Éric Rohmer, un cinéma d'action(s)

Jean-Louis Libois

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1417>

DOI : 10.4000/doublejeu.1417

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009

Pagination : 63-70

ISBN : 978-2-84133-341-7

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Jean-Louis Libois, « Éric Rohmer, un cinéma d'action(s) », *Double jeu* [En ligne], 6 | 2009, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1417> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1417>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

ÉRIC ROHMER, UN CINÉMA D'ACTION(S)

– Et si je ne couche pas ?
– L'histoire serait meilleure¹.
On reconnaît l'homme de l'Ouest
à son regard de grand rêveur².

LES YEUX BANDÉS ET LE PIED PLÂTRÉ

C'est bien l'action qui guide les pas du narrateur (joué par Barbet Schroe-der) du film inaugural des *Contes moraux*, *La Boulangère de Monceau* (1962). Retrouver la jeune Sylvie (Michèle Girardon) qui travaille dans une galerie de peinture et qu'il a croisée à diverses reprises, conduit ce jeune étudiant en droit à arpenter le quartier du parc Monceau des semaines durant. Le protagoniste est à ce point tourné vers l'action que, constatant l'insuccès de son entreprise, il décide d'y substituer une autre : séduire la boulangère Jacqueline (Claudine Soubrier) chez laquelle il achète quotidiennement un sablé pour tromper son attente. Homme d'action assurément, en conséquence doublé d'un homme de décision puisqu'ayant retrouvé la jeune Sylvie par hasard, il annule son rendez-vous avec la boulangère. Un mariage avec Sylvie vient alors conclure cette aventure romanesque. Désirer, agir, décider sont semble-t-il les clés du succès du héros rohmérien, en contradiction avec l'image d'oisiveté qui le caractérisera par la suite – en apparence du moins – le plus souvent. Néanmoins, un premier bémol est apporté par le récit effectué *a contrario* par Sylvie. La jambe plâtrée à la suite d'un accident, elle a eu tout le loisir de l'observer

-
1. Éric Rohmer, *Le Genou de Claire*, 1970.
 2. Claude-Jean Philippe, « Repos (images du) », in *Le Western*, Raymond Bellour (dir.), Paris, Union générale d'éditions (10-18), 1966, p. 201.

en train de faire les cent pas sous sa fenêtre avant d'en déduire son sentiment pour elle. Ainsi, tel le héros de *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock (*Rear Window*, 1955), contraint lui aussi à l'immobilité et à l'observation de ses voisins et qui devient de ce fait le vecteur essentiel de l'action, la jeune femme, tout à sa contemplation, permet la conclusion de l'action entamée au début du récit.

L'autre bémol concerne le fait que la future mariée prend pour de l'amour à son endroit un désir qui vise progressivement la boulangère, et en ce sens, loin d'accéder à la clairvoyance du héros hitchcockien, elle inaugure la série des héros rohmériens aveuglés (« Les héros d'une histoire ont toujours les yeux bandés. Sinon, ils ne feraient plus rien, l'action s'arrêterait », confie la jeune femme écrivain au protagoniste du *Genou de Claire*). Les yeux bandés pour agir, le pied plâtré pour contempler : tel se révèle être d'emblée le modèle programmatique de l'action dans le cinéma le plus imprévisible qui soit.

ACTION *off* ET INACTION

Dans le cinéma d'Éric Rohmer, méfions-nous, une action peut en cacher une autre. Ainsi dans *La Carrière de Suzanne* (1963, second opus des *Contes moraux*), toute l'attention du spectateur est portée sur Guillaume (Christian Charrière), étudiant à Sciences Po, et sur la manipulation des sentiments de l'héroïne Suzanne (Catherine Sée) ainsi que sur son hagiographe, Bertrand (Philippe Beuzen), qui fait également office de narrateur. Sans la moindre distance critique, ce dernier relate les frasques d'un Don Juan en herbe avec lequel il partage le mépris pour la jeune Suzanne qui fait figure, à leurs yeux, de pauvre victime consentante. Le récit de ses déboires occupe ainsi la totalité du film, à l'exception de l'épilogue où contre toute attente, le narrateur apprend à son grand dam le mariage prochain de l'héroïne. Le film nous faisait miroiter le récit d'une action pour finalement se conclure sur une autre. Chez Rohmer, l'action a bien rendez-vous avec le spectateur mais le spectateur ne la voit pas. Aussi l'action en *off* qui a conduit Suzanne au bras de son petit ami Franck ne saurait être synonyme d'inaction.

Autre grand film de l'action *off*, *Le Genou de Claire* établit un contrat avec le spectateur, contrat que l'on peut qualifier de programmatique. En vacances à Talloires dans l'attente de son mariage, Jérôme (Jean-Claude Brial) n'a d'autre ambition que de toucher le genou de Claire (Laurence de Monaghan), incidemment entrevu. Pas de geste métonymique d'une quelconque perversion dans cet objectif fixé par le protagoniste comme horizon narratif d'un été désœuvré mais plutôt la volonté de passer à l'acte

d'un désir passagèrement éprouvé afin d'en vérifier l'inintérêt. On ne peut imaginer argument ou action plus minimaliste que ce geste qu'il finit par accomplir sans gloire, se réservant celle-ci dans le récit qu'il rapporte à son amie écrivain Aurora (Aurora Cornu). L'action « officielle » accomplie, le récit peut se conclure sur l'autre action, celle reléguée hors champ et qui fait retour au premier plan : le mariage du héros avec celle qu'il se destinait à épouser. « Grâce à toi », confie le jeune homme à son amie romancière, « je n'ai plus envie qu'il se passe quoi que ce soit [...], tout désormais sera pour Lucinde. Le reste, les autres filles, tout ça a été balayé, volatilisé. Tu es une magicienne. »

Trouver sa place entre deux espaces du désir est un but qui, pour le héros rohmérien, peut tenir lieu de mission et d'action. En témoigne le récit de *Conte de printemps* (1990) dans lequel les échanges philosophiques quelque peu statiques – et qui ont pu être ressenti comme un fait d'immobilisme de la fiction – dissimulent mal une fébrilité de l'héroïne qui passe d'un lieu à un autre en quête de son espace propre. « Je ne sais pas pourquoi je suis venue [...] Je n'attends rien ni personne » déclare Jeanne (Anne Teyssède), jeune professeur de philosophie, à Natacha (Florence Darel) chez l'amie à qui elle est venue rendre visite. Jeanne ne supporte pas de rester seule dans un appartement trop plein des affaires de sa colocataire, ni dans un autre, trop vide à son goût en l'absence de son petit ami. Natacha lui propose de partager l'appartement de son père (Hugues Quester). Le film visite ainsi pas moins de cinq lieux d'habitation en une petite dizaine de minutes, indiquant clairement que la véritable action qui anime Jeanne, et qui tient lieu d'argument au film, se situe dans cette recherche de son propre espace. N'apprend-on d'ailleurs pas, peu après ce préambule, que les parents de Natacha se sont séparés lorsqu'elle avait douze ans à cause d'un désaccord sur la conception de l'espace de la cuisine ? Ainsi, si l'action elle-même ne comporte guère d'éléments intrigants (rendre Jeanne amoureuse du père de Natacha, rechercher le coupable du vol d'un collier dont on ne saura s'il a véritablement eu lieu), le récit, se déplaçant d'un espace à l'autre, évite soigneusement le surplace. Espaces trop vastes, espaces cloisonnés, espaces trop pleins ou trop vides se succèdent dans un récit où personne ne tient en place avant qu'au terme de ces allées et venues incessantes, Jeanne ne rentre chez elle et ne déduise, de par le désordre installé dans l'appartement, le retour de son ami avec lequel elle a projeté de se marier.

INACTION ET ACTION *in*

Existe-t-il de héros plus inactif que le Gaspard incarné par Melvil Poupaud dans *Conte d'été* (1996) ? Les espaces ici ne le retiennent pas davantage que

les rencontres qu'il commet : il traverse les uns et côtoie les autres avec une égale indifférence. Tout à son oisiveté, il s'adonne à deux occupations auxquelles on a souvent identifié le cinéma de Rohmer : le surplace et le babillage. Le cinéaste le reconnaît lui-même dans un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma* à la sortie du film : « Dans ce film il ne se passe rien »³. À dire vrai, le départ de sa petite amie Léna pour l'Espagne et l'attente de son retour ne le laissent pas totalement inoccupé. Il va de Margot à Solène puis de Solène à Léna pour revenir à Margot qui lui annonce son départ au terme du récit. Ici les atermoiements de Gaspard font office des déplacements de Jeanne dans *Conte de printemps*, à sa grande satisfaction d'ailleurs. « Les choses se sont encore tranchées d'elles-mêmes » avoue-t-il « Je n'ai pas eu à choisir »⁴.

Aveu de lâcheté du protagoniste contraint à un choix ? Impuissance du cinéaste à mettre en scène une quelconque action ? Comment expliquer dès lors la progression que connaît le récit et comment comprendre que pour le spectateur la situation initiale diffère de celle qui conclut le film ? Comment d'un personnage qui se définit lui-même comme « rien » peut-il advenir quelque chose ?

Il y a tout d'abord la force d'attraction qu'il constitue à son corps défendant – pourrait-on dire – pour les différentes jeunes filles et le récit de leur illusion. Il y a ensuite le mode de progression dramatique dont Emmanuel Burdeau a raison de dire qu'il fonctionne « par heurts, par sauts, par strates »⁵ avant de préciser que « l'action gagne en opacité, se referme en un cercle infernal, prend l'allure de ce que les mathématiciens appellent une suite de récurrences : chaque scène répétant les mêmes mouvements que la précédente, prend sa place et l'efface »⁶.

Il y a enfin plus simplement le fait que Gaspard, au terme de ses rencontres estivales, retourne à sa passion première (la musique) pour de longs mois en laissant Margot (Amanda Langlet), conclut-il en fredonnant *off* l'air de *Santiano*.

LES ACTIONS VIRTUELLES

Ma nuit chez Maud (1969) excelle dans cet art de faire miroiter au spectateur une action tandis qu'une autre se découvre virtuellement à la fin, au point d'estomper la première. Tout se passe avec le narrateur (Jean-Louis Trintignant) selon le modèle scénarisé par Alfred Hitchcock dans *Le Grand*

3. Éric Rohmer, entretien avec Cédric Anger, Emmanuel Burdeau et Serge Toubiana, *Cahiers du cinéma*, n° 503, juin 1996, p. 45.

4. *Ibid.*

5. Emmanuel Burdeau, « Conte d'été », *Cahiers du cinéma*, n° 502, mai 1996, p. 62.

6. *Ibid.*

alibi (*Stage Fright*, 1950) où la reconstitution du crime est relatée au spectateur, au moyen de flash-back mensongers, par celui qui se révèle être le criminel. À la seule différence que chez Rohmer le narrateur – et le spectateur – ne découvrent la présence d'un crime qu'au terme du récit (la jeune femme que l'homme a épousée est celle-là même que, lors de leur nuit commune, Maud a désignée comme la maîtresse folle amoureuse de son mari) et dont le scénario potentiel jette une suspicion sur la totalité de la narration. La découverte ultime de ce hors champ vient subitement illimiter une action que semblait clore un *happy end* d'apparence classique. À cet égard, Pascal Bonitzer souligne que dans ce film « les circonstances purement hypothétiques [*qu'entrevoit au final le narrateur*] dessinent l'épure de tout *un autre film virtuel*, dont les protagonistes seraient Françoise, Vidal, Maud et son mari, et dont le narrateur serait absent »⁷.

LES ACTIONS PARALLÈLES

Actions parallèles au sens où l'on évoque des mondes du même nom, réglés par d'autres conventions, régis par d'autres lois de causalité, relevant d'un autre espace-temps; des mondes qui s'apparentent aux phénomènes surnaturels et qui finissent dans certains films de Rohmer par imposer leur loi. Parallèles, ces actions le sont également au sens de pouvoirs parallèles, occultes, qui infléchissent le cours du monde ordinaire. Ces actions ont en commun de ne se révéler que d'un coup, au grand jour, telles des épiphanies. Aussi, à défaut d'irriguer l'action principale, voire de contribuer à sa progression, elles constituent une sorte de *deus ex machina* dont l'ambivalence est à souligner. En effet, elles vont d'une part contre le cours de l'action et d'autre part elles constituent le point d'aboutissement du désir des protagonistes.

C'est ainsi que durant tout le film, l'héroïne du *Conte d'hiver* (1991) est à la fois tendue vers l'espoir de retrouver son amant de l'été (qui est aussi le père de sa fille) dont elle a négligemment noté l'adresse, et l'effort de se composer une nouvelle vie familiale. Il faudra attendre la magie de la représentation de la pièce de Shakespeare, *Le Conte d'Hiver*, pour que le miracle ait lieu dans la vie de Félicie (Charlotte Véry). Peu après, par hasard, elle retrouve l'homme qu'elle recherchait depuis des années, sans avoir jamais désespéré.

Les pérégrinations de Delphine (Marie Rivière) dans *Le Rayon vert* (1986) de la série *Comédies et proverbes* ne valent guère mieux. Sortant d'une déception amoureuse, elle attend la révélation d'un autre grand

7. Pascal Bonitzer, *Éric Rohmer*, Paris, Cahiers du cinéma (Auteurs), 1991, p. 106.

amour tandis que de Cherbourg à Biarritz, elle traîne sa solitude. En dépit des conseils que lui prodiguent ses amis de se mêler à la jeunesse estivale, les nuits et les jours se succèdent identiques, dans une quête vaine et stérile. La résolution de celle-ci n'interviendra nullement en conclusion d'une quelconque action dramatique (le film en est tout à fait dénué), Delphine la devra à un pari, ô combien périlleux, sur l'apparition du rayon vert au soleil couchant, à l'horizon de la mer. Quelques scènes plus tôt, elle avait surpris une conversation sur les pouvoirs magiques du rayon vert. Il offrirait en effet le don, pour qui a la chance de le voir, de lire dans ses propres sentiments ainsi que dans ceux des autres. La toute fin du film vient vérifier ce coup de force lumineux qui est aussi un coup de force de la croyance. L'avenir de Delphine avec le jeune homme rencontré à la gare de Biarritz se joue précisément sur l'avènement d'un phénomène physique autant que métaphysique.

PARLER / AGIR

Dans le cinéma de Rohmer, parler c'est agir, ont pu hâtivement conclure certains critiques, déplorant ainsi qu'on y parle trop et qu'on y agisse si peu. Comme nous l'avons pu voir, l'action se déploie protéiforme et de surcroît elle peut démentir la parole. Ainsi dans *Pauline à la plage* (1982) où le proverbe inaugural « *Qui trop parole, il se mesfait* » vaut comme programme narratif, Marion (Arielle Dombasle) entend plier le monde à ses paroles (elle aspire à l'amour romantique et tombe dans les bras du premier venu en toute innocence) tandis que Henri (Feodor Atkine), son *alter ego* masculin, agit en totale contradiction avec celles-ci (il se proclame Don Juan alors qu'il ne vaut guère mieux que le mari dans le placard). Certes la plus grande illusion, au regard de celui dont les actions démentent ses dires, est du côté de celle qui parle trop et croit dans le pouvoir de la parole. Néanmoins il n'est pas indifférent que le dernier mot revienne à celle qui observe, qui voit et qui se tait, Pauline précisément (Amanda Langlet). Elle a tout vu (le quiproquo suscité par l'homme dans la salle de bain) et tout compris. Mais lorsque refermant la barrière de la villa, elle laisse la fin du film délibérément ouverte, ce n'est pas aux protagonistes résignés au mensonge qu'il convient de l'associer – ainsi que semble le penser Carole Desbarats (« Pauline rentre dans le monde des compromis qu'elle a obstinément refusés jusqu'alors »⁸) Pauline est davantage du côté des héros westerniens au sens où selon André Bazin, « les grands contemplatifs font les meilleurs hommes d'action »⁹.

8. Carole Desbarats, *Pauline à la plage*, Crisnée, Yellow Now, 1990, p. 26.

9. André Bazin, cité par Claude-Jean Philippe, « Repos (images du) », p. 201.

COMMENT PEUT-ON ÊTRE ROSELLINO-HITCHCOCKIEN ?

Éric Rohmer, cinéma d'action(s) certes. L'action s'y déploie en effet multiforme, parfois insensiblement, parfois souterrainement, tantôt illusoire, tantôt virtuelle, ou bien encore invisible, violente. Loin d'être une simple donnée dramaturgique, elle modèle le champ cinématographique tout entier pour déboucher – ce que nul ne songerait à nier – sur l'une des cinématographies des plus singulières qui soit.

Rossellino-hitchcockien, tel pourrait être qualifié le cinéma de Rohmer. Non pas tant par sa défense de l'ontologie de l'image chère à André Bazin ou de son plaidoyer en faveur d'Alfred Hitchcock que par l'étrange perversion qui le conduit à convoquer, pour son propre cinéma, deux esthétiques et deux visions du monde antinomiques.

Le sentiment de réalisme qu'impose d'emblée le cinéma rohmérien ne semble rien devoir à l'artifice cinématographique ; cependant l'ensemble des actions représentées relève d'une réalité tronquée, illusoire, mensongère. Sous couvert de neutralité de l'enregistrement de la réalité, son cinéma renvoie à une autre réalité hors champ qui agit comme véritable réserve fictionnelle. L'action représentée ne semble valoir que pour celle dont la révélation est différée à la toute fin du film. Cette mise en place d'une sorte de suspense à l'envers qui constitue un trait de l'écriture rohmérienne n'est pas sans évoquer le dispositif narratif mis en place dans *Les Morts* (*The Dead*, nouvelle du recueil *Les Gens de Dublin* [*Dubliners*], 1914) par James Joyce, l'un des grands inventeurs du récit moderne. Dans cette nouvelle, il prend d'emblée le parti d'un récit extrêmement linéaire d'un soir de réveillon familial à Dublin. Rien ne s'y passe qui ne relève du rituel et la fête s'achève dans cette vague mélancolie du temps qui passe, lorsque soudainement, à l'écoute d'une mélodie ancienne, l'héroïne fond en larmes et doit avouer à son compagnon le secret qui l'habite depuis toujours. Le récit véritable peut enfin commencer au moment où la nouvelle de Joyce s'achève. Tout se passe donc chez Rohmer comme si l'existence de l'énigme au lieu de nous être livrée d'entrée de jeu, comme il sied dans le cinéma d'Hitchcock, n'était révélée qu'en guise de dénouement. L'action est alors à revoir entièrement.

JEAN-LOUIS LIBOIS
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE