, 123, 127-129, 137, 142, 145, 169-170, 198, 203, 206, 207-211, 240, 249, 264, 276, 301, 303-305, 314, 316, 319, 338, 350

Arrogance, arrogant(e) : 41, 64, 270, 285

Artifice (au sens de ce qui est *fabriqué*) : 26, 45, 48

Artificialité, artificiel : 27, 44, 136, 141, 156, 191, 193, 237, 245, 277

### B

Badinage : 271

Beauté : 30, 44, 48-49, 53-56, 59-61, 75, 83, 88, 92-93, 107-108, 118, 124, 128-129, 131, 146, 148, 150, 161, 165, 184-185, 196, 203, 210, 214-215, 230, 232, 245, 247, 253, 255, 262, 272, 311, 321, 355, 356, 367

### C

Catastrophe : 57, 290, 322

Caractère (au sens de personnage) : 22, 28, 29-32, 41-42, 50, 118, 187, 197, 201, 254, 281, 296, 300

Catharsis, cathartique : 160, 253-254, 263, 342.

Chaos, chaotique : 317, 321, 328, 343, 345, 348

Charmant, charme, charmeur : 12, 59, 60, 132, 203, 210, 218, 243, 294, 310, 312, 316, 330, 355

Chiasme : 225, 227, 228

Chute : 45, 57, 59, 64, 66, 69, 73, 270, 293, 290

Cinéma vérité : 21, 36, 79, 87, 322

Colère : 37, 113, 115, 160, 248, 298, 320, 365

Comédie : 13, 16, 22, 28, 32, 34, 65, 108, 142, 144, 169, 180, 183, 201, 244, 306, 323, 327, 331, 338, 346, 352, 364

Comédie musicale : 142, 180

Comique : 20, 23, 51, 62, 68, 128-129, 143, 151, 153, 198, 203, 209, 218-219, 221, 254, 290, 295, 298, 304, 306, 334, 341

Conflit : 31, 34, 36, 37, 51, 159, 232, 269, 338

Contraste : 14-16, 57, 64, 70, 126, 151, 161, 164, 170, 184, 205, 225-226, 230, 238, 240, 242, 245, 247-248, 264-265, 272, 291, 301, 316, 320, 329, 346, 354, 365

Corps : 23, 26, 33, 35, 48, 50, 77, 81, 89, 90, 102, 104, 108, 132, 147, 160-161, 165, 174, 179, 196, 209, 213, 215, 217, 224, 231-233, 240, 242, 248, 255-256, 264-265, 275, 280, 283, 310, 316, 319-321, 323, 325, 328-329, 311, 333-334, 346, 359-360, 364

Coup de théâtre : 301, 304, 305, 359

Crise : 42, 115, 210, 215, 250, 254-255, 269, 280, 290

Cruauté, cruel, cruellement : 29, 43, 49, 187, 226-227, 247, 252, 270, 275, 286, 287, 291, 311, 337-338, 342, 344-346,

Cynisme, cynique : 29, 58, 64, 289, 294

### D

Dandy : 64, 304

Débat : 37, 41, 52, 55, 61, 84-85, 103, 123-129, 196, 208, 211-212, 215, 245, 247, 281, 300, 366, 367

Décalage : 46, 69, 80, 128, 140, 143, 149, 185, 215, 230, 238, 242, 245, 247, 277, 308-309, 329, 343,

Décor naturel : 21, 248, 259-260, 263, 324

Décor urbain : 314, 322

Déréliction : 49, 271

Désespoir, désespéré : 55, 65, 119-121, 134, 145, 169, 203, 258, 263, 272, 293, 320, 334

Désastre, désastreux : 57, 161, 322, 365

*Deus ex machina* : 32, 33, 75, 79, 108, 121, 138, 272  
Dialectique : 35, 44-46, 60, 159, 183, 250-251, 271, 282  
Dialogue : 22, 24, 27-28, 36, 39, 41, 43-47, 50-52, 58, 63, 69-70, 73, 76, 85, 99, 108, 111, 126, 138, 140-142, 149, 151, 153, 170, 173, 175, 178, 180-182, 192, 203-205, 207, 211, 224-225, 238, 243-244, 271, 281, 287, 293, 300, 308, 312, 328-331, 340, 360, 362  
Didactique : p. 116, 366  
Dieu : 31, 119, 121, 164, 176, 181  
Dilemme : 42, 302  
Discordance : 34, 49, 224, 308, 415  
Dissociation : 102, 105, 309  
Dissonance : 453  
Diégèse : 27-29, 69, 171, 180, 287  
Dionysiaque : 145-146, 215, 253, 321  
Drague, draguer : 50, 293, 295, 299, 342  
Dramatique : 15, 21, 23, 31, 33, 39, 55-56, 63, 68, 70-72, 76, 78-79, 82, 88, 91, 104, 108, 140-142, 156, 160, 165, 170, 173, 175, 193, 195, 197, 199, 202, 211-214, 222-223, 231, 235, 238, 240, 253, 258-259, 262, 266, 284, 289, 298, 300-303, 305, 316, 319, 324, 331, 340, 348  
Drame : 32, 48, 57, 70, 100-102, 143-144, 160, 164, 175, 253-254, 290, 324-325, 338  
Drame larmoyant : 160  
Dramaturgie : 17, 28, 39-40, 55, 78-79, 107, 120, 125, 137, 146, 155, 157, 170, 221, 238, 254, 289, 293, 299, 300-301, 364-365  
**E**  
Élément perturbateur : 221, 317  
Ellipse : 23, 160, 288, 310  
Éloquence, éloquent : 37, 62, 151, 301, 271, 286, 303-304  
Espérance : 56, 66, 119-120, 170  
Esthétique : 20, 21, 23, 32, 34, 37, 38-39, 44-45, 48-49, 53-54, 57, 59, 66, 74, 79, 82-87, 89-91, 97-104, 108, 114, 117, 121-131, 139, 145-146, 149, 156-157, 160-161, 164, 195-197, 212, 214, 236-237, 239, 254, 260, 274, 298, 320, 321, 344, 348, 362-363

Expressivité : 40, 140, 197, 233-234, 253, 329

Extatique, extase, s'extasier : 38, 65, 108, 214, 252

Extradiégétique : 36, 69, 70, 80, 171, 199, 268, 272

## **F**

Fanfaron : 41, 43, 293, 314

Fascination : 12, 17, 56, 60-61, 83, 88, 96, 103, 108, 121, 136, 159-160, 164, 172, 183-184, 208, 240, 266, 277, 315, 333, 354

Fermeture, ouverture à l'iris : 306-307

Fondu au noir : 373

Format 16 mm : 44, 53, 79, 202

## **G**

Geste, gestuelle : 14, 15, 22, , 25-26, 31, 36, 38, 41, 47, 64, 74, 81-82, 102, 109, 115, 118, 134, 149, 151, 153, 161, 167, 174, 178-181, 186, 188, 191, 196-197, 199, 202, 204-210, 212-214, 217, 219, 223-224, 228, 231-234, 236-240, 242, 244-246, 248, 254-255, 272, 284, 287, 290, 295, 301, 304, 308, 319, 329, 333-334, 338, 342, 344, 350, 364-365

## **H**

Harmonie : 15-16, 20, 91-92, 108, 118, 129, 146, 205, 207, 214, 217, 321, 339-340, 343, 345, 348, 352, 367

Hasard : 19, 32-33, 42, 45, 47-49, 55, 61-65, 71, 75-76, 102, 103, 118-120, 125, 134, 141, 146, 153, 158, 169-170, 185-186, 198, 213, 215, 218, 221, 227, 237-238, 240, 252, 255, 266, 269, 273, 289, 293-294, 299, 305, 310, 314, 317-318, 327, 329, 331, 334-335, 417, 420, 421-422, 424-425, 430, 431, 435, 438, 452, 455

Hors champ : 204-209, 229, 364

## **I**

Invisible : 33, 55, 88, 241, 253, 256, 301-302

Ironie, ironique, ironiquement : 35, 64, 153, 169, 199-201, 205, 209-212, 214-215, 226, 242-243, 247, 272, 286, 294-295, 304, 311, 313, 329, 350, 353

## **J**

Jalousie : 24, 75, 215, 319-321, 342, 344  
Jeu (de l'acteur) : 19, 21, 23, 25-26, 34, 37, 39, 41, 44, 45, 46-49, 57, 62, 70, 72-74, 77, 84, 100-101, 110, 112-113, 115, 120, 136, 139, 142-143, 148, 151-153, 167-168, 174, 191, 201, 204, 231-237, 239, 242, 245, 255, 284, 290, 320, 327, 333, 340, 342, 362, 364-365  
Joie : 38, 134, 159, 170, 212, 252, 264, 269, 271, 278, 288, 321, 336, 366

## **L**

Larmes : 43, 120-121, 136-137, 210, 215, 253-254, 262-263, 274, 360.

## **M**

Mains : 121, 151-152, 161, 175, 191, 199, 203, 207-208, 234, 244, 277, 290, 301, 302, 304, 328, 330, 357, 365  
Mélodrame : 101, 102, 157  
Mensonge : 64, 70, 278, 331  
Merveilleux : 74-76, 125, 136, 157, 165, 252, 263, 270, 312, 429  
Métaphore : 17, 32, 108, 129, 161, 172, 237, 278, 363  
Métonymie : 13, 272  
Mise en scène : 18-21, 27, 34, 44, 46, 51, 66, 82, 88, 91-92, 105, 107-108, 107, 114, 129, 132, 136, 146, 155-157, 166, 171, 172-173, 178-183, 187, 191, 199, 224, 256, 258, 277-278, 290, 314-316, 338, 360  
Montage : 15, 98, 107, 122, 125, 128-129, 132, 180, 182, 195-196, 232, 234-235, 237, 272, 306  
Musicalité, musical, musique : 20, 25, 55, 74, 76, 102, 107, 123-124, 129, 131, 142, 143, 149, 150, 158, 168-171, 178-180, 194, 242-242, 268-269, 285, 287, 290-293, 301, 356  
**N**  
Narrateur : 18, 31, 46, 57, 61-64, 69-70, 97, 155, 165, 180-182, 198-199, 213, 242-243, 292-294, 299, 308-309, 312, 315-318, 328

Narration : 23, 24, 30, 31, 33, 108, 125, 127, 131, 134, 140, 160, 165, 181-182, 232, 235, 254, 278, 280, 289, 306, 317, 322

Nature, naturel : 18, 21, 22, 24, 26, 39, 44-45, 48, 51, 53, 82, 85, 88, 106-108, 112, 125, 128, 145, 147-151, 153, 186, 204, 214, 223, 232, 234, 236-237, 240, 245, 248-249, 252, 258-260, 263, 266, 304, 322-324, 346, 350, 362, 367

## **O**

Obstacle : 37, 45, 47, 63, 78, 131, 170, 250, 252, 261, 268, 289, 318

Onirisme : 144, 166

## **P**

Plan fixe 71, 91, 128, 134, 160, 208, 214, 234, 274, 316, 359, 363, 415

- frontal 149, 188, 355
- poitrine 322
- taille 205, 207, 234, 33
- rapproché 56, 181, 197, 207, 229, 232, 244, 261, 285, 291, 316

Plan séquence 41, 44

Panoramique (plan) : 56, 108, 142, 180, 188, 192, 208, 234, 316, 320-321, 359

Pari (pascalien) : 61-65, 117, 119-120, 137, 152, 169, 170, 198, 260, 299, 414,

Pathétique : 37, 40, 64, 70, 120, 157, 160, 167, 201, 203, 209, 244, 254, 274, 289, 293, 324, 344, 346

Pathos : 83, 154, 156, 160, 255, 338, 346

Paysage : 20, 48-50, 58, 76, 103, 118, 150, 186-187, 222-223, 226, 232, 239-240, 248-249, 253, 258, 278, 281, 348, 350-351

Péripétie : 33, 55, 176, 201, 212-213, 221, 231, 280, 287, 305-306, 314, 317, 322-323, 341, 352

Pleurs : 38-39, 43, 120, 160, 214, 216, 251, 254, 258, 261-262, 264-265, 274, 338, 342, 419

Prédateur, prédation : 58, 107, 108, 310-312, 160-161

Pureté : 64, 159, 198

## Q

Quête : 38-40, 57, 71, 73, 75, 95, 107, 108, 120, 176, 192, 199, 203, 223, 240, 242, 252, 255, 258, 262, 266, 278, 280, 325, 342

## R

Réalisme, réaliste : 48, 86, 88, 90, 115, 127, 129, 132, 145, 147, 150-151, 181-182, 187, 193, 204, 234, 239, 253, 293, 309, 322, 324, 331, 362

Reconnaissance : 71, 106, 145, 290, 291, 455

Regard caméra 128, 130, 261

Registre : 11, 70, 148, 254, 290-291, 294, 304-305, 416, 444

Remariage (comédie du) : 169, 170

Renversement de situation : 43, 215

Réserve, réservé(e) : 43, 433

Rhétorique : 20, 37, 51, 138, 197, 301, 304, 331

Rival, rivalité : 98, 116, 154, 159, 168-169, 171, 244, 305-306, 312, 317, 352

Rupture (amoureuse) : 29, 51, 56, 169, 213, 284, 299, 306, 327, 329, 331, 338, 360, 365,

Rupture (de ton, de registre, de genre, de forme) : 102, 127, 195, 218, 309

Ruse : 42, 169, 221, 335, 338

Rythme : 11, 47, 74, 124, 140, 179, 124, 140, 179, 240, 261, 274, 305, 320

## S

Scénographie : 22, 48, 50, 140, 161, 166, 182, 187

Scopique : 11, 83, 127

Séduire : 41-42, 73, 128, 154, 314, 330, 338, 422, 428

Séduction : 29, 42, 46, 49, 56, 69, 71, 92, 126, 223, 242, 294, 303, 317, 327-328, 331

Séquence : 21, 24, 33, 38, 41, 43-44, 48-50, 55, 58, 63, 65, 71, 73, 75, 77, 79, 82, -83, 85, 92, 104, 115, 120, 134, 134, 143, 157, 175, 178, 181, 184, 186, 189, 192, 195-197, 201-205, 209, 211, 213-215, 217, 221-222, 224, 226, 231-232, 234-235, 236, 238, 240, 242-243, 249-256, 258, 260-266, 270-271, 275, 281, 285, 287, 289-290, 291, 293-294, 298,

300-302, 304-307, 309-312, 317-323, 325, 327, 328, 330-331, 333-334, 337-338, 342, 344, 348, 351, 355, 365, 366

Silence : 12, 20, 62, 80, 120, 151-153, 159, 169, 262, 271, 272

Sommaire, somme (durée) : 23-24, 318, 328

Spectaculaire : 22, 37, 48, 71, 79, 82, 101, 122, 136, 140, 143, 164-166, 175, 183-184, 210-211, 213, 230, 238, 240, 243, 252, 272, 281, 292, 333

Stratagème : 77, 219, 220-221, 327, 331, 334, 336, 338, 360

Stratégie : p. 29, 202, 204, 206, 234, 240, 280

Sublime, sublimer : 34, 38, 39, 95, 109, 121, 161, 210, 253, 277, 292, 303, 340

Surprise : 39, 42, 146, 170-171, 219, 221, 256, 305, 314, 316, 334, 356,

Syntagme : 28, 81, 114, 132, 174, 295

## T

Timide : 41, 43, 58, 116, 201, 242, 345

Tragique, tragiquement, tragédie : 27, 30, 57, 91, 119, 121, 140, 142, 143, 150, 201, 253, 254, 269, 290-291, 323

Travelling : 141, 234, 240, 268-269, 316, 319-321, 387

Travestissement : 177, 173

## V

Véhémence, véhément : 37, 41, 113, 120, 127, 206, 342

Viol : 159-161, 164

Violence, violent : 37, 41, 115, 161, 164-166, 207, 235, 244, 254, 290, 320-323, 325, 339, 342, 344, 366

Vraisemblance, vraisemblable : 88, 125, 131, 218, 227, 270

## Z

Zoom : 40, 208, 229, 310, 312, 352, 322

## BIBLIOGRAPHIE

### I Ecrits d'Éric Rohmer

Les écrits signés Maurice Schérer sont signalés par les initiales MS, et toute référence indirecte à Rohmer s'accompagne des initiales ER. Les articles figurant dans *Le Goût de la beauté* sont signalés par un astérisque.

#### Ouvrages et contributions

*Elizabeth* (roman publié sous le pseudonyme de Gilbert Cordier), Paris, Gallimard, 1946.  
Préface de MS à *Petras Kiaulenas*, Tubingen, Patria, 1948.

*Hitchcock* (en collaboration avec Claude Chabrol), Paris, Éditions universitaires, 1957 ; Edition d'aujourd'hui, 1980 (coll. « Les introuvables ») ; Ramsay Poche Cinéma, 1986.

Postface à *Charlie Chaplin* d'André Bazin, Paris, Cerf, 1972 (coll. « 7<sup>e</sup> Art ») ; Paris, Éditions de l'Etoile, 2000 (coll. « Petite bibliothèque des *Cahiers du cinéma* »).

*Six Contes moraux*, Paris, L'Herne, 1974 ; Edition de l'Etoile, 1998 (coll. « Petite bibliothèque des *Cahiers du cinéma* »).

*L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau* (thèse de doctorat de 3<sup>e</sup> cycle), Paris, Union Générale d'Éditions, 1977 (coll. « 10/18 ») ; Éditions de l'Etoile, 2000 (coll. « Petite bibliothèque des *Cahiers du cinéma* »).

*L'Avant-scène cinéma 190-191* (1977) (découpage intégral de Faust de F.W. Murnau établi par ER).

Postface à *La Revue du cinéma*, vol. 5, Paris, Lherminier, 1979.

*Le Goût de la beauté* (recueil d'articles), Paris, Éditions de l'Etoile/*Cahiers du cinéma*, 1984 (coll. « Ecrits ») ; Flammarion, 1989 (coll. « Champs Contrechamps ») ; Éditions de l'Etoile, 2004 (coll. « Petite bibliothèque des *Cahiers du cinéma* »).

Préface à *Hawks par Hawks* de Joseph Mac Bride, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 1987.

*Le Trio en mi bémol : comédie brève en sept tableaux*, Arles/Paris, Actes Sud, 1988 (coll. « Papiers »).

« Lignées balzaciennes », préface à *La Rabouilleuse* d'Honoré de Balzac, Paris, POL, 1992 (coll. « La collection »).

*De Mozart en Beethoven : essai sur la notion de profondeur en musique*, Arles/Paris, Actes Sud, 1996 (coll. « Un endroit où aller »).

*Contes des quatre saisons*, Paris, Éditions de L'Etoile, 1999 (coll. « Petite bibliothèque des *Cahiers du cinéma* »).

*Comédies et proverbes*, vol. 1 et 2, Paris, Éditions de l'Etoile, 1999 (coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma »).

Préface à *Journal de ma vie durant la Révolution française* de Grace Elliot, éditions de Paris, 2001.

*Triple Agent*, Paris, éditions de l'Etoile, 2004 (coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma »).

*Le Celluloïd et le marbre*. Recueil des articles composés en 1955. Suivi d'un entretien avec Noël Herpe et Philippe Fauvel. Léo Scheer, Paris, 2010.

Éric Rohmer, *Friponnes de porcelaine, nouvelles*, présentation par Antoine de Baecque et Noël Herpe, Paris, Stock, 2014.

Éric Rohmer, *Le Sel du présent, Chroniques de cinéma*, présentation par Noël Herpe, Paris, Capricci 2020.

### **Scénarios et dialogues**

*La Roseraie* (synopsis, en collaboration avec Paul Gégauff), *Cahiers du cinéma* 5 (1951).

*Présentation*, *Cahiers du cinéma* 12 (1952).

*La Collectionneuse*, *Présentation ou Charlotte et son steak et Place de l'Etoile*, *L'Avant-scène cinéma* 69 (1967).

*Ma nuit chez Maud*, *L'Avant-scène cinéma* 98 (1969).

*La Marquise d'O...*, *L'Avant-scène cinéma* 173 (1976).

*Perceval le Gallois*, *L'Avant-scène cinéma* 221 (1979).

*Le Beau Mariage*, *L'Avant-scène cinéma* 293 (1982).

*Pauline à la plage*, *L'Avant-scène cinéma* 310 (1983).

*Les Nuits de la pleine lune*, *La Femme de l'aviateur et Place de l'Etoile*, *L'Avant-scène cinéma* 336 (1985).

*Le Rayon vert*, *L'Avant-scène cinéma* 355 (1986).

*L'Amie de mon amie*, *L'Avant-scène cinéma* 366 (1987).

*Conte de printemps*, *L'Avant-scène cinéma* 392 (1990).

*Conte d'hiver*, *L'Avant-scène cinéma* 414 (1992).

*L'Arbre, le Maire et la Médiathèque ou les Sept hasards* (synopsis), *Cahiers du cinéma* 464 (1993).

*L'Eglise moderne* (synopsis, en collaboration avec François Truffaut), *Cahiers du cinéma* 467 (1993).

*L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*, *L'avant-scène cinéma* 429 (1994).

*Conte d'été*, *L'Avant-scène cinéma* 455 (1996)

### **Articles**

#### **-Dans Les Temps modernes :**

\*N°36 (1948) : MS, « Pour un cinéma parlant ».

N°39 (1949) : MS, « Hamlet, de Laurence Olivier » ;

MS, « Macbeth, d'Orson Welles ».

N°41 (1949) : MS, « *L'Âge du roman américain*, par C-E. Magny ».  
\*N°44 (1949) : MS, « Nous n'aimons plus le cinéma ».  
N°47 (1949) : MS, « Le festival du film maudit ».

**-Dans La Gazette du cinéma :**

N°1 (1950) : MS, « Etude technique de *La Corde* ».  
N°4 (1950) : « *City Lights* » ;  
« *Tva Manniskor* de Carl Dreyer ».  
\*N°5 (1950) : MS, « *Stromboli* » ;  
MS, « *One Exciting Night* ».

**-Dans Les Cahiers du cinéma :**

\*N°3 (1951) : MS, « Vanité que la peinture » (Robert Flaherty et F.W. Murnau).  
\*N°8 (1952) : MS, « Renoir américain » ;  
MS, « La robe bleue d'Harriet » (*Le Fleuve* de Jean Renoir).  
\*N°10 (1952) : MS, « Issou ou les choses telles qu'elles sont ».  
N°12 (1952) : MS, « Le Soupçon » (*Une femme disparaît* d'Alfred Hitchcock).  
N°14 (1952) : MS et al., « La Revue des revues ».  
N°21 (1953) : MS, « La revanche de l'Occident » (*Tabou* de F.W. Murnau).  
N°25 (1953) : MS, « Génie du Christianisme » (*Europe 51* de Roberto Rossellini).  
\*N°26 (1953) : MS, « De trois films et d'une certaine école » (*Le Carrosse d'or* de Jean Renoir  
*Europe 51* de Roberto Rossellini, *La Loi du silence* d'Alfred Hitchcock).  
\*N°29 (1953) : MS, « Les maîtres de l'aventure » (*La Captive aux yeux clairs* de Howard  
Hawks).  
N°31 (1954) : MS, « Vertus cardinales du CinémaScope ».  
N°36 (1954) : MS, « Un réalisme méchant » (*La Femme au gardénia* de Fritz Lang).  
N°37 (1954) : MS et François Truffaut, « Entretien avec Roberto Rossellini » ;  
MS, « Livres de cinéma » (*L'Amour du cinéma* de Claude Mariac).  
N°38 (1954) : MS, « Le meilleur des mondes » (*Les Hommes préfèrent les blondes* de Howard  
Hawks).  
N°39 (1954) : MS, « A qui la faute ? » (Alfred Hitchcock).  
N°43 (1955) : MS et al., « Les dix meilleurs films de 1954 ».  
N°44 (1955) : MS, « Le celluloïd et le marbre I : le bandit philosophe ».  
N°47 (1955) : MS, « La terre du miracle » (*Voyage en Italie* de Roberto Rossellini).  
N°49 (1955) : MS, « Le celluloïd et le marbre II : le siècle des peintres ».  
N°51 (1955), MS, « Le celluloïd et le marbre III : de la métaphore ».  
N°52 (1955) : MS, « Le celluloïd et le marbre IV : beau comme la musique ».  
N°53 (1955) : MS, « Le celluloïd et le marbre V : architecture d'apocalypse » ;  
« Naissance de la musique » (*Hallelujah !* de King Vidor).  
N°54 (1955) : MS, « Redécouvrir L'Amérique ».  
N°55 (1956) : ER et al., « Les dix meilleurs films de 1955 » ;  
« Une Alceste chrétienne » (*Ordet* de Carl Dreyer).  
N°58 (1956) : « Castigat ridendo... » (*Mais qui a tué Harry ?* d'Alfred Hitchcock).  
N°59 (1956) : « Ajax ou le Cid ? » (*La Fureur de vivre* de Nicholas Ray) ;  
« Deux images de la solitude » (*L'Amore* de Roberto Rossellini) ;  
« Livres de cinéma » (*S.M. Eisenstein* de Jean Mitry, *Le Langage cinématographique* de Marcel  
Martin).  
N°60 (1956) : « La nef des fous » (*Lifeboat* d'Alfred Hitchcock) ;  
« Notre miracle quotidien » (*Le roman inachevé* de Frédéric Ermler) ;

« Livres de cinéma » (*Le Cinéma japonais* de Shinobu et Marcel Giuglaris, *Beaux-arts et Cinéma* d'Henri Lemaître).

N°61 (1956) : « Présentation d'Ingmar Bergman » ;  
 \* « Une fable du XXe siècle » (*Monsieur Arkadin* d'Orson Welles) ;  
 « Livres du cinéma » (*Le Cinéma ou l'homme imaginaire* d'Edgar Morin) ;  
 « Revues des revues ».

N°62 (1956) : « Les souffrances de l'inventeur » (*Condamné au silence* d'Otto Preminger) ;  
 « Livres de cinéma » (*Panorama du film noir américain (1941-1953)* de Raymond Borde et Etienne Chaumeton, *Le Film criminel, le film policier* d'Armand Cauliez, *Mythe de la femme dans le cinéma américain* de Jacques Siclier).

N°63 (1956) : « Le roi des montagnes » (*La Charge des Tuniques bleues* d'Anthony Mann) ;  
 « Les lecteurs des Cahiers et la politique des auteurs ».

\*N°64 (1956) : « Les singes et Vénus » (*Eléna et les Hommes* de Jean Renoir) ;  
 « Yonville-en-Kansas » (*Picnic* de Joshua Logan) ;  
 « Livres de cinéma » (*Caméras sous le soleil* de Maurice-Robert Bataille et Claude Vieillot).

N°65 (1956) : « Le miracle des objets » (*Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson) ;  
 « Livres de cinéma » (*Jacques Prévert* de Jean Queval, *Les Chemins de Fellini : Journal d'un bidoniste* de Geneviève Agel et Dominique Delouche) ;  
 « Revues des revues ».

N°67 (1957) : ER et al., « Les 10 meilleurs films de 1956 » ;  
 \* « Leçons d'un échec » (*Moby Dick* de John Huston).

N°68 (1957) : « Revues des revues ».

\*N°69 (1957) : « Ou bien...ou bien... » (*Derrière le miroir* de Nicholas Ray).

N°70 (1957) : « Loin de Griffith » (Géant de George Stevens).

N°71 (1957) : ER et André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Roger Leenhardt, Jacques Rivette, « Six personnages en quête d'auteurs : débat sur le cinéma français ».

N°73 (1957) : « Universalité du génie » (*Les Amants crucifiés* de Kenji Mizoguchi).

N°74 (1957) : « Livres du cinéma » (*Esthétique du cinéma* d'Henri Agel, *Petite Littérature du cinéma* de Claude Mauriac, *Les Stars* d'Edgar Morin).

N°75 (1957) : « Venise 1957 » (*Rêves dans le tiroir* de Renato Castellani, *Œil pour œil* d'André Cayatte, *Les Nuits blanches* de Luchino Visconti, *Amère Victoire* de Nicholas Ray).

\*N°76 (1957) : « L'art et la caricature » (*La Blonde explosive* de Frank Tashlin) ;  
 « Mélodie désaccordée » (*Porte des Lilas* de René Clair).

N°78 (1957) : « Spécial Jean Renoir : Biofilmographie » (*Boudu sauvé des eaux*, *Madame Bovary*, *L'Homme du sud*, *Le Carrosse d'or*).

N°79 (1958) : ER et al., « Les dix meilleurs films de 1957 » ;  
 « Cinémathèque : Post-scriptum I » (*Nosferatu le vampire* de F.W Murnau).

N°80 (1958) : « Premier accessit » (*Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle).

N°81 (1958) : « Rétrospective Mizoguchi » (*Les Contes de la lune vague après la pluie*).

N°82 (1958) : « Photo du mois » (*Le Bel Indifférent* de Jacques Demy).

\*N°83 (1958) : « La quintessence du genre » (*Les Girls* de George Cukor).

N°85 (1958) : « Rétrospective Bergman » (*Vers la joie*, *Rêves de femmes*).

\*N°86 (1958) : « Politique contre destin » (*Un américain bien tranquille*, de Joseph L. Mankiewicz).

\*N°89 (1958) : « Pourvu qu'on ait l'ivresse » (*Rêves de femmes* d'Ingmar Bergman).

\*N°91 (1959) : « La "somme" d'André Bazin ».

N°92 (1959) : ER et al., « Les dix meilleurs films de 1958 » ;  
 \* « Explication de vote » (*South Pacific* de Joshua Logan) ;  
 « Archaïque et superficiel » (*Les Tricheurs* de Marcel Carné).

\*N°93 (1959) : « L'hélice et l'idée » (*Sueurs froides* d'Alfred Hitchcock).

N°94 (1959) : « Voir ou ne pas voir » (*Au seuil de la vie* d'Ingmar Bergman).

N°96 (1959) : « La semaine du cinéma soviétique » (*La fille du capitaine* de Vladimir Kaplounovski).

N°97 (1959) : ER et Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette, « Hiroshima, notre amour » (*Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais).

\*N°102 (1959) : « Jeunesse de Jean Renoir » (*Le Déjeuner sur l'herbe*).

N°104 (1960) : ER et al., « Les dix meilleurs films de 1959 ».

\*N°106 (1960) : « La foi et les montagnes » (*Les Étoiles de midi* de Marcel Ichac).

\*N°112 (1960) : « Photogénie du sport » (*Les Jeux olympiques*).

N°115 (1961) : ER et Jean Domarchi, « Entretien avec George Cukor ».

N°116 (1961) : ER et al., « Les dix meilleurs films de 1960 » ;  
ER et Jacques Rivette, « Entretien avec Alexandre Astruc ».

N°120 (1961) : « Journées du cinéma polonais » (*Les Innocents* d'Andrzej Wajda).

N°121 (1961) : ER et Jacques Doniol-Valcroze, « Entretien avec Otto Preminger » ;  
\* « Le goût de la beauté » (*La Proie pour l'ombre* d'Alexandre Astruc, *Les Godelureaux* de Claude Chabrol, *La Pyramide humaine* de Jean Rouch, *Exodus* d'Otto Preminger).

N°125 (1961) : ER et Louis Marcorelles, « Entretien avec Serge Youtkevitch ».

N°126 (1961) : ER et Morvan Lebesque, Pierre Marcabru, Jacques Rivette, Georges Sadoul, « Débat sur la critique ».

N°127 (1962) : « Tours 1961 ».

N°128 (1962) : ER et al., « Les dix meilleurs films de 1961 ».

N°135 (1962) : ER et Michel Mardore, « Entretien avec Henri Langlois ».

N°138 (1962) : ER et al., « 162 nouveaux cinéastes français » ;  
ER et al., « Trois points d'économie ».

N°139 (1963) : « Spécial Howard Hawks : filmographie commentée » (*Viva Villa !*, *Brumes*, *La Rivière rouge*).

N°140 (1963) : ER et al., « Les dix meilleurs films de 1962 ».

N°144 (1963) : ER et Louis Marcorelles, « Entretien avec Jean Rouch ».

N°145 (1963) : ER et Fereydoun Hoveyda, « Nouvel entretien avec Roberto Rossellini ».

N°152 (1964) : ER et al., « Les dix meilleurs films de 1963 ».

N°161-162 (1965) : Réponse à l'enquête « Sept questions sur le cinéma » ;  
ER et al., « Les dix meilleurs films français depuis la Libération ».

N°185 (1966) : Réponse à l'enquête « Film et roman ».

N°200-201 (1968) : Réponse à l'enquête « Vers un livre blanc du cinéma français : le cinéma et l'État ».

N°355 (1984) : ER et al., « Les dix meilleurs films de 1983 ».

N°356 (1984) : ER et al., « Rectificatif aux dix meilleurs films de 1983 ».

N° hors-série *Le Roman de François Truffaut* (décembre 1984) : « La vie, c'était l'écran ».

N°425 (1989) : « L'homme à la sacoche ».

N°429 (1990) : « Éric Rohmer à Jacques Davila ».

N°454 (1992) : « Nestor Almendros, naturellement ».

N°482 (1994) : « Du juste et du faux, ou le paradoxe de l'acteur ».

N°559 (2001) : « Le large et le haut ».

**-Dans Arts :**

\*N°559 (1956) : « Des goûts et des couleurs ».

N°567 (1956) : « *La Loi des rues* de Ralph Habib » ;  
« *La Mort de Siegfried* de Fritz Lang ».

N°568 (1956) : « *L'Homme au bras d'or* d'Otto Preminger » ;

« *Cela s'appelle l'aurore* de Luis Bunuel ».  
N°569 (1956) : « *Don Juan* de John Berry » ;  
« *Comme une fleur des champs* de Keisuke Kinoshita ».  
N°570 (1956) : « *François Mauriac* de Roger Leenhardt, *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais ».  
N°571 (1956) : « Cinéma d'animation ».  
\*N°572 (1956) : « *En feuilletant Picasso* ».  
N°573 (1956) : « *Sourires d'une nuit d'été* d'Ingmar Bergman » ;  
« *Révélation suédoises* ».  
N°575 (1956) : « *Ciel sans étoiles* d'Helmut Kautner » ;  
« *Public, que de crimes...* ».  
N°576 (1956) : « *De l'écran au tableau noir* ».  
N°577 (1956) : « *Le Fond de la bouteille* de Henry Hathaway ».  
N°578 (1956) : « *Les Amoureux* de Mauro Bolognini » ;  
« *Wichita* de Jacques Tourneur ».  
N°579 (1956) : « *Le temps des reprises : si les nouveaux films ne vous plaisent pas, allez donc revoir les anciens* ».  
N°583 (1956) : « *Ma sœur est du tonnerre* de Richard Quine » ;  
« *Bungalow pour femmes* de Raoul Walsh » ;  
« *Trois Hommes sur un radeau* de Michel Kalatozov ».  
N°584 (1956) : « *Deux Rouquines dans la bagarre* d'Allan Dwan » ;  
« *Plus dure sera la chute* de Mark Robson » ;  
« *Alexandre le grand* de Robert Rossen ».  
N°585 (1956) : « *Elena et les Hommes* de Jean Renoir ».  
N°586 (1956) : « *La Mort en ce jardin* de Luis Bunuel » ;  
« *L'Impudique* de Philip Dunne ».  
N°587 (1956) : « *Trapèze* de Carol Reed » ;  
« *L'Homme au complet gris* de Nunnally Johnson ».  
N°590 (1956) : « *La Croisée des destins* ».  
N°591 (1956) : « *Arrêt d'autobus* de Joshua Logan : Marilyn Monroe démystifiée est une grande actrice » ;  
« *Grand'Rue* de J. A. Bardem : beaucoup de prétention. Pas de sincérité ».  
N°592 (1956) : « *A l'école de Lumière, Kami Shibai, Tu enfanteras sans douleur* ».  
N°593 (1956) : « *Queen Kelly* : un classique du muet ».  
N°594 (1956) : « *Moby Dick* : un Melville à l'aquarelle » ;  
« *Ombres en plein jour* : un Cayatte nippon ».  
N°595 (1956) : « *La Plus belle des vies* : néo-réalisme africain ».  
N°596 (1956) : « *L'Homme aux clés d'or* : toujours Pierre Fresnay ».  
N°597 (1956) : « *Crime et Châtiment* : ni la lettre ni l'esprit ».  
N°598 (1956) : « *La Fille en noir* : monotonie du pittoresque » ;  
« *Les Feux du music-hall* : premiers pas de Fellini ».  
N°599 (1956) : « *Notre-Dame de Paris* : ennuyeuse mascarade » ;  
« *Michel Strogoff* : trop de subtilité nuit ».  
N°600 (1957) : « *Magirama* : cinéma de l'avenir » ;  
« *Mitsou* : encore la belle époque ».  
N°602 (1957) : « *Don Juan* : digest et rewriting ».  
N°603 (1957) : « *Les Demi-sel* : des James Dean au rabais » ;  
« *Une Cadillac en or massif* : toujours Judy Hollyday ».  
N°604 (1957) : « *Vincent Van Gogh* : un génie à la portée de tous ».  
N°605 (1957) : « *Que viva Mexico* : le plus beau des films ».  
N°607 (1957) : « *Les Bateaux de l'enfer* : ni art ni document » ;

« *Haute Société* : sucre et peu de sel ».

N°608 (1957) : « *Rira bien... : terne et vieillot* » ;

« *Bonsoir Paris bonjour l'amour* : commerce à la sauvette ».

N°609 (1957) : « *Blanches Colombes et Vilains Messieurs* : intelligent et froid ;

N°610 (1957) : « *Le Feu aux poudres* : dix "bonnes" minutes ».

N°611 (1957) : « *Ma vie commence en Malaisie* : niaiserie sentimentale ».

N°612 (1957) : « *Tant que tu m'aimeras* : débuts de Maria Schell ».

N°613 (1957) : « *Hommes et Loups* : un vagabond à chansonnettes ».

N°614 (1957) : « *Au cœur de la tempête* : conte d'école primaire ».

N°615 (1957) : « *La Garçonne* : indécent et médiocre » ;

« *Rendez-vous à Melbourne* : banal reportage ».

N°616 (1957) : « *Marqué par la haine* : emphatique et complaisant ».

N°617 (1957) : « *Les Louves* : du Petit Guignol ».

N°618 (1957) : « *Planète interdite* : psychologie d'un robot » ;

« *Le Faux Coupable* : à la hauteur de ses ambitions ».

N°621 (1957) : « *Sainte Jeanne* : lourde erreur » ;

« *Les Amants crucifiés* : le vrai cinéma japonais » ;

« *Le Quarante-et-unième* : western intelligent ».

N°622 (1957) : « *Viva villa* : une reprise à surprises » ;

« *Ariane* : soigné et froid ».

N°624 (1957) : « *Le Temps de la colère* : honnête ».

N°625 (1957) : « *La Loi du Seigneur* (couronné par les Académiciens du jury de Cannes) propose la parfaite définition du pire académisme ».

N°626 (1957) : « *Le Sheriff* : cinémascope sans relief » ;

« *L'Étrange Monsieur Steve* : histoires connues ».

N°627 (1957) : « *Le Brigand bien-aimé* : art du paysage ».

N°628 (1957) : « *La Dernière Chasse* : la rage de tuer ».

N°629 (1957) : « *Dieu seul le sait* : languissant ».

N°630 (1957) : « *Le Train du dernier retour* : clichés à la pelle » ;

« *L'Espion de la dernière chance* : New York made in Germany ».

N°631 (1957) : « *Ces Voyous d'hommes* : zéro absolu ».

N°634 (1957) : « *Seul film adulte à Venise* : Amère Victoire ».

N°635 (1957) : « *À Venise, les bons sentiments triomphent de la qualité* ».

N°636 (1957) : « *La Nuit des maris* : méticuleux et didactique » ;

« *L'Ombre* : obscur et maladroit ».

N°637 (1957) : « *La Petite Maison de thé* : satire sans sel ».

\*N°638 (1957) : « *Vie criminelle d'Archibald de la Cruz* : le meilleur Bunuel ».

N°639 (1957) : « *Invraisemblable Vérité* : l'extrême dépouillement ».

N°640 (1957) : « Œuvre truculente et blasée, *La Nuit des forains* nous révèle le visage du plus grand cinéaste suédois Ingmar Bergman » ;

« *La Maison de l'ange* : érotisme et caméra-stylo » ;

« *My Man Godfrey* : fadeur affadie ».

N°641 (1957) : « *Maitre Puntila et son valet Matti* : arrière-garde ».

N°642 (1957) : « *Rue de la honte* : un Japon sombre et racé ».

N°643 (1957) : « *Toro* : minutes de vérité ».

N°644 (1957) : « *Le Secret des eaux mortes* : vieilleries sans patine ».

N°645 (1957) : « *Drôle de frimousse* : prouesses photographiques ».

N°646 (1957) : « *Sahara d'aujourd'hui* : un grand sujet » ;

« *La Femme modèle* : comédie exemplaire ».

N°648 (1957) : « *Orgueil et* : académique ».

N°649 (1957) : « L'Inde produit 280 films médiocres par an, mais... *Aparajito* (Lion d'Or à Venise) est une brillante exception qui prélude au renouveau du cinéma indien » ;  
« *Un amour du dimanche* : du René Clair pour les Hongrois ».

N°650 (1957) : « *La Chronique des pauvres amants* : paléo-réalisme » ;  
« *Othello* : pompiérisme » ;  
« *Une poignée de neige* : académique ».

N°651 (1958) : « *Le Pont de la rivière Kwai* : spectaculaire et prétentieux » ;  
« *Le Satellite mystérieux* : infantile ».

N°652 (1958) : « *Le Trouillard du Far-West* : burlesque routinier » ;  
« *Portrait d'une aventurière* : fadaise sentimentale ».

N°653 (1958) : « *L'Esclave libre* : classique de l'aventure ».

N°654 (1958) : « *Les Dix Commandements* : cinq milliards pour rien » ;  
« *La Belle de Moscou* : vulgaire ».

N°655 (1958) : « *Hanussen* : numéro d'acteur » ;  
« *Stella* : emphase et réalisme » ;  
« *Jeanne Eagels* : sordide ».

N°656 (1958) : « *Maigret tend un piège* : des acteurs irréprochables » ;  
« *Ces dames préfèrent le mambo* : bête et bâclé ».

N°657 (1958) : « Harold Lloyd est un prestidigitateur du rire : *Silence on tourne* donne une démonstration du comique d'objets » ;  
« *Thérèse Étienne* : nul » ;  
« *Les Aventures d'Hadji* : fraîcheur ».

N°658 (1958) : « *Les Naufragés de l'autocar* : juste milieu » ;  
« *Du sang dans le désert* : quintessence de western ».

N°659 (1958) : « *Témoin à charge* : habile ».

N°660 (1958) : « Douze films expérimentaux : un seul réussi ».

N°661 (1958) : « *Le Dos au mur* : solide et creux ».

N°662 (1958) : « *Les Misérables* : quatre heures d'ennui » ;  
« *Kanal* (film polonais primé à Cannes) : la condition humaine dans les égouts ».

N°663 (1958) : « *Le Naïf aux quarante enfants* : une œuvrette tout en rose ».

N°664 (1958) : « *L'Adieu aux armes* : sabotage et trahison ».

N°665 (1958) : « *Montparnasse 19* : Gérard Philipe : un Modigliani emphatique et conventionnel. Quelques brèves séquences du Becker des grands jours ».

N°667 (1958) : « *Avec le Septième Sceau* Ingmar Bergman nous offre son *Faust* ».

N°669 (1958) : « *Barrage contre le Pacifique* : rigueur et psychologie ».

N°670 (1958) : « *Nuits blanches* : sincérité dans l'artifice ».

N°672 (1958) : « *Le Bataillon de la nuit* : aimable convention » ;  
« *Les Frères Karamazov* : la quadrature du cercle ».

N°673 (1958) : « *Les Feux de l'été* : pataud ».

N°674 (1958) : « *Liberté surveillée* : poncifant ».

N°675 (1958) : « *Quand passent les cigognes* : néo-baroque » ;  
« *L'Eau vive* : le poète parle » ;  
« *Chaque jour a son secret* : mauvais feuilleton ».

N°676 (1958) : « *Rose* : quintessence de l'académisme ».

N°679 (1958) : « *Thé et Sympathie* : mauvaise psychologie et bonne mise en scène ».

N°680 (1958) : « *La Cité disparue* : naïveté concertée » ;  
« *Le Délinquant involontaire* : insipide ».

N°681 (1958) : « *Le Cambrioleur* : démonétisé ».

N°688 (1958) : « *Cette nuit-là* : indigeste » ;  
« *Sans famille* : consciencieux ».

N°690 (1958) : « Convention, routine intellectuelle et paresse dans le choix des "douze meilleurs films de tous les temps" à Bruxelles ».

N°691 (1958) : « *Soldats inconnus* : grisaille » ;  
« *Le Petit Arpent du bon Dieu* : exercice inutile ».

N°692 (1958) : « *Rives de femmes* : audace et perfection ».

N°693 (1958) : « Un certain sourire : record de mauvais goût » ;  
« *Quand se lève la lune* : humour folklorique ».

N°694 (1958) : « *Indiscret* : plaisir des yeux ».

N°695 (1958) : « *Lettre de Sibérie, Hommes de la Baleine* : documentaires ambitieux ».

N°696 (1958) : « *Les Amants* : finesse et rigueur ».

N°697 (1958) : « *Tant d'amour perdu* : le "cas" Joannon ».

N°698 (1958) : « *Le Bourgeois gentilhomme* : cinéma respectueux ».

N°699 (1958) : « *Le Joueur* : pur navet ».

N°700 (1958) : « *Car sauvage est le vent* : néo-réalisme américain ».

N°701 (1958) : « *Le Pousse-pousse* : numéro d'acteur ».

N°702 (1958) : « *Les Vikings* : plaies et bosses ».

N°703 (1958) : « *L'Homme de l'Ouest* : western robuste ».

N°704 (1959) : « *La Dernière Fanfare* : Ford des grands jours ».

N°705 (1959) : « *Le Trésor du pendu* : western brillant ».

N°706 (1959) : « Un grand événement cinématographique : la parution du premier tome de *Qu'est-ce que le cinéma ?*, le dernier ouvrage d'André Bazin » ;  
« *Le Temps d'aimer, le temps de mourir* : simple grandeur ».

N°707 (1959) : « *Le Jugement des flèches* : western politique ».

N°708 (1959) : « *Sueurs froides* : vertigineux ».

N°709 (1959) : « *Le Beau Serge* : vraie nouveauté ».

N°710 (1959) : « *Gigi* : décoratif ».

N°711 (1959) : « *La Pierre philosophale* : grotesque ».

N°712 (1959) : « *Le Temps de la peur* : ce film est laid ».

N°713 (1959) : « *Au seuil de la vie* : vérité et poésie ».

N°714 (1959) : « *Ivan le terrible* : Greco et Shakespeare ».

N°715 (1959) : « *Les Contes de la lune vague* : le meilleur film japonais ».

N°717 (1959) : « *La Forêt interdite* : poésie intermittente ».

N°718 (1959) : « *La Fraises sauvages* : pouvoir de l'image ».

N°721 (1959) : « *Je veux vivre* : journalistique ».

N°722 (1959) : « *Trois Bébés sur les bras* : plaisant ».

**-Dans *La Parisienne* :**

N°36 (1956) : « Films heureux, films maudits ».

N°37 (1956) : « Films de vacances, films de rentrée ».

N°38 (1956) : « Nouveautés hollywoodiennes ».

N°39 (1956) : « *Traversée de Paris* ».

N°40 (1957) : « Huston et Bresson ».

N°43 (1957) : « Hystérie américaine ».

N°44 (1957) : « Comiques et "comics" ».

N°45 (1957) : « Faux coupables et faux innocents ».

N°48 (1957) : « Le Sel du présent ».

N°49 (1958) : « Films de festivals ».

**- Dans *L'Avant-scène cinéma* :**

N°136 (1973) : « Un grand sujet nécessaire ».

- N°173 (1976) : « Notes sur la mise en scène ».  
 N°221 (1979) : « Note sur la traduction et sur la mise en scène de *Perceval* ».  
 N°249 (1980) : ER et Claude Chabrol, « Une allégorie policière ».

**-Dans d'autres publications :**

- \*MS, « Le cinéma, art de l'espace », *La Revue du cinéma* 14 (1948).  
 MS, « Festival Hitchcock : *Les Enchaînés* », *La Revue du cinéma* 15 (1948).  
 \*MS, « L'âge classique du cinéma », *Combat* 1469 (1949).  
 \*MS, « Réflexions sur la couleur », *Opéra* 202 (1949).  
 MS, « Preston Sturges ou la mort du comique », *Opéra* 206 (1949).  
 \* « Lettre à un critique (à propos des *Contes moraux*) », *La Nouvelle Revue française* 219 (1971).  
 \* « Le film et Les trois plans du discours : indirect/direct/hyperdirect », *Cahiers Renaud-Barrault* 96 (1977).  
 \* « Le Petit Théâtre de Jean Renoir », *Cinéma* 79 244 (1979).  
 « Le cinéma vu par les cinéastes : *Le Mécano de la Général Positif* 400 (1994).  
 « Le mystère de l'existence », *Le Monde* (15 décembre 1994).  
 ER et Roger Balian, Lucien Israël, Laurent Lafforgue, Marc Philonenko, Jacqueline de Romilly, Jean Tulard, « Enseigner les lettres dans une perspective européenne », *Le Monde* (5 septembre 2005).

## II Entretiens avec Éric Rohmer

**-Dans les *Cahiers du cinéma* :**

- N°172 (1965) : Jean Claude Biette, Jacques Bontemps et Jean-Louis Comolli, « Entretien avec Éric Rohmer : l'ancien et le nouveau ».  
 N°219 (1970) : Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Serge Daney et Jean Narboni, « Nouvel entretien avec Éric Rohmer ».  
 N°323-324 (1981) : Pascal Bonitzer et Serge Daney, « Entretien avec Éric Rohmer ».  
 N°346 (1983) : Pascal Bonitzer et Michel Chion, « Entretien avec Éric Rohmer ».  
 \*N°357 (1984) : Jean Narboni, « Entretien avec Éric Rohmer : le temps de la critique ».  
 N°371-372 (1985) : Florence Mauro, « Secret de laboratoire : entretien avec Éric Rohmer ».  
 N°392 (1987) : Alain Philippon et Serge Toubiana, « Le cinéma au risque de l'imperfection : entretien avec Éric Rohmer ».  
 N°430 (1990) : Antoine de Baecque, Thierry Jousse et Serge Toubiana, « Entretien avec Éric Rohmer ».  
 N°452 (1992) : Amila Danton, Laurence Giavarini et Camille Taboulay, « Entretien avec Éric Rohmer ».  
 N°467-468 (1993) : Antoine de Baecque et Thierry Jousse, « L'amateur : entretien avec Éric Rohmer ».  
 N°490 (1995) : Stéphane Bouquet et Thierry Jousse, « Le puzzle d'Éric Rohmer : de T comme "travelling" à C comme "couleurs" ».  
 N°503 (1996) : Cédric Anger, Emmanuel Burdeau et Serge Toubiana, « Entretien avec Éric Rohmer ».  
 N°527 (1998) : Antoine de Baecque et Jean-Marc Lalanne, « Entretien avec Éric Rohmer : l'œil du maître ».  
 N°559 (2001) : Patrice Blouin, Stéphane Bouquet et Charles Tesson, « Entretien avec Éric Rohmer : je voulais que la réalité devienne tableau ».

N°582 (2003) : Jean-Michel Frodon, « Entretien avec Éric Rohmer : le cinéma est un art de refus ».

N°588 (2004) : Emmanuel Burdeau et Jean-Michel Frodon, « Entretien avec Éric Rohmer *Triple Agent* : j'ai tout de suite pensé que l'histoire devait être montrée par la parole, pas par les faits ».

**-Dans Cinématographe :**

N°67 (1981) : Philippe Carcassonne et Jacques Fieschi, « Entretien avec Éric Rohmer ».

N°73 (1981) : Philippe Carcassonne et Jacques Fieschi, « Éric Rohmer : deux extraits d'*Une femme douce* ».

N°122 (1986) : Vincent Ostria, « À l'improviste ».

**-Dans Positif :**

N°309 (1986) : Gérard Legrand, Hubert Niogret et François Ramasse, « Entretien avec Éric Rohmer ».

N°350 (1990) : Gérard Legrand et François Thomas, « Entretien avec Éric Rohmer ».

N°372 (1992) : Olivier Curchod, « Entretien avec Éric Rohmer : coïncidences ».

N°424 (1996) : Vincent Amiel et Noël Herpe, « Entretien avec Éric Rohmer : un moment où il ne se passe rien de très important ».

N°452 (1998) : Vincent Amiel et Claire Vassé, « Entretien avec Éric Rohmer : des gestes proches du dessin ».

N°518 (2004) : Stéphane Goudet, « Entretien avec Éric Rohmer : "On-dit" ou l'Histoire hors champ ».

N°523 (2004) : Noël Herpe, « Entretien avec Éric Rohmer : on est toujours dans l'image ».

**- Dans d'autres publications :**

Philippe Pilard, « Entretien avec Éric Rohmer », *La Revue du cinéma* 210 (1967).

J.-R. Ethier, « Entretien : Éric Rohmer parle de ses contes moraux », *Séquences* 71 (1973).

Claude Beylie, « Programme Éric Rohmer », *Écran* 24 (1974).

Guy Braucourt, « Entretien avec Éric Rohmer », *Écran* 47 (1976).

Joël Magny et Dominique Rabourdin, « Entretien avec Éric Rohmer », *Cinéma* 79 242 (1979).

Alain Carbonnier et Joël Magny, « La critique en question : entretien avec Jean Douchet et Éric Rohmer », *Cinéma* 84 301 (1984).

Claude Beylie et Alain Carbonnier, « Le celluloïd et la pierre : entretien avec Éric Rohmer *L'Avant-Scène cinéma* 336 (1985).

Childe Beylie a Philippe Carcassonne, « Inspiration et ordinateur », *Le Cinéma*, Paris, Bordas, 1983.

André Séailles, « Entretien avec Éric Rohmer », *Études cinématographiques* 146-148 (1986).

Danièle Parra, « Entretien avec Éric Rohmer : retour à la morale », *La Revue du cinéma* 459 (1990).

Priska Morrissey, « Entretien avec Éric Rohmer », *Historiens et Cinéastes* : rencontre de deux écritures, Paris, L'Harmattan, 2004 (coll. « Champs visuels »).

Noël Herpe et Cyril Neyrat, « Je crois à la litote : entretien avec Éric Rohmer », *Vertigo* 25 (2004).

Marie-Noëlle Tranchant, « Le regard du cinéaste : entretien avec Éric Rohmer », *La Nouvelle Revue d'Histoire* 23 (2006).

### III Ecrits sur Éric Rohmer

#### Articles

##### **-Dans les Cahiers du cinéma :**

- N°116 (1961) : François Weyergans, « Avant les avant-premières ».
- N°133 (1962) : Claude Beylie, « *Le Signe du Lion* : les trois cordes de la lyre ».
- N°138 (1962) : « 162 nouveaux cinéastes français ».
- N°155 (1964) : « Dictionnaire du nouveau cinéma français : mise à jour ».
- N°213 (1969) : Pascal Bonitzer, « 58 nouveaux films : *Ma nuit chez Maud* ».
- N°214 (1969) : Pascal Bonitzer, « *Ma Nuit chez Maud* : Maud et les phagocytes ».
- N°272 (1976) : Pascal Bonitzer, « Glorieuses bassesses (*La Marquise d'O...*) ».
- N°299 (1979) : Danièle Dubroux, « *Perceval le Gallois* : le rêve pédagogique »
- François Géré. « *Perceval le Gallois* : Poor and Ionesome... ».
- N°322 (1981) : Pascal Bonitzer, « *La Femme de l'aviateur* ou *On ne saurait penser à rien* : la carte cachée ou les absents ont toujours tort ».
- N°332 (1982) : Marie Binet-Bouteloup, « Éric Rohmer tourne *Le Beau mariage* ».
- N°338 (1982) : Serge Daney, « *Le Beau mariage* d'Éric Rohmer : j'avais m'marier ».
- N°346 (1983) : Danièle Dubroux, « *Pauline à la plage* : le caprice de Marion »
- N°346 (1983) : Pascal Bonitzer, « *Pauline à la plage* : une image peut en cacher une autre » ; Alain Bergala, « Entretien avec Nestor Almendros ».
- N°364 (1984) : Alain Bergala et Alain Philippon, « *Les Nuits de la pleine lune* : Éric Rohmer grâce et la rigueur »
- Alain Philippon, « *Les Nuits de la pleine lune* : les fantômes de la liberté ».
- N°387 (1986) : Alain Bergala, « *Le Rayon vert* : retour à *Stromboli* »
- Françoise Etchegaray, « À la poursuite du *Rayon vert* »
- Pascal Bonitzer. « *Le Rayon vert* : le dernier venu ».
- N°388 (1986) : Jean-Claude Biette, « Le papillon de Griffith ».
- N°392 (1987) : Alain Philippon, « *Quatre Aventures de Reinette et Mirabelle* : l'heure juste ».
- N°399 (1987) : Joël Magny, « *L'Ami de mon amie* : juste l'espace ».
- N°403 (1988) : Cyril Cossardeaux, « *Le Trio en mi bémol* au théâtre du Rond-Point: Rohmer enfonce encore le clou ».
- N°407-408 (1988) : Thierry Cazals et Serge Toubiana, « Fabrice Luchini : les lois du rire et l'émotion ».
- N°421 (1987) : Sonia Kronlund, « *Les jeux de société* d'Éric Rohmer : Daphné, Chloé, Zoé et Agla »
- N°430 (1990) : Iannis Katsahnias, « *Conte de printemps* : Rohmer fait le printemps »
- Antoine de Baecque, « *Conte de printemps* : Jeanne, ou l'idée d'enseigner »
- Anne Teyssède, « Rohmer le conteur ».
- N°452 (1992) : Laurence Giavarini, « *Conte d'hiver* : les vies de Félicie »
- Camille Taboulay, « *Conte d'hiver* : à Rohmer, Rohmer et Demy ».
- N°453 (1992) : Jean Douchet, « La fin justifie les moyens ».
- N°465 (1993) : Antoine de Baecque, « *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque* : Rohmer l'enchanteur ».
- N° hors série *Cent Films pour une vidéothèque* (décembre 1993) : Joël Magny, « *La Femme de l'aviateur* : Éric Rohmer »

N°hors série *Cent Journées qui ont fait le cinéma* (janvier 1995) : Joël Magny, « *La Femme de l'aviateur* : 4 mars 1981. Rohmer revient ».

N°490 (1995) : Thierry Jousse, « *Les Rendez-vous de Paris* : la transparence et l'obstacle ».

N°491 (1995) : Stéphane Bouquet, « Le temps de filmer et le temps de vieillir ».

N°502 (1996) : Emmanuel Burdeau, « *Cinéma de notre temps* : Rohmer, maître chez lui » ; Emmanuel Burdeau, « *Conte d'été* ».

N°503 (1996) : Cédric Anger, Emmanuel Burdeau et Thierry Lounas, « *Conte d'été* : entrer avec Diane Baratier et Pascal Ribier » Marie Anne Guerin, « *Conte d'été* : conte d'été pour quatre acteurs ».

N°504 (1996) : Christophe Honoré, « *Conte d'été* : les poupaudnières ».

N°523 (1998) : Serge Toubiana, « *Ma nuit chez Maud* : Paris-Province ».

N°527 (1998) : Erwan Higuinen et Jean-Marc Lalanne, « *Conte d'automne* : rencontre avec Béatrice Romand et Marie Rivière ».

N°528 (1998) : Jean-Marc Lalanne, « *Conte d'automne* : l'annonce faite à Magali » ; Olivier Joyard, « *Conte d'automne* : Alain Libolt de Melville à Rohmer » Charles Tesson, « *Conte d'automne* : la forme tranquille » Cédric Anger, *Conte d'automne* : la figure-mère ».

N°hors-série *Nouvelle Vague : une légende en question* (décembre 1998) : Cédric Anger, « *Le du Lion* : Paris, espace vital d'une espèce en liberté ».

N°559 (2001) : Charles Tesson, « *L'Anglaise et le Duc* : la Révolution selon Rohmer » Marc Fumaroli, « *L'Anglaise et le Duc* : cinéma et terreur » Patrice Blouin, « *L'Anglaise et le Duc* : sueurs froides » Charles Tesson, « L'usage du monde » Charles Tesson, « Le cou de Grace ».

N°560 (2001) : Jean-Baptiste Marot, « *L'Anglaise, le Duc et les tableaux* ».

N°579 (2003) : Patrice Blouin, « Rohmer, la terreur et la chambre ».

N°588 (2004) : Emmanuel Burdeau, « Lui et nous aujourd'hui » Jean-Michel Frodon, « *Triple Agent* : ce que savait Arsinoé » Gilles Grand, « Notes sur le son » ; Cyril Béghin, *Métamorphoses du paysage* (1964) : usage pédagogique de l'ironie » ; Hélène Frappat, « *Edgar Poe* (1965) et *Mallarmé* (1966) : parle avec les morts » Thierry Méranger, « La flamme de l'instituteur » Charlotte Garson, « Éric Rohmer, une chronologie » ; Arnaud Macé, « *Entretien sur Pascal* (1965) : le catholicisme comme principe de mise en scène » Antoine Thirion, « *La Collectionneuse* (1966) : les pauses d'Haydée » ; Hubert Damisch, « L'appel au tableau dans *La Marquise d'O...* (1977) : le temps de la citation » ; Emmanuel Burdeau, « Notes sur *Le Goût de la beauté* : le chant du critique » François Bégaudeau, « *Louis Lumière* (1968) : c'est dans la boîte » François Bégaudeau, « Du cinéaste en jeune fille » ; Jean-Philippe Tessé, « *Le Trio en mi bémol* (1987) : la mesure de Mozart » Alain Bergala, « La limbes de la création » Cyril Béghin « Le peuple et le boudoir » Charlotte Garson, « Rohmer vu par... » Arnaud Macé, « *Tripe Agent* : Rohmer, une histoire mineure ».

**-Dans Positif :**

N°85 (1967) : Louis Seguin, « *La Collectionneuse* ».

N°107 (1969) : Michel Ciment, « Un festival bien ordonné (Cannes 1969) : *Ma nuit chez Maud* ».

N°112 (1970) : Gérard Legrand, « Sur une convergence de plusieurs films récents ».

N°125 (1971) : Frédéric Vitoux, « *Le Genou* de Claire d'Éric Rohmer ».

N°144-145 (1972) : Gérard Legrand, « *L'Amour l'après-midi* ».

N°183-184 (1976) : Frédéric Vitoux, « *La Marquise d'O...* : l'histoire et la morale » .

N°189 (1977) : Alain Masson, « La toile et l'écran ».

N°199 (1977) : Alain Masson, « Les Contes moraux d'Éric Rohmer, par Marion Vidal ».

N°216 (pl 979) : Alain Masson, « *Perceval le Gallois* (Perçois-mal le français)».

N°241 (1981) : Gérard Legrand, « *La Femme de l'aviateur* : (se) faire "son" cinéma ».

N°254-255 (1982) : François Ramasse, « *La Collectionneuse* d'Éric Rohmer ».

N°256 (1982) : François Ramasse, « *Le beau Mariage* : le "bon bricolage" et la "mauvaise peinture" ».

N°267 (1983) : Gérard Legrand, « *Pauline à plage* : leçons d'amour près du Mont Saint-Michel ».

N°281-282 (1984) : Gérard Legrand, « *Le Gout de la beauté*, d'Éric Rohmer ».

N°283 (1984) : Vincent Amiel, « *Les Nuits de la pleine lune* : d'une sensible géométrie ».

N°300 (1986) : Marion Vidal, « La séductrice et l'élue : les héroïnes rohmériennes » ; Michel Cieutat, « Entretien avec André Dussollier ».

N°307 (1986) : Alain Masson, « Le Capricorne souverain de l'onde occidentale : *sur les Comédies et proverbes* ».

Gérard Legrand, « Le Texte et la lumière : sur *Le Rayon vert* ».

N°309 (1986) : Gérard Legrand, « Notes pour *Les Aventures de Reinette et Mirabelle* » ; Nicolas Saada, « Entretien avec Sophie Maintigneux, chef opérateur ».

N°319 (1987) : François Ramasse, « *L'ami de mon amie* : "Je sens que je vous complique la vie" ».

N°350 (1990) : Vincent Amiel, « 3e série, 1ère partie, opus 23 : *Conte de printemps* ».

N°372 (1992) : Vincent Amiel, « L'improbable certitude d'aimer : *Conte d'hiver* » ; Vincent Amiel, « De la séduction et de ceux qui en parlent : *Éric Rohmer*, par Pascl Bonitzer ».

N°375-376 (1992) : Benoît Noël, « Subterfuge et subreptice : la couleur selon Éric Rohmer ».

N°386 (1993) : Olivier Curchod, « *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque* : avec des si ».

N°410 (1995) : Gérard Legrand, « *Les Rendez-vous de Paris* : trois pièces "faciles" ».

N°424 (1996) : Yann Tobin, « *Conte d'été* : "je pars pour de longs mois, laissant Margot" » ; Michel Ciment, « *Éric Rohmer, preuves à l'appui* ».

N°435 (1997) : Noël Herpe, «Entretiens avec dix comédiens : Melvil Poupaud».

N°452 (1998) : Yann Tobin, « *Conte d'automne* : liaisons et ellipses » ; Noël Herpe, « *Contes des quatre saisons* : l'image-temps ».

N°487 (2001) : Noël Herpe, « *L'Anglaise et le Duc* : Rohmer, an 0 ».

N°512 (2003) : François Thomas, « *Six Contes moraux* d'Éric Rohmer ».

N°517 (2004) : Pascal Sennequier, « *Triple Agent* : présomption de culpabilité».

N°518 (2004) : Marc Cerisuelo, « *Triple Agent* : a spy in the house of love » ; Yannick Mouren, « Les contes sociaux d'Éric Rohmer » ; Eithne O'Neill, « *L'Anglaise et le Duc* d'Éric Rohmer ».

**- Dans Jeune Cinéma :**

N°22 (1967) : Luce Sand, « *La Collectionneuse* ».

N°65 (1972) : Bernard Trémège, « *L'Amour l'après-midi* ».

N°96 (1976) : Jean Delmas, « *La Marquise d'O...* ».

N°116 (1977) : Ginette Gervais, « *Perceval le Gallois* ».

N°134 (1981) : M. Portal, « *La Femme de l'aviateur* ».

N°144 (1984) : René Prédal, « *Le Beau Mariage* ».

N°162 (1984) : Jean d'Yvoire, « *Les Nuits de la pleine lune* ».

N°176 (1986) : Christophe Pellet, « *Le Rayon vert* ».

N°180 (1987) : Christophe Pellet, « *Quatre Aventures de Reinette et Mirabelle* ».  
N°213 (1992) : René Prédal, « *Conte d'hiver* ».  
N°221 (1993) : Hélène Romano, « *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque* ».  
N°238 (1996) : Nadine Guérin, « *Conte d'été* ».  
NO 270 (2001) : René Prédal, « *L'Anglaise et le Duc* ».

**- Dans *L'Avant-scène cinéma* :**

N°69 (1967) : Claude-Jean Philippe, « Le seul émerveillement du vrai ».  
N°98 (1969) : Jean Collet, « Un cinéaste libre ».  
N°251 (1979) : Jacques Fieschi, « Une innocence mortelle ».  
N°293 (1982) : Alain Carbonnier, « L'illusion de la liberté ».  
N°310 (1983) : Emmanuel Carrère, « Drôle comme une bouée rouge au bord d'un radiateur ».  
N°336 (1985) : Alain Carbonnier, « Un art tendant vers l'épure » ; Anonyme, « Les "petits riens" d'Éric Rohmer » ; P. Huvet, « Le seuil et le deuil ».  
N°355 (1986) : Claude Arnaud, « L'éternelle jeunesse d'Éric Rohmer » ;  
Claude Beylie, « De la comtesse de Ségur à Jules Verne » ;  
Claude Beylie, « Opération *Rayon vert* ».  
N°356 (1987) : Catherine Schapira et M. Touret, « Un comédien et trois auteurs... : entretien avec André Dussollier ».  
N°366 (1987) : Jacques Aumont, « L'extraordinaire et le solide ».  
N°414 (1992) : Jacques Lassalle, « De Marivaux à Rohmer, la Quête du Graal ».  
N°429 (1994) : Michel Serceau, « L'Homme, le discours et la parole » ;  
Claire Vassé, « Le dialogue rohmérien : sous la parole, l'oracle ».  
N°455 (1996) : Noël Herpe, « Un conte sans morale ».

**-Dans *La Revue du cinéma*|Image et son :**

N°256 (1972) : Robert Elbhar, « Entretien avec Jean-Louis Trintignant ».  
N°308 (1976) : Gilles Dagneau, « *La Marquise d'O...* ».  
N°330 (1978) : Henri Béhar, « Entretien avec Nestor Almendros : un directeur de la photographie, à quoi ça sert ».  
N°334 (1978) : André Cornand, « *Perceval le Gallois : la nuit claire* ».  
N°360 (1981) : André Cornand, « *La Femme de l'aviateur* ».  
N°373 (1982) : Raphaël Bassan, « *Le Beau Mariage* ».  
N°382 (1983) : François Chevassu, « *Pauline à la plage* ».  
N°388 (1983) : Daniel Serceau, « La mort de la société providence ? ».  
N° hors-série *La Saison cinématographique* 28 (1983) : François Chevassu, « *Pauline à la plage* ».  
N°397 (1984) : Noël Simsolo, « *Les Nuits de la pleine lune : le verbe et le regard* ».  
N° hors-série *La Saison cinématographique* 31 (1985) : Raphaël Bassan, « *Pauline à la plage* ».  
N°419 (1986) : Raphaël Bassan, « *Le Rayon vert* ».  
N°425 (1987) : François Chevassu, « *Quatre Aventures de Reinette et Mirabelle* ».  
N°430 (1987) : Marcel Martin, « *L'Ami de mon amie* ».  
N° hors-série *La Saison cinématographique* 34 (1987) : Marcel Martin, « *L'Ami de mon amie* »  
François Chevassu, « *Quatre Aventures de Reinette et Mirabelle* »  
Bruno Minard, « *Le Rayon vert* ».  
N°445 (1989) : Danièle Parra, « Entretien avec Marie-Christine Barrault : une véritable histoire de femme ».  
N°459 (1990) : Didier Roth-Bettoni, « *Conte de printemps : les saisons du magicien* ».  
N°479 (1992) : Bernard Benoliel, « *Conte d'hiver : Dieu est vivant* ».

**-Dans Cinéma... :**

- N°169 (1972) : H. Tersac, « L'Amour l'après-midi ».  
N°211 (1976) : Jean Roy, « *La Marquise d'O...* : histoire d'autres ».  
N°242 (1979) : Mireille Amiel, « Des arts, des armes et des lois » ;  
Joël Magny, « Éric Rohmer ou la quête du Graal ».  
N°252 (1979) : Dominique Rabourdin, « Éric Rohmer : *Catherine de Heilbronn* ».  
N°268 (1981) : Joël Magny, « *La Femme de l'aviateur* : un renouvellement dans la fidélité ».  
N°270 (1981) : Dominique Païni, « *La Femme de l'aviateur* ».  
N°282 (1982) : Joël Magny, « *Le Beau Mariage* ».  
N°292 (1983) : Alain Carbonnier, « *Pauline à la plage* ».  
N°309 (1984) : Alain Carbonnier, « *Les Nuits de la pleine lune* ».  
N°366 (1986) : Alain Carbonnier, « *Le Rayon vert* ».  
N°372 (1986) : Jean Roy, « *Éric Rohmer* (Ed. Minard, 1986) ».  
N°381 (1986) : Alain Carbonnier, « *Éric Rohmer* de Joël Magny ».  
N°386 (1987) : Jean-Louis Manceau, « *Quatre Aventures de Reinette et Mirabelle* ».  
N°387 (1987) : Fabrice Revault d'Allonnes, « Nouvelle "nouvelle vague" ».  
N°392 (1987) : Jean Rabinovici, « Entretien avec Béatrice Romand ».  
N°407 (1987) : B. Joliet, « Le baptême d'Anne-Laure Meury » ;  
F. Aizicovici, « Portraits : Sophie Renoir, Éric Viellard ».  
N°466 (1990) : Jean Rabinovici et Marianne Stillwater « *Conte de printemps* : Hugues Quest ».  
N°471 (1990) : Stéphane Brisset, « Luchini: de Rohmer à Vincent ».

**-Dans Écran :**

- N°9 (1972) : Marcel Martin, « *L'Amour l'après-midi* ».  
N°24 (1974) : Claude Beylie, « Programme Éric Rohmer ».  
N°47 (1976) : Claude Beylie, « *La Marquise d'O...* : le style est de l'âme même ».  
N°76 (1979) : Max Tessier, « Perceval le Gallois ».

**-Dans Séquences :**

- N°71 (1973) : Léo Bonneville, « *L'Amour l'après-midi* ».  
N°87 (1977) : Maurice Elia, « *La Marquise d'O...* ».  
N°106 (1981) : Léo Bonneville, « *La Femme de l'aviateur* ».  
N°112 (1983) : Minou Petrowski, « *Le Beau Mariage* ».  
N°115 (1984) : Jean Beaulieu, « *Pauline à la plage* ».  
N°119 (1985) : Léo Bonneville, « *Les Nuits de la pleine lune* ».  
N°127 (1986) : Maurice Elia, « *Le Rayon vert* ».  
N°130 (1987) : Maurice Elia, « Les jeux de la liberté et du hasard dans les films d'Éric Rohmer ».  
N°132 (1988) : Maurice Elia, « L'Ami de mon amie ».  
N°137 (1988) : Maurice Elia, « *Quatre Aventures de Reinette et Mirabelle* ».  
N°146 (1990) : Denis Desjardins, « *Conte de printemps* ».  
N°158 (1992) : Denis Desjardins, « *Conte d'hiver* ».  
N°166 (1993) : Denis Desjardins, « *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque* ».  
N°186 (1996) : Elie Castiel, « Gwenaëlle Simon » ;  
Maurice Elia, « *Le Genou de Claire* d'Éric Rohmer ».  
N°202 (1999) : Denis Desjardins, « *Ma nuit chez Maud* d'Éric Rohmer : Dimanche pasc Denis Desjardins, « *Conte d'automne* : le regard ambigu ».  
N°217 (2002) : Denis Desjardins, « *L'Anglaise et le Duc* : moment de Grace ».

**- Dans Cinématographe :**

- N°23 (1977) : Mireille Latil Le Dantec, « De Murnau à Rohmer : les pièges de la beauté ».  
N°24 (1977) : Mireille Latil Le Dantec, « De Murnau à Rohmer : les pièges de la beauté ».  
N°41 (1978) : P. Maraval, « Festival de New York ».  
N°44 (1979) : Louis Audibert, « *La Collectionneuse* » ;  
Claude Arnaud et Jacques Fieschi, « *Contes moraux* » ;  
Philippe Carcassonne et Jacques Fieschi, « *Perceval le Gallois* : entretien avec Fabrice Lucl  
Renaud Bezombes, Philippe Carcassonne et Jacques Fieschi, « Entretien avec Nestor Almen ».  
N°46 (1979) : Bruno Villien, « Cinéma|théâtre: théâtre du Graal ».  
N°54 (1980) : C. Oddos, « Et *Perceval* rencontra *la Marquise d'O...* ».  
N°65 (1981) : Jacques Fieschi, « *La Femme de l'aviateur* ».  
N°88 (1982) : Olivier Amiel et Emmanuel Decaux, « *Pauline à la plage* ».  
N°103 (1984) : Philippe Carcassonne et Olivier Dazat, « *Les Nuits de la pleine lune* » ;  
Claude Arnaud et Charles Najman, « Entretien avec Fabrice Luchini ».  
N°108 (1985) : Philippe Le Guay, « Le scénario d'abord ».  
N°122 (1986) : Jean-Claude Bonnet, « *Le Rayon vert* » ;  
M. Durel, « *L'Heure bleue* ».

**-Dans les Cahiers de La Cinémathèque :**

- N°42-43 (1985) : Joseph Marty, « *Perceval le Gallois* d'Éric Rohmer : un itinéraire romantique ».  
N°59-60 (1994) : Laurence Moinereau, « Paysages de cinéma : les figures emblématiques d'une banlieue imaginaire » ;  
José Baldizzone, « Carné, Blier et Rohmer vont... "loin... en banlieue" ».

**-Dans Études cinématographiques :**

- N°146-148 (1986) : René Prédal, « Les écritures d'Éric Rohmer » ;  
François Ramasse, « L'espace des sens » ;  
Michel Serceau, « Mythes et masques de l'amour » ;  
Daniel Serceau, « Éric Rohmer et la perversion du langage ».  
N°149-152 (1987) : Joël Magny, « *La Marquise d'O...* Septième conte moral ? »  
Marie-Claude Tigoulet, « Note sur *Perceval le Gallois* » ;  
Joseph Marty, « *Perceval le Gallois* : une symbolique de l'alliance chrétienne »  
Michel Mesnil, « *La Femme de l'aviateur* ou la France en creux de 1980 » ;  
François Ramasse, « L'horizon des ruptures : *Le Beau Mariage* » ;  
Jacques Gerstenkorn, « *Pauline à la plage* : les jeux de l'amour et du langage »  
Stéphane Braunschweig, « L'artifice et son double (d'une scène, l'autre) : *Les Nuits de la pleine lune* » ;  
Jaques Kermabon, « *Le Rayon vert* : l'épreuve de la solitude » ;  
François Ramasse, « *Le Rayon vert* : le bonheur est une longue patience ».

**-Dans Trafics :**

- N°2 (1992) : Pascal Bonitzer, « L'amour admirable ».  
N°39 (2001) : Marie Anne Guerin, « L'amour enfui ».  
N°42 (2002) : Jacques Rancière, « Arithmétiques du peuple : Rohmer, Godard, Straub ».

**-Dans CinémAction :**

- N°67 (1993) : Bérénice Reynaud, « *Les Nuits de la pleine lune* : comment représenter l'impasse sexuelle ».

N°75 (1995) : Françoise Puaux, « L'ère industrielle ou les métamorphoses du paysage rohmérien ».

**-Dans *Vertigo* :**

N°11-12 (1994) : Christiane Louis, « Une maille qui file... ».

N°23 (2003) : Hervé Aubron, « D'urgence en urgence, grise terreur : *L'Anglaise et le Duc* (Éric Rohmer, 2001) ».

N°hors-série « La maison » (novembre 2003) : Fabienne Costa, « Un penchant pour les murs, maisons de vacances chez Rohmer : *La Collectionneuse*, *Le Genou de Claire* ».

N°25 (2004) : Fabien Gaffez, « De son cœur le vampire » ; Cyril Neyrat, « Corps, étrangers » ; Hervé Aubron, « L'espion est nu » ; Michelle Humbert, « La robe verte d'Arsinoé » ; Marie Anne Guerin, « Le moins espion possible : entretien avec Serge Renko » ; Cyril Neyrat et Marie Anne Guerin, « Enlever du cinéma : entretien avec Pierre Léon » ; Priska Morrissey, « Quatre contes historiques » ; Noël Herpe, Priska Morrissey et Cyril Neyrat, « Rétablir le doute : entretien avec Irène Skobline » ; Noël Herpe et Priska Morrissey, « Certitudes historiques et hypothèses hitchcockiennes : entretien avec Andreï Korliakov » ; Noël Herpe et Priska Morrissey, « Ceux qui aiment les romans-feuilletons... : entretien avec Michel Eltchaninoff » ; Jun Fujita, « Galerie de clichés : *Le Rayon vert* (Éric Rohmer, 1986) » ; Frédéric Majour, « Le musée, le peintre et la jeune femme : *Les Rendez-vous Paris* (Éric Rohmer, 1995) ».

N°28 (2006) : Michelle Humbert, « Le pari de l'âne : *Au hasard Balthazar* Robert Bresson 1966. Conte d'hiver, Éric Rohmer, 1991. *L'Homme sans passé*, Aki Kaurismaki 2002 ».

N° 29 (2007) : Cyril Béghin, « Et le valet tant chevaucha : *Perceval le Gallois*, Éric Rohmer 1979 ».

**-Dans *La lettre du cinéma* :**

N°1 (1996) : Serge Bozon, À propos d'Éric Rohmer : « Variations sur *L'Arbre*, *Le Maire en Médiathèque* ou les petites histoires des grandes possibilités évanouies ».

N°4 (1998) : Benjamin Esdraffo, « Une machine à explorer le temps : à propos de *Louis Lumière* d'Éric Rohmer ».

N°6 (1998) : Axelle Ropert, « Rohmer, avant Eustache, après Proust : *L'Amour l'après-midi*, *La Maman et la Putain* ».

N°7 (1998). Julien Husson, « Comment commencer ? À propos des *Contes des quatre saisons* d'Éric Rohmer » ; Hélène Frappat et Axelle Ropert, « Complice duplice : dialogue à propos de *Conte d'auto* d'Éric Rohmer et de *Secret Défense* de Jacques Rivettes ».

N°15 (2000) : Christine Martin et Axelle Ropert, « *L'Anglaise et le Duc* : à propos du proche film d'Éric Rohmer, par Alain Libolt ».

N°19 (2002) : Christine Martin, « L'enfant du cinéma : Diane Baratier, chef opératrice ».

Noël Herpe, « Les nuits d'un cinéphile de Chicago ».

N°20 (2002) : Axelle Ropert, « L'heure creuse : une enquête sur les films existentiels français ».

N°24 (2003) : Bernard Benoliel et Axelle Ropert, « Les yeux grands ouverts : entretien avec Barbet Schreöder ».

N°27 (2004) : Véronique Manniez, « Lettre à Éric Rohmer » ; Aude Pivin, « Les yeux bandés » ; Jacques Sicard, « *Le Genou de Claire* » ; Frédéric Majour, « La troisième surprise de l'amour : à propos de *Triple Agent* d'Éric Rohmer ».

**-Dans *cinémathèque française* :**

N°7 (1995) : Jacques Aumont, « Migrations ».

N°10 (1996) : Maria Tortajada, « La vérité de l'instant : l'instant photographique dans les de Rohmer ».

**- Dans Cinéma 0... :**

N°3 (2002) : Sylvie Robic, « La vraie beauté et son fantôme : *Six Contes moraux*, Éric Rohmer

N°9 (2005) : Pierre Léon, « Rohmer éducateur » ;

François Thomas, « Rohmer 1952 : Les Petites Filles modèles ».

### Ouvrages et contributions

**Aumont** Jacques, « Le naturel et le réel » (Rohmer, Pialat), *Le naturalisme au cinéma*, coll. « Conférences du collègue d'histoire de l'art cinématographique », Cinémathèque française, 1994.

**Bonitzer** Pascal, *Éric Rohmer*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1999 (coll. « Auteurs »).

**Bonitzer** Pascal, « Glorieuses bassesses (*La Marquise d'O...* Éric Rohmer) », *La vision partielle, écrits sur le cinéma*, Caprici 2016.

**Caminade de Schuytter** Violaine, *Éric Rohmer, corps et âme. L'intégrité retrouvée*. L'Harmattan, 2011.

**Cerisuelo** Marc, « Rohmer le patron », *Critique* n°883, décembre 2020, Éditions de Minuit, décembre 2020.

**Cléder** Jean (sous la dir.) *Éric Rohmer : évidence et ambiguïté du cinéma*, Sofia, Le Bord de l'eau, 2007.

**Collet** Jean : « Éric Rohmer, la face cachée de l'œuvre », *Études* 2020, T. 413, p. 223-233.

**Daney** Serge, « J'avais m'marier », *La maison cinéma et le monde : tome 2, Les années Libé (1981-1985)*, P.O.L éditeurs, 2001-2002.

**De Baecque** Antoine, **Herpe** Noël, *Éric Rohmer*, Éditions Stock, 2014.

**Déniel** Jacques et al. *Éric Rohmer : tout est fortuit sauf le hasard*, Dunkerque, Studio 43/MJC, École régionale des Beaux-Arts, 1987 ; Studio 43/MJC/Pantin, Studio 104, 1992.

**Desbarats** Carole, *Pauline à la plage d'Éric Rohmer*, Bruxelles, Yellow Now, 1990 (coll. « Long métrage »)

**Etchegaray** Françoise, *Contes des mille et un Rohmer*, Exils, 2020.

**Guillamaud** Patrice, *Le charme et la sublimation. Essai sur le désir et la renonciation dans l'oeuvre d'Éric Rohmer*, Éditions du Cerf, 2017.

**Herpe** Noël, « Le celluloid, le marbre et le petit écran », *Le Cinéma parmi les arts : le septième art* (sous la dir. de Jacques Aumont), Paris, Leo Scheer, 2003 (coll. « Conférences du collège d'Histoire de l'art cinématographique »).

**Herpe** Noël, « Claude Simon et Éric Rohmer : le carrefour et l'évidence », *Les films me regardent*, Hémisphères Éditions, 2021.

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

**Hertay** Alain, *Éric Rohmer, Comédies et Proverbes*, Liège, Céfal, 1998 (coll. « Grand écran, petit écran »).

**Louguet** Patrick (sous la dir.), *Rohmer ou le jeu des variations*, P.U.V, université de Paris 8 Saint-Denis, 2012.

**Molinier** Philippe, « Y a-t-il des paysages dans les films d'Éric Rohmer? » *Les paysages du cinéma*, (sous la direction de Jean Mottet.) Éditions Champ Vallon, 1999.

**Moreau** Hughes (sous la dir.), *Le Paradis français d'Éric Rohmer*, Pierre-Guillaume de Roux,

2017.

**Mottet** Jean (sous la dir.), « Y a-t-il des paysages dans les films d'Éric Rohmer? » *Les paysages du cinéma*, Éditions Champ Vallon, 1999.

**Joubert-Laurencin Hervé**, « Une trouble affinité de main : Rohmer et Murnau », *Pour un cinéma comparé : influences et répétitions* (sous la dir. de Jacques Aumont), Paris, Cinémathèque française, 1996 (coll. « Conférences du collège d'Histoire de l'art cinématographique »).

**Magny** Joël, *Éric Rohmer*, Paris, Rivages, 1986 (coll. « Cinéma ») ; Payot/Rivages, 1995 (coll. « Cinéma »)

**Molinier** Philippe, *Ma nuit chez Maud d'Éric Rohmer*, Paris, Atlande, 2001.

**Rauger** Jean-François, « Justifications imaginaires ou la réalité déréalisée », *Les Voyages du spectateur : de l'imaginaire au cinéma* (sous la dir. de Jacques Aumont), Paris, Leo Scheer, 2004 (coll. « Conférences du collège d'Histoire de l'art cinématographique »).

**Rosette**, *Eric. (l'ami Rohmer : récit)*, Éditions de Paris-Marc Chaleil, 2024.

**Serceau** Michel, *Éric Rohmer : le jeu de l'amour, du hasard et du discours*, Paris, Cerf, 2000 (coll. « 7e Art »).

**Thirouin** Laurent, « Sous le signe de Pascal : le cinéma d'Éric Rohmer ». *Chroniques de Port-Royal*, « Port-Royal, littérature et cinéma (XXème – XXIème siècle) ». Actes du colloque organisé en 2019 au Lycée Louis-le-Grand par la Société des Amis de Port-Royal.

**Tortajada** Marie, *Le Spectateur séduit : le libertinage dans cinéma d'Éric Rohmer et sa fonction dans une théorie de la représentation filmique*, Paris, Kimé, 1999.

**Toffetti** Sergio (sous la dir.) *Éric Rohmer, un hommage du centre culturel de Turin*, Milano, Fabri editori, 1988.

**Vanoye** Francis, « La parole chez Rohmer, quelques réflexions », *L'Image et la Parole* (sous la direction de Jacques Aumont), Paris, Cinémathèque française, 1999 (coll. « Conférences du collège d'Histoire de l'art cinématographique »).

**Vassé** Claire, *Éric Rohmer : le paradoxe fait cinéaste*, Paris, Arte/Mille et une nuit, 1997 (col « Cannes, les années Festival »).

**Vidal** Marion *Les Contes moraux d'Éric Rohmer*, Paris, L'herminier, 1977 (coll. « Cinéma permanent »)

#### **IV – Ouvrages et articles sur le cinéma**

**Amiel** Vincent, **Moure** José, *Histoire vagabonde du cinéma*, Vendémiaire, 2020.

**Aumont** Jacques, *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1992 (collection « Essais »).

**Aumont** Jacques, **Bergala** Alain, **Marie** Michel, **Vernet** Marc, *Esthétique du film, 120 ans de théorie et de cinéma*. Armand Colin, 2016 (4ème édition).

**Aumont** Jacques, *Fictions filmiques, comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires*, Vrin, 2018.

**Bazin** André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Les éditions du Cerf, 2011.

**Bazin** André, *Écrits complets*, préface et notes par Hervé Joubert-Laurencin, Macula, 2018.

**Bergala** Alain, **Déniel** Jacques, **Leboutte** Patrick, *Encyclopédie du nu au cinéma*, Éditions Yellow Now, 1993.

**Bresson** Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.

**Cavell** Stanley *Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1993 (trad. française de Sandra Laugier et Christian Fournier).

- Cavell** Stanley, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?* Montrouge, Bayard éditions, 2010. Coll. « Le temps d'une question ». (textes rassemblés par Élise Domenach., trad. Élise Domenach et Christian Fournier. 1<sup>ère</sup> édition : 2003).
- Cavell** Stanley, *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*. Paris, Belin, 1999 (trad. française de Christian Fournier).
- Cerisuelo** Marc, Laugier Sandra, *Stanley Cavell – cinéma et philosophie*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, janvier 2001.
- Cerisuelo** Marc, *Comédie(s) américaine(s), d'Ernst Lubitsch à Blake Edwards*. Capricci, 2021
- Cerisuelo** Marc, « Papa pas maman, Shakespeare et moi », *Papas mamans*, Critique 2023, n°915-916
- Chabrol** Marguerite et Tiphaine Karsenti (sous la dir.), *Théâtre et cinéma, le croisement des imaginaires*, Presses universitaires de Rennes, collection « Le spectaculaire », 2013.
- Daney** Serge, *La Loi du marcheur*, d'après Itinéraire d'un ciné-fils, entretiens avec Régis Debray. Adaptation : Nicolas Bouchaud, Éric Didry, Véronique Timsit. Éditions Les Solitaires intempestifs, 2011.
- De Baecque** Antoine, *La cinéphilie, Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Librairie Arthème Fayard, 2003.
- Deleuze** Gilles, Cinéma 1 *L'image mouvement*, Éditions de Minuit, 1983.
- Deleuze** Gilles, Cinéma 2 *L'image temps*, Éditions de Minuit, 1985.
- Fauvel** Philippe : « Céladon, et in Arcadia ego », *Vertigo* 2008 n°33, p. 24-25.
- Fauvel** Philippe : « Un poème V-LC dans l'eXtomac », *Vertigo* 2009, n°36, p 56-58.
- Gerstenkorn** Jacques : *La Métaphore au cinéma : les figures d'analogie dans les films de fiction*, Méridiens -Klincksieck (1999).
- Hamon-Sirejols** Christine, **Gerstenkorn** Jacques, **Gardies** André, (dir. André Gardies), *Cinéma et théâtralité*, Cahiers du GRITEC, Aleas éditeur, 1994.
- Gil** Marie, « Bresson augustinien : l'allusion et la nuit ». *Chroniques de Port-Royal*, « Port-Royal, littérature et cinéma (XXème – XXIème siècle) ». Actes du colloque organisé en 2019 au Lycée Louis-le-Grand par la Société des Amis de Port-Royal.
- Herpe** Noël, *Les films me regardent*. Paris, Hémisphères Éditions, 2021.
- Ishagpour** Youssef, *Le cinéma*, Éditions Verdier, 2015.
- Joubert-Laurencin** Hervé, « Bazin no-kamikakushi (la disparition Bazin) », 1895 Revue d'histoire du cinéma, n°67, 2012.
- Joubert-Laurencin** Hervé, *Le Sommeil paradoxal, écrits sur André Bazin*, éditions de l'Œil, 2014.
- Joubert-Laurencin** Hervé, *André Bazin écrits complets*, Paris, Éditions Macula 2018.
- Journot** Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, dir. Michel Marie, 4<sup>ème</sup> édition. Armand Colin 2015.
- Metz** Christian, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*
- Metz** Christian, *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois éditeur, 2002 (3<sup>ème</sup> édition).
- Pinel** Vincent, *Techniques du cinéma*, Presses Universitaires de France, 1981.
- Prédal** René et **Farcy** Gérard-Denis, (sous la dir.), *Brûler les planches, crever l'écran : la présence de l'acteur*, Entretemps éditions, 2001.
- Prédal** René, **Puaux** Françoise, *Esthétique de la mise en scène*, Éditions le Cerf 2007.
- Prédal** René, *Quand le cinéma s'invite sur scène*, Éditions du Cerf, 2014.
- Provoyeur** Jean-Louis, *Le cinéma de Robert Bresson, de l'effet de réel à l'effet de sublime*, L'Harmattan, 2003.
- Rancière** Jacques, *Le destin des images*, La Fabrique éditions, 2003.
- Rancière** Jacques, *Les écarts du cinéma*, La Fabrique éditions, 2011.
- Rancière** Jacques, *La fable cinématographique*, éditions du Seuil, octobre 2001.

## V - Ouvrages et articles sur le théâtre et la théâtralité

- Aristote**, *La Poétique*, Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Éditions du Seuil, 1980
- Barthes** Roland, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, 1964
- Barthes** Roland, *L'obvie et l'obtus*, Essais critiques III, Paris, Éditions du Seuil, 1983
- Biet** Christian, *La tragédie*, Armand Colin, 1997
- Biet** Christian, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, « Folios essais », 2006
- Borie** Monique, Martine de Rougemont, Jacques Scherer, *Esthétique théâtrale, textes de Platon à Brecht*, Sedes, 1982
- Brook** Peter, *Le Diable c'est l'ennui*, Actes Sud-Papiers, 1991
- Brook** Peter, *L'espace vide, écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, 1977
- Copferman** Emile, *Conversations avec Antoine Vitez*, P.O.L éditeur, 1999
- Corvin** Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Éditions Bordas Paris, 2008 (1<sup>ère</sup> édition : 1991)
- Declercq** Gilles, « Pathos et théâtralité. Pour une économie cognitive des passions », *Émotions et discours* (dir. Michael Rinn). Presses universitaires de Rennes 2008.
- Declercq** Gilles, « L'imprécation de Clytemnestre. Véhémence et performance sur la scène racinienne », dans *Exercices de rhétorique*, n<sup>o</sup> 1, 2013.
- Diderot**, *Œuvres esthétiques*, Bordas, Paris, 1988
- Dort** Bernard *La Représentation émancipée : essai*, Acte Sud, 1988.
- Dort** Bernard *Théâtres, essais*, Éditions du Seuil, mai 1986.
- Dupont** Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.
- Forestier** Georges, *Le théâtre dans le théâtre*, Librairie Droz, 1996
- Fried** Michael, *Contre la théâtralité, du minimalisme à la photographie contemporaine* (traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert.) Paris, Gallimard, collection NRF essais, 2007.
- Fried** Michael, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne* (traduit de l'anglais par Claire Brunet). Paris, Gallimard, 2017.
- Gouhier** Henri *L'essence du théâtre*, Librairie philosophique J. Vrin, 2002
- Gouhier** Henri *Le théâtre et l'existence*, Librairie philosophique J. Vrin, 2004
- Guénoun** Denis *Le théâtre est-il nécessaire ?* Circé, 1997
- Jomarron** Jacqueline (de) (sous la dir.de) *Le Théâtre en France*. Armand Colin Éditeur, Paris. 1988 pour le tome 1 (*Du Moyen-Âge à 1789*), 1989 pour le tome 2 (*De la Révolution à nos jours*)
- Kleist** Heinrich (von) *Sur le théâtre de marionnettes*, traduction de Brice Germain, Éditions Sillage, 2010
- Larthomas** Pierre, *Le langage dramatique*, Armand Colin, 1972
- Naugrette** Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2016
- Nietzsche** Friedrich, *La naissance de la tragédie*, texte, fragments et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino. Trad. fr. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Paris, Gallimard, collection « Folio essais », 1986.
- Pavis** Patrice *Dictionnaire du théâtre* (4<sup>ème</sup> édition), Armand Colin, 2019.
- Ponzetto** Valentina et Jennifer Ruimi (sous la dir.de), *Espaces des théâtres de société. Définitions, enjeux, postérité*, Presses Universitaires de Rennes, collection « Le Spectaculaire », 2020.
- Saccomano** Olivier, *Le théâtre comme pensée*, Les Solitaires intempestifs, 2016

**Sarrazac** Jean-Pierre (sous la direction de), assisté de C. Naugrette, H. Kuntz, M. Losco et D. Lescot, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Éditions Circé, 2010  
**Sarrazac** Jean-Pierre, *Poétique du drame contemporain*, Éditions du Seuil, 2012  
**Scherer** Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Librairie Nizet, 1981 (1<sup>ère</sup> éd. : 1950)  
**Surgers** Anne, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2007  
**Surgers** Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Armand Colin 2017  
**Szondi** Peter, *Essai sur le tragique*, Penser le théâtre, Circé 2003  
**Ubersfeld** Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Éditions du Seuil, 1996  
**Vernant** Jean-Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Éditions la découverte, 1995

## VI – Autres écrits

**Agamben** Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Éditions Payot et rivages, Paris, 2014  
**Barthes** Roland, *Œuvres complètes V, livres, textes, entretiens 1977-1980*, Éditions du Seuil, 2002  
**Becq** Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680-1814*, Albin Michel, 1994  
**Carassus** Émilien, *Le mythe du dandy*, Librairie Armand Colin, Paris, 1971.  
**Declercq** Gilles, *L'art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*. Paris, Éditions universitaires, 1992  
**Declercq** Gilles, « Pathos et théâtralité », *Émotions et discours* (dir. Rimm Michel.), Presses universitaires de Rennes, 2008  
**Declercq** Gilles et Stella Spriet, *Images de la fascination, fascination des images*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2014  
**Didi-Huberman** Georges, *Ninfa fluida, Essai sur le drapé du désir*, éditions Gallimard, Paris 2015  
**Ducrot** Oswald, **Todorov** Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris Point essais, 1979  
**Dumoulié** Camille, *Le désir*, Armand Colin, 1999.  
**Foucault** Michel, « *Le Corps utopique* » suivi de « *Les Hétérotopies* » (deux conférences radiophoniques prononcées par Michel Foucault les 7 et 21 décembre 1966 sur France-Culture, retranscrites aux Nouvelles Éditions Ligne, 2009.  
**Eco Umberto**, *L'œuvre ouverte*, éditions du Seuil, 1965  
**Ehrard** Jean, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle*, Albin Michel, 1963  
**Genette** Gérard, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Tel Quel », 1966  
**Genette** Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Tel Quel », 1969  
**Genette** Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Tel Quel », 1972  
**Genette** Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982  
**Girard** René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961  
**Girard** René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972  
**Guerne** Armel, *L'âme insurgée, écrits sur le Romantisme*, Paris, Phoebus, 1977  
**Kant** Emmanuel, *Le jugement esthétique*, textes choisis, Presses Universitaires de France, 2001  
**Kofman** Sarah, Masson Jean-Yves, *Don Juan ou le refus de la dette*, éditions Galilée 1991.  
**Lacan** Jacques, *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966  
**Lacan** Jacques, *Encore*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Seuil, 1975

- Lacan** Jacques, *Le Séminaire*, livre II, édition établie par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1977
- Laplanche** J. et Pontalis J-P, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1997 (1<sup>ère</sup> éd. : 1967).
- Lipovetsky** Gilles, *L'ère du vide, essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993
- Lyotard** Jean-François *La condition postmoderne*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979
- Manonni** Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969
- Mondzain** Marie-José, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil 2003
- Quignard** Pascal, *Rhétorique spéculative*, Paris, Calmann Lévy, 1995
- Quignard** Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994
- Rancière** Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000
- Rancière** Jacques, *Le temps du paysage, Aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique éditions, 2020
- Roussel** Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1984
- Saint-Girons** Baldine (de), *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, Éditions Desjonquières, Paris, 2005
- Setjen** Anne-Elisabeth, *Revisiter le sublime*, Éditions Mimesis-Philosophie, 2021
- Tisseron** Serge, « Intimité et extimité », *Communications*, année 2011
- Todorov** Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970

## VII Oeuvres littéraires citées

- Aragon** Louis, *Aurélien*, Éditions Gallimard, 1966
- Balzac** Honoré (de), *Le Père Goriot*, Paris, Éditions Gallimard 2011, collection « Folioplus classiques »
- Troyes** Chrétien (de), *Le Conte du Graal*, Lettres gothiques, Librairie générale française, 1990
- Goethe** Johann Wolfgang (von), *Faust I et II*, Larousse, Paris 2004
- Kleist** Henrich (von) *La Marquise d'O...*, Flammarion, 1990
- Kleist** Henrich (von) *Théâtre complet*, traduit de l'allemand par Ruth Orthmann et Eloi Recoing, Actes Sud 2001
- La Bruyère** Jean (de) *Les Caractères*, Gallimard, édition établie par Emmanuel Bury. Le Livre de Poche, collection « Les classiques d'aujourd'hui », 1976.
- Musil** Robert *L'Homme sans qualités*, Éditions du Seuil, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, 1982.
- Musset** Alfred (de), *Théâtre complet*, édition établie par Simon Jeune, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1990
- Pascal** Blaise, *Pensées*, texte établi par Philippe Sellier, Librairie générale française, 2000
- Ségur** (Comtesse de), *Œuvres*, Bouquins, Éditions Robert Laffont, 1990
- Shakespeare** William, *Le Conte d'hiver*, traduction d'Yves Bonnefoy, Mercure de France, 1994
- Shakespeare** William, *La Tempête*, texte anglais et traduction de Pierre Leyris, Flammarion, 1991
- Verne** Jules, *Le Rayon vert*, Hachette, 1977

## Table des illustrations

Fig. 1 : E. Rohmer, <i>Les Nuits de la pleine lune</i> , 1984. Affiche.....	10
Fig. 2 : <i>Les Nuits de la pleine lune</i> , id. Une composition à caractère pictural dans la profondeur de champ.....	93
Fig. 3 : <i>Les Nuits de la pleine lune</i> , id. Louise dans son studio (Pascale Ogier).....	94
Fig. 4 : E. Rohmer, <i>Cinéastes de notre temps</i> , entretien avec C. Simon, 1966. Le regard caméra du chaton.....	130
Fig. 5 : E. Rohmer, <i>Le Conte d'hiver</i> dans <i>Conte d'hiver</i> , 1991 (Danièle Lebrun, Daniel Tarrare, Roger Dumas, François Rauscher, Edwige Navarro).....	135
Fig. 6 : <i>Le Conte d'hiver</i> dans <i>Conte d'hiver</i> , id. Léontes tombe à genoux (Roger Dumas).....	135
Fig. 7 : E. Rohmer, <i>Conte d'hiver</i> . Félicie, fascinée, laisse couler ses larmes (Charlotte Véry).....	137
Fig. 8 : E. Rohmer <i>La Collectionneuse</i> , 1967. Haydée (Haydée Politoff).....	147
Fig. 9, 10 : E. Rohmer, <i>La Marquise d'O...</i> , 1976. La marquise profondément endormie. (Édith Clever).....	162
Fig. 11 : <i>La Marquise d'O...</i> , id. Le regard fasciné du comte sur la marquise endormie (Bruno Ganz).....	163
Fig. 12 : Johann Heinrich Füssli, <i>Le Cauchemar</i> , 1790-1791. Huile sur toile, 75 x 64 cm. Maison de Goethe à Francfort.....	163
Figure 13 : E. Rohmer, captation filmique de <i>Catherine de Heilbronn</i> , pièce donnée au Théâtre des Amandiers de Nanterre en 1979. Brigitte (Marie Rivière).....	167
Fig. 14, 15 : Captation filmique de <i>Catherine de Heilbronn</i> , id. Images cinématographiques projetées au cours du spectacle. (Pascal Gregory, Arielle Dombasle) .....	167
Fig. 16, 17 : E. Rohmer, <i>Perceval le Gallois</i> , 1978. Flagellation et calvaire de la croix (Fabrice Luchini).....	177
Fig. 18 : <i>Perceval le Gallois</i> , id. Crucifixion et mort sur la croix (Fabrice Luchini).....	177
Fig. 19 : <i>Perceval le Gallois</i> , id. La procession du Graal.....	183
Fig. 20 : <i>Perceval le Gallois</i> , id. Le regard fasciné de Perceval (Fabrice Luchini et Michel Etcheverry).....	184
Fig. 21 : <i>Perceval le Gallois</i> , id. Perceval chevauche dans une forêt stylisée (Fabrice Luchini).....	189
Fig. 22 : <i>Perceval le Gallois</i> , id. Perceval chevauche devant un château fortifié. (Fabrice Luchini).....	190
Fig. 23 : <i>Perceval le Gallois</i> , id. « Il tient une selle bleue à fleurs de lys d'or ».....	190
Fig. 24 : <i>Perceval le Gallois</i> , id. Blanchefleur (Arielle Dombasle).....	194
Fig. 25 : E. Rohmer, <i>Ma Nuit chez Maud</i> , 1969. « Il hait Pascal ! » (Antoine Vitez, Françoise Fabian).....	200
Fig. 26 : <i>Ma Nuit chez Maud</i> , id. « Ils ont mis tous les deux les coudes sur la table et me fixent avec ironie ». (Françoise Fabian, Antoine Vitez). .....	200
Figure 27 : E. Rohmer, <i>Le Rayon vert</i> , 1986. Delphine « saisissant une grosse tomate dans le plat que lui tend Brigitte hors champ » (Marie Rivière).....	205
Fig. 28 : <i>Le Rayon vert</i> , id. « Ça coûte pas cher de manger des céréales tous les jours ». Delphine (Marie Rivière) et François Leleu. ....	208
Fig. 29 : <i>Le Rayon vert</i> , id. Delphine (Marie Rivière) et Gérard Quéré. « Oh, ça fait très mystique évidemment, tu te fous de ma gueule ! » .....	210
Fig. 30, 31, 32 : E. Rohmer, <i>L'Amour l'après-midi</i> , 1972. Frédéric surprend sa femme Hélène dans la douche. (Bernard Verley, Françoise Verley) .....	216
Fig. 33, 34, 35 : <i>L'Amour l'après-midi</i> , id. Frédéric (Bernard Verley) surprend la baby-sitter anglaise nue (Suze Randall).....	216
Fig. 36, 37 : E. Rohmer, <i>Conte de printemps</i> (1990). Jeanne surprend le petit ami de sa cousine en petite tenue (Marc Lelou).....	217
Fig. 38 : <i>Conte de printemps</i> , id. Le jeune homme bat en retraite.....	218
Fig. 39, 40, 41, 42 : <i>Conte de printemps</i> , id. Scène de douche chez Igor (Hugues Quester, Anne Teyssède).....	219
Fig. 43, 44, 45 : E. Rohmer, <i>Pauline à la plage</i> , 1983. La scène de douche comme stratagème (Féodor Adkine, Rosette, Simon de la Brosse).....	219
Fig. 46, 47 : E. Rohmer, <i>Le Beau Mariage</i> , 1982. Un début et une fin en forme de chiasme. (Patrick Lambert Béatrice Romand) .....	228
Figures 48 et 49 : E. Rohmer, <i>L'Amour l'après-midi</i> , 1972. Dans le train (Tina Michelino et Bernard Verley).....	230

Fig. 50, 51, 52, 53, 54 : E. Rohmer, <i>Conte d'été</i> , 1996. La gestuelle d'encerclement de Margot (Amanda Langlet par Gaspard (Mervil Poupaud) ).....	246
Fig. 55, 56, 57, 58, 59, 60 : E. Rohmer, <i>Le Rayon vert</i> , 1986. Delphine (Marie Rivière). Atmosphère d'orage et pleurs.....	251
Fig. 61 : <i>Le Rayon vert</i> , id. Delphine à la Plagne.....	257
Fig. 62 : Caspar David Friedrich, <i>Voyageur contemplant une mer de nuages</i> , 1818. Huile sur toile, 94,4 x 74,8 cm. Kunsthalle de Hambourg, Hambourg.....	257
Fig. 63, 64 : E. Rohmer, <i>L'Ami de mon amie</i> , 1987. Fabien (Éric Viellard) et Blanche (Emmanuelle Chaulet). Promenade dans la clairière.....	264
Fig. 65, 66 : <i>L'Ami de mon amie</i> , id. Pleurs et attendrissement (Emmanuelle Chaulet, Éric Viellard).....	265
Fig. 67 : E. Rohmer, <i>Le Rayon vert</i> , 1986. Valet de cœur.....	266
Fig. 68, 69 : <i>Le Rayon vert</i> , id. Delphine assiste en cachette à une discussion autour de Jules Vernes. Le cours de physique impromptu du professeur Christlein.....	267
Fig.70 et 71 : E. Rohmer, <i>Le Signe du Lion</i> , 1959. Pierre Wesserlin au bord de la Seine (Jess Hahn). Éblouissement.....	273
Fig. 72 et 73 : E. Rohmer, <i>Le Rayon vert</i> . Biarritz. Delphine au bord de l'eau (Marie Rivière).....	274
Fig. 74, 75, 76 : <i>Le Rayon vert</i> , id. Promenade en bord de Seine. Delphine (Marie Rivière).....	275
Fig.77, 78 : <i>Le Rayon vert</i> , id. Le surgissement miraculeux du « rayon vert » (Marie Rivière, Vincent, Gauthier).....	279
Fig. 79 : E. Rohmer, <i>Le Signe du Lion</i> , 1959. Cathy, Pierre et Fred en terrasse (Jill Olivier, Jess Hahn et Paul Crauchet).....	286
Fig. 80, 81 : <i>Le Signe du Lion</i> , id. Deux jeunes mondains. Le regard de Pierre (Marie Dubois, José Varela, Jess Hahn).....	288
Fig. 82, 83 : <i>Le Signe du Lion</i> , id. <i>La Fille du Rhin</i> à la terrasse des Deux Magots (Jean Le Poulain, Jess Hahn).....	291
Fig. 84 : <i>Le Signe du Lion</i> , id. Pierre (Jess Hahn) contemple un musicien des rues jouant du violon.....	292
Fig. 85, 86 : <i>Le Signe du Lion</i> , id. Pierre (Jess Hahn) s'empare du violon du vieux tzigane et se met à jouer à son tour).....	292
Fig. 87, 88, 89, 90 : E. Rohmer, <i>L'Ami de mon amie</i> , 1987. Les pitreries d'Alexandre (François-Éric Gendron, Emmanuelle Chaulet, Sophie Renoir).....	296-297
Fig. 91 et 92 : E. Rohmer, <i>Les Nuits de la pleine lune</i> , 1984. Octave prend un verre avec Louise (Fabrice Luchini, Pascale Ogier) dans un café place Saint-Michel.....	302
Fig. 93 et 94 : E. Rohmer, <i>L'Amour l'après-midi</i> , 1972. Deux étudiants s'embrassent au café. Frédéric rêve et déroule son monologue intérieur en voix <i>off</i> . (Bernard Verley, Sylvie Badesco, Claude Bertrand).....	309
Fig. 95, 96, 97, 98 : <i>L'Amour l'après-midi</i> , id. La construction du fantasme. 1 <sup>ère</sup> étape.....	311
Fig. 99. 100. 101, 102 : <i>L'Amour l'après-midi</i> , id. La construction du fantasme. 2 <sup>ème</sup> étape. Le fantasme comme théâtre et mise en abyme.....	313
Fig. 103, 104 : E. Rohmer, <i>Le Signe du Lion</i> , 1959. Pierre (Jess Hahn) arrive rue Mouffetard. Le clochard, la religieuse et les trois femmes.....	324
Fig. 105, 106 : <i>Le Signe du Lion</i> , id. Pierre (Jess Hahn) s'introduit dans le marché de la rue Mouffetard où il s'apprête à voler un paquet de gâteaux.....	325
Fig. 107, 108, 109 : <i>Le Signe du Lion</i> , id. Le marchand s'aperçoit du vol et jette Pierre (Jess Hahn) au sol puis le chasse en hurlant. Certaines des passantes qui ont assisté à la scène prennent sa défense.....	326
Fig. 110 : Éric Rohmer, <i>L'Amour l'après-midi</i> , 1972. « Finalement, nous formons un beau couple, tu ne trouves pas ? (Bernard Verley, Zouzou).....	332
Fig.111 : <i>L'Amour l'après-midi</i> , id. « Puis l'humeur de Chloé s'assombrit ». La jeune femme échappe brusquement à Frédéric (Bernard Verley, Zouzou).....	332
Fig.112 : <i>L'Amour l'après-midi</i> , id. Chloé poursuit sa fuite, entraînant à sa suite Frédéric au centre de la place Saint-Augustin (Bernard Verley, Zouzou).....	332
Fig.113, 114 : <i>L'Amour l'après-midi</i> , id. Dispute et réconciliation (Bernard Verley, Zouzou).....	333
Fig.115 et 116 : <i>L'Amour l'après-midi</i> , id. Square Marcel Pagnol. « Tu es la seule raison pour laquelle je supporte la vie.». (Bernard Verley, Zouzou).....	333

Fig. 117, 118 : E. Rohmer, <i>L'Ami de mon amie</i> , 1987. Blanche aperçoit Fabien et Alexandre (Emmanuelle Chaulet, Éric Viellard et François-Éric Gendron).....	335
Fig. 119, 120, 121 : <i>L'Ami de mon amie</i> , id. Blanche décide de suivre Alexandre et Fabien (Emmanuelle Chaulet, Éric Viellard et François-Éric Gendron).....	335
Fig. 122, 123 : <i>L'Ami de mon amie</i> , id. Dans un premier temps le stratagème fonctionne. (Emmanuelle Chaulet, Éric Viellard et François-Éric Gendron).....	336
Fig. 124, 125 : <i>L'Ami de mon amie</i> , id. « Ecoutez, je sens que je vous complique la vie ! Je vous souhaite une bonne soirée ! À bientôt ! » (Emmanuelle Chaulet, François-Éric Gendron).....	337
Fig. 126 : E. Rohmer, <i>Le Rayon vert</i> , 1986. Le pouvoir théâtralisant des effets de drapé.....	340
Fig. 127 : E. Rohmer, <i>Les Nuits de la pleine lune</i> , 1984. Louise dans son studio : une lampe post-moderne (Pascale Ogier).....	343
Fig. 128, 129, 130, 131 : E. Rohmer, <i>L'Ami de mon amie</i> , 1987. Blanche (Emmanuelle Chaulet) s'administre une gifle devant le miroir de sa salle de bains.....	347
Fig. 132 : E. Rohmer, <i>Conte de printemps</i> , 1989. Les colonnes dans la cuisine objet de curiosité pour Jeanne (Anne Teyssède, Florence Darel).....	349
Fig. 133, 134, 135 : E. Rohmer, <i>La Femme de l'Aviateur</i> , 1981. Lucie grimpe le muret de la mare aux canards vers François. Filature à deux (Anne-Laure Meury, Philippe Marlaud). Filature à deux.....	351
Fig. 136, 137 : E. Rohmer, <i>Conte de printemps</i> . Les fleurs du balcon. Jeanne au téléphone sur <i>La Perruche et la Sirène</i> (Anne Teyssède) .....	353
Fig. 138, 139, 140, 141, 142 : <i>Conte de Printemps</i> , id. La fête chez Corinne. Natacha <i>entre en scène</i> . Fascination de Jeanne (Florence Darel, Anne Teyssède).....	354
Fig. 143 : <i>Conte de printemps</i> , id. Natacha en vient aux mains avec Ève (Florence Darel Éloïse Bennett).....	357
Fig. 144 : <i>Conte de printemps</i> , id. Jeanne pénètre dans le verger de la maison de campagne de Natacha (Anne Teyssède Florence Darel). .....	357
Fig. 145 : <i>Conte de printemps</i> , id. Le verger comme <i>contre-espace</i> .....	357
Fig. 146, 147 : <i>Conte de printemps</i> , id. Jeanne et Natacha. Igor et Natacha (Anne Teyssède, Florence Darel, Hugues Quester).....	358
Fig. 148, 149, 150 : E. Rohmer, <i>Pauline à la plage</i> , 1982. À l'ouverture et à la fermeture du film la barrière comme un rideau de scène. Marion propose à Pauline de choisir son scénario (Arielle Dombasle, Amanda Lenglet)....	361
Fig. 151 : E. Rohmer, <i>La Collectionneuse</i> , 1967. Haydée contemple la mer (Haydée Politoff).....	368
Fig. 152 : <i>La Collectionneuse</i> , id. Haydée au bord de l'eau (Haydée Politoff).....	368

## Annexes

Ces annexes sont composées de la manière suivante :

- Une description détaillée des deux premières séquences du *Rayon vert* effectuée au début de ma recherche. Ce travail s'attarde sur les premières minutes du film seulement, visant une lecture très détaillée, que j'ai conçue et mise en place comme un exercice de lecture filmique approfondi.
- Des résumés des films appartenant aux trois cycles des « *Contes moraux* », des « *Comédies et Proverbes* », et des « *Contes des quatre saisons* », ainsi que de films hors cycle utilisés dans ma recherche.
- Deux retranscriptions écrites de présentations orales de films d'Éric Rohmer, que j'ai effectuées devant des élèves en 2020 dans un but pédagogique. J'ai montré à cet effet deux films au lycée Louis-le-Grand :

*Perceval le Gallois* devant une classe d'hypokhâgne.<sup>742</sup>

*Le Signe du Lion* en salle de conférence du lycée.<sup>743</sup>

Si ces présentations ont été effectuées dans le but d'initier les élèves au travail d'Éric Rohmer, elles ont aussi eu pour effet de me permettre d'approfondir ma connaissance de son cinéma.

---

<sup>742</sup> Cette présentation a eu lieu à l'invitation du professeur et en lien avec le programme de son cours.

<sup>743</sup> La projection du *Signe du Lion* s'est effectuée dans le cadre du festival « Le Cinéma et le Mal : vers une théâtralité du noir et blanc ? », organisée par mes soins au lycée en 2020. Autres films projetés dans ce cadre : *Faust* de Murnau et *L'Ombre d'un doute* d'Hitchcock (présentés par Franck Kausch), *Pickpocket* et *L'Argent* de Robert Bresson (présentés par Jean-Louis Provoyeur), *La Nuit du Chasseur* de Charles Laughton (présenté par Stratis Vouyoucas), *Les Cousins* de Claude Chabrol (présenté par Antoine de Baecque), *Un roi sans divertissement* de François Leterrier (présenté par Hubert Aupetit), *Le Corbeau* de Clouzot (présenté par Noël Herpe).

## Description des deux premières séquences du

### « Rayon vert » (1986)<sup>744</sup>

« Ah ! Que le temps vienne / Où les cœurs s'éprennent »

(« Chanson de la plus haute tour », A. R)

Imitant la forme des lettres manuscrites, le générique est constitué de lettres jaunes s'inscrivant sur un fond vert. L'air musical qui l'introduit annonce le thème sonore qui ponctuera par la suite les moments les plus importants du film.

#### « Lundi 2 juillet »<sup>745 746</sup>

Comme dans d'autres films de Rohmer, l'entrée dans le film se fait par l'architecture. Le premier être – ou *personnage* ? - du film sera donc un immeuble<sup>747</sup> filmé en plan fixe et en légère contreplongée<sup>748</sup>, le mouvement de la caméra saisissant la ligne d'angle d'une façade, de

---

<sup>744</sup> *Le Rayon vert* est le seul film d'Éric Rohmer ne possédant pas de scénario : sur la page de garde il est en effet précisé que « Le texte ne comporte pas de scénario écrit. Il est en effet la transcription littérale des dialogues improvisés par les interprètes » (« *Comédies et proverbes* », Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, vol. II, p. 55). Par commodité nous emploierons néanmoins quant à nous cette expression de scénario pour désigner ce texte constitué *après coup*.

<sup>745</sup> Le film apparaît, grâce à ces titres qui en rythment la structure, sous la forme d'une chronique estivale. Les caractères bleus sur fond blanc crème qui les composent évoquent les écritures manuscrites des cahiers d'écolier consultables à l'Imec et ayant appartenu au cinéaste. L'usage en fut, dès sa première jeunesse puis tout au long de sa carrière, très polyvalent : des brouillons de scénarios aux scénarios, des notes préparatoires aux comptes des dépenses liés aux tournages etc.

<sup>746</sup> Rien n'indiquant dans le film la provenance de ces titres - repères chronologiques d'un journal intime ? composé par qui ? -, ils revêtent un caractère énigmatique posant la question de leur auteur. Comme le personnage de Delphine ne tient pas de journal intime dans le film – contrairement à d'autres personnages on ne la voit jamais écrire -, on peut légitimement se demander d'où part au juste cette adresse au spectateur. Est-ce une sorte de caméo permettant à l'auteur de se fondre dans la fiction, masqué derrière le style juvénile de caractères manuscrits renvoyant à la jeunesse des personnages ? Est-ce une manière de souligner, à travers la fragile maladresse d'une écriture manuscrite, le goût d'un cinéma artisanal constitutif de l'oeuvre toute entière ? Dans tous les cas ce procédé recèle une vertu : il fait apparaître la fiction comme un *pari* sur la croyance du spectateur. Et d'autant plus dans le cas du *Rayon vert* où le cinéaste expérimente – pour la première et dernière fois dans cette ampleur - un jeu fondé sur l'improvisation des acteurs. Marie Rivière, qui y joue le rôle principal, y engage ainsi toutes les qualités d'expression dont elle est capable, avec une intensité relevant de l'art de la performance. Paradoxalement, alors que le cinéaste choisissait par ce moyen une voie expérimentale dont il n'attendait que très peu de succès, *Le Rayon vert* est le film qui fit le plus d'entrées au moment de sa diffusion, d'abord à la télévision sur Canal Plus puis en salle.

<sup>747</sup> Cf. propos tenus par Éric Rohmer dans le film de Marie Rivière sur les éléments définissant son cinéma, parmi lesquels figurent l'« architecture ».

<sup>748</sup> La prise en contreplongée est presque exclusivement réservée, dans le cinéma d'Éric Rohmer, aux bâtiments urbains. Qu'on se réfère également aux façades d'immeubles filmées dans *La Boulangère de Monceau* ou dans *La Femme de l'Aviateur* – film dans lequel le personnage principal est également joué par Marie Rivière.

manière à souligner à son faite la rotondité d'un toit en coupole s'appuyant sur des colonnes. Si le premier sentiment est bien celui de la stabilité harmonieuse d'un bâtiment aux belles proportions, cet effet est vite atténué par des signes de *discordance*. Le caractère désuet de cette architecture typiquement haussmannienne fait en effet apparaître le bâtiment comme une sorte de *vanité*<sup>749</sup>, d'autant qu'au quatrième étage en partant du haut, c'est bien une pancarte « BUREAUX A LOUER » qui s'étale au centre exact du plan, et que les deux rectangles noirs des fenêtres qui surplombent cette pancarte paraissent, quant à eux, découper la façade de manière à laisser voir l'arrière du décor : un noir, une béance, voire une *vacance*.. Sur le bord gauche du plan s'élève la frondaison d'un arbre dont la verdure vivace souligne de manière narquoise la prétention boursouflée de cette pierre, à laquelle ne manque décidément qu'une chose : la *vie*.

Celle-ci arrive très rapidement, comme de l'arrière du décor, avec un plan strictement frontal mettant brusquement face au spectateur deux secrétaires revêtues de tons pastels et installées derrière une grande table. L'une en occupe le centre et y est accoudée, contrairement à sa collègue qui se tient légèrement en retrait, les bras le long du corps. C'est, dès lors, un certain type de scénographie qui se met en place, celle du bureau, que l'on a déjà vu dans *La Femme de l'Aviateur* (1981), et surtout dans *L'Amour l'après-midi* (1972). L'espace de travail appartient en effet à la typologie des décors rohmériens et appelle un certain type de jeu, une forme de *représentation* : celle de l'activité de l'homme au travail, thématique qui passionne le cinéaste et revient dans plusieurs films au sein de son œuvre<sup>750</sup>.

L'image déploie ici des tons assez neutres en camaïeu de gris, sur lesquels viennent se détacher, au centre du cadre, les deux jeunes femmes. Les touches contrastées de leurs vêtements – rose pour l'une, vert pour l'autre –, et leurs chevelures – blonde pour l'une, brune pour l'autre –, animent et font exister cet univers un peu fade. Poursuivant en sourdine un dialogue en mode mineur où il est question de « mois d'août », de « remplacement » et aussi de

---

<sup>749</sup> On se fonde ici sur la signification à la fois morale et esthétique du mot « vanité », qui est le propre de ces compositions picturales à caractère allégorique particulièrement nombreuses au XVII<sup>e</sup> siècle. De nombreux portraits ou natures mortes voient ainsi, dans plusieurs pays européens, leur harmonie remise en cause par des signes renvoyant clairement à la corruption de la matière, au désordre ou à la mort. Telle cette *Nature morte* du peintre hollandais Peter Claesz (1597-1661) présentant par exemple une coupe renversée à côté d'un verre au pied massif et solidement ancré, quant à lui, dans sa verticalité (annexe 1)

<sup>750</sup> Depuis son court-métrage en noir et blanc *Fermière à Monfaucon* (1967) jusqu'à *Conte d'Automne* (1998) où Magali, le personnage principal, est une viticultrice amoureuse de son métier, les représentations cinématographiques du travail sont en effet très nombreuses dans le cinéma d'Éric Rohmer.

« chaleur », elles introduisent à travers leur dialogue l'action principale à la manière d'un prologue <sup>751</sup>, évoquant par leurs paroles autant de signes annonciateurs de l'action principale – où il sera bien question de « mois d'août » et de « chaleur ». Elles ouvrent, enfin, l'espace de jeu dans lequel va se placer la première *scène* du film. <sup>752</sup>

C'est, en effet, dès le début de l'action racontée que Delphine va subir sa première terrible déception, alors même qu'elle vient à peine de saisir le récepteur du téléphone que lui tend une des deux employées. Les propos de son interlocutrice se déduisant des silences de la personne au bout du fil, le spectateur comprend en même temps que la jeune fille que cette dernière ne partagera pas ses vacances avec son amie, qui semble avoir trouvé des arrangements plus favorables pour l'été et préfère partir avec un amoureux comme en témoignent les paroles de Delphine :

DELPHINE : Allô ! Ah bonjour, tu vas bien ?... Ah, c'est vachement bien ça ! T'es contente ?... Ben, on peut se débrouiller pour y aller tous les trois !... Qu'est-ce que tu veux me dire ?... Non, mais tu me laisses tomber, c'est ça ?... Oh non ! Oui, non, mais à deux semaines des vacances, je trouve ça vachement dur ! Qu'est-ce que tu veux que je fasse ?... C'est drôlement... Non, moi, je trouve ça dur. Excuse-moi ! *Elle raccroche.*

On remarque au passage l'élan désespéré qui pousse Delphine, contre toute raison, à s'agréger au couple - « on peut partir à trois? » - avant de comprendre qu'elle n'est pas la bienvenue et de raccrocher, désespérée. <sup>753</sup>

La séquence suivante nous montre Delphine sortant de l'immeuble où elle travaille. Un plan rapproché la présente de face au moment de traverser, les traits tendus. Delphine ne reviendra plus vers ce bureau où s'est noué son malheur <sup>754</sup> sous la forme d'une copine qui s'est

---

<sup>751</sup> Du grec ancien προλογος «prologue d'une pièce de théâtre, partie de la pièce qui précède la première apparition du chœur; exposition préparatoire du sujet».

<sup>752</sup> Notons que ce passage ne figure pas dans le scénario du *Rayon vert*. Les paroles à peu près inaudibles des secrétaires sont en effet captées sur un mode assourdi, dans une sorte d'arrière-plan sonore sur lequel viennent se détacher un certain nombre de mots et de *signes* fonctionnant comme autant d'annonces de l'intrigue principale.

<sup>753</sup> Notons que *Le Rayon vert* est le seul film de Rohmer où tout paraît déjà joué dès le début dans le sens du *pire*. A la manière d'un personnage comique de cinéma muet l'inscription de Delphine dans le film se fait à l'aune de la *baffe*. Ce trait structurel de l'intrigue façonne la syntaxe narrative du film, instaurant un paradigme de la *mésaventure* en lieu et place des aventures estivales souhaitées. Le film est ainsi, jusqu'au coup de théâtre final, une suite d'échecs tous plus cuisants les uns que les autres et marqués physiquement par une *gestuelle* du personnage principal toujours plus orientée dans le sens de la déprise. C'est cette structure qui imprime l'usage d'un registre à dominante pathétique dans le jeu du personnage.

<sup>754</sup> « Malheur » étant avant tout une expression désignant la mauvaise chance, l'infortune, ce mot s'impose d'autant plus que Delphine, comme on le verra par la suite, se montrera sensible à certains éléments disposés au gré de sa

dédite de sa parole. La *parole*, au sens où ce mot peut s'entendre dans l'expression « parole d'honneur », est ici défaillante, comme le signale un nouveau plan : une seconde façade d'immeuble apparaît en contre-plongée. On retrouve l'opposition fenêtres fermées / fenêtres ouvertes, encore renforcée par un panoramique vertical menant rapidement à la chambre la plus haute – celle de Delphine<sup>755</sup> - ouverte à son tour sur un noir, un vide – une *vacance* encore -, qui marque comme le couronnement de cette architecture baignée de lumière. Le caractère dynamique de ce mouvement ascendant de la caméra ajoute au spectacle de cette façade une existence. La caméra paraît l'animer à la manière d'un *personnage* dont l'oeil cyclopéen, constitué par la plus haute fenêtre, serait ouvert sur le noir, en contraste total avec les fenêtres fermées et miroitantes des étages inférieurs. A l'infinie possibilité des amourettes de vacances succède en effet la perspective d'une solitude. A l'heureuse promesse que constituaient des vacances pleines d'aventures estivales se substituent l'anxiété et la tristesse. Delphine, en lieu et place de la liberté et de la fantaisie promises, se voit désormais assignée à des *vacances*<sup>756</sup> qui se présentent, à la faveur d'un hasard de circonstances, comme un *chemin de croix*.

De manière significative le film ne va ensuite avoir de cesse, en effet, de juxtaposer ces scènes de vacances comme autant de clichés en forme de carte postale, dont on sent bien la fonction. Du projet de vacances en Irlande de la famille de Delphine à la scène de barbecue à Cherbourg, des scènes de drague à Cherbourg - encore - et à Biarritz, sans oublier le périple à la Plagne en une journée aller-retour, ce film peut aussi se lire comme une accumulation de tentations aussitôt goûtées que refusées, destinées à détourner par le *divertissement* Delphine de sa mélancolie. Refusant avec une énergie toujours plus *physique* de céder aux différents scénarios qui lui sont successivement proposés – ses amies étant toujours les plus empressées

---

route - cartes à jouer par exemple -, qu'elle percevra comme autant de signes renvoyant possiblement au *bon heur*, c'est-à-dire à la *chance*.

<sup>755</sup> Le film la chambre choisie était celle même de l'actrice Marie Rivière.

<sup>756</sup> Le mot « vacances », lui-même polysémique, renvoie comme l'on sait au vide, au creux, par le verbe latin « vacare ». « Les vacances, pour moi, c'est... le *loisir obligatoire* (...) C'est la seule période de l'année où le loisir soit *de rigueur* » (Marguerite Duras, entretien donné en 1962 dans le cadre de l'émission « Recherche de la France », retransmise sur France Culture le 19 juin 2021 dans le cadre des *Nuits magnétiques*, sous le titre « le tourisme et les loisirs selon Marguerite Duras, Roland Barthes et Vladimir Jankélévitch »). De fait, derrière le sort de Delphine, la structure du film semble faire signe vers une mise en question, de la part du cinéaste lui-même, des vacances comme possibilité ultime du bonheur individuel. En ce sens *Le Rayon vert* s'inscrirait dans une pensée qui, *Le Rayon vert* s'inscrirait dans une pensée qui, des *Mythologies* de Roland Barthes (1957) à *La Société de consommation* de Baudrillard (1970) voire à *L'Ere du vide* de Lebovicci (1983) propose une critique des enjeux de la modernité triomphante et de l'ère des loisirs. Si ce point de vue paraît séduisant il ne doit pas occulter, cependant, la puissance métaphysique d'une œuvre qui, comme toutes celles du cinéaste, a surtout pour objet de représenter l'existence humaine comme le théâtre d'enjeux puissants concernant la question de la réalisation de l'être dans sa rencontre avec l'Autre.

à lui proposer des *distractions* – Delphine est, des personnages rohmériens, un de ceux celui qui se construit à travers le rejet des scénarios qu'on lui propose. C'est bien ce que montre Christophe Honoré dans l'entretien qu'il accorde pour le site de cinéma en ligne Cinetek.<sup>757</sup>

« **Mardi 3 juillet** » :

La façade du palais Galliera surgit, occupant tout le côté gauche du plan, offrant au regard ses colonnes, ses arcades et ses statues inondées de lumière. Le banc en pierre qui souligne la base du bâtiment forme une ligne horizontale scandée par des TA disposés là comme des notes sur une partition, et redoublant comme en contrepoint les statues qui les surplombent du haut de leurs piédestals. La caméra s'attarde ensuite sur trois silhouettes féminines : Manuella, l'amie de Delphine en blanc et rouge, immobile, lisant assise et bien verticale, le corps comme en suspension sur le banc qui longe la façade, les pieds ne touchant pas le sol. Par contraste le soleil éclabousse les corps allongés et alanguis de deux jeunes inconnues qui paraissent s'offrir à sa présence. On observe de même une opposition entre la tension exprimée par l'effort de la lecture sur le visage sérieux de Manuella, et la douceur des visages, dont les yeux sont fermés sous la caresse du soleil.

Ces corps, à la fois immobiles et abandonnés, constituent le prologue de la scène qui va suivre, l'entrée à la fois sculpturale et gracieuse des corps dans le décor. Mais par l'opposition qu'ils expriment entre verticalité et horizontalité, effort et abandon, ils introduisent eux-mêmes une tension dans la séquence. Comme toujours dans le cinéma d'Éric Rohmer le travail de la couleur est constitutif du sens même de la séquence. Ici, les couleurs sont à la fois harmonieuses et contrastées. Ainsi, aux harmonies en blanc des corsages s'oppose le noir du pantalon de l'une des jeunes filles au rose tendre du pantalon d'une autre nonchalamment allongée sur le banc de pierre de la façade du palais.

Delphine traverse le square du palais Galliera qui s'offre de face. L'indifférence du monde est ici une image ensoleillée et calme à laquelle s'oppose le regard tourmenté de la jeune femme qui traverse frontalement le square du palais, cherchant son amie des yeux, puis disparaissant dans le hors champ en même temps qu'elle la rejoint. Au plan suivant commence ce « refus de scénario » dont le film est le sujet comme le montre Christophe Honoré dans l'entretien qu'il accorde pour le site de cinéma en ligne Cinetek. Elle invite ainsi Manuella à *changer d'espace*, comme oppressée par l'image qui s'offre à elle de ces corps alanguis qui

---

<sup>757</sup> Christophe Honoré, entretien donné pour accompagner la présentation du film sur le site CINETEK.

représentent tout ce qui lui échappe désormais : le farniente, la « bronzette », la jouissance de la caresse du soleil à la surface de la peau... L'expression d'indifférence heureuse qui les caractérise apparaît dans le plan en contraste absolu avec Delphine, dont la silhouette brune et déterminée traverse le champ du côté de l'ombre, dans l'écrin d'une verdure sombre, et qui jure avec la lumière solaire de midi.

L'image de la lecture revient dans le plan : l'amie de Delphine, debout appuyée sur le côté droit du cadre, lisant, son corps constituant le double vivant, éclaboussé de lumière, de la statue située dans l'ombre, dans le fond gauche du plan. Théâtralité de la beauté, qui s'offre ici comme opposition entre le corps de la jeune femme plongée dans sa lecture en pleine lumière et son double obscur, la statue tapie dans l'ombre et comme aux aguets. L'indifférence du monde est ici marquée par l'immobilité des corps : celui de la jeune femme plongée dans le ravissement extatique de sa lecture, et celle du dieu de pierre, qui renvoie, dans la perfection froide de ses formes, à l'éternité de l'art mais aussi au silence de l'obscurité, voire à la mort.

Delphine peut dès lors apparaître dans toute sa douleur et *en pleurs* – c'est la première occurrence. Étonnée, l'amie se rapproche, et, devant le récit désespéré de Delphine, élabore à son tour une proposition dont tout montre qu'elle *badine* en la faisant, et qu'elle ne la fait à la jeune femme que pour la distraire et l'amuser de son malheur. La ruse fonctionne, le prénom de Raoul soulevant chez Delphine une protestation aussi indignée que laconique - « ça va pas, non ? ». A l'expression outrée de Delphine il est néanmoins visible que le « Raoul » en question est une sorte de soupirant malheureux, qui serait d'avance disqualifié par la force comique d'un prénom marqué par l'esprit *vieux-jeu* de l'entre-deux guerres. Notons une progression radicale entre Delphine et le personnage de Anne, qui, joué par la même actrice dans le premier des films de la série réalisé cinq ans auparavant, *La Femme de l'Aviateur*, envoyait déjà balader un personnage, « Serge », qu'on ne verrait jamais non plus mais dont elle déclinerait sans façons l'invitation au téléphone. Si le soupirant était alors doté d'une voix qui lui permettait, à l'autre bout du fil, de pouvoir s'adresser à A, celui dont il est question ici n'intervient plus que comme un prénom ranci et démodé, une survivance d'un passé malheureux qui se voit ici récusé par la fraîche beauté de la jeunesse.

Puis Delphine apparaît boudeuse alors que son amie approche. Les couleurs des vêtements sont disposées en *chiasme* : veste rouge, robe blanche (Delphine), chemisier blanc chaussures rouges (la copine). Le rouge qui habille Delphine est aussi le rouge de sa douleur, de sa souffrance, voire de sa colère. Les harmonies du costume de la copine sont beaucoup plus douces. (...)

## I - Trois cycles avec résumés et trois films hors cycle.

### ***Le Signe du Lion (réalisation 1959, sortie en salle 1962. Film hors cycle)***

Durée : 103 mm. Format noir et blanc, 16 mm.

*Le décalage entre la réalisation et la sortie définitive du film tient au fait que dans un premier temps c'est une version tronquée que la société productrice du film (AJYM) a fait circuler, contre la volonté du cinéaste.*

*Paul Gégauff est crédité comme scénariste au générique bien que Rohmer soit l'auteur du film. C'est parce que Gégauff en est l'inspirateur : le film raconte en effet une anecdote qui lui est, dans une certaine mesure, arrivée. Celui-ci s'est retrouvé un jour sans argent en Espagne en plein mois d'août, faute d'avoir été rémunéré par le commerçant pour lequel il travaillait et qui était parti aux Etats unis. Tous ses amis étant également partis en vacances, il s'était alors retrouvé dans une très grande précarité, sans toutefois tomber aussi bas que Pierre Wesserlin.*

*Distribution* : Jess Hahn (Pierre Wesserlin). Michèle Girardon (Dominique Laurent), Sophie Perrault (Chris), Christian Alers (Philippe Chasseme), Stéphane Audran (la patronne de l'hôtel), Françoise Prévost (Hélène), Véra Valmont (la blonde de Nanterre), Jill Olivier (Cathie, la petite amie de Pierre), Malka Ribowska (la jeune femme aux deux enfants), Van Doude (Jean-François Santeuil), Jean Le Poulain (Toto), Paul Crauchet (Frédéric Morver dit « Fred »), Paul Bsiciglia (Willy), Gilbert Edard (Michel, un photographe), Jean-Luc Godard (l'homme à l'électrophone), Marie Dubois (une jeune femme dans un bar).

Pierre Wesserlin, un violoniste vivant au 27 quai des Grands Augustins, talentueux mais peu fortuné, reçoit un télégramme lui annonçant la mort d'une tante très riche. Persuadé qu'il va hériter il organise une « bringue à tout casser », en empruntant de l'argent à son ami reporter Jean-François. Sûr d'être protégé de tout par son signe astrologique – le signe du Lion, il n'accorde que peu d'importance à l'annonce du propriétaire de l'appartement qui l'informe qu'il compte revendre son bien.

Mais après la fête c'est la déconvenue : nous apprenons par ses amis que Pierre n'a finalement rien obtenu puisque c'est son cousin qui a hérité ; qu'il est, de surcroît, désormais introuvable. Pierre réapparaît toutefois, seul et presque sans le sou. Il va, dès lors, vivre une dégradation progressive de ses conditions d'existence, chassé de plusieurs hôtels où il ne parvient plus à payer ses chambres, puis se retrouvant à la rue, en errance à travers la ville et même au-delà – il ira jusqu'à Neuilly pour tenter une *combine* sur le conseil d'un camarade rencontré par hasard au fil de ses errances, mais il devra revenir à pied sans avoir fait aboutir ce projet douteux.

Les parcours de Pierre à travers la capitale se circonscrivent dans les dernières séquences aux quais de la Seine, où, après un malaise, il va faire la connaissance d'un clochard généreux – Toto, joué par Jean le Poulain -,

qui le prend sous sa protection. Alors qu'ils font tous deux un numéro musical grotesque inspiré de l'opéra de Wagner devant la terrasse des Deux Magots au quartier latin, Pierre emprunte un violon à un musicien des rues et se met à jouer un air étrange, inconnu des clients mais non du spectateur puisque c'est justement l'air qui parcourt tout le film en mode extradiégétique. Devant l'étonnement scandalisé de son camarade Toto, Pierre, excédé, s'enfuit et finit par tomber sur les marches du lycée Saint-Louis, poussé par Toto qui l'a poursuivi.

Mais alors qu'il exprime sa colère devant l'attroupement de curieux qui se fait devant lui, ses amis Jean-François et Hélène, qui par hasard prenaient un verre ce soir-là au café où le duo faisait son numéro, se précipitent vers lui, l'ayant reconnu. C'est alors qu'ils lui apprennent que son cousin est finalement mort dans un accident de voiture et que, par conséquent, il hérite vraiment.

Le film se termine donc comme il a commencé : Pierre est fou de joie, lui ses amis partent à nouveau sur la décapotable de Jean-François pour fêter la bonne nouvelle. Le film s'achève par un zoom sur la constellation du Lion, qui est celle du signe astrologique de Pierre.

## « Six Contes Moraux »

### *La Boulangère de Monceau (1962)*

*Durée* : 26mn. Format noir et blanc, 16 mm.

*Distribution* : Barbet Schroeder (le narrateur), Bertrand Tavernier (la voix du narrateur), Claudine Soubrier (Jacqueline, la boulangère), Michèle Girardon (Sylvie), Fred Junk (Schmidt, l'ami du narrateur), Michel Mardore (un client de la boulangerie).

Après une présentation méthodique du quartier du parc Monceau par le narrateur, qui habite une chambre d'étudiant et prépare ses examens de droit, nous apprenons qu'il s'intéresse à une jeune femme blonde qu'il aperçoit régulièrement sortant d'une galerie de peinture où elle travaille.

Aidé de son ami Schmidt il va alors la guetter, arpentant la rue de Lévis sur le temps du déjeuner où il est sûr de la trouver à cette heure de la journée. Il la rencontre enfin avec l'aide de son complice, qui l'alerte de son arrivée. Le narrateur, qui commence à arpenter la rue par laquelle arrive Sylvie en sens inverse, la heurte alors par inadvertance. Elle rit, il bafouille, il l'invite à prendre un café, elle refuse tout en manifestant des signes évidents d'intérêt pour le jeune garçon. Puis mystérieusement elle disparaît. Il va alors tenter de la retrouver en vain.

Ayant pris l'habitude d'acheter, durant ses recherches, des sablés dans une boulangerie située rue Leboutoux, il peu à peu entre dans un jeu de séduction avec la boulangère, qu'il trouve à son goût et qui, de son côté, marque aussi de l'intérêt pour lui. Tous deux élaborent tacitement une sorte de petit jeu autour de l'achat des sablés. Mais le narrateur, furieux contre lui-même de se laisser ainsi séduire, reporte toute la faute de sa faiblesse contre la jeune femme, qu'il décide de « punir de s'être frottée au loup ». L'aidant dans la rue, un jour, à porter un cageot, il l'invite à dîner, mettant avec elle au point un code : il viendra dans la boulangerie et demandera à son

habitude un sablé. Si elle est d'accord pour dîner en sa compagnie elle lui donnera deux sablés puis elle viendra ensuite le retrouver au café du Dôme, place Villiers.

Le lendemain soir – alors qu'il vient d'être reçu à son examen -, il met sa promesse à exécution et se rend à la boulangerie. La jeune fille, se conformant au code que le narrateur lui a proposé, lui donne deux sablés, indiquant ainsi qu'elle est prête à passer la soirée avec lui. Il sort ensuite de la boutique, et tombe par hasard sur Sylvie, qu'il retrouve, donc, après trois semaines. Elle lui explique qu'elle a souffert d'une entorse au point de devoir rester chez elle. Ravi, il l'invite à dîner. Pendant qu'elle monte se changer – elle habitait en fait en face de la boulangerie -, il exprime l'idée qu'il a raison de faire le choix *moral* qu'il vient de faire d'inviter Sylvie, alors qu'il aurait pu se débrouiller pour honorer les deux rendez-vous sur deux dates différentes. Sylvie et lui se rendent ensuite, sous la pluie, au restaurant. Le narrateur espère que la boulangère ne les verra pas, retardée par une pluie finalement bien opportune. Lors de la soirée avec Sylvie, il comprend, lors de la soirée avec Sylvie, qu'il a bénéficié d'une méprise de sa part : Sylvie était en effet persuadée, le voyant régulièrement rue Leboutoux où elle habite, que c'était pour elle qu'il faisait ainsi les cent pas dans la rue.

Ils se marient six mois plus tard. Ils vont de temps en temps chercher du pain ensemble, mais la boulangère n'est plus là.

### ***La Carrière de Suzanne (1963)***

*Durée* : 52 mm. Format noir et blanc, 16 mm

*Source* : Éric Rohmer, *Le Révolver* (1949).

*Distribution* : Catherine Sée (Suzanne Hocquetot), Christian Charrière (Guillaume Peuch-Drummond), Philippe Beuzin (le narrateur, Bertrand), Diane Wilkinson (Sophie), Jean-Claude Biette (Jean-Louis), Patrick Bauchau (Franck), Pierre Cottrell (l'amateur d'art), Jean-Louis Comolli (un invité de la fête).

Le récit commence à une terrasse de café, le Luco dans le quartier latin, où deux jeunes hommes, le narrateur Bertrand (étudiant en pharmacie) et son ami Guillaume (étudiant à Science Po) prennent un verre. Guillaume entreprend alors de draguer une jeune femme, Suzanne, qui fait des études d'interprétariat mais qui doit travailler pour payer ses études. Guillaume se montre volontiers indélicat, ce qui ne déplaît pas à la jeune femme puisque, après une maigre résistance, elle finit par accepter son invitation à une fête chez lui pour dans quinze jours, à Bourg-la-Reine.

Le soir de la fête Guillaume se comporte très mal, courtisant ouvertement la promise du beau Franck, Sophie – sur laquelle Bertrand a aussi des vues -, et laissant Suzanne de côté. Celle-ci, peu rancunière, reste dormir chez lui néanmoins. Bertrand rentre discrètement le lendemain, ne souhaitant pas être pris à témoin de son triomphe par son ami Guillaume. Suzanne et Guillaume se revoient alors régulièrement, toujours en présence de Bertrand que Guillaume se délecte régulièrement d'associer à ses frasques. Mais il se montre tellement grossier un jour

envers Suzanne qu'elle finit par se fâcher, demandant même à Bertrand de la raccompagner. Peine perdue : elle retombe à nouveau sous l'emprise de Guillaume, et passe la nuit avec lui.

Très agacé par Suzanne qu'il considère, comme toutes les proies de Guillaume, trop complaisantes, Bertrand décide de ne plus la voir. Il se laisse quand même inviter par elle à la *boum* de H.E.C. Guillaume, vexé dans son amour-propre d'avoir ainsi été négligé, décide de profiter d'elle et de la « ruiner », avec la complicité de Bertrand. Ils vivent alors deux ou trois semaines aux crochets de la jeune fille.

Au retour des vacances de Pâques Bertrand cache dans un livre, dans sa chambre d'hôtel, quatre mille francs que ses parents lui ont donnés pour s'acheter un costume. Guillaume survient alors et cherche à lui emprunter de l'argent. Bertrand refuse, prétendant ne pas en avoir, mais s'absente un moment pour répondre à Suzanne, qui l'invite à une surprise partie. A son retour il voit Guillaume ouvrir et refermer les livres. Celui-ci tente de savoir si c'était Suzanne qui était au téléphone, mais Bertrand tient bon et ne dit rien.

Peu de temps après, lors de la surprise partie où Suzanne l'a entraîné, il aperçoit Sophie, qui lui dit du mal de son ami Guillaume, dont elle ne supporte pas l'attitude de « fils à papa ». Bertrand héberge ensuite Suzanne, désormais fauchée et qui a arrêté de travailler, dans sa chambre d'hôtel. Le lendemain, il part suivre ses cours laissant Suzanne dormir. A son retour Suzanne n'est plus là, et il ne retrouve pas non plus son argent, dont il ne reste plus que mille francs sur les quatre mille qu'il avait rangés dans son livre. C'est, pourtant, Guillaume que Sophie accuse lors d'un rendez-vous au café, où Bertrand voit souvent la jeune femme qu'il courtise désormais. A son grand étonnement, celle-ci lui apprend également que Suzanne va se marier.

Guillaume et lui la rencontrent en effet à la piscine en compagnie de Franck, sa nouvelle conquête et son futur mari. Le narrateur prononce alors la phrase suivante : « En me privant du droit de la plaindre, Suzanne s'assurait sa vraie revanche ».

### *Ma Nuit chez Maud (1969)*

*Durée* : 105 mn. Format noir et blanc, 35 mm.

*Source* : Éric Rohmer, *Rue Monge* (1944-1945)

*Distribution* : Jean-Louis Trintignant (Jean-Louis), Françoise Fabian (Maud), Marie-Christine Barrault (Françoise), Antoine Vitez (Vidal), Leonid Kogan (le violoniste), Guy Léger (le prédicateur), Anne Dubot (l'amie blonde), Maire Becker (Marie, la fille de Maud), Marie-Claude Rauzier (l'étudiante)

L'action se passe à Clermond-Ferrant où le narrateur Jean-Louis occupe un poste d'ingénieur. Au moment où le film commence il est déjà épris d'une jeune femme blonde aperçue à l'église puis, en vélo ou en solex, dans les rues de la ville. Il se promet de l'épouser.

Il va être retardé dans ce projet par les événements que déclenchera sa rencontre fortuite au café avec Vidal, un ami de jeunesse devenu professeur de philosophie à l'université. Jean-Louis et lui discutent de leurs dernières lectures et Jean-Louis, qui est en train de le relire, évoque Pascal., qu'il trouve « décevant ». Ils évoquent alors le thème du pari pascalien que Vidal, pourtant marxiste, paraît prendre en considération. Vidal invite Jean-

Louis à un concert le soir-même. Son ami accepte malgré des réticences. A cette occasion Vidal lui propose de passer la soirée de Noël chez son amie, Maud.

La soirée chez Maud occupe environ un tiers du film. Les trois personnages y discutent beaucoup, Vidal et Maud – soit un marxiste et une libre-penseuse – prenant plaisir à mettre Jean-Louis en porte-à-faux par rapport à sa foi catholique. En même temps chacun dévoile ses fêlures : Vidal est amoureux de Maud sans espoir réel de réciprocité, les relations de Maud avec son mari se sont distendues quand elle a appris qu'il la trompait. Après le repas Vidal se retire, laissant par dépit le champ libre à Jean-Louis, que Maud propose d'héberger sous le prétexte qu'il est dangereux de rouler sur le verglas et qu'elle a une chambre supplémentaire.

S'ensuit alors une soirée plus intime, car il s'avère que Maud a menti, et qu'elle-même dort au salon. Ne parvenant pas à trouver le sommeil dans un fauteuil où il s'était installé pour la nuit, Jean-Louis accepte finalement de s'allonger auprès d'elle, mais au réveil, Maud encore ensommeillée se réfugie dans ses bras, provoquant un geste tendre de la part de Jean-Louis, qui paraît tout d'abord répondre dans un demi-sommeil, mais qui refuse finalement les gestes tendres de la jeune femme, ce qui suscite la colère de cette dernière. Ils se reverront l'après-midi, pour une promenade dans la neige en groupe, puis passeront tous deux la soirée ensemble à nouveau chez Maud, mais dans la chasteté.

Jean-Louis retrouvera ensuite Françoise, la jeune femme blonde convoitée. Ils feront connaissance, se marieront et auront des enfants. Mais encore une fois le hasard va intervenir : Jean-Louis retrouve en effet Maud alors qu'il venait en famille profiter d'une plage bretonne. Échangeant avec elle quelques phrases pendant que Françoise, visiblement gênée, va au bord de l'eau avec son petit garçon, il comprend à demi-mot que celle qu'il a épousée n'était autre que l'ancienne maîtresse du mari de Maud.

### ***La Collectionneuse (1967)***

Durée : 90 mn. Format couleur, 35 mm.

Source : Éric Rohmer, *Chantal ou l'épreuve (1949)*

*Ce film est classé quatrième dans la liste des Contes moraux par Éric Rohmer, bien qu'ayant été réalisé en troisième position. En effet, Rohmer ayant dû attendre un an avant de tourner « Ma Nuit chez Maud » faute de disponibilité de Jean-Louis Trintignant, il réalisa « La Collectionneuse ». Mais c'est bien « Ma Nuit chez Maud » que le cinéaste souhaitait placer en troisième position. Cette idée se justifie d'autant plus que ce film est le premier long métrage en noir et blanc dans la série des « Contes moraux ». Ce sera aussi le dernier.*

*Distribution* : Patrick Bauchau (Adrien), Daniel Pommereulle (Danie), Haydée Politoff (Haydée), Alain Jouffroy (l'écrivain), Dennis Berry (Charlie), Seymour Herzberg (le collectionneur américain), Brian Belshaw (l'amant), Donald Cammel (le garçon à Saint-Tropez), Pierre-Richard Bré (un copain dans l'automobile), Alfred de Graaf (un touriste perdu)

On n'entre dans l'action racontée qu'après une succession de trois prologues où sont présentés les personnages et la situation. Le premier prologue nous montre Haydée au bord de l'eau en plan rapproché. Le second met deux personnages en présence : Daniel Pommereulle et Alain Jouffroy, jouant dans le film des personnalités du monde de l'art, ce qu'ils étaient à cette époque dans la vraie vie. Daniel Pommereulle – dont c'est le vrai nom et qui est à cette date un plasticien réputé – se montre élitiste, exigeant et sans concession. Un troisième prologue nous permet de découvrir le narrateur du conte, Adrien, dans le jardin de la maison d'un hôte que nous ne verrons jamais dans le film. Plongé avec sa compagne, Jenny et une amie Aurélia dans un débat autour de la question de la beauté, il soutient la thèse de Jenny que la beauté est une notion relative et non absolue, contrairement à Aurélia, beaucoup plus intransigeante dans sa conception de la beauté. Nous découvrirons plus tard qu'Adrien vit du commerce de l'art, dans lequel il joue le rôle d'agent dans le cadre de transactions concernant le marché des œuvres. Adrien et se sépare ensuite de Jenny, décidée à le quitter pour les vacances et à se rendre en Angleterre. Il se promène alors dans la maison de son hôte, où il tombe par inadvertance sur une scène à caractère sexuel impliquant Haydée. Celle-ci le voit en train de la regarder et lui adresse un sourire taquin.

Adrien rejoint ensuite Daniel pour les vacances dans une villa à Ramatuelle appartenant également au propriétaire de la précédente, et qui leur a prêté pour l'été cette résidence secondaire. Il compte en effet se mettre au repos total. Mais il y retrouve par hasard Haydée, qu'il ne s'attendait pas du tout à revoir dans cet endroit. Vont ensuite s'ensuivre une série de péripéties centrées autour du thème de la séduction, dans le cadre d'une relation triangulaire impliquant les trois personnages. Adrien, se pensant désiré par Haydée, la désire lui-même sans se l'avouer, ce qui donne lieu à des analyses d'autant plus savoureuses qu'il est le narrateur et qu'il commente régulièrement la situation. Ces commentaires en voix *off* sont prolongés par des dialogues et des situations impliquant duos et trios, qui contredisent souvent les certitudes du narrateur. La suffisance et la morgue d'Adrien et de Daniel se voient en effet régulièrement battues en brèche par la jeune femme, qu'ils convoitent et rejettent tour à tour mais qu'ils ne parviennent guère à comprendre, tant son comportement demeure ambivalent, entre soumission et séduction. Se comportant souvent en dandys cyniques et cruels face à cette jeune fille sur laquelle ils ne cessent secrètement de projeter leurs désirs, leurs coups d'éclat se voient ridiculisés par le calme olympien d'une Haydée que rien ne semble réellement atteindre.

Après une ultime péripétie engageant l'histoire de la vente par Adrien d'un vase précieux à un riche collectionneur américain, Daniel va finalement quitter la résidence, donnant à Adrien sa chance de conquérir Haydée. Sauf que le hasard s'en mêle, et que Haydée va planter là Adrien sous prétexte de partir avec un ami rencontré par hasard. Adrien, dépité, fait contre mauvaise fortune bon cœur, décidé de mettre enfin les vacances à profit pour se mettre au repos comme il l'avait prévu au départ. Mais une fois solitaire dans cette grande maison il éprouve le besoin d'aller retrouver Jenny.

### *Le Genou de Claire (1970).*

Durée : 105 mn. Format couleur, 35 mm.

Source : Éric Rohmer et Paul Gégauff, *La Roseaie* (1951)

*Distribution* : Jean-Claude Brialy (Jérôme), Aurora Cornu (Aurora), Béatrice Romand (Laura), Laurence de Monaghan (Claire), Gérard Falconetti (Gilles), Fabrice Luchini (Vincent), Michèle Montel (Mme Walter), Sandro Franchini (l'italien du bal), Isabelle Pons (Lucinde, en photo).

Jérôme est un attaché culturel de 35 ans qui doit se marier avec Lucinde, dont nous ne verrons que la photo. Venant passer trois semaines à Talloires – au bord du lac d'Annecy – pour revendre une maison d'enfance, il retrouve une très vieille amie qu'il avait perdue de vue, la romancière Aurora. Celle-ci l'emmène chez sa logeuse, Mme Walter, qui habite au bord du lac. Jérôme fait alors la connaissance de sa fille Laura, une lycéenne très vive d'esprit avec laquelle il va nouer une relation d'amitié mêlée de séduction, Laura prétendant préférer les hommes mûrs aux garçons de son âge. La relation s'étiolera cependant après une promenade en montagne où Jérôme et la jeune fille se sont embrassés. Laura délaissera alors Jérôme pour se tourner le jeune Vincent, un jeune garçon à la parole pleine de vivacité.

Jérôme reportera quant à lui ses vœux sur une autre jeune fille, Claire la demi-soeur de Laura qui arrive un peu plus tard à Talloires. Celle-ci produit sur Jérôme un effet d'attraction très puissant, en particulier à l'occasion d'une partie de tennis où il voit le petit ami de Claire, Gilles, poser la main sur son genou, qu'il trouve très beau. Il va très vite sombrer dans un désir jaloux, ne supportant pas Gilles, le petit ami de Claire, qu'il accuse de ne pas savoir aimer la jeune fille.

Il se confiera par la suite à Aurora. Leur relation d'une grande complicité intellectuelle et affective est constituée, tout au long du film, de rencontres leur permettant de se livrer à leurs impressions, mais aussi d'envisager des suites des aventures de Jérôme. En effet, Aurora prétend utiliser Jérôme comme cobaye pour un roman sentimental, et c'est à ce titre qu'elle le conseille et le pousse parfois à concrétiser ses désirs, comme lorsqu'elle l'enjoint de mettre la main sur le genou de Claire. Jérôme saisira l'occasion d'un jour de pluie, où il se réfugie avec la jeune fille sous un abri pour prendre dans sa main le genou de Claire. Il fera alors passer ce geste pour un geste de consolation après l'avoir fait pleurer en lui apprenant qu'il a vu Gilles embrasser une jeune fille.

Les vacances s'achèvent pour Jérôme qui, se sentant apaisé après ce geste, prend congé d'Aurora et rentre retrouver sa promise alors que, de leur côté, les deux jeunes amants se réconcilient.

### *L'Amour l'après-midi* (1972)

*Durée* : 95 mn. Format couleur, 35 mm.

*Distribution* : Bernard Verley (Frédéric Carrelet), Françoise Verlet (Hélène Carrelet sa femme et la véritable épouse de l'acteur dans la vie), Zouzou (Chloé), Daniel Ceccaldi (Gérard), Malvina Penne (Fabienne), Babette Ferrier (Martine), Danièle Malat (la cliente de la boutique de confection), Pierre Nunzi (le vendeur en confection), Tina Michelino (la passagère du train), Jean-Louis Livi (le camarade de Frédéric au café), Sylvaine Charlet (la logeuse), Irène Skobline (la vendeuse en confection), Frédérique Hender (Madame M. une invitée des Carrelet), Claude-Jean Philippe (Monsieur M. un invité des Carrelet), Suze Randall (la fille au pair anglaise), Sivio Badesco (l'étudiante), Claude Bertrand (l'étudiant), Françoise Fabian (une femme lors de la séquence du rêve), Marie-Christine Barrault (une femme lors de la séquence du rêve), Haydée Politoff (une femme lors de la séquence du rêve), Laurence de Monaghan (une femme lors de la séquence du rêve), Gérard Falconetti (un homme lors de la séquence du rêve), Aurora Cornu (une femme lors de la séquence du rêve), Béatrice Romand (une femme lors de la séquence du rêve).

Frédéric Carrelet, un homme d'affaires marié à une professeur d'anglais, apparaît ici en rêveur fasciné par le spectacle des femmes croisées dans la rue, ainsi que dans le train de banlieue qu'il prend quotidiennement pour aller travailler. Il passe également du temps tous les jours au café, dans le quartier de la gare Saint-Lazare où il travaille, afin de se détendre et de se livrer à son activité favorite : la contemplation des êtres qui l'environnent. Il passe ainsi du temps, un jour, à élaborer des scénarios en examinant une jeune femme qui attend son petit ami en lisant à la terrasse du café. Ces rêveries se prolongent par la représentation d'un fantôme, Frédéric s'imaginant en possession d'un talisman magique qui lui permettrait de séduire toutes les femmes. Se présentent alors à lui plusieurs créatures de toute beauté, qui sont en réalité les personnages féminins des Contes moraux, et qui toutes – à l'exception de Béatrice Romand, se montrent sensibles à son charme et à sa proposition de passer une heure en sa compagnie.

L'une de ses secrétaires l'informe, le lendemain, qu'une femme l'attend dans son bureau. Il a alors la surprise de retrouver à cette occasion Chloé, une vieille amie qu'il avait oubliée, qui a décidé lui rendre visite après plusieurs années. Celle-ci, instable en amour mais aussi socialement, va l'impliquer de plus en plus dans sa vie, sous prétexte de lui demander des services. Elle s'emploie, en réalité, à le conquérir et va y arriver après s'être éclipsée suffisamment longtemps pour qu'il mesure à quel point, alors qu'il vient d'être père pour une seconde fois, il est épris d'elle. A son retour d'un prétendu voyage en Italie où elle se serait séparée de son amant, Chloé lui demande s'il accepte de lui faire un enfant, lui promettant de le laisser en paix par la suite. Mais le jour de la mise en œuvre de ce projet Frédéric est pris par un sentiment de culpabilité tel qu'il renonce et s'enfuit, dévalant l'escalier pendant que Chloé, nue sur son lit, l'attend. Il rejoint alors Hélène, sa femme, et tous deux se retrouvent avec une grande émotion.

### *La Marquise d'O...(1976, hors cycle)*

**Texte source :** Heinrich von Kleist, *Die Marquise von O...* (1805), traduction d'Éric Rohmer.

*Durée :* 100mn. Format couleur, 35mm.

*Distribution* (rôles principaux) : Edith Clever (la marquise), Bruno Ganz

(le comte), Peter Lühr (le colonel, père de la marquise), Edda Seippel (la colonelle, mère de la marquise), Otto Sander (le frère de la marquise), Bernhard Frey (Leopardo)

Durant les guerres napoléoniennes, en Italie du nord autrichienne, une citadelle commandée par le père de la Marquise d'O... - veuve d'un militaire mort au combat -, doit abdiquer devant les troupes russes. La marquise étant menacée de viol par des soldats, est sauvée par un officier russe qui, nous dit le texte « apparut à la marquise tel un ange du ciel »<sup>758</sup>, et qui la met à l'abri des assauts des soudards en l'emmenant dans une autre aile du château. Là, elle s'évanouit. Lorsque les servantes de la jeune femme arrivent elles s'affolent, mais le comte fait le nécessaire pour faire venir un médecin avant de quitter lui-même la place. Empêchée, à son réveil, de remercier son sauveur qui est déclaré mort, la marquise découvrira ensuite avec beaucoup d'étonnement qu'elle est enceinte, ce qui le mettra à l'écart de sa famille. Entretemps le comte, finalement en vie, viendra plusieurs fois demander de manière insistante sa main, s'obstinant en dépit du fait qu'elle ne souhaite pas se remarier, ayant perdu son époux dans des conditions douloureuses, et ayant déjà une petite fille. Incapable de faire le lien entre sa grossesse et les demandes insistantes du comte à son endroit, elle finit par faire mettre une annonce dans le journal pour prier l'auteur du forfait à venir se présenter à elle à une date donnée afin de l'épouser. C'est alors le comte qui se présente, qu'elle commence par refuser avec horreur. Finalement elle accepte de l'épouser moyennant un arrangement stipulant qu'il vivra séparément. Et il se comporta de manière si exemplaire qu'elle acceptera, enfin, de se réconcilier avec lui.

---

<sup>758</sup> Kleist, *La Marquise d'O.* (et autres nouvelles), traduction de M.-L Loreau et G. La Flize, Garnier Flammarion, 1990.

### *Perceval le Gallois (1978, hors cycle)*

*Texte source* : Chrétien de Troyes, *Perceval le Gallois* (traduction et adaptation de Éric Rohmer)

*Distribution* : Fabrice Luchini (Perceval), André Dussolier (Gauvain), Marie Rivière (pucelle, dame, fille de Garin), Pascale Gervais de Lafond (pucelle, dame, fille de Garin), Pascale de Boysson (la Veuve dame), Clémentine Amouroux (La Pucelle de la tente), Jacques le Carpentier (L'Orgueilleux de la Lande), Antoine Baud (le Chevalier Vermeil), Jocelyne Boisseau (la Pucelle qui rit), Marc Eyraud (le Roi Arthur), Gérard Falconetti (le sénéchal Ké), Raoul Billerey (Gornemant de Goort), Frédéric Norbert (le Roi d'Escavallon), Arielle Dombasle (Blanchefleur), Sylvain Lévigac (Anguingueron), Guy Delorme (Clamadieu des Îles), Michel Etcheverry (le Roi pêcheur), Coco Ducados (la Demoiselle hideuse), Gilles Raab (Sagremor), Marie-Christine Barrault (la Reine Guenièvre), Jean Boissery (Guingambresil), Claude Jader (Thiébaut de Tintagel), Frédérique Cervonnet (la fille aînée de Thiébaut), Anne-Laure Meury (la Pucelle aux petites manches), Christine Lietot (La Soeur du Roi), Hubert Gignoux (l'Ermite).

Ébloui par la rencontre de chevaliers, Perceval, un jeune garçon élevé à l'abri du monde, croit voir Dieu et ses anges. Il décide de se rendre à la cour du roi Arthur afin d'y être adoubé chevalier, en dépit du désespoir de sa mère. En chemin il provoque la jalousie de l'Orgueilleux de la Lande qui jure de le retrouver. A la cour du roi, Perceval tue un chevalier qui a insulté la reine. De Gornemant de Goort, il reçoit des conseils et est initié au maniement des armes. Dans la ville de Beaurepaire, Perceval défend les intérêts de Blanche-Fleur en repoussant les assaillants de Clamadieu des Îles. Perceval décide alors de retourner au château de sa mère. De la brume surgit un château. Un roi, le Roi Pêcheur, lui offre l'hospitalité. Le festin est interrompu par un étrange cérémonial : un jeune homme porte une lance qui saigne et une jeune fille un " Graal " merveilleux qui possède un éclat extraordinaire. Mettant à profit les conseils de discrétion que lui a donnés Gornemant de Goort, il se retient de s'enquérir de la signification de cette procession. Mais à son réveil, le château est vide. Il rencontre une créature hideuse qui lui reproche de ne pas avoir posé la question qui aurait guéri le roi infirme. Désormais, Perceval est condamné à errer et à ne retrouver le château de sa mère qu'après la mort de celle-ci. En poursuivant son voyage, il châtie l'Orgueilleux de la Lande. Ayant entendu vanter ses exploits, le roi Arthur décide de partir à la recherche de Perceval qu'il trouble dans sa méditation et qui décline son invitation. Cinq années passent. Perceval retrouve le château du Graal. Un Vendredi Saint, il apprend d'un ermite que tout son malheur vient du jour où il a quitté sa mère et du chagrin dont elle est morte. Il va dès lors faire pénitence en revivant les étapes de la Passion.

## « Comédies et proverbes »

### *La Femme de l'Aviateur (1981)*

« On ne saurait penser à rien »

« On ne saurait penser à rien ».

Durée : 104 mn, format couleur, film en 16 mm gonflé en 35 mm.

*Distribution* : Philippe Marlaud (François), Marie Rivière (Anne), Anne-Laure Meury (Lucie), Matthieu Carrière (Christian), Philippe Caroit (le copain de François), Rosette (la concierge), Fabrice Luchini (Marcillat), Coralie Clément (la collègue d'Anne), Lisa Hérédia (l'amie d'Anne), Mary Stephen (la touriste aux Buttes Chaumont), Haydée Caillot (la femme blonde) Neil Chan (le touriste aux Buttes Chaumont).

François, un jeune étudiant en droit, qui travaille de nuit au tri postal gare de l'Est, termine, au petit matin, son travail. Son amie, Anne, ayant un problème de tuyauterie, il trouve un plombier par l'intermédiaire d'un collègue. Mais il doit aller prévenir Anne en lui laissant un mot pour l'informer qu'il y aura des travaux chez elle, puis retrouver son collègue à 14h pour lui dire si Anne est d'accord pour les travaux le lendemain. Arrivé au domicile d'Anne il tente d'écrire un mot mais son stylo ne marche pas, il redescend et va en acheter un autre, puis s'installe à une terrasse de café pour écrire une carte à Anne.

Entretemps un homme arrive en taxi au bas de l'immeuble où habite Anne. Il monte, écrit un mot et le glisse sous la porte. Anne l'entend et, devinant qu'il s'agit de Christian son amant aviateur, elle le fait entrer. S'ensuit une scène émouvante de rupture, Christian lui annonçant qu'il va s'installer à Paris avec sa femme et que, de surcroît, cette dernière est enceinte. Anne prend mal cette situation qui lui fait beaucoup de peine. Mais elle doit aller travailler. Nous retrouvons Christian qui, amenant enfin sa carte chez Anne, la voit descendre avec Christian de l'immeuble. Connaissant leur liaison, François souhaite en savoir plus : il rejoint Anne à midi dans le café où elle déjeune avec une amie, mais l'explication tourne court après une scène dans la rue, Anne refusant de lui parler. Comme elle a néanmoins accepté l'intervention d'un plombier le lendemain, François se dirige vers la gare de l'Est et en informe son copain. S'apprêtant à quitter la gare il retrouve, par hasard, l'aviateur à une terrasse de café. Il s'installe alors, puis s'endort, fatigué par ses horaires de nuit. A son réveil il a la surprise d'apercevoir une femme blonde assise à côté de la place de l'aviateur, vide. Ce dernier revient, la rejoint, et ils quittent rapidement les lieux, suivis par François décidés à les prendre en filature – le spectateur comprend qu'il aimerait montrer à son amie que l'aviateur la trompe. François monte dans un bus à leur suite. Il repère une jeune fille dans le bus, qui le regarde avec insistance. Arrivés aux Buttes Chaumont toujours à la suite du couple, il descend mais, perdu, demande son chemin à la jeune fille, descendue également dans le parc.

Ils font connaissance puis ne se quittent plus, pris dans un tourbillon de paroles, François se prétendant détective mais se laissant rapidement deviner, Lucie se montrant ravie de participer à l'enquête voire lui proposant des hypothèses d'interprétation concernant l'aviateur et la femme blonde. N'ayant rien découvert de probant ils se quittent, et François revient chez Anne. Scène de ménage assez violente. Mais Anne finit par lui montrer une photo de la femme de Christian, qui n'a rien à voir avec la femme blonde, qui se trouve être la sœur de l'aviateur.

Sortant de chez Anne il s'installe à une terrasse pour écrire une carte à Lucie, qui lui avait demandé de la tenir au courant. Alors qu'il se dirige vers la gare de l'Est pour son travail, il aperçoit par hasard Lucie embrassant fougueusement son collègue du tri. Il jette néanmoins la carte dans un boîte, après avoir failli la jeter à la poubelle. Générique de fin avec la chanson composée par Éric Rohmer « Paris m'a séduit », chantée par Arielle Dombasle, et dont l'air reprend tous les moments de la journée où François l'a sifflotée.

### ***Le Beau Mariage (1982)***

« Quel esprit ne bat la campagne ? »

*Durée* : 97 mn. Format couleur, 35 mm.

*Distribution* : Béatrice Romand (Sabine), Arielle Dombasle (Clarisse), André Dussolier (Edmond), Féodor Atkine (Simon), Huguette Faget (Maryse, l'antiquaire), Thamila Mezbah (mère de Sabine), Sophie Renoir (Lise, sœur de Sabine), Pascal Gregory (Nicolas, frère de Clarisse), Virginie Thévenet (la jeune mariée, épouse de Nicolas), Denise Bailly (la comtesse), Vincent Gauthier (Claude), Anne Mercier (la secrétaire), Catherine Retti (la cliente), Patrick Lambert (le voyageur).

Sabine, originaire du Mans mais étudiante en histoire de l'art à Paris, est filmée dans le train vers la capitale. Elle remarque un jeune homme. Elle se rend ensuite dans son studio, d'où elle donne rendez-vous pour le soir à son amant, le peintre Simon. Les ébats du couple dans l'atelier du peintre sont interrompus dans la soirée par le coup de fil du petit garçon du peintre. Furieuse Sabine décide de rompre instantanément avec lui, au prétexte qu'elle « va se marier ». Devant l'insistance étonnée de son amant qui souhaite savoir avec qui elle répond ne pas le savoir, ce qui ne la gêne en rien dans son projet. Le film va, dès lors, se dérouler essentiellement dans le centre historique du Mans, entre la boutique de Mme Cadot où elle travaille et celle de son amie Clarisse, qui pratique la peinture sur abat-jours dans une boutique située un peu plus haut dans la même rue pavée. Annonçant son projet à Clarisse, Sabine suscite l'étonnement de cette dernière. Invitée au mariage du frère de Clarisse, Nicolas, elle insiste auprès de sa mère pour l'entraîner avec elle, mais celle-ci refuse sous prétexte qu'elle n'a rien à dire aux proches de Clarisse. Le samedi suivant, lors du cocktail donné après la cérémonie, Clarisse présente Sabine à son cousin Edmond, se montrant très entreprenante et cherchant visiblement à forcer le destin en poussant cette union. Sabine semble charmée par Edmond, mais celui-ci, rappelé à Paris de manière intempestive, part sans lui dire au-revoir. Sabine, qui a obtenu de Clarisse le numéro de téléphone d'Edmond, l'appelle peu de temps après et lui fixe un rendez-vous au Mans sous le prétexte de l'aider à trouver des vases de Jersey, qu'il recherche. Comme prévu il vient au rendez-vous et Sabine l'emmène chez une comtesse pour permettre à Edmond d'acheter des vases, sur le compte de la boutique de Mme Cadot. Cette dernière, furieuse que Sabine ait pris l'initiative de les vendre, lui adresse des reproches. Sabine en profite aussitôt pour démissionner. Elle se rend ensuite à la cathédrale brûler un cierge, et y rencontre un ancien amour chez qui elle se rend, et auquel elle explique son projet, le laissant très étonné. Puis elle explique son projet à sa mère qui la désapprouve, le considérant comme très démodé. Désolée qu'Edmond ne l'ait pas rappelée, elle prend néanmoins la décision de l'inviter à son anniversaire, ce dont elle s'ouvre à Clarisse. Le jour de la fête se passe très mal : Edmond se fait tellement attendre qu'exaspérée elle abandonne les invités et se réfugie, en larmes, dans sa chambre. Il arrive enfin mais se montre pressé de repartir,

devant plaider le lendemain à Narbonne. Devant ce fiasco Sabine, loin de se montrer découragée, se montre au contraire plus obstinée dans son désir de séduire Edmond. Elle l'appelle à plusieurs reprises, celui-ci laissant à sa secrétaire le soin de l'éconduire à chaque fois. Elle finit par se rendre au bureau d'Edmond et le forcer à la recevoir. Il l'éconduit alors par un long monologue, montrant qu'il n'est pas dupe de sa stratégie. Vexée elle renchérit, prétendant n'avoir jamais pensé à l'épouser et trouver cent fois mieux ailleurs. Elle fait un scandale sur le palier, traitant une cliente d'Edmond, qu'elle a bousculée, de « vieille face de rat ». Revenue au Mans elle conte sa mésaventure à Clarisse, prétendant que cet homme ne l'a jamais intéressée. A son retour vers Paris elle retrouve le même jeune homme que celui qu'elle avait remarqué au début du film. Elle s'assoie face à lui. Ils se sourient...

### *Pauline à la plage (1983)*

« Qui trop parole il se mesfait »

*Durée* : 94 minutes. Format couleur, 35 mm.

*Distribution* : Arielle Dombasle (Marion), Amenda Langlet (Pauline), Féodor Atkine (Henri), Pascal Gregory (Pierre), Simon de la Brosse (Sylvain), Rosette (Louisette), Marie Bouteloup (Marie).

Marion, une styliste parisienne et Pauline sa cousine arrivent à Julouville en Normandie, pour les vacances d'été. Marion retrouve sur la plage un ancien amoureux, Pierre, moniteur de planche à voile. Pauline et elle font aussi la connaissance d'Henri, un homme plus mûr mais très séduisant en vacances à Julouville avec sa petite fille, qui les invite tous à venir dîner chez lui.

Durant la soirée chez Henri ce dernier se présente ainsi que sa petite fille, expliquant qu'il est ethnologue et qu'il mène une vie itinérante et sans attaches. Marion, quant à elle, expose de manière très théâtrale ses désirs, avouant son goût pour les passions ardentes. Pierre et Pauline, tout en s'exprimant à leur tour, se montrent plus réservés. La soirée s'achève dans un bal à l'initiative d'Henri. Pierre tente à cette occasion d'exprimer l'amour qu'il éprouve encore pour Marion, mais Marion l'éconduit, fixant ensuite son choix sur Henri, qu'elle enlace pendant un slow. Prétextant que Pauline est fatiguée elle l'invite ensuite à les raccompagner chez elles. Le lendemain matin Pauline surprend les amants dans leur sommeil.

Pauline et Marion vont ensuite à la plage pour s'initier à la planche à voile avec Pierre. Marion quitte les lieux pour aller chez Henri. Pauline fait alors la connaissance de Sylvain, un jeune homme en vacances sur cette plage avec son père. Le lendemain au petit déjeuner Pierre arrive chez Marion et lui fait une scène de jalousie. Puis ils se rendent à la plage, et pendant que Marion et Pierre sont à l'eau, Pauline se laisse « draguer » par Sylvain. Henri, qui vient de ramener sa petite fille à Rennes, survient avec un nouveau disque et invite Pauline et Sylvain à venir l'entendre chez lui. Ils commencent alors à flirter ensemble, et Henri de son côté retrouve sur la digue une marchande de bonbons, Louisette.

Si intense soit-elle, la relation entre Henri et Marion va néanmoins se gâter assez vite. Le lendemain Henri profite en effet de l'absence de Marion, partie faire du tourisme au Mont Saint-Michel avec Pauline, pour céder à son désir de coucher avec Louisette, la marchande de bonbons. Pierre, passant dans la rue, voit la jeune femme

nue dans la chambre d'Henri sauter et rebondir sur un matelas en riant aux éclats. Mais il ne voit pas Henri. De son côté Marion, rentrée plus tôt que prévu du Mont Saint-Michel, se rend chez Henri pour le retrouver par surprise. Le jeune Sylvain, qui se trouvait dans le salon, informe en catastrophe Henri de la situation. Louissette se cache dans la salle de bains et Henri a alors l'idée soudaine de pousser brusquement Sylvain à sa suite. Marion arrive, s'étonnant qu'il porte une serviette encore mouillée autour de la taille et lui suggère de passer à la salle de bains pour se changer. Henri a alors beau jeu de prétendre que des personnes s'y trouvent, et de leur ouvrir la porte pour, soi-disant, les chasser afin d'utiliser lui-même la pièce. Marion est leurrée.

Pierre, qui a vu Louissette nue par la fenêtre de la chambre d'Henri, dénonce plus tard à Marion l'infidélité de ce dernier, interprétant ce qu'il a vu par la fenêtre comme une scène d'amour entre Henri et Louissette. Marion dément ce que dit Pierre et rapporte, de son côté, ce qu'elle a vu, à savoir Sylvain et Louissette sortant de la salle de bains ensemble. Pierre, momentanément convaincu par Marion, dénonce à Pauline, le lendemain, la supposée infidélité de Sylvain. Celle-ci va alors entraîner Pierre afin de vérifier ses dires auprès de Marion, qui se trouve Henri. Pauline se mettant à pleurer, Henri dément que Sylvain ait été infidèle. Plus tard, Pierre essaie de faire parler Louissette qui finit par lui concéder la vérité : c'était bien avec Henri qu'elle se trouvait, pas avec Sylvain.

Sylvain de son côté est furieux d'être passé pour infidèle auprès de Pauline à cause de la mise en scène d'Henri. Après avoir demandé à Pierre où se trouve Pauline, il se rend chez Henri espérant pouvoir rétablir la vérité auprès de la jeune fille. Mais celle-ci quitte la maison avec Marion à son arrivée. Explication houleuse avec Henri. De son côté Marion, qui croit toujours Sylvain coupable, propose Henri comme petit ami à Pauline, qui se récrie. Puis la jeune femme part à Paris une journée pour son travail, laissant Pauline aux bons soins d'Henri. Celui-ci profite de l'absence de Marion pour dévoiler à Pauline la trahison d'Henri. Pierre et Sylvain se retrouvent le soir même avec Pauline chez Henri pour une réconciliation générale autour d'un verre. Mais Sylvain, toujours furieux que Pierre ait rapporté à Pauline sa soi-disant infidélité, se jette sur lui. Henri les sépare. Pierre veut alors ramener Pauline chez elle, ce qu'elle refuse, souhaitant rester dormir chez Henri. Pierre, furieux, ramène alors Sylvain.

Le lendemain matin Pauline, qui a dormi seule, sent les lèvres d'Henri sur sa cuisse. Elle lui donne un coup de pied, il tombe presque à la renverse. Elle excuse toutefois son attitude. Lui reçoit un appel d'un ami qui l'invite à rejoindre son voilier. Henri accepte aussitôt, chargeant Pauline de transmettre à Marion une lettre de rupture. Marion, atteinte au plus profond de son cœur, propose à Pauline de rentrer à Paris. Elle fait alors une sorte de marché avec sa cousine : que chacune croie ce qui l'arrangera, Marion qu'Henri ne lui a pas été infidèle avec la marchande de bonbons, Pauline que Sylvain ne l'a pas trompée avec la même personne. Même si ces deux versions de l'histoire sont tout à fait incompatibles l'une avec l'autre puisque sur les deux cousines, l'une des deux a forcément été trompée, Marion préconise que chacune choisisse, dans le secret de son cœur, la version qui la fait le moins souffrir...

*Les Nuits de la pleine Lune (1984)*

« Qui a deux femmes perd son âme, qui a deux maisons perd sa raison »

*Durée* : 105 mn. *Format* : couleur. 35 mm.

*Distribution* (rôles principaux) : Pascale Ogier (Louise), Tchéky Karyo (Rémi), Fabrice Luchini (Octave), Virginie Thévenet (Camille), Christian Vadim (Bastien).

Louise est décoratrice d'intérieur et travaille à Paris. Elle est en couple avec Rémi, architecte, qui, lui, travaille en banlieue. Tous deux habitent à Marne-la-Vallée. Mais Louise est nostalgique de sa jeunesse car elle a le sentiment de ne pas l'avoir vraiment vécue, s'étant mise en couple trop vite à son gré après ses études. Invitée dans une fête où elle danse avec un jeune homme sur la musique d'Ellie et Jacno, elle refuse de rentrer avec Rémi pourtant venu la chercher exprès, préférant rentrer plus tard avec Camille, qui propose de la raccompagner, et son amie Marianne. Alors que Camille lui reproche en conduisant de ne pas bien traiter Rémi Louise lui propose, ne plaisantant qu'à moitié, de sortir avec lui afin qu'il se sente moins seul. Mais à son retour à Marne-la-Vallée, elle retrouve Rémi furieux, et une scène de ménage s'ensuit.

Louise informe alors Rémi qu'elle souhaite récupérer le studio dont elle est propriétaire à Paris afin d'y retrouver une certaine liberté. Elle explique à son compagnon, très déstabilisé, qu'il ne s'agit en aucun cas d'une rupture, et que lui aussi est libre de son côté de faire des rencontres, avouant toutefois qu'elle serait très malheureuse s'il trouvait une femme qu'il aimerait mieux qu'elle. Elle s'installe donc dans son nouveau logis. Mais son projet de renouer avec sa liberté de jeune fille tourne court lorsqu'elle tente de renouer le contact avec d'anciens amis, toutes désormais occupés. Elle tente par ailleurs de sauvegarder la qualité de sa relation avec Rémi, à qui elle offre, en décembre, une belle théière.

Un jour de janvier, au café, alors qu'Octave et elles prennent un verre ensemble dans le quartier Saint-Michel, Louise voit Rémi téléphoner dans une cabine au sous-sol, tandis qu'Octave aperçoit une femme avec une toque entrer dans le café, puis ressortir. Louise pense qu'il s'agit de Camille, son amie, qui possède une toque en fourrure, mais elle se pose tout de même des questions sur l'identité de cette femme dont elle n'est pas sûre. Elle tentera d'avoir le fin mot de l'histoire en interrogeant Camille, qui lui apprendra que, ce soir-là, elle se trouvait en Italie avec un amoureux, le mystère reste donc entier.

Par ailleurs au mois de février Louise, qui est à nouveau invitée dans une fête, retrouve le jeune rocker avec lequel elle avait dansé dans la précédente. Ils ont un flirt, et se promettent de se revoir. Mais Octave, qui faisait aussi partie des invités, a compris qu'il y avait quelque chose entre eux. Il va donc tenter de mettre un terme à cette relation le jour où Louise a rendez-vous avec le jeune homme. Il se comportera de manière tellement brutale avec elle en tentant de l'embrasser de force qu'elle le rejettera, exaspérée. Mais la relation avec le jeune homme tourne court : alors qu'elle l'avait emmené dans son studio pour passer la nuit avec lui elle se lève avant l'aube, s'habille et sort, décidée à attendre dans un café le premier métro pour revenir à Marne-la-Vallée retrouver Rémi.

Elle fait alors la connaissance d'un dessinateur très sympathique à qui elle raconte ses problèmes de choix entre deux lieux d'habitation et deux types de vie amoureuse. Celui-ci lui apprend alors que cette soirée est sous l'influence de la pleine lune. Retournant à Marne-la-Vallée Louise a la mauvaise surprise de ne pas retrouver Rémi. Au retour de ce dernier elle apprend qu'il l'a trompée et qu'il a trouvé une femme pour laquelle il éprouve plus

d'amour que pour elle. Cette femme c'est Marianne, l'amie de Camille. C'était donc elle qu'Octave avait vue au café, et Louise comprend qu'elle portait, ce soir-là, la toque de Camille. Désespérée, elle éclate en sanglots. Elle reprend ensuite quelques affaires et appelle Octave au téléphone pour lui donner rendez-vous à Paris dans la soirée, puis repart à Paris en RER.

### ***Le Rayon vert (1986)***

« Ah ! que le temps vienne où les cœurs s'éprennent ! »

Durée : 94 mn. Format couleur, 16mm.

Distribution (rôles principaux) : Marie Rivière (Delphine), Vincent Gauthier (Jacques), Rosette (Françoise), Béatrice Romand (Béatrice), Lisa Hérédia (Manuella), Carita (Léna, la Suédoise) Irène Skobline (l'amie qui prête la maison à Biarritz à Delphine).

Delphine, secrétaire à Paris, apprend au dernier moment par une amie avec laquelle elle avait projeté de passer les grandes vacances en Grèce que le projet ne tient plus, cette amie ayant trouvé un petit ami. Très meurtrie par ce contretemps elle ne va avoir alors de cesse de chercher à quitter Paris, bien que seule désormais. Et le désir de partir en vacances va, surtout, se transformer insidieusement en désir de trouver l'âme sœur. Pour ne rien arranger, lors d'un goûter de filles, elle se fait rabrouer de manière très agressive par une copine qui l'accuse de ne pas être suffisamment réactive et de ne pas vouloir prendre d'initiative comme partir en groupe par exemple. Delphine se mettant alors à l'écart pour cacher son chagrin, se fait consoler par Françoise, l'une des filles présentes à ce goûter, qui l'invite de plus à venir passer quelque temps à Cherbourg dans sa famille.

Ne souhaitant pas aller dans sa propre famille en Irlande comme l'y a invitée sa soeur, Delphine se laisse entraîner par son amie Françoise à Cherbourg. Là elle devra affronter la vie en groupe et les usages familiaux, comme le barbecue alors qu'elle ne mange pas de viande. Le repas se transformera pour elle en une tribune de défense de la cause végétarienne face à la famille de Françoise. Mais traversant, par ailleurs, des moments de tristesse intenses elle rentre finalement avec son amie à Paris, désespérée. Elle va alors faire une excursion à La Plagne, où son ex. possède un studio qu'il l'invite à aller habiter le temps qui lui conviendra. Elle fera l'aller-retour dans la journée, toujours aussi mélancolique. Elle revient à Paris, sans savoir quoi faire ni où aller désormais.

Le hasard met alors sur sa route une vieille amie qui lui raconte sa vie : elle s'est mariée et a eu un enfant. Sans se perdre dans les détails elle fait néanmoins comprendre à Delphine que sa situation de femme mariée et de jeune mère n'est pas du tout facile. Cependant, émue par la situation de Delphine condamnée à rester dans sa chambre sous les toits de Paris en plein mois d'août, elle lui propose d'aller faire un séjour à Biarritz où elle possède une maison dans laquelle elle ne va plus guère. Delphine accepte avec joie.

Ce seront dès lors d'autres aventures, dont certaines se transformeront en mésaventures. Au compte de l'aventure il faut mettre la discussion, entendue secrètement sur la plage par Delphine, sur le livre de Jules Verne *Le Rayon vert*, qui la touche beaucoup dans sa dimension merveilleuse : l'argument étant que quiconque voit le rayon vert en compagnie d'une personne aimée parvient tout à coup à lire dans le cœur de l'Autre. Delphine

rencontrera par ailleurs une jeune touriste suédoise, Léna, qui distrait quelque temps Delphine par sa gaîté et son exubérance, mais qui va la décevoir quand elle va mettre en place une stratégie de séduction sur une terrasse de café, avec deux garçons simplement choisis parce qu'ils se trouvaient là. Delphine quitte cette scène de « drague » devenue grotesque, rentre dans la maison où elle loge, appelle la gare de Biarritz pour demander les horaires de train pour Paris, et part décidée à rentrer.

Mais à la gare elle rencontre Jacques, et tout change soudain pour elle. Tant et si bien qu'elle accepte sa proposition de l'accompagner pour quelques jours à Saint-Jean-de-Luz, mais à une condition toutefois : qu'il accepte également, de son côté, de l'accompagner sur une petite montagne. Delphine souhaite en effet soumettre Jacques au test du rayon vert, qu'elle parvient, par miracle, à *voir*, ainsi que Jacques. Le film s'achève sur le cri de triomphe de Delphine.

### ***L'Ami de mon Amie (1987)***

« Les amis de mes amis sont mes amis »

Durée : 102 mn. Format couleur, 35 mm.

Distribution (rôles principaux) : Emmanuelle Chaulet (Blanche), Sophie Renoir (Léa), ÉricViellard (Fabien), François-ÉricGendron (Alexandre), Anne-Laure Meury (Adrienne).

Blanche habite à Cergy Pontoise où elle travaille à la mairie aux services culturels. Elle sympathise à la cantine avec Léa, étudiante en informatique. Blanche et Léa conviennent d'aller à la piscine car Léa ne sait nager et Blanche veut lui apprendre. Elles s'y rendent et rencontrent Alexandre et Adrienne. Blanche tombe amoureuse d'Alexandre, un homme de belle apparence mais très sûr de lui et plutôt prétentieux. Blanche aura plusieurs occasions de comprendre qu'Alexandre n'éprouve rien pour elle, mais elle continue néanmoins à s'accrocher à l'idée de le séduire. Léa, quant à elle, ne s'entend pas très bien avec Fabien. Elle part en vacances, décidée à s'amuser avec des amis, et pendant ce temps Blanche va avoir l'occasion de faire de la planche à voile avec Fabien. Ce dernier, amoureux d'elle, le lui fait savoir et elle se montre sensible à cet aveu, qui sera suivi d'une nuit passée ensemble chez elle, au Belvédère Saint-Christophe. Mais Blanche veut arrêter cette relation par fidélité à Léa, qui rentre de vacances et se remet avec Fabien. Un jour où Léa et Blanche prennent un verre avec Alexandre, Léa profite du départ de Blanche pour faire comprendre à Alexandre que Blanche est très amoureuse de lui. Très étonné il exprime son rejet de Blanche et fait comprendre à Léa qu'il est amoureux d'elle. Finalement elle quittera Fabien pour de bon. Fabien et Blanche se mettront en couple, ainsi qu'Alexandre et Léa.

## « Contes des quatre saisons »

### *Conte de Printemps (1989)*

Durée : 112 mn. Format couleur, 35 mm.

Distribution (rôles principaux) : Anne Teyssedre (Jeanne), Florence Darrel (Natacha), Hugues Quester (Igor), Eloïse Bennet (Eve), Sophie Robin (Gaelle), Marc Lelou (Gildas), François Lamore (William)

Jeanne, professeur de philosophie, sympathise avec Natacha, une jeune pianiste sensible et douée, qui l'invite à venir habiter temporairement chez elle car l'appartement de Jeanne est occupé par sa cousine et qu'elle ne veut pas habiter chez Mathieu son petit ami, parti en vacances. Natacha raconte à Jeanne ses problèmes de famille, sa mère ayant quittée leur appartement au prétexte d'un élément de décoration intérieure – des colonnes dans la cuisine – qu'elle ne supportait plus, mais en réalité car elle ne s'entendait plus avec le père de Nathalie, Igor. Natacha souhaiterait que Jeanne ait une liaison avec son père car elle déteste la maîtresse de ce dernier, Ève, une fille plutôt intelligente et qui possède une culture philosophique. Elles auront toutes deux l'occasion de se disputer dans la maison de campagne familiale. Natacha soupçonne également Ève de lui avoir volé un collier qui appartenait à sa grand-mère et que son père devait lui offrir pour ses dix-huit ans. Finalement Igor et Jeanne passeront ensemble une soirée et auront un très léger flirt. Mais Jeanne ne supporte pas de l'entendre mentir à Ève au téléphone en prétendant qu'il est seul dans la maison de campagne. Elle rentre donc chez elle, et revient la semaine d'après chez Natacha pour récupérer ses affaires. C'est alors qu'elle retrouve le collier...

### *Conte d'hiver (1992)*

Durée : 112 mn. Format couleur, 35 mm.

Distribution (rôles principaux) : Charlotte Véry (Félicie), Frédéric van der Driessche (Charles), Michel Voletti (Maxence), Hervé Furic (Loïc), Ava Loraschi (Elise), Christiane Desbois (la mère), Rosette (la sœur), Jean-Luc Revol (le beau-frère), Haydée Caillot (Edwige), Jean-Claude Biette (Quentin), Marie Rivière (Dora).

Représentation du *Conte d'hiver* de Shakespeare : Roger Dumas (Leontes), Danielle Lebrun (Paulina, la dame de compagnie d'Hermione), Diane Lepvrier (Hermione, la reine, statufiée), Edwige Navarro (Perdita, fille de Leontes et d'Hermione), François Rauscher (Florizel).

Félicie, coiffeuse à Paris, a commis un lapsus, ayant donné une adresse à Courbevoie - alors qu'elle habite Levallois - à Charles, qu'elle avait connu en été cinq ans auparavant, dont elle était très amoureuse, et qui lui a fait

un enfant. Au moment où le film commence elle a une liaison avec deux hommes : Loïc, un bibliothécaire et Maxime, un patron de salon de coiffure. Ce dernier a enfin trouvé un salon à Nevers, où il souhaite s'installer, et il demande à Félicie de l'y rejoindre comme convenu. Elle le rejoint avec sa petite fille. Elle découvre qu'elle n'a pas du tout envie de rester à Nevers, et surtout, à l'occasion d'une halte dans une église, elle a une sorte d'éclair de conscience, comprenant que si chercher Charles ne sert à rien, au moins elle peut se mettre en situation de pouvoir l'accueillir au cas où il reviendrait. Elle décide donc de ne plus avoir d'amants. Cette découverte est encore renforcée par une soirée au théâtre passée avec Loïc, où la scène finale du *Conte d'été* de Shakespeare l'émeut aux larmes. Finalement elle retrouvera Charles tout à fait par hasard le jour de Noël, alors que, comme elle, il prenait le bus...

### *Conte d'été (1996)*

Durée : 113 mn. Format couleur, 35 mm.

Distribution (rôles principaux) : Melvil Poupaud (Gaspard), Amanda Langlet (Margot), Aurélian Nolin (Léna), Gwenaëlle Morin (Solène).

Gaspard arrive, en été, à Dinard, où il doit retrouver Léna, qui a des cousins dans la région, et avec laquelle il a convenu de passer quelques jours à Ouessant. Mais Léna n'étant pas encore arrivée il sympathise avec une serveuse, Margot, qu'il rencontre à la crêperie de sa tante, où elle travaille. Elle est étudiante en ethnologie, lui est plutôt matheux. Ils se promènent très fréquemment ensemble sur le sentier des douaniers dans la région de Dinard et se font beaucoup de confidences. Par ailleurs Gaspard compose des chansons de marins, et il va en composer une qui rencontrera beaucoup de succès auprès d'une jeune fille très entreprenante, une certaine Solène, avec laquelle il aura un flirt. Mais il lui promet de l'emmener à Ouessant, ce qu'il ne pourra pas tenir Léna revenant finalement. Mais les retrouvailles se passent plutôt mal, Léna considérant Gaspard avec un certain mépris et prétendant qu'il « ne fait pas le poids » auprès de ses cousins. Ils ont une dispute. Persuadé que c'est terminé avec Léna, il donne des gages à Solène qu'il l'emmènera à Ouessant, non sans essuyer une rebuffade de sa part car elle n'aime pas être considérée comme une remplaçante. Elle le somme donc de choisir entre Léna et elle. Contre toute attente, Léna le rappelle et s'excuse, plus tendre que jamais, prête à partir pour Ouessant. Gaspard qui s'est engagé auprès de Solène ne sait plus quoi faire. Il laisse donc un message à Margot pour lui faire part de ses problèmes. Mais il sera finalement sauvé par le hasard : une personne de ses connaissances le contacte pour lui proposer l'achat d'un magnétophone huit pistes. Gaspard s'en va, non sans avoir promis à Margot de l'emmener à Ouessant un jour. Celle-ci, qui était en réalité très amoureuse de Gaspard, est très triste de son départ.

*Conte d'automne (1998)*

Durée : 110 mn. Format couleur, 35 mm.

Distribution (rôles principaux) : Béatrice Romand (Magali), Marie Rivière (Isabelle), Alain Liboldt (Gérald), Alexia Portal (Rosine), Didier Sandre (Etienne), Stéphane Darmon (Léo).

Magali est veuve. Elle est viticultrice dans la Drôme, et a un fils en couple avec une jeune fille, Rosine. Celle-ci souhaiterait, quant à elle lui présenter son ancien professeur de philosophie, qui la courtise toujours mais avec lequel elle ne veut plus avoir de liaison. La rencontre ne se passe pas vraiment bien, Étienne préférant les jeunes filles. La meilleure amie de Magali, Isabelle, libraire en ville, va toutefois mettre au point un stratagème pour aider Magali à trouver un mari par petite annonce. Le contact pris, elle se rend à trois rendez-vous, se faisant chaque fois passer pour Magali, et prenant un plaisir manifeste à rencontrer Gérald, qui est un homme charmant. Elle finira par avouer la ruse, et il est alors terriblement déçu de se sentir ainsi trahi car il commençait à s'éprendre d'Isabelle. Le mariage de la fille d'Isabelle constituera néanmoins une occasion en or pour favoriser une rencontre entre Gérald et Magali. Après de fortes réticences, celle-ci acceptera finalement la situation, et trouvera vraiment Gérald à son goût, ce qui sera finalement tout à fait réciproque.

## Enseigner Éric Rohmer au lycée

Présentation de deux films aux lycéens et étudiants du lycée Louis-le-Grand.<sup>759</sup>

Présentation de *Perceval le Gallois* devant une classe d'hypokhâgne

à l'invitation du professeur M. Hubert Aupetit

(6 février 2022)

### Quelques dates :

Né à Tulle en 1920 (mort en 2010), Rohmer né Maurice Schérer provient d'une famille catholique pratiquante d'origine alsacienne qui s'est installée au fil des générations à Tulle en Corrèze. Maurice Schérer – que ses copains de la Nouvelle Vague appelleront plus tard le Grand Momo parce que c'est leur aîné de 10 ans -, arrive de sa province à Paris en 1937 dans des conditions plutôt favorables puisqu'il intègre l'hypokhâgne d'Henri IV où il aura Alain comme prof de philo. Études moins brillantes que son frère cadet Maurice Schérer qui intègre l'École Normale et qui deviendra professeur de philosophie à Vincennes. On peut même dire que ses études ne sont hélas pour lui et bien heureusement pour nous – car sinon il n'aurait pas été cinéaste ! - qu'une suite d'échecs : deux échecs à l'entrée de l'École Normale, plus deux échecs à l'agrégation de Lettres classiques. Il obtiendra néanmoins le Capes et sera donc professeur de Lettres classiques. Mais pas l'agrégation, ce qui constituera pour lui une déception.

Autre ambition déçue : celle d'être reconnu comme écrivain. Dès les années 40 il écrit de très nombreux récits comme en témoigne le fonds déposé par la famille à l'IMEC. Il produit de multiples nouvelles et même un roman « Élisabeth », qui sera publié en 1946 chez Gallimard sous le pseudo Gilbert Cordier. Il ne rencontre hélas aucun succès. Plusieurs de ces nouvelles – déjà étrangement composées à la manière de synopsis de films -, feront l'objet, après réécriture et transformation, d'une publication en 1974. Il donnera à cet ensemble le titre de « Six Contes

---

<sup>759</sup> Le but de ces présentations de films était d'initier les élèves à l'univers du cinéma d'Éric Rohmer. Ces présentations ne sont donc pas a priori axées sur la question de la théâtralité. Les deux textes sont par ailleurs les exactes retranscriptions des propos tenus devant les élèves.

moraux ». De fait l'originalité du cinéaste est là : contrairement à tous ses contemporains, ces « jeunes tures » du cinéma français que sont Jean-Louis Godard, Chabrol, Truffaut, et Rivette, les synopsis de nombre de ses films seront fondés sur ses écrits personnels.

## **Le cinéma comme la vie**

On peut dire de la rencontre de Rohmer avec le cinéma à la fin des années 40 qu'elle a eu la même vertu que la chute d'Obélix dans la marmite de potion magique ! Précisons simplement qu'il a 87 ans lorsqu'il réalise son dernier film, une adaptation de *Astrée* d'Honoré d'Urfé. C'est au plus fort de la vieillesse qu'il réalise ce film, peut-être son plus bel héritage, ce film qui est à lui seul un concentré des sortilèges de l'amour et de la beauté de la jeunesse, à travers, notamment, le thème du travestissement.

Revenons quelques années en arrière, précisément en 1953 : Éric Rohmer n'a pas 87 ans mais 33 ans : il entre aux *Cahiers du cinéma* alors dirigés par Jacques Doniol-Valcroze. Il en sera ensuite rédacteur en chef en 57 à l'invitation d'André Bazin. Et ce jusqu'en 63, date où Jacques Rivette prendra sa place. C'est là qu'il décidera de passer derrière la caméra et que commencera vraiment « son » cinéma, lui qui n'a fait jusqu'alors que des courts métrages et deux longs : l'un, *Les Petites filles modèles*, en 1952 dont il a dû interrompre brutalement le tournage pour cause de banqueroute d'un des producteurs, l'autre, *Le Signe du Lion* en 1959 qui n'a obtenu qu'un succès dérisoire alors que c'est un très grand film.

## **Pourquoi le cinéma ? De *Stromboli* au *Signe du Lion* et au *Rayon vert***

Rohmer s'est expliqué à de nombreuses reprises sur sa passion pour cette forme d'expression artistique. **A son époque l'art rencontre une crise de la représentation** : on est dans les périodes cubistes et abstraites, dans un défi permanent au principe de la représentation. **Seul le cinéma permet le réalisme, c'est-à-dire qu'il permet de montrer le réel, d'autant qu'il provient de la technique photographique. Neuf et ancien à la fois. Or Rohmer est soucieux de montrer le réel. Mais pas n'importe comment. Le réel qu'il montre est un réel reconfiguré par quelque chose qui pourrait se nommer l'espérance**, terme préférable au mot « foi ». Je vous cite Jean Pigoullier un critique de cinéma qui écrit en 2013 dans la revue

« Etudes » <sup>760</sup>, un article intitulé « Malick, Dumont, Rohmer : réenchanter le monde ». La phrase de conclusion de cet article, que je vais vous lire, se trouve dans une section titrée : « La représentation de la spiritualité à l'âge de la sécularisation » :

« Pour différents qu'ils soient, Malick, Dumont et Rohmer partagent la conviction que le cinéma a le pouvoir de révéler des vérités cachées. Leur trait commun est d'être les auteurs d'une œuvre dont la portée spirituelle a pour corollaire la sacralisation du cinéma.(...) Le cinéma a chez ces réalisateurs une fonction ontologique : le désir de Malick de montrer le monde dans son apparition naïve [*Tree of life*] ; la soif du sacré qui pousse Dumont à filmer la part invisible du réel [*Hors Satan*], **l'attachement de Rohmer [*Conte d'hiver*] à l'idée, héritée de Bazin, que la mission de l'art cinématographique est de "nous faire découvrir cette mélodie, ce chant secret des êtres et du monde que la perception ordinaire nous dissimule"** <sup>761</sup> », tout cela atteste que le cinéma n'a de valeur à leurs yeux que s'il est une "traversée des apparences". La citation de Rohmer est tirée de l'essai *De Mozart en Beethoven, essai sur la notion de profondeur en musique* (1998) »

Ces propos sont d'autant plus pertinents que le cinéaste a lui-même subi une sorte de conversion au sein de cette révélation qu'est pour lui le cinéma. Et une conversion « au carré » pourrait-on dire puisque le film *Stromboli*, qu'il voit à l'âge de 30 ans, est lui-même un récit de conversion. Résumé rapide du film : l'époque est sombre, on sort juste de la 2<sup>e</sup> guerre mondiale. Le personnage d'*étrangère*, jouée par Ingrid Bergman, est contraint par les circonstances d'épouser un homme se présentant comme providentiel. La jeune femme s'installe en Sicile chez cet homme où elle va expérimenter une existence faite de privation de liberté et de souffrances de toutes sortes. Un jour, à l'occasion d'une promenade sur les flancs arides et escarpés du Stromboli, elle découvre la beauté du monde dans un pur et muet ravissement. La fin du film est cette découverte merveilleuse d'une beauté inconditionnelle, offerte comme une *grâce* par l'univers à cette âme esseulée et profondément mélancolique. Dans cette image finale d'une beauté infinie autant que silencieuse s'accomplit un parcours qui se présente comme une métaphore de la condition humaine, avec ses injustices et ses souffrances. Mais c'est ici l'image seule, accompagnée de la musique du film, qui dit un ravissement qui se passe de discours. **L'efficacité du propos filmique réside précisément dans ce dispositif qui séduit et emporte d'autant plus la sensibilité du spectateur qu'il écarte justement la médiation de la parole et de l'explication.** Éric Rohmer dira plus tard que la découverte de ce film fut son « chemin

---

<sup>760</sup>Jean-François Pigoullié, « Malick, Dumont, Rohmer : Réenchanter le monde », *Études*, 418, 363-374 ([lire en ligne](#) [archive](#))

<sup>761</sup> C'est nous qui soulignons.

de Damas »<sup>762</sup>. En plus du *Conte d'hiver* dont parlait Jean Pigoullier ci-dessus, ce film inspirera d'autres œuvres décisives : *Le Signe du Lion* tourné en noir et blanc en 1959, soit neuf ans après *Stromboli*, ou encore *Le Rayon vert* (1986). Ces deux films représentent en effet des personnages principaux également pris dans des formes de dérégulation et comme « sauvés » au dénouement par une sorte de grâce qui n'a rien a priori rien d'explicitement *divin* – tout comme dans *Stromboli* où il n'est jamais question de dieu.

## De Stromboli à Perceval

*Stromboli* inspirera surtout, j'en viens enfin à l'essentiel, *Perceval le Gallois*. Ce film occupe cependant **une place tout à fait à part dans cette série des films de « conversion »** inspirés par *Stromboli*. **Tout d'abord parce que les signes religieux, contrairement à ce qui se passe dans les autres films, y sont très apparents – et pour cause : le siècle où l'oeuvre de Chrétien de Troyes a composé son roman n'est pas celui de la « sécularisation »**. C'est un siècle où la religion occupe bonne place et c'est le cas dans le film, plus encore peut-être que dans le roman, que Éric Rohmer a refusé de lire comme un roman « celtique », préférant se centrer sur sa dimension chrétienne. Ce film n'a obtenu à sa sortie qu'un succès d'estime, prenant de court les spectateurs qui ont, semble-t-il, été heurtés par son originalité. **Car les raisons de l'originalité du film sont multiples**<sup>763</sup>, sur le plan de la représentation de la religion représentée comme une forme de salut, sur le plan de l'espace et des décors, et aussi et surtout sur le plan du jeu des comédiens.

### 1- La religion : un exemple d'originalité en matière d'adaptation cinématographique

Je commencerai délibérément, dans mon exploration des spécificités de *Perceval* concernant la représentation de la religion, par la fin du film. Pour expliquer un peu de quoi il

---

<sup>762</sup> L'expression « chemin de Damas » fait référence au parcours accompli par l'apôtre Paul de Tharse qui, dans sa route vers Damas en Syrie, tombe de son cheval lors de l'apparition de Jésus.

<sup>763</sup> Cette originalité s'établit, pour commencer, dans le cadre du corpus assez fourni des films tournant autour de la geste arthurienne depuis 1925 dans le cinéma européen et américain. Dans la communication *Perceval le Gallois d'Éric Rohmer* donnée le 25 novembre 2011 au Forum des images, Xavier Kawa-Topor démontre de manière très documentée l'originalité extrême de l'oeuvre du cinéaste par rapport aux autres films (<https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/perceval-le-gallois-deric-rohmer>).

retourne dans cette fin de *Perceval le Gallois*, il faut se souvenir que le roman de Chrétien, inachevé, juxtapose deux récits qui apparaissent au premier abord comme presque sans rapport l'un avec l'autre : l'histoire de Perceval, puis l'histoire d'un autre chevalier, Gauvain. Or dans son adaptation du roman, Rohmer est, fatalement, confronté à la question de la fin de l'oeuvre qui n'existe pas vraiment dans le texte de Chrétien, où le récit, inachevé, est comme « laissé en plan » après les aventures de Gauvain. Le cinéaste ne résout ce problème narratif que par une infidélité à la fin du roman : il introduit en effet à la fin du film une théâtralisation de la Passion du Christ qui n'est pas du tout présente dans le texte de Chrétien. Ce faisant il fait coup double : d'une part il trouve une manière d'adapter au cinéma une oeuvre littéraire par un moyen radicalement original mais totalement respectueux de l'esprit d'une oeuvre où l'expérience de la religion joue une part très importante. D'autre part cette fin choisie par Rohmer lui permet de faire quelque chose qu'il n'a jamais encore vraiment expérimentée au cinéma – rappelons que sa première oeuvre de fiction date de 1950 et que *Perceval* date de 1979 - et qu'il n'expérimentera jamais plus sous de telles modalités : cette séquence, assez longue, est en effet composée d'une reconstitution de toutes les étapes du martyre du Christ à la faveur de ce qu'il ne faut pas hésiter à nommer une *scène de théâtre*, mettant en jeu l'acteur Fabrice Luchini – très convaincant dans le rôle de Perceval repentant – ainsi que les autres protagonistes de la Passion, audacieusement mêlés pour l'occasion aux personnages du récit.

Le caractère *cathartique* de cette séquence finale apparaît d'autant plus qu'elle est directement suivie d'une fin mettant en oeuvre une sorte d'apaisement au niveau de l'image. Éric Rohmer fait jouer, de manière particulièrement efficace, le changement radical de registre, faisant suivre au personnage qui remonte à cheval après cet épisode de la Passion une sortie lente et progressive du cadre – qui a tout de la fin d'une célèbre bande dessinée <sup>764</sup>, dont rien ne nous dit que Rohmer ne s'est pas inspiré, tant le cinéaste appréciait le *contraste des registres*.

---

<sup>764</sup> Il s'agit de la bande dessinée Lucky Luke, dont le personnage éponyme entonne systématiquement le chant « I am a poor lonesome cow-boy » à la fin de chaque récit, en même temps que son cheval l'emmène, solitaire, vers d'autres aventures.

## 2- L'espace et les décors revisités par l'esthétique médiévale

Concernant la mise en œuvre pratique de l'espace Rohmer a puisé son inspiration – il s'en est plusieurs fois expliqué –, dans les **enluminures médiévales** accompagnant le manuscrit de Chrétien de Troyes qu'il a pu consulter en bibliothèque. **Le but est moins tant dans le film, de « reproduire » un Moyen-Age qui ne peut exister que dans nos fantasmes que de restituer, par les décors, la manière dont les gens ayant vécu à cette époque, pouvaient eux-mêmes traduire le réel.** Par exemple le principe directeur ayant régi la construction de l'espace du film est l'idée d'une organisation en deux et non plus en trois dimensions. **Il s'agit d'effacer le plus possible la perspective, qui n'existe pas dans l'iconographie médiévale.** Les éléments du décor du film reproduisent ainsi à dessein les erreurs de proportion présentes dans les enluminures, par lesquels les personnages sont disproportionnés par rapport aux éléments de l'architecture ou de la nature, et on verra des arbres et des châteaux ridiculement petits par rapport aux personnages. Un autre exemple de cette adaptation de l'espace à la sensibilité artistique qui est celle du Moyen Age selon Éric Rohmer, c'est le choix des lignes courbes – particulièrement sensible au niveau des intérieurs –, où les lignes de l'architecture reproduisent, toujours selon le cinéaste, la courbe des voûtes dans les absides romanes.

**Il faut aussi souligner, au plan des décors, le parti pris d'une organisation reproduisant, comme dans les mystères médiévaux, les « mansions » médiévales.** Chaque séquence se passe ainsi dans un espace compartimenté et fortement stylisé – le château, la forêt, le paysage de neige, les échopes des marchands, la caverne de l'ermite etc. –, ces lieux s'offrant successivement au regard du personnage – et donc du spectateur –, qui va de l'un à l'autre, traversant une sorte de plateau – de *scène* ? – autour duquel ils sont disposés. **Il n'est pas jusqu'aux éléments de la nature qui sont très fortement stylisés** : les arbres ronds et un peu abstraits des enluminures médiévales sont ici strictement reproduits, ce qui ne manquera pas de gêner la réception du film comme on verra tout à l'heure.

## 3- Le jeu des acteurs inspiré par les mystères et l'iconographie médiévales

Le cinéaste emprunte aux mystères médiévaux **le principe d'une narration externe proférée par Perceval à la manière du « donneur de jeu » présent dans ces spectacles médiévaux**, et qui avait pour charge de commenter l'action représentée par les acteurs. Mais le cinéaste va plus loin encore puisque **non seulement le personnage parle de lui à la 3ème personne mais il se met ensuite à jouer, c'est-à-dire à incarner**, le personnage dont il parle en

engageant par exemple sa parole et ses gestes dans ses dialogues avec les autres personnages. Il y a là comme un effet de distanciation qui n'a rien de brechtien – comme l'a d'ailleurs souligné malicieusement Rohmer - mais qui accentue très efficacement le caractère mystérieux du texte de Chrétien de Troyes. **Il y a surtout le travail d'une réécriture filmique qui résout filmiquement la rupture entre récit et dialogues constitutive de la structure du roman de Chrétien, en posant le principe d'une fidélité au récit qui apparaît comme la raison la plus profonde du choix de faire jouer des personnages-récitants tantôt à la 3ème personne – lorsqu'ils commentent leur situation dans le récit -, tantôt à la 1ère personne – quand ils s'adressent aux autres protagonistes à la faveur des dialogues.** Il résulte toutefois de ce dispositif une sensation de dépaysement qui a pu expliquer le peu de succès du film à sa sortie.

Dans l'intention évidente d'introduire le lecteur à la beauté du texte le cinéaste choisit de le faire prendre en charge par un *choeur* – au sens antique et théâtral du terme. A chaque début d'épisode est ainsi scandé par des chants sur des airs du XIIIème accompagnés d'instruments médiévaux également, ce qui contribue à renforcer encore l'effet de distanciation tout en soulignant l'harmonie des vers. A ce propos il faut souligner que c'est le cinéaste lui-même qui, peu convaincu par les traductions en prose qu'on trouvait surtout, à l'époque du film, a entièrement traduit le texte en ancien français de manière à conserver les octosyllabes voire les rimes.

Comme les décors, la gestuelle des acteurs dans le film est documentée par les observations très rigoureuses du cinéaste sur les gestes accomplis par les personnages que représentent les enluminures du manuscrit mais aussi, sur les personnages sculptés des églises romanes, que Rohmer a parfaitement étudiés. Certaines comédiennes comme Pascale Ogier ou Marie Rivière ont ainsi des gestuelles un peu étranges, les mains levées à la verticale, les gestes paraissant figés mais reproduisant étonnamment les gestes hiératiques de ces personnages de pierre ou de parchemin.

De même les costumes, les armures – cotes de maille, heuberts, heaumes, lances, Gonfanons, écus – sont **strictement reproduits également à partir de l'iconographie mais aussi de la documentation historique** – en particulier pour ce qui concerne les couleurs. Jacques le Goff ou Michel Pastoureau ont par exemple été sollicités par Rohmer pour donner leur avis sur cette question. Mais il faut ajouter que le **concepteur des costumes, Jacques Schmidt, qui vient, quant à lui de l'univers du théâtre. Les costumes sont donc à la fois historicisés et théâtralisés, ce qui revient à dire qu'ils font le lien entre la vérité et la fiction.**

Il y aurait encore énormément de choses à dire que je ne trouverai pas le temps de dire ici hélas. Juste rajouter le travail énorme qu'a produit Fabrice Luchini, comédien parfaitement

amateur, garçon coiffeur et livreur de pizzas, qui a dû, deux années avant le tournage, commencer à s'entraîner à monter à cheval pour obtenir la grande maîtrise qui est la sienne au plateau, à l'instar de ses partenaires de jeu.

### **Pour finir : quelques considérations sur la réception du film**

Je vous livrerai juste pour finir un florilège des réactions qu'a pu susciter ce film que pour ma part je n'hésiterai pas à nommer un *OCNI* – objet cinématographique non identifié !-, et parmi les films du cinéaste, et parmi les films tout courts, à sa sortie en 1979. La pire réaction vient de Gérard Genette qui, dans son *Palimpsestes*, passe en revue l'ensemble des continuations et adaptations du roman de Chrétien de Troyes, les taxant toutes d'abusives. *Perceval* n'échappe pas au lot, c'est le moins qu'on puisse dire :

« et sans compter certaine récente adaptation "cinématographique" , à qui il faut reconnaître le (seul) mérite de dédaigner les continuations, mais qui les remplace, bon poids, par une fort abusive et fort ridicule mise en scène de la Passion. » (*Palimpsestes* de Gérard Genette, Éditions du Seuil, 1982, p. 218).

Dans la catégorie ironie féroce on trouve aussi l'article de Jean-Louis Bory (*Nouvel Observateur*, 16 au 22 février 1979). Commenant par accorder quelques satisfecit à la « langue » utilisée par le film - « L'oreille, séduite par la musique « d'époque », et bercée par le rythme des octosyllabes, s'y accoutume vite et bien » -, il s'en prend aux décors ainsi qu'au jeu de Luchini de la manière suivante :

« Je regrette que le soin de représenter les forêts profondes ait été remis à une plate-bande de choux de Bruxelles montés sur tige et dont la laideur ne s'atténue que lorsque la neige, bonne fille, consent à leur conférer un peu de cette magie qui leur fait défaut si cruellement. Comme je regrette que *Perceval*, sous prétexte de naïveté ou d'innocence « stylisée », elle aussi, avec autant d'héroïsme que le texte et le décor, soit ce niguedouille sans charme, justifiant si peu les émois des gentes dames et douces pucelles etc. ».

Cette réaction évoque celle d'un magnat de la Gaumont qui prédit à Luchini, le soir d'une projection du film à l'occasion d'un festival, qu'il ne ferait jamais, avec son physique de gringalet, de carrière au cinéma. Pour terminer sur une note qui me paraît plus juste je citerai le

très riche article de Danielle Dubroux dans les *Cahiers du cinéma* (n°299), dont je me contenterai de citer quelques passages.

Tout d'abord en ce qui concerne les décors :

« Imaginons que je sois l'élève d'une classe préparatoire au concours d'entrée à l'Ecole Normale d'institutrices (...) Le sujet de ma dissertation est : " Imaginez le rêve pédagogique d'un professeur de français en classe de 5ème (...) **Postulons que le film *Perceval le Gallois* est la concrétisation d'une sorte de rêve pédagogique, artistique. (...) En effet, il ne s'agit pas dans *Perceval le Gallois* de reconstruire une soi-disant réalité médiévale (...) qui ne serait obligatoirement que son simulacre, mais plutôt un rêve contemporain (...)** à partir d'un support matériel minimum : l'extrême sobriété du décor, le schématisme presque abstrait de ses composantes (arbres, château, rivières, rocher). L'absence de tous objets, détails, accessoires qui viendraient remplir le cadre ou l'agrémenter énoncent ce parti pris rigoureux d'un refus de reconstitution du référent historique. **Un tel dispositif traduit par ailleurs une sorte de méfiance iconoclaste pour les facilités de la représentation.**

Puis le jeu des acteurs :

« Le regard halluciné de Fabrice Luchini (les " big blue eyes "), reproduit ce regard enfantin que la éralité rend coi (il regarde ébhi passer le Graal dans le château du roi Pecheur sans oser prononcer un mot). **Mais le dispositif de représentation qui est mis en place dans le film postule autant cette place symbolique de l'enfant spectateur (ébahi par la réalité qui l'entoure) que celle de l'enfant acteur, selon les conventions démiurgiques en vigueur dans les jeux d'enfants : le "tu serais Perceval, tu serais le roi Arthur, tu serais Blanchefleur, et cette boîte ce serait le château, ce pilier ce serait un arbre..."**. Le fait que les comédiens se désignent eux-mêmes à la troisième personne quand ils sont en train d'agir (quand il se tait, Perceval dit "il n'ose parler", Blanchefleur dit : "elle pleure", quand on voit des larmes couler sur ses joues) redoublent d'effet de cette distance "conventionnelle" où les enfants se retrouvent d'emblée en pays de connaissance, alors que les adultes ont l'impression qu'on les égare ou qu'on les prend pour des sots. En fait ils sont mauvais joueurs. Mais il faut dire plus. **Ce mode de jeu conventionnel n'est pas laissé à sa complaisante dérive (en cela, il se distingue du jeu de patronage), il est pris dans un système, un ordre, une relation qui est celle du maître et de l'élève, dans l'optique de la réalisation d'une œuvre d'art (ou, comme on disait autrefois, d'un "bel ouvrage") (...)** Mais tout cela, en parfaite adéquation avec le texte de Chrétien de Troyes (dont le thème est bien celui de l'apprentissage) n'est pas laissé en état, mais destiné, "dressé", dans l'objectif d'une perfection, d'une rigueur artistique. Ces corps que sont Perceval, Blanchefleur, la Pucelle aux petites manches etc. ont dû apprendre à l'être parfaitement (...), **selon un mode qui n'est pas loin de celui en vigueur dans le compagnonnage : un maître, des élèves et un chef-d'oeuvre à réaliser**<sup>765</sup>. »

---

<sup>765</sup> C'est nous qui soulignons.

## Présentation du film *Le Signe du Lion*

salle Patrice Chéreau

(1er février 2022)

« Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder de face »

(La Rochefoucauld, *Maximes*)

### Avant projection

*Le Signe du Lion* est tourné en 45 jours de juin à août 1959 avec ce qui représente à cette époque un petit budget de 35 millions d'anciens francs. Quand Rohmer tourne *Le Signe du Lion* il a très exactement 39 ans. C'est déjà un artiste achevé : auteur, critique de cinéma, et déjà réalisateur. Courts métrages : *Bérénice*, *La Sonate à Kreutzer*, mais aussi des films documentaires comme *La Fermière de Monfaucon*.

Nous sommes en 1959, c'est aussi l'année de la sortie d'*A bout de souffle*, des *400 coups*, des *Cousins*, qui feront chacun plusieurs centaines de milliers d'entrées. *Le Signe du Lion* de Rohmer est jugé peu porteur commercialement parlant et il est à ce titre rejeté par les exploitants qui le refusent. Il ne sera produit en salle qu'en 1962 et encore sous des modalités compliquées, et amputé d'une partie importante.

*Le Signe du Lion* : carrière en noir et blanc du cinéma de Rohmer qui prendra fin avec un chef d'oeuvre / *Ma Nuit chez Maud* en 1969. Entretemps il est arrivé à la couleur avec *La Collectionneuse* en 1967. Et surtout il a créé une formule de regroupement des films par cycles dès le second film de fiction en 1962 : *La Boulangère de Monceau*. Rappel rapide de la structure de l'oeuvre : 6 *Contes moraux* / 6 *Comédies et proverbes* années 80 / 4 *Contes des 4 saisons* en 1990. Le prodige est d'avoir réussi chaque fois son pari : créer une oeuvre cohérente à l'intérieur des cycles, chacun se caractérisant par un principe particulier de fonctionnement. Il faut ajouter

à cela six films hors cycles, historiques ou purement fictionnels, dont certains sont des séries de courts-métrages comme *Les Rendez-vous de Paris*.

Paris : mot important. Éric Rohmer est parisien plus que corrézien. Né à Tulle mais toute sa scolarité supérieure et sa carrière se déroulent à Paris, comme élève de khâgne à Henri IV puis comme critique et cinéaste. Il est fasciné par les méthodes du cinéma documentaire et la caméra vérité, incarnée dans les années 60 par Jean Rouch. Vous retrouverez cela dans l'exactitude avec laquelle les lieux parisiens sont filmés. Le ciné d'Éric Rohmer est une entrée merveilleuse dans l'écoulement du temps : chaque film porte les marques de l'époque où il est créé. Des années 50 à 2010 il a filmé son époque. Cet aspect documentaire vient aussi de sa fascination pour le cinéma de Jean Renoir, le fils d'Auguste Renoir, le peintre. Ce qui fascine Rohmer chez Renoir c'est sa manière de capter la vie dans ce qu'il filme – son goût du *naturel* -, et sa très grande exigence en matière de récit voire de dramaturgie pour emprunter un mot appartenant au théâtre. Or c'est le propre du *Signe du Lion* que de combiner aussi ces deux éléments : une histoire d'une dramaticité à couper au couteau, marquée par le sceau de la fatalité, et en même temps une capture du réel, de la vie, de la rue, des éléments de la ville : terrasses de café, marchés de quartier, quais de la Seine...

A propos de ce dernier mot de « Seine », vous serez attentifs à la beauté des images du générique. Vous verrez, comme on le voit dans d'autres films de Rohmer comme le genou de Claire, une entrée en *scène* du film qui est aussi... une entrée en Seine. La Seine et ses quais sont le personnage principal du film au côté de Pierre Wesserlin alias Jess Hahn, l'acteur qui joue le rôle principal. C'est le véritable lieu du drame parce que rien n'y fait diversion et que rien ne vient s'y interposer entre la lumière aveuglante de cet astre, qui aurait dû pourtant être la bonne étoile de Pierre, et la dure et froide pierre des quais où il se trouve en proie à la plus totale déchéance.

---

#### Analyse filmique après projection :

A la sortie du film, Rohmer devra se battre contre ce qu'il faut bien considérer comme une censure commerciale : la maison qui distribue son film l'ampute carrément de la scène de la fête chez Pierre, ce qui revenait à supprimer environ un quart de sa durée. Ce film a déplu, sauf à certains critiques comme François Weyergans des *Cahiers du cinéma*, voire à des artistes comme Rainer Werner Fassbinder qui fera en 1966 un très beau court métrage en noir et blanc en hommage au *Signe du Lion*, *Le Clochard*, où il est question d'un personnage à la dérive qui,

de manière dérisoire, ne parvient jamais à trouver les conditions pour mettre à exécution son projet de se suicider.

- Pourquoi *Le Signe du Lion* a-t-il déçu ? Nous formulerons quelques hypothèses :

1- Aucune compromission avec les critères du cinéma commercial : l'artiste qui fait le premier rôle n'est pas beau, pas sympathique. Lors de la première séquence qui le montre dans son domicile, il est présenté suant, massif, il jure, il prononce à plusieurs reprises le mot « merde » et il envoie balader le facteur qui pourtant lui apporte une nouvelle d'importance puisque c'est celle de la mort d'une tante richissime. Pierre ne possède aucune des grâces qui vont qualifier ensuite le cinéma de Rohmer. Si toutefois : une seule, puisqu'il est musicien. Mais il ne sait pas la conserver parce qu'il est paresseux et il s'en vante « **La paresse m'a toujours réussi sur ce plan-là je suis imbattable** ». Pierre est un cynique.

2- Le sujet est pour le moins austère : c'est la lente descente aux enfers d'un homme qui, par une forme de dérision très rohmérienne, croit en l'astrologie – et dans la puissance du signe solaire qu'il incarne – mais pas en son art. Il a perdu la foi ou plus exactement l'espérance. Dès lors son parcours apparaît un peu comme une sorte de passion christique inversée. Car ce n'est pas le martyr mais au contraire le gain infini de l'héritage qui termine le film, Pierre Wesslerin terminant « millionnaire » voire « milliardaire ».

3- Ce film fonctionne comme un miroir des vanités qui renvoie à la jeunesse lettrée et germanopratinne que Rohmer fréquente à l'époque un reflet très critique. On est en 1959 dans l'après-guerre, dans le Paris existentialiste de Sartre et de Juliette Gréco, le jazz, les cafés de St Germain etc. Mais il n'y a aucun pittoresque ici. La séquence de la surprise partie est un modèle du genre. Galerie de portraits au sens des *Caractères* de La Bruyère, avec le pique-assiette, les snobs que constituent l'ami de Pierre journaliste à *Match* et son collègue le photographe, le peintre désabusé joué par Paul Crauchet, sorte de double caricatural de Pierre, qui apprend à un convive qu'il n'a plus rien fait en peinture depuis des mois si ce n'est vendre la peinture des autres. Personnages stéréotypés certes – on a pu reprocher à Rohmer d'avoir construit une sorte de musée Grévin avec des figures de cire. Mais c'est délibéré. Car la vraie vie n'est pas dans cet

appartement surchauffé où se déroule une fête en trompe-l'oeil, qui n'est pour chacun que l'occasion de retrouver, au fond, sa propre solitude.

C'est dans cette atmosphère lourde, voire désespérée, qu'intervient le coup de fusil que donne Pierre par la fenêtre, qui a quelque chose de proprement *cathartique*. Il veut saluer Vénus. « Je vais saluer Vénus à ma manière, à la manière d'un Lion. Vénus aime le Lion et le Lion aime Vénus ». Cette scène est suivie d'un abattement généralisé des convives, littéralement affaissés dans le cadre. A cela succède la scène grotesque du propriétaire, M. Lacroix, venu se plaindre du tapage. M. *Lacroix*. Ce n'est pas un hasard – on se rappelle que Rohmer disait « tout est fortuit sauf le hasard ». M. Lacroix a droit à une scène où il emprunte la figure du bouc émissaire : on le moleste, on le porte, on le pousse, on le brutalise en lui riant au nez. Il n'est pas dit que ce qui se présente pour ce M. Lacroix si bien nommé un chemin de croix ne se retournera pas contre son auteur...

- Le cinéma d'Éric Rohmer est-il un cinéma métaphysique ?

Dans le recueil de ses textes théoriques, *Le Celluloïd et le marbre*, Éric Rohmer affirme son amour pour l'écriture balzacienne dans laquelle il décèle un fonctionnement par analogie. Le monde n'est sans doute que le théâtre d'autre chose, le théâtre d'un drame surnaturel entre le bien et le mal qui se passe ailleurs mais dont la vie sur terre constitue le signe, la marque. Or le cinéma d'Éric Rohmer est un cinéma lui-même moral – pensons à son premier long métrage de fiction *Les Petites filles modèles* (1952), œuvre laissée inachevée. Puis à son cycle de films *Six contes moraux* -, où le mot « moraux » n'est pas à comprendre au sens étriqué et petit bourgeois que lui donne la morale ordinaire, mais au sens où il constitue comme l'oeuvre de Balzac, une réflexion sur la nature métaphysique de l'homme et sur ses combats contre ce que le cinéaste considère comme le *Mal*. Or, qu'est le Mal absolu pour Rohmer ? Il est très clair que c'est *l'infidélité*. Infidélité doit s'entendre dans toute la richesse de ses significations. Et surtout pas de manière exclusive dans le domaine amoureux. Dans « infidélité » rappelons-nous qu'on entend, étymologiquement, le mot « foi ». **Ne plus avoir foi dans les autres, et pire encore en soi-même, c'est l'exact équivalent, dans la société des hommes, de « la misère de l'homme sans Dieu » évoquée par Pascal. C'est cela le manque de foi le plus grave pour Éric Rohmer, c'est cela le Mal.** Or c'est exactement l'histoire de Pierre Wesserlin, le personnage principal joué par l'acteur américain Jess Hahn, qui, de manière tout à fait intéressante, a partagé avec le personnage une forme d'échec artistique, lui qui a choisi de faire l'acteur parce qu'il n'arrivait pas à tailler sa place en tant que musicien de jazz. Jeu entre le naturel et l'artificiel.

Rohmer prendra souvent dans son cinéma des comédiens qui ressemblent à ses personnages ou qui au contraire donnent à ses personnages des couleurs liées à leur propre personnalité. On pense à Luchini ou à Dombasle plus tard, le premier dans *Les Nuits de la pleine lune* et la seconde dans *Pauline à la plage*, par ex. **C'est cette interférence entre la personne et le personnage qui donne une profondeur unique aux créatures des films d'Éric Rohmer, une profondeur qui participe à la fois de la vérité de l'être et de la fiction du personnage.**

- Le cinéma d'Éric Rohmer n'est-il pas toujours un « mentir vrai » au sens d'Aragon ?

On vérifie ce principe dans *Le Signe du Lion* : L'aspect le plus attachant du film est la difficulté que l'on a à y démêler la part de fiction de celle du réel. L'aptitude de Rohmer à filmer en extérieur comme en catimini, de manière extrêmement discrète y joue un rôle important. Une scène est particulièrement réussie sur le plan dramatique : la scène de la rue Mouffetard où Pierre Wesserlin se fait surprendre à voler à l'étalage. Cette scène est, selon Antoine de Baecque et Noël Herpe (auteurs d'une biographie de Rohmer), tournée avec des acteurs – comme le commerçant qui se jette violemment sur Pierre –, mais aussi des figurants qui connaissent la scène et le rôle qu'ils ont à jouer, en enfin avec de vrais passants. Ces derniers, bouche-bée, sont filmés dans un effet de sidération extraordinaire qui reflète leur état d'âme *réel* au moment du filmage de la scène, mais *intégré à la fiction* comme un élément qui lui est propre par la magie du tournage.

L'usage des amis dans le film : Jean-Louis Godard apparaît dans la surprise partie en fêtard mélancolique et muet – une sorte de Pierrot lunaire, avec cette attitude obsessionnelle qui le pousse à remettre toujours le même morceau dont il semble s'acharner à reproduire les dissonances face à une jeune fille ivre qui, en contrechamp hoquette de manière mécanique plongeant ensuite à la manière d'une marionnette sa tête entre ses bras. Là encore, comment joindre plus clairement dans l'image le goût du naturel et l'artifice le plus achevé ? Comment faire davantage parler le naturel de la personne – ici celle de Jean-Louis Godard dont on reconnaît pleinement le caractère provocateur –, et la fiction, pleinement incarnée par cette jeune fille qui surjoue l'ébriété de manière caricaturalement *théâtrale* ?

Un autre effet de ce « mentir vrai » est le choix d'une personne réelle ayant vécu un peu les mêmes aventures que Pierre Wesserlin, et qui fonctionne ici comme un véritable *modèle*, à la façon dont le peintre recourt parfois à la présence d'un modèle pour créer ses tableaux. Comme le générique l'indique, le scénario vient de Paul Gégauff, dandy à la mode dans la bohème parisienne des années 50. Or ce dernier est un ami de Rohmer au moment des faits et

il fournit le personnage dont Rohmer a besoin dans son scénario, ayant grosso modo vécu les aventures de Pierre – c'est d'ailleurs la raison pour laquelle il co-signe le scénario au générique du film.

- Par quel procédés Rohmer parvient-il toutefois à décoller des effets de réels produits par ces conditions particulières du tournage pour faire accéder le film à la puissance du mythe ?

Nous risquerons l'hypothèse que c'est, justement, ici, par **le jeu des contrastes très marqués du noir et blanc**, qui théâtralise le récit et le structurent séquence après séquence et plan après plan. Ce film est celui de Rohmer où l'opposition entre le noir et le blanc intervient de la manière la plus intense, jusqu'à l'aveuglement du personnage sur les quais de la Seine. Cet aveuglement est tout simplement dû, comme vous l'avez vu, à l'opposition très tranchée entre l'obscurité et la lumière, et plus exactement entre la lumière éclatante du soleil d'août qui fait jouer des reflets miroitants sur l'eau de la Seine, en contraste parfait avec l'ombre des contrejours, des intérieurs, de la nuit, des arrêtes de la pierre des quais de la Seine etc.

Pierre connaît par ailleurs, vous l'avez vu aussi, une suite d'épreuves qui vont le faire sombrer dans une déchéance que l'on peut qualifier elle-même, sans vouloir faire de jeu de mot, de *noire*. C'est l'occasion pour Éric Rohmer de faire entrer dans son film le thème de la *marche*. On a dit aussi que ce film était, par l'importance de ce thème, **un film sur le cinéma, qui est l'art de l'espace par opposition au théâtre**. Cette marche commence comme une promenade qui se poursuit en errance et qui se prolonge en marche forcée. C'est est une traversée de l'espace qui mène le personnage du quartier latin à Montmartre, à la place de l'Opéra, à Nanterre, mais aussi à la rue Mouffetard et surtout aux quais de la Seine. Elle permet deux approches de l'espace et **combine la dimension horizontale avec la verticalité des façades**, voire des quais eux-mêmes qui finissent par emprisonner Pierre entre... leurs pierres. Et Pierre du reste dans une des dernières séquences du film s'adresse aux pierres en s'écriant : « la pierre, les gens, toujours, saleté de pierres » interpellation qui ne peut pas ne pas faire entendre « saleté de Pierre » comme une insulte que s'adresserait le personnage à lui-même, lui qui a atteint le summum de l'indignité.

Cette métamorphose de l'artiste en un clochard sur laquelle s'accumulent tous les maux ressemble à celle de Job. Et ce jusqu'au « deus ex machina » de l'héritage de la tante retrouvé. Dans ses films futurs Rohmer conservera volontiers cette forme dramatique du *coup de théâtre*.

On pense au film *Le Rayon vert* et à la ressemblance entre, précisément, ce fameux « rayon vert » – sorte de « héros rare » à la manière dont le définit Jacques Schérer dans *La Dramaturgie classique en France* - et la constellation du *Signe du Lion*. Dans les deux films c'est par la vertu d'un *don du ciel* – un « rayon vert » dans le premier, une constellation d'étoiles dans le second – que s'achève le récit. A la fin du *Le Signe du Lion* le personnage est comme purifié par les vertus de la fiction après avoir atteint le fond de la disgrâce, cette disgrâce passant par une séquence incroyable où Jean Le Poulain – un des rares grands acteurs du film – joue le rôle d'un clochard prenant Pierre sous son aile protectrice – et allant dans le film jusqu'à le promener dans un landeau. Il est étonnant de voir comment cette épreuve, la pire de toutes pour Pierre qui se voit à son tour chosifié et traité comme une marionnette – au point qu'il ne sait plus dire que « ta gueule » -, laisse intervenir le sublime au sein du grotesque. **Le sublime, c'est ce moment où Pierre saisit le violon d'un autre infortuné, le vieux tzigane, pour retrouver l'espace de quelques secondes, la pure beauté de la musique, dont il n'aurait jamais dû douter, ni, a fortiori, se séparer.** Vient ensuite le temps de la réparation miraculeuse. Pierre n'est alors plus « pauvre comme Job » puisqu'il retrouve la grâce divine sur son lit de douleurs, Pierre est sauvé grâce à l'accident providentiel d'un vague cousin, improbable autant qu'efficace *deus ex machina*. Il n'est pas jusqu'à la reconnaissance finale de Pierre, clochardisé jusqu'à l'abrutissement et à la perte totale de la sensibilité ordinaire, par ses amis enfin revenus de vacances, qui rappelle une autre catégorie aristotélicienne du théâtre, *l'anagnorisis*.

On formulera l'hypothèse que *l'argent* joue ici, signe à lire en miroir avec la lumière solaire du « signe du Lion » un *rôle* à rebours de celui qu'on lui fait jouer la plupart du temps dans la fiction. **L'originalité du cinéaste est en effet de détourner les connotations matérialistes du terme « argent » pour en faire au contraire le signe d'un gain gratuit, d'un surcroît de chance apporté au personnage par le hasard au terme de ses souffrances.** C'est dans cette optique que *l'argent* peut être lu dans le film comme le signe du libre don du *salut*, que les pascaliens – Rohmer en est un - nomment la *grâce*. Mais à titre de proposition finale on formulera à la suite de Noël Herpe et Antoine de Baecque, l'idée, **que ce film, par la beauté des images qui s'offrent à Pierre dans sa disgrâce, est aussi celui de « l'apprentissage du regard »** (*Éric Rohmer, Antoine de Baecque et Noël Herpe, 2014*).



## Table des matières

<b>Sommaire.....</b>	<b>7</b>
<b><i>Prologue</i> .....</b>	<b>11</b>
Aux origines d'un amour du cinéma d'Eric Rohmer ?.....	11
Le charme flou d'un film fantomatique.....	11
Retrouver le parfum rohmérien ?.....	12
Madame Bovary au pays des branchés.....	15
<b><u>Introduction générale.....</u></b>	<b>17</b>
<b>De la théâtralité à la dramaturgie.....</b>	<b>17</b>
Rohmer et le théâtre : entre rejet et fascination. La « scène » dans tous ses états.....	17
La théâtralité c'est le langage « colonne vertébrale du cinéma de Rohmer ».....	25
Du caractère et de l'excès chez Rohmer et La Bruyère .....	28
« Qui est comme Dieu ? ou quand le demiurge-dramaturge avance masqué .....	31
« Un champ dramaturgique scindé en deux » ou vers le sublime.....	34
Dramaturgie du sublime, théâtralité du féminin.....	39
Du rapport entre les dialogues et les caractères : timides, forts en gueule, fanfarons et volontaires.....	41
<b>Éléments d'esthétique rohmérienne.....</b>	<b>44</b>
Le vrai et le faux, l'art et le naturel. Jouer« rohmérien ».....	44
Vers une scénographie des décors naturels ?.....	48
La ville : vers une scénographie de la mise à l'épreuve .....	50
La « guerre des mondes » ou l'opposition des décors.....	51
<b>Un cinéma de l'ombre et de la lumière.....</b>	<b>53</b>
Une perception ontologique du cinéma.....	53
La part de la fatalité et le goût du sombre .....	56
Une esthétique cinématographique marquée par la lumière et par la grâce .....	59
Le pari ou la possibilité de l'espoir.....	61

## **Présentation du corpus : les trois cycles rohmériens.....67**

Trois cycles : une architecture dynamique ..... 67

Des « *Contes* » et des « *Proverbes* » : les années 70 ou l'expérimentation narrative. « *Six Contes Moraux* ».....68

Les années 80 ou l'usage concerté d'une théâtralité. Six « *Comédies et Proverbes* ».....70

Les années 90 ou le jeu des nombres : quatre « *Contes des quatre saisons* » .....74

Une dramaturgie du désir, de l'excès et du manque .....78

## **Quatre axes.....82**

## **Première partie : la théâtralité en question.....84**

### **Chapitre 1 : autour de la théâtralité.....86**

A - De « *Qu'est-ce que le cinéma ?* » d'André Bazin au « *Celluloïd et le marbre* » de Rohmer : des textes essentiels .....86

1 Une différence d'essence entre théâtre et cinéma en passant par la photographie .....87

2 Des points de jonction possibles entre théâtre et cinéma : le détail visuellement signifiant dans *Les Nuits de la pleine lune* .....90

3 Qu'est-ce qu'une chaise ? Théorie de la représentation chez Éric Rohmer..... 94

4 André Bazin « Pour un cinéma impur »..... 96

B – Théâtralité et théâtrophobie .....98

1 De Diderot à Michael Fried : la critique antithéâtrale .....100

2 Du minimalisme à l'aléatoire. La théâtralité rohmérienne, première approche.....102

C – Bresson versus Rohmer. Une conception radicalement différente de l'art Cinématographique.....105

1 Bresson : le « cinématographe » comme anti-théâtre. Vers une définition de la théâtralité rohmérienne ..... 105

2 Rohmer versus Bresson : de l'acteur à la machine. Reproduire ou imiter ? Rohmer et ses acteurs .....109

3 Rohmer reflet inversé de Bresson ?.....116

## **Chapitre 2 – « Rohmer et les autres » : des classiques aux modernes et vice-versa.....122**

A – Rohmer et les modernes.....	122
1 Caude Simon et le petit chat.....	124
2 Roger Planchon contre la théâtralité au cinéma. Vers une définition de l'esthétique cinématographique selon Éric Rohmer et André Bazin.....	130
B – Le théâtre au cinéma avec <i>Conte d'hiver</i> , Alain Resnais et Jacques Rivette.....	133
1 Comment définir la théâtralité d'un point de vue formel ? <i>Conte d'hiver</i> ou la théâtralité multiple .....	133
2 Le cinéma d'Alain Resnais ou la théâtralité explicite et omniprésente .....	139
3 Jacques Rivette : le théâtre comme principe structurel. <i>Paris nous appartient</i> .....	143
C – Modèles rohmériens : Jean Renoir, Jean Vigo (et Michel Simon).....	145
1-Présentation de deux postfaces.....	145
2-Rejouer Michel Simon, ou la construction du personnage dans <i>Quatre aventures de Reinette et Mirabelle</i> .....	150

## **Deuxième partie : vers une théâtralité rohmérienne .....155**

### **Chapitre 1 – Expérimenter des formes nouvelles d'hybridation.....157**

A Du récit au cinéma, du cinéma au théâtre, du théâtre au cinéma. Et du théâtre tout court..	156
1 Du récit au cinéma : l'adaptation de <i>La Marquise d'O</i> .....	158
2 Du cinéma au théâtre : <i>Catherine de Heilbronn</i> .....	165
3 Et du théâtre tout court : <i>Le Trio en mi-bémol</i> , ou pour l'amour de la musique....	169

B Du théâtre au cinéma : <i>Perceval le Gallois</i> ou la théâtralité plurielle.....	172
1 L'adaptation : de la fidélité à l'écart.....	173
2 La <i>Passion</i> théâtralisée.....	174
3 La parole mise en scène : du roman au chant, du chant aux gestes.....	178
4 La parole mise en scène : du roman au verbe, de la parole interne à la parole externe.....	180
5 Le regard au centre de l'image.....	183
6 Les décors dans <i>Perceval le Gallois</i> . La puissance suggestive du « carton-pâte »..	186
7 Jeu, costumes et mise en espace.....	191

## **Chapitre 2 –Comment traduire l'intensité dramatique dans la séquence ? Du découpage dans le cinéma d'Éric Rohmer.....195**

A La séquence du repas : théâtre de l'être et de la parole.....	196
1 Le dîner comme théâtre dans <i>Ma Nuit chez Maud</i> .....	197
2 Le dîner comme théâtre et comme tribune dans <i>Le Rayon vert</i> .....	202
B La scène à l'intérieur de la séquence .....	212
1- <i>Le Beau Mariage</i> ou la rupture de contrat.....	212
2- La scène de sortie de douche ou le déshabillé impromptu dans <i>L'Amour l'après-midi</i> , <i>Conte de Printemps</i> et <i>Pauline à la plage</i> .....	213
C <i>Trans-ire</i> : scènes de voiture et de train comme des scènes de transition .....	221
1 - Scènes de voiture : un huis clos favorisant la conversation dans <i>Les Nuits de la pleine lune</i> .....	222
2 - Faire connaissance en voiture dans <i>Le Beau Mariage</i> .....	223
3 - Scènes de train ou la solitude ferroviaire dans <i>Le Rayon vert</i> , <i>L'Amour l'après-midi</i> et <i>Le Beau Mariage</i> .....	225

## **Troisième partie : un cinéma de l'être. Le paysage comme scène de dévoilement.....232**

### **Chapitre 1 – Des « acteurs-personnages » au centre du système.....233**

- A Des vertus de la sobriété technique et de leur incidence sur la représentation de la nature et le jeu de l'acteur .....234
- B Capturer la narration au fur et à mesure. *Performer* le jeu.....235
- C Savoir accueillir les hasards du tournage .....237

### **Chapitre 2 – Des personnages dans les décors ou « la nature est un théâtre».....239**

- A- Le paysage comme scène de l'intériorité de l'être.....239
  - 1 Être ou ne pas être : *Conte d'été*.....240
  - 2 La nature, théâtre du tourment des personnages dans *Le Rayon vert*.....249
- B- La nature, théâtre de la révélation amoureuse.....258
  - 1 Une théâtralité de l'incandescence : *L'Amie de mon amie*.....259
  - 2- *Le Rayon vert*, du récit de Jules Verne à la révélation amoureuse.....265
- C De l'eau et de la lumière, faire surgir une image de la profondeur de l'être. *Le Signe du Lion* et *Le Rayon vert*.....268
  - 1 *Le Signe du Lion* : une théâtralité du noir et blanc.....268
  - 2 *Le Rayon vert* ou le saisissement par la lumière.....273

## **Quatrième partie – Des « Acteurs-personnages » et de leurs décors : la ville, théâtre de l'être et de son époque.....280**

### **Chapitre 1 – Lieux de sociabilité : le café, la rue, la place, théâtres de la parole, des affects et de l'intrigue.....283**

- A– Un théâtre de l'être et du monde : le café.....285
  - 1- Le café dans *Le Signe du Lion* : tribune de la prospérité et de la déchéance.....284

2 - Le café, lieu de sociabilité : discuter , fanfaronner et « draguer » dans <i>La Carrière de Suzanne, L'Ami de mon amie</i> , et <i>Ma Nuit chez Maud</i> .....	293
3 - Du prétoire à l'observatoire. Le café dans <i>Les Nuits de la pleine lune</i> .....	300
4 - Voir, dormir, inventer au café dans <i>La Femme de l'Aviateur</i> .....	305
5 - Le café, théâtre des fantasmes dans <i>L'Amour l'après-midi</i> .....	307
<b>B - Lieux de passage et de circulation : la rue.....</b>	<b>314</b>
1 Au début était la rue : genèse de l'intrigue amoureuse : <i>La Boulangère de Monceau</i> et <i>Ma Nuit chez Maud</i> .....	315
2 La rue comme théâtre de la scène de jalousie dans <i>La Femme de l'Aviateur</i> .....	319
3 Le quartier Mouffetard dans <i>Le Signe du Lion</i> : un théâtre de la violence sociale.....	321
<b>C- La place ou la comédie des sentiments .....</b>	<b>327</b>
1-La comédie de la rupture place Saint-Augustin dans <i>L'Amour l'après-midi</i> .....	327
2- De la rue à la place : des rencontres hasardeuses de Blanche dans le Cergy de <i>L'Ami de mon amie</i> .....	334
 <b>Chapitre 2 - Lieux de l'intimité : studios et appartements.....</b>	<b>338</b>
<b>A- Le studio ou l'intimité troublée.....</b>	<b>339</b>
1 Le studio de jeune fille dans <i>La Femme de l'Aviateur</i> et <i>Le Rayon vert</i> .....	339
2 Le studio ou le rêve impossible du retour en arrière dans <i>Les Nuits de la pleine lune</i> .....	342
<b>B L'appartement, entre chaos et harmonie.....</b>	<b>345</b>
1 L'appartement témoin du Belvédère Saint-Christophe dans <i>L'Ami de mon amie</i> ...	345
2 L'appartement cossu dans <i>Conte de printemps</i> ou le chaos théâtralisé.....	348
<b>C - Entre le dehors et le dedans.....</b>	<b>350</b>
1 Le parc des Buttes Chaumont : escalader le réel dans <i>La Femme de l'Aviateur</i> ...	350
2 Balcons, fleurs et verger dans <i>Conte de Printemps</i> .....	352
3 La fenêtre, le mur et le secret : <i>Ma Nuit chez Maud, Pauline à la plage</i> .....	359

<b><u>Conclusion générale</u></b> .....	<b>363</b>
<b>Index des films et pièces de théâtre d'Éric Rohmer</b> .....	<b>371</b>
<b>Index des auteurs</b> .....	<b>372</b>
<b>Index des notions</b> .....	<b>373</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>378</b>
<b>Table des illustrations</b> .....	<b>402</b>
<b><u>Annexes</u></b> .....	<b>405</b>
1 - Un exemple de lecture détaillée : les deux premières séquences du <i>Rayon vert</i> .....	406
2 - Trois cycles avec résumés et trois films hors cycle.....	412
3 - Enseigner Éric Rohmer au lycée.....	432
Présentation de <i>Perceval le Gallois</i> devant une classe d'hypokhâgne.....	432
Présentation du <i>Signe du Lion</i> en salle Patrice Chéreau.....	441

**Les formes de la théâtralité dans l'œuvre filmique d'Éric Rohmer :**  
**« Six Contes moraux », « Comédies et Proverbes »,**  
**« Contes des quatre saisons »**

Des « Six Contes moraux » aux « Comédies et Proverbes », des « Comédies et Proverbes » aux « Contes des quatre saisons » Éric Rohmer déploie une œuvre organisée par cycles dont le centre, toujours réactivé de film en film, est constitué par la question du désir, de ses excès et de ses manques. Comment ce cinéma, marqué par une esthétique privilégiant le *naturel*, peut-il donner passage à une *théâtralité* ? Théâtralité précisément dont l'apparition et les modalités détermineront notre étude de l'œuvre rohmérienne, dont la cohérence formelle s'appuie sur les principes d'un cinéma vérité initié au milieu des années 1960 par les auteurs de la Nouvelle Vague, que nous interrogerons principalement de manière à dégager les conditions, les formes et les effets d'une esthétique privilégiant, de film en film, une dramaturgie de la *parole* et du *regard*. Nous étudierons dans cette perspective les mises en scène de la parole et du corps dans leur rapport avec les lieux, envisageant la manière dont ce cinéma construit ses personnages au travers d'un *théâtre de l'être* en rapport étroit avec des procédés de valorisation par l'image. Recourant à des cadrages privilégiant la saisie du corps et de ses émotions, articulant par ailleurs les intrigues en étapes marquées par une forte dramaturgie, ce cinéma fait, enfin, intervenir une esthétique de la *fascination* qui n'est en réalité que le reflet, sans cesse thématiquement dans le film, d'une identification par le cinéaste du cinéma comme une quête toujours relancée de la beauté du monde. L'usage dramaturgique du ressort du *hasard*, principe équivalent, sur le plan de l'intrigue, au *deus ex machina*, permettra, le cas échéant, de transformer la quête déceptive du personnage en la joie de la découverte que l'Autre était celui, ou celle, que l'on attendait. Et si, dans un tel cadre narratif, le risque existe d'une forme excessive de sensiblerie, c'est, précisément, par le caractère dynamique que la théâtralité lui confère, que l'œuvre y échappe, jouant de tous les ressorts de la surprise, de la variation des registres et des tonalités, introduisant enfin une certaine ironie dans le décalage entre le montré – l'image – et le dit – le discours.

**Mots-clefs :** théâtralité – dramaturgie – narration – désir – fascination – décors – personnage – parole – regard – mise en scène – séquence – plan – corps – émotions – intrigue – dramaturgie – scène

**The forms of theatricality in the filmic world of Éric Rohmer :**

**“Six moral Tales, Comedies and Proverbs,  
Tales of the Four Seasons”**

From "Six Moral Tales" to "Comedies and Proverbs", from "Comedies and Proverbs" to "Tales of the Four Seasons" Éric Rohmer develops a work that is organized in cycles whose center, always reactivated from film to film, is constituted by the question of desire, its excesses and its shortcomings. How can this cinema, marked by an aesthetic favoring the natural, embrace theatricality ? Theatricality precisely whose appearance and modalities will determine our study of the Rohmerian work, whose formal coherence is based on the principles of a *cinema vérité* initiated in the mid-1900s by the authors of the New Wave, that we will mainly examine, so as to identify the conditions, forms and the effects of an aesthetic favoring, from film to film, a dramaturgy of speech and gaze. From this perspective, we will study the staging of speech and the body in their relationship with places, considering the way in which this cinema constructs its characters through a *theater of being* and enhances them through the image. By framing that favors the capture of the body and its emotions, articulating plot in stages marked by a strong dramaticity, this cinema finally applies an aesthetics of fascination which is, ultimately, only the reflection, constantly thematized in the film, of an identification by the filmmaker of cinema as an ever renewed quest for the beauty of the world. The dramaturgical use the mechanism of chance, an equivalent principle, on the level of plot, of the *deus ex machina*, will make it possible, if necessary, to transform the character's deceptive quest into the joy of discovering that the Other was the man or woman we expected. And if, in such a narrative framework, there is a risk of excessive sentimentality, the works escapes it by the dynamis conferred by theatricality, playing with all the mechanisms of surprise, with the variation of registers and tones, finally introducing a certain irony into the discrepancy between what is shown – the image – and what is said – the discourse.

**Keywords :** theatricality – dramaturgy – narration – desire – fascination – settings – character – speech – gaze – staging – sequence – shot – body – emotions – plot – dramaticity – scene

Université Sorbonne Nouvelle – Paris III  
ED 267 Arts et Médias 4 rue des Irlandais 75005 Paris