1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

90 | 2020

Varia

Le « dieu caché » de Rohmer : Marco Grosoli, *Éric Rohmer's Film Theory (1948-1953) – From « École Scherer » to « Politique des Auteurs »*

Jeremi Szaniawski

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/7862>

DOI : 10.4000/1895.7862

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2020

Pagination : 243-247

ISBN : 978-2-37029-090-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jeremi Szaniawski, « Le « dieu caché » de Rohmer : Marco Grosoli, *Éric Rohmer's Film Theory (1948-1953) – From « École Scherer » to « Politique des Auteurs »* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 90 | 2020, mis en ligne le 31 octobre 2020, consulté le 14 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7862> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7862>

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2020.

© AFRHC

Le « dieu caché » de Rohmer : Marco Grosoli, *Éric Rohmer's Film Theory* (1948-1953) – From « École Scherer » to « Politique des Auteurs »

Jeremi Szaniawski

RÉFÉRENCE

Marco Grosoli, *Éric Rohmer's Film Theory* (1948-1953) – From « École Scherer » to « Politique des Auteurs », Amsterdam, University of Amsterdam Press, 2018, 302 p.

- 1 Si les ouvrages dédiés à la Nouvelle Vague sont foison dans le monde anglo-américain, et si plusieurs ouvrages de référence ont pu être dédiés à Eric Rohmer, on peut affirmer que ces derniers demeurent relativement en reste par rapport à ceux consacrés à François Truffaut et surtout à Jean-Luc Godard. L'ouvrage de Marco Grosoli *Eric Rohmer's Film Theory* (1948-1953) – From « École Scherer » to « Politique des Auteurs » constitue par conséquent un correctif important, d'autant plus qu'il se consacre à une période particulièrement fertile de la biographie de celui qui s'appelait encore Jean Marie Maurice Schérer, période trop rarement évoquée par ailleurs, en particulier pour un lectorat anglophone.
- 2 Dans son éloquente critique de l'ouvrage pour *Critical Inquiry* (10 juillet 2019), nul autre que Dudley Andrew salue Grosoli comme l'un des « penseurs les plus profonds en études du cinéma de sa génération ». C'est un éloge tout à fait mérité. Grosoli a, semble-t-il, lu et intégré tout ce qui a été écrit en français, italien et anglais sur Rohmer, qu'il aborde ici, donc, dans les cruciales années d'avant les *Cahiers du cinéma* – les années « Schérer ». Le résultat de cette recherche peint le tableau d'une constellation intellectuelle dans laquelle Rohmer apparaît peut-être comme l'étoile la plus brillante. Abordant les écrits importants de Rohmer jusqu'au moment de la politique des auteurs

(dont l'emblème demeure bien entendu le manifeste de François Truffaut « Une certaine tendance du cinéma français » de 1954), et documentant scrupuleusement la « conversion » de Rohmer de l'emprise de l'existentialisme sartrien à une forme d'éthique kantienne, l'articulant autour du pouvoir transformateur du *Stromboli* de Rossellini (1950), Grosoli a accompli un tournant impressionnant, réorientant le récit historique qui a, jusqu'à présent, eu une « certaine tendance » à accorder la part du lion à Truffaut, Godard et André Bazin.

- 3 Avant Eric Rohmer, avant les légendaires « Jeunes-Turcs » et la politique des auteurs, il y eut donc l'école Schérer. Le livre de Grosoli donne à cette véritable école de pensée cinématographique son juste dû, remplaçant Schérer/Rohmer comme l'ancêtre méconnu de la Nouvelle Vague française, et comme le théoricien d'une « proto » politique des auteurs.
- 4 Les premiers chapitres du livre analysent attentivement l'écriture critique de Schérer/Rohmer, à partir de 1948 : les premiers articles, la thèse sur le *Faust* de Murnau, la monographie sur la théorie du cinéma, l'analyse « Le Cinéma, art de l'espace » (sur la nature « romanesque » au cinéma, en dépit de sa spécificité en tant qu'art et media), ainsi que l'importante influence de l'ontologie sartrienne dans ces premiers écrits. Vient ensuite un chapitre sur une autre influence cruciale, celle d'Alexandre Astruc, mieux connu pour sa théorie de la caméra-stylo. Grosoli consacre une lecture approfondie à « Dialectique et Cinéma » d'Astruc, arguant que cet article moins connu est au centre non seulement de la pensée d'Astruc, mais aussi de la formation théorique de Rohmer. En effet, la référence que fait Astruc à Kant dans ce texte sert de fil rouge à travers la majeure partie du livre de Grosoli, et de base à son interprétation de l'influence et de la place de Rohmer dans le cinéma français.
- 5 Cette dimension kantienne se développe dans les chapitres suivants, où Grosoli expose l'influence transformatrice de *Stromboli* (1950) sur Rohmer (par le biais de la théorie de la conscience de Kant et du sublime, entre autres). L'histoire est connue, Rohmer l'avait souvent rappelée, notamment dans un long entretien avec Jean Narboni en 1983 : après avoir vu le film, qui l'a profondément marqué, le cinéaste en devenir décide d'abandonner une fois pour toutes l'influence sartrienne, jusqu'alors si importante pour lui. C'est sous l'effet du film de Rossellini qu'il affine son idée du cinéma comme art du mouvement et du récit par nature ; et potentiellement libérateur par essence.
- 6 Dépassant les limites historiques définies dans le titre de son livre (pour illustrer comment l'inséparabilité de l'éthique et de l'esthétique a été une hypothèse clé de la politique des auteurs), Grosoli consacre le chapitre suivant à la vision de Rohmer sur l'éthique et l'esthétique cinématographique, y compris son rejet de Sartre, et sa réaction au concept de mauvaise foi, la notion de solitude morale, la raison pratique de Kant et, enfin, sa conviction profonde que le cinéma doit s'inspirer de la tragédie classique. La dernière partie du livre sert à affiner cet héritage, notamment à travers le livre sur Hitchcock que Rohmer écrit avec son comparse critique, Claude Chabrol, en se concentrant sur le concept de transfert de culpabilité – servant à élargir les limites de la philosophie de Kant, à le mettre à jour, et l'étendre à la conception de Rohmer du cinéma lui-même.
- 7 Aidé par son érudition et sa vaste connaissance du sujet, Grosoli passe sans effort des années d'après-guerre à la veille de la Nouvelle Vague, montrant à quel point Rohmer fut fondamental dans le façonnement des opinions de ses jeunes acolytes des *Cahiers*, notamment au sujet de la théorie de l'auteur, et ce avant Bazin. Tous les acteurs

attendus de cet épisode peu connu mais crucial sont au rendez-vous : aux noms illustres énumérés ci-dessus, il faut ajouter des références pointues à Jacques Rivette, et à l'autre grand auteur du cinéma américain en dehors d'Hitchcock : Nicholas Ray. Et pourtant, c'est l'esprit de Kant qui anime l'ensemble du projet de Rohmer, affirme Grosoli. Les références au philosophe allemand sont rares dans le texte d'Astruc. Mais Rohmer les a saisies et reprises, et Grosoli de persuader le lecteur qu'il s'agit de bien davantage qu'une simple intuition : sa connaissance du philosophe l'aide à démontrer de façon convaincante comment Kant sert de pont entre la période sartrienne de Schérer et la vision du monde et le développement intellectuel de Rohmer. Et cette transformation se cristallise autour de la rencontre avec le *Stromboli* de Rossellini, à la suite d'une révélation assez proche de celle du personnage d'Ingrid Bergman, piégée sur l'île sicilienne, à genoux devant le volcan – le sublime spectacle de la nature – symbole de ce qui se situe entre elle et sa vie passée. À savoir, bien sûr, le traumatisme indicible de la Seconde Guerre mondiale.

- 8 Le lecteur sentira ici une autre ombre, une autre « présence hors-champ », celle de Gilles Deleuze, qui comprit comment ce néo-réalisme (et en particulier la trilogie avec Ingrid Bergman de Rossellini, que constituent les sommets *Stromboli*, *Europa 51* [1952] et *Voyage en Italie* [1954]), et la transformation profonde du cinéma qu'il a relancée et contenue, étaient nés de l'expérience sublime (au sens écrasante, terrible) de la guerre, de l'Holocauste, des bombardements atomiques d'Hiroshima-Nagasaki et de l'effondrement de modèles antérieurs de causalité qui avaient jusque-là régi le cinéma. Grosoli évite pourtant la piste deleuzienne – c'est légitime, justifié par son approche historique, traitant d'une période qui précède la théorie de « l'image-temps » de Deleuze de plusieurs décennies (même si Deleuze était pratiquement contemporain de Rohmer). Toutefois, comme le néo-réalisme italien et toute la modernité cinématographique qui en découla le prouvèrent, il n'y avait plus de retour possible pour le monde après la guerre, pas plus qu'il n'y en eut pour Rohmer. Mais, différemment de ses collègues réalisateurs en devenir (en particulier Godard, le révolutionnaire, le plus moderne des modernes), qui visaient à briser les vieux murs et à redéfinir le cinéma, portés dans leur élan par le cinéma de Rossellini, Rohmer décida de suivre une piste moins révolutionnaire, et de le faire via Kant, en étudiant le lien fondamental entre éthique et esthétique (suivant le dicton « ce qui est vraiment beau est nécessairement bon ») et, à travers eux, une idée du classicisme qui, comme le montre Grosoli, n'est pas antonyme de modernité. Dans un de ses premiers films, *le Celluloïd et le marbre* (1965, issu d'une série d'articles de 1955), Rohmer surmonte déjà la distinction ou l'opposition entre la politique des auteurs qu'il a contribué à façonner et à influencer profondément avant Bazin – comme le livre le soutient longuement –, et le modernisme du nouveau roman.
- 9 S'écartant de Kant *stricto sensu*, Grosoli consacre la deuxième partie de son livre à une analyse en profondeur de la méthode et de l'approche de Rohmer, montrant comment, pour ce dernier (par opposition à Kant), il n'y a pas de conscience individuelle en tant que telle, mais plutôt que celle-ci se situe dans « le champ de bataille où la nature et la liberté/moralité en tant que telles se font face : un champ de bataille qui n'est nulle part en particulier, ou, plus précisément, qui ne peut pas être individualisé dans une conscience définie » (135, traduction de l'original anglais). Parlant de ce champ de bataille, Grosoli aurait pu employer le terme « histoire », mais celui-ci se substitue à d'autres : l'auteur évoque une zone « entre la nature et Dieu (c'est-à-dire la morale), une bataille à la fois abstraite et sans lieu, mais aussi concrète et située ». En cela,

Rohmer se révèle comme n'étant pas exclusivement « kantien » (étant donné que Kant est demeuré fidèle à une conscience localisée, interne à l'être, et non externe à lui). Mais Kant ne pouvait tenir compte de l'Holocauste, ni du cinéma comme manifestation culturelle la plus importante de son siècle. Pour Grosoli, le cinéma crée une autre temporalité qui n'est ni kantienne, ni contingente (comme c'est le cas dans une conception heideggerienne et/ou sartrienne), « grâce à la nécessité mécanique et à l'irréversibilité de son déroulement en dehors de la conscience humaine, ce qui le rend particulièrement adapté pour accueillir une bataille entre les règles (nature kantienne : la totalité des apparences soumises aux lois mécaniques de cause à effet) et son exception (liberté/moralité) dont le siège n'est pas à l'intérieur de l'homme » (p. 135). Au contraire, la conscience de l'homme ne peut, dans cette bataille, qu'être « aspirée » de l'extérieur. Grosoli illustre cette externalité de la conscience dans la théorie de Rohmer à travers Hitchcock – une métonymie pour le cinéma tout entier (dans les dernières pages de *Cinéma 1*, Deleuze déjà identifiait la mise en scène d'Hitchcock comme la quintessence du « film pensée », où la caméra épouse le plus étroitement le fonctionnement de l'esprit).

- 10 En fin de compte, deux termes clés émergent du livre de Grosoli. Le premier est manifeste, expliquant la qualité de Rohmer en tant que penseur, critique et cinéaste, ce qui fait de lui le plus intemporel des cinéastes de la Nouvelle Vague, leur aîné et pourtant doté d'une fraîcheur et jeunesse apparemment éternelles : son classicisme. Pour Grosoli, c'est l'attachement de Rohmer au classicisme (en littérature, mais aussi au cinéma) qui explique à la fois sa modernité et son universalité. Le mot « classique / classicisme » revient bien plus d'une centaine de fois dans le livre, notamment dans un chapitre entier qui lui est consacré, et où le « cinéma en devenir » de Rohmer est évoqué. Grâce à lui, nous comprenons mieux la vision eurocentriste du cinéma de Rohmer, en suivant la lecture de Grosoli de l'universalité du goût de Kant.
- 11 L'autre terme qui, contrairement au « classicisme », n'apparaît qu'une seule fois dans tout le livre et fonctionne comme un fantôme sous-jacent (et est sans doute aussi très eurocentré), est le catholicisme. Rohmer est né et a grandi dans un environnement catholique, et son milieu culturel et sa religion ont formé son point de vue et déterminé son attachement à une certaine notion de l'auteur. Son admiration pour Rossellini (qui était athée, mais qui a néanmoins grandi dans une Italie encore très catholique) et Bresson (qui se considérait comme janséniste) pourrait avoir quelque chose à voir avec leur origine judéo-chrétienne commune. De l'humilité et de la modestie que ces hommes n'ont peut-être pas nourries envers leurs semblables, mais certainement ressenti envers une entité supérieure (le « Dieu » du catholicisme romain), ils ont dérivé des styles discrets, presque effacés, ce qui a conduit Rohmer à écrire que la meilleure façon d'être cinéaste consistait à disparaître derrière les personnages (en cela, la compréhension du style de Rohmer n'était pas loin, encore une fois, de Deleuze, dont l'admiration pour le style de Kafka venait précisément de la façon dont il ne s'affichait pas). En d'autres termes, Rohmer a résisté à la conception moderne et postchrétienne de la paternité comme expression de soi, individuelle, allant vers une approche plus sublime, célébrant une communauté (c'est-à-dire une communauté religieuse ou une communauté liée par la religion). Grosoli, italien et catholique de culture, annonce que cet aspect fondamental sera au cœur de son prochain livre – mais, tel *le Dieu caché* de Lucien Goldmann – il est déjà présent dans cette étude riche, savante

et perspicace de la réconciliation, chez Rohmer, de l'esthétique et de l'éthique, du classicisme et de la modernité, de la pensée et de la pratique.

- 12 Certains livres sont frustrants parce que le lecteur peut sentir l'auteur effleurer une grande idée ou démonstration, tout en s'en éloignant finalement, par manque de perspicacité ou de discernement, passant à côté de la proverbiale montre en or. L'ouvrage de Grosoli n'appartient certainement pas à cette catégorie : sa lecture peut parfois être frustrante, certes, mais pour des raisons qui sont entièrement extérieures à la qualité de la recherche de l'auteur. Dans sa critique élogieuse du livre, Andrew compare l'élégante symétrie de la structure des chapitres au « chapitrage romanesque » des films de Rohmer. Il aurait pu ajouter la dimension de verbosité que partagent Rohmer et Grosoli, qui, dans le cas de ce dernier, peut parfois être lassante. Empêcher une lecture fluide et pleinement satisfaisante sont des défauts liés à un travail de rédaction négligeant de la part de l'éditeur, les Amsterdam University Press (Grosoli maîtrise l'anglais, certes, mais il ne s'agit pas de sa langue maternelle). Bien qu'il n'y ait pas d'excuse à cela, ou encore aux petites erreurs factuelles venues se glisser dans le livre çà et là (« Jacques Cocteau »), ces scories sont hélas devenues le pain quotidien d'éditions universitaires pressées et sous-financées. De plus, le style de Grosoli – son charme transalpin combiné à une forme de rigueur confinant à de la rigidité, et parfois une volonté minutieuse de fouiller trop dans les détails (le revers de son savoir incontestablement encyclopédique) –, sa « tendance certaine » à la répétition, est également consubstantiel à sa méthode. Il est fascinant de voir comment, chez Grosoli, la répétition fait partie d'une méthode de flux et reflux (instructive et directive, mais jamais didactique) : avec clarté de but et robustesse de pensée. De cette manière, les thèses centrales prennent forme, acquérant finalement les dimensions puissantes et peut-être légèrement inquiétantes d'un volcan, d'où jaillissent connaissances et passion pour le sujet, telles des braises brûlantes. En ce sens, le travail de Grosoli s'apparente, toutes proportions gardées, davantage qu'à celui de Rohmer, à celui de Rossellini (souvent critiqué pour ses défauts techniques et le non-respect des règles de continuité de base). S'il est plus agréable sans doute de faire, indolent, une croisière sur les eaux bleues de la Méditerranée, c'est un sentiment bien plus gratifiant finalement d'avoir gravi la pente accidentée, et découvert le volcan furieux, et tous les enseignements qu'il recèle.
- 13 Le livre de Marco Grosoli constitue une ressource essentielle pour tout chercheur ou étudiant s'intéressant sérieusement à l'un des moments les plus importants de l'histoire du cinéma européen et mondial. Grâce au travail de Grosoli, Maurice Schérer n'est plus une figure méconnue, et Eric Rohmer émerge à la fois comme un acteur fondamental et un des pères fondateurs de la modernité cinématographique – ce qu'il est convenu d'appeler un classique.