L'amour de l'air chez Rohmer : « Du possible, sinon j'étouffe ! »

Violaine Caminade-de Schuytter

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1635>
DOI : 10.4000/doublejeu.1635
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2007
Pagination : 23-32
ISBN : 978-2-84133-288-5
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Violaine Caminade-de Schuytter, « L'amour de l'air chez Rohmer : « Du possible, sinon j'étouffe ! » », *Double jeu* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 07 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1635> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1635>

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

L'AMOUR DE L'AIR CHEZ ROHMER : « DU POSSIBLE, SINON J'ÉTOUFFE ! »¹

Dans *Les Rendez-vous de Paris*, un peintre entraîne dans son atelier une jeune fille abordée dans la rue. Le visage de celle-ci apparaît et se dérobe derrière un pan de mur, le jeu d'esquive spatiale mime les avancées et les reculs du discours séducteur. Tout Rohmer est comme condensé dans ce jeu d'absence et de présence. Mais l'héroïne ne fait que passer pour mieux s'éclipser. Ce pourrait être une allégorie de la séduction exercée par la réalité sur le cinéaste, réalité qu'il cherche à « étreindre »², si le charme singulier de la jeune femme ne la faisait échapper à toute figure établie. La séduction est cette beauté qui file entre les doigts avant même d'être touchée, insaisissable, fugace ; car dans cet univers, on parade, on joue à cache-cache, on s'avance à découvert pour mieux se retirer dans le secret d'un hors-champ.

Chez Rohmer nous sommes en apparence aux antipodes de la description qu'il donne des rapports dans le *Faust* de Murnau :

[...] un monde fait de rapports de force, non de persuasion. Pas de cour amoureuse : la femme ne joue pas les coquettes, l'homme ne fait pas la roue. Dans cet univers de pur désir, il n'y a de place que pour le chasseur et sa proie [...]. Rien ne sert de parader : on passe tout de suite à l'action c'est-à-dire au viol ou à son simulacre³.

1. Citation du *Traité du désespoir* de Kierkegaard.

2. Rohmer parle « du respect des choses mêmes et du désir légitime de les étreindre, parce qu'[il] les aime » dans l'entretien du n° 219 des *Cahiers du cinéma*.

3. É. Rohmer, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Cahiers du cinéma (Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma), 2000, p. 69-70.

Dans *Ma nuit chez Maud*, l'héroïne incarnée par Françoise Fabian reçoit à dîner Vidal (Antoine Vitez) et un ancien ami de celui-ci Jean-Louis (Jean-Louis Trintignant). Le premier demande au second s'il pourrait céder au charme de Maud. Celle-ci semble désapprouver le tour trop direct pris par la conversation mais par un revirement séducteur vient s'asseoir face à lui. Elle glisse magnifiquement ses jambes resserrées dans le triangle de celles écartées par le personnage joué par Trintignant (l'image même de la pénétration dans un jeu d'inversion) et lui intime l'ordre de répondre. Nul viol ici si ce n'est un « simulacre » pour reprendre le terme utilisé à propos du *Faust*. Vidal part mais Maud invite Jean-Louis à rester dormir. Il ne sait pas qu'il n'y a qu'un lit. Au cours de la nuit elle tentera de l'étreindre. Malgré ses pétitions de principe, il est sur le point de céder avant de faire volte-face. Imaginons ce qui aurait pu advenir si Maud avait été un homme... mais cela nous entraînerait trop loin de Rohmer. Trop loin vraiment ? Reprenons : si Maud avait été un homme et de surcroît un personnage de *La Marquise d'O*, adaptation par Rohmer de Kleist, elle aurait profité du sommeil de Jean-Louis pour le violer, tel le comte abusant de la marquise endormie. En fait Rohmer expose plus directement ses hantises par adaptations interposées. La peur du viol hante son univers du refoulement. Non contents de préserver leur intégrité physique, les héros rohmériens sont jaloux de « la moindre parcelle de [leur] liberté »⁴.

Dans *La Femme de l'aviateur*, Anne, interprétée par Marie Rivière, doit faire le deuil d'une liaison qu'elle a eue avec un aviateur idéalisé, venu mettre un terme le matin même à leur histoire. Elle se sent agressée plus tard par François, autre prétendant, qui la relance dans son studio où elle s'était réfugiée. Tout se passe comme s'il faisait intrusion dans son espace privé, violant le jardin secret de son imaginaire. La scène dégénère aussitôt en dispute car l'image que lui renvoie François n'a rien pour la faire rêver. « Laisse-moi un peu respirer » assène-t-elle à ce petit ami trop « collant » à son goût. Des poissons rouges tournent en rond dans un bocal. François retourne une boule de verre, mouvement qui fait tomber à l'intérieur des flocons de neige sur le petit château de conte de fée qu'il contient, noyé de blanc : l'image de ce sentiment d'oppression qui anime l'héroïne, une fois le prince charmant disparu. Le spectateur se prend à regretter les plans en plein air de Lucie aux Buttes-Chaumont, cette jeune fille rencontrée par hasard par le héros. Sa chevelure confondue avec les feuillages frémissants d'un arbuste, elle apparaissait par le jeu du cadrage tel un paon faisant la roue, jolie parade.

4. Propos de Léna dans *Conte d'été*.

Les héros rohmériens prennent la fuite lorsque l'on s'immisce dans leur intimité afin de ne pas affronter leurs contradictions. Dans *L'Amour l'après-midi*, lorsqu'il ôte son pull chez Chloé au moment de succomber à ses charmes, Frédéric surprend son reflet dans un miroir, comme affublé d'une cagoule : il se revoit jouant avec ses enfants, « déguisé » en une sorte de monstre clownesque. Il reste un instant ainsi, la tête à moitié recouverte par le pull, coïncé dans cette position intermédiaire. On ne peut montrer plus clairement l'aspect symbolique : entre deux états, répugnant à la métamorphose adultère. Sauf qu'ici l'image du père qui était attendrissante n'est plus que grotesque. Au moment critique, il manque d'étouffer, quand se joue le sursaut de conscience conjugale. En effet la chambre de l'adultère est soudain trop peuplée. Le héros, enclin à l'évasion au début du film se retrouve pris au piège. Insensiblement il a été mené par l'attrance de Chloé au-delà de ce « possible » qu'il souhaitait : l'asphyxie du mariage cède le pas à l'asphyxie de la séduction. Un peu avant, il était submergé par le poids et la taille de la grande plante qu'il apportait à Chloé. Or ne se retrouve-t-il pas ensuite au sens figuré avec une belle plante sur les bras, une fois la jeune femme dévêtue ? Il ne sait plus quoi en faire, lui dont les bras manquent de largesse : pour preuve ailleurs, sa façon mesquine de caresser le dos nu de Chloé à petits cercles, qui n'est pas sans rappeler Jérôme dans *Le Genou de Claire*.

Rappelons les faits : celui-ci, joué par Jean-Claude Brialy, profite lâchement d'un moment de désarroi de la jeune fille pour caresser le genou de l'adolescente désirable, à défaut de pouvoir coucher avec elle. Le héros rohmérien est « un loup compliqué » selon la si juste formule de Jean-Louis Bory⁵ ; « se taper le petit pot de beurre suffit à son bonheur », sauf que ce bonheur au rabais est écœurant au double sens de « frustrant » et de « dégoûtant », quoi qu'en disent les intéressés. En effet Jérôme se vante auprès d'une confidente de ce prétendu exploit. Frédéric dans *L'Amour l'après-midi* alors qu'il s'en est fallu de peu qu'il ne trompe sa femme, rentre à la maison lui faire une déclaration d'amour dégoulinante de bons sentiments. Dans les deux cas, les discours escamotent l'émotion à posteriori. Si les apparences de fidélité sont sauvées, la mise en scène ironique accompagne cependant l'air conjugal d'un bémol qui fait grincer les certitudes proférées.

Avant de filer à l'anglaise, Frédéric ouvre le robinet d'eau chez Chloé pour couvrir sa fuite. Cet écoulement d'eau dévoile par association métaphorique la fonction du discours tenu à sa femme : un écoulement de mots masquant la débandade. Certains héros fuient en douce comme Frédéric, sans crier gare. D'autres au contraire tirent leur révérence avec vacarme et

5. J.-L. Bory, *Le Nouvel Observateur*, 4 septembre 1972.

tapage, comme Daniel dans *La Collectionneuse*. Mais dans tous les cas, alors qu'ils tournent le dos à une situation de séduction, ils cherchent à retrouver bonne contenance par le discours.

« Idiot » murmure sensuellement Maud au héros qui résiste à ses avances. Est-ce bête de ne pas vouloir se réduire à sa condition naturelle, celle énoncée sans ambages par Henri à Pauline dans *Pauline à la plage* : « tu es une femme, je suis un homme », autant dire vulgairement « et que ça saute », tout le reste n'étant que littérature, mythe ?

C'est en substance ce message minimal que Frédéric, dans la séquence du rêve éveillé au début de *L'Amour l'après-midi*, adresse aux passantes qu'il aborde dans la rue. Grâce au fluide magique de son appareil magnétiseur, il fait leur conquête. La séduction est dépouillée de ses oripeaux rhétoriques. Elle est en effet présentée « dans son plus simple "appareil" », pour jouer sur les mots : l'appareil magnétiseur est ironiquement un symbole du pouvoir « bête » du sexe et de la caméra. N'est pas séducteur ni cinéaste qui veut. On ne suscite pas le désir de façon magique pas plus qu'on ne crée au doigt et à l'œil. Dans ce dernier film de la série des « contes moraux », la mise en scène adopte moins le jeu de la séduction et le charme s'est dissipé : ivresse et dégrisement, « gueule de bois » à la fin du cycle. Même art du décapage, de la démystification dans *L'Ami de mon amie*, qui clôt la série suivante de Rohmer des « comédies et proverbes ». Le lapsus que fait Blanche en bégayant qu'elle travaille aux « affaires culturelles » n'est pas qu'un gag anecdotique, il met en cause le dévoiement de la culture contemporaine. Le générique de début a un petit air d'une série à la « Dallas ». Le nivellement du stéréotype semble l'emporter. Mais l'émotion a-t-elle dit son dernier mot ?

Dans *Les Nuits de la pleine lune*, Rohmer laisse Louise et Bastien, qui deviendra son amant d'une nuit, danser sur un plan de jambes entrelacées pour les retrouver au cadrage près, une soirée plus tard comme ces séries télévisées qu'on peut prendre en cours sans jamais perdre le nord : à l'ouest de l'érotisme de pacotille, rien de nouveau si ce n'est la fatalité décevante du cliché. Le réalisateur ne se laisse pas séduire à bon compte contrairement aux héros. La caméra se fait collante à gros traits voyants de caméra (pour Rohmer s'entend) afin de capter ironiquement le désir de fusion aliénant de ces personnages qui, littéralement, perdent la tête : affaire purement formelle, de cadrage qui tronque un corps car les héros ne s'abandonnent pas au risque du sentiment ni de la sensation.

Ainsi quand la séduction est un rapport de force, elle est vécue par les héros comme source d'oppression. La fuite est alors le recours de ces personnages, qui préfèrent ne pas affronter leurs ambivalences. Quand le vernis craque, reste la bêtise des rapports de séduction : une attirance très mécanique.

Pourtant l'enjeu de la séduction est bien l'émotion partagée. Blanche, dans *L'Ami de mon amie*, se donne à Fabien lors d'une scène émouvante. Si elle continue à se fourvoyer ensuite en croyant être amoureuse du bellâtre Alexandre, c'est que son corps a un temps d'avance sur elle en termes d'authenticité. *L'Ami de mon amie*, qui clôt les « Comédies et proverbes », a lui un temps d'avance sur *Conte d'été*, film de la série suivante des « Contes des quatre saisons ». En effet, Blanche peu avant la scène d'abandon à l'amour, passe sa main dans les cheveux exactement comme le fera Margot dans ce film autrement plus rayonnant⁶ : tout se passe comme si s'engouffrait tout l'air du *Conte d'été* à venir, comme une esquisse prometteuse. Une série engendre l'autre, l'inspiration y naît au fur et à mesure.

Le troisième baiser qu'échangent Margot et Gaspard est le moment le plus lumineux de *Conte d'été*, comme si la séduction y faisait l'objet d'une réhabilitation. Rohmer semble le commenter lorsqu'il parle de la valse dans son essai sur la musique, dont la publication est contemporaine de la sortie de *Conte d'été* : 1996. La valse apporte à la musique selon lui

[...] à la fois une nouvelle chair et une nouvelle intériorité [...] apparaît au fond de nous, un élément jusque-là inconnu de la musique : le désir. [...] la valse a pour caractéristique constante de peindre l'initiative. Elle est un commencement absolu, alors que les danses anciennes pouvaient être prises en marche⁷.

Qu'on se souvienne de la danse de Louise et de Bastien, filmée *in medias res* dans *Les Nuits de la pleine lune*, exemple de « danse ancienne » car la modernité de la musique ne change rien à l'affaire. Si le plus beau moment de la valse est celui de son « éclosion », de son passage à la danse, le baiser est pour Rohmer le plus beau moment de la séduction quand il part d'une envie « qu'on peut appeler personnelle »⁸. On comprend alors que Rohmer n'ait pas recours à de la musique pour accompagner artificiellement dans *Conte d'été* l'émotion de ce baiser que la seule mise en scène fait vibrer par sa sensualité.

Le temps de la séduction est-il du temps perdu ? C'est en effet une obsession des héros. Au gré de ses atermoiements sentimentaux, Gaspard dans *Conte d'été* trouve son inspiration et compose une chanson, air au sens musical, cette fois. Rohmer confiait à propos de son film *Perceval* que la

6. Il ne s'agit pas ici de porter un jugement de valeur esthétique sur l'œuvre mais de souligner le climat du film.

7. É. Rohmer, *De Mozart en Beethoven : essai sur la notion de profondeur en musique*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 67-69.

8. *Ibid.*, p. 69.

musique, simple, pouvait être fredonnée à la sortie : c'est dire modestement qu'il cherche un impact sur le spectateur qui excède la durée du film. Car à quoi bon nous faire perdre notre temps dans des salles obscures si ce n'est pour nous communiquer une expérience vitale ? L'enjeu ne résiderait-il pas en effet dans le temps partagé ? Serge Daney le confie dans *Itinéraire d'un ciné-fils* : Rohmer pour lui, c'est l'expérience du temps, celle que révèle *Le Rayon vert* : c'est-à-dire une durée qui comprend des temps morts.

Delphine dans ce film, jouée par Marie Rivière, est l'anti-séductrice par excellence. Elle n'a pas de goût pour l'art du balancement amoureux au sens figuré, la balançoire au sens propre lui donnant « mal au cœur ». Elle semble destinée à finir toute seule. Mais elle est conduite (après des rencontres avortées telle la scène de drague dans Paris) au ravissement final de la révélation amoureuse ; Delphine met la main sur sa bouche, comme si sa respiration était suspendue, au moment indicible où elle est inspirée par le « rayon vert » qu'elle voit et qui lui permet de lire dans les cœurs : vision autant intérieure qu'extérieure. Cette émotion fait d'elle la « voyante » des sentiments là où Adrien, par exemple (dans *La Collectionneuse*), surprenant Haydée en train de faire l'amour avec un homme n'était que le voyeur d'une scène physique. L'extase finale de Delphine, qui croit au miracle, est une « petite mort » qui fait naître à l'amour. La fin de *Triple Agent* à contrario coupe le souffle par sa brutalité. Nul ravissement de happy end offert au spectateur mais un jeu de variation anti-séducteur : le ravissement y est inversé en rapt. Arsinoé, héroïne du doute, loin de « prendre son pied », le perd : elle subit en effet une amputation et meurt peu après.

L'Anglaise et le Duc adapte les mémoires de Grace Elliott, *Journal de ma vie durant la Révolution française*. La Terreur fait des ravages, l'étau se resserre, les jours du duc d'Orléans sont comptés. Il quémande une marque d'affection : « puisque personne ne m'aime, mourons ». La feinte du consentement résigné à la mort est un chantage affectif, digne d'un héros racinien ! L'heure est au règlement de compte. Les mains mises par le duc sur les épaules de Grace, son ancienne amante, montrent qu'il s'accroche à elle. S'il n'est plus temps de philosopher selon le duc, il reste encore celui de cabotiner, ultime parade, à quoi excelle l'acteur Jean-Claude Dreyfus. La scène est empreinte d'une certaine raideur. D'aucuns y verront du mauvais théâtre filmé. Qu'est-ce qui fait que cette scène très ostensiblement jouée est cependant animée d'un souffle intérieur qui transcende la chasteté des baisers pudiques en profonde sensualité ? « En dépit de tout, sachez que je vous aime », répond Grace Elliott. A-t-on souvent entendu une telle déclaration chez Rohmer ? Il vaut la peine de le souligner : elle ne figure pas dans les mémoires, même si elle en constitue le fondement implicite. Retenir l'autre au seuil d'une porte, celle de la vie ou de la mort (ou dans

une chambre obscure de cinéma à la frontière entre réel et illusion), n'est pas expression d'un attachement vain mais viatique. Pour Grace un lâcher prise a lieu ; nulle tentative de rallier l'autre à sa bonne cause (qui est toujours la mauvaise cause d'un autre) mais communication d'une expérience temporelle : l'amour est ici éprouvé au sens où il a été mis à l'épreuve du temps (les trahisons réciproques résumées par « en dépit de tout »). Ce fragment de film est d'autant plus poignant qu'il se nourrit d'un passé (film historique, temps du film écoulé, et passé intratextuel). Il entre dans un réseau de scènes qui le colorent de nuances et lui confèrent une épaisseur. En effet répond en écho au « mourons » du duc le « vivons » de Louise à la fin de *Les Nuits de la pleine lune*, dit d'une voix boiteuse au moment de la rupture amoureuse. Elle ravale ses larmes et ne respire plus ; son visage seul émerge d'une image sombre : noyade, asphyxie. Chacun va vivre seul de son côté, pour son propre compte. La déclaration de Grace Elliott au contraire est un appel d'air qui redonne vie commune, non pas tant l'assurance de la vie que le courage de vivre la mort.

La mémorialiste Grace Elliott « sait se mettre en scène avec une grande modestie, sans le moindre exhibitionnisme »⁹, confie Rohmer comme d'un idéal. Le paradoxe de l'art rohmérien ne réside-t-il pas lui-même dans une théâtralisation rendue naturelle ? Il aspire à la transparence, à la fluidité et à la discrétion de la caméra. Rohmer a souvent exprimé son refus d'un art trop voyant au nom d'une conception du cinéma selon laquelle il est une ontologie et non un langage. Il réprouve l'abus de signes et de métaphores. À ce titre, la manipulation lui fait horreur, qui fait briller les ornements cinématographiques. Il a toujours réprouvé également la « joliesse », l'image bien léchée.

Perceval ne met pas en scène directement un tournage à la façon de maint film moderne mais a pourtant une dimension réflexive. Rohmer y multiplie les allusions, les clins d'œil à l'histoire du cinéma (ce à quoi il répugne par principe) pour mieux suivre l'itinéraire de son héros. En effet, Perceval, séduit par l'éclat des chevaliers qu'il rencontre, découvre sa vocation. Mais il doit accomplir tout un cheminement vers l'intériorité, qui le mène de la séduction prédatrice (la jeune fille qu'il « baise ») à l'oubli de soi et à la révélation divine. Celle-ci n'a pas lieu lors de la procession du Graal qui fait le tour de l'écran (« tournage » du Graal !) dans un rituel très théâtralisé, mais dans un passage moins spectaculaire.

9. « Avant-propos » d'Éric Rohmer au *Journal de ma vie durant la Révolution française* de Grace Elliott (Paris, Les Éditions de Paris, 2001, p. 9).

Quant à Rohmer, sa vocation initiale était plutôt littéraire. Il confie avoir découvert la grandeur du septième art par le « strass »¹⁰ de la poésie du *Quai des brumes*, et c'est ensuite le cinéma américain qui lui a révélé la noblesse du cinéma sans « fard ».

Cependant cette séduction du cinéma, il l'a subie plus que véritablement choisie. Mais il a transformé ce qu'il présente comme un « échec » en un « choix », rappelant de façon troublante l'itinéraire sentimental des héros des « contes moraux » : « si j'en ai fait des films, c'est parce que je n'ai pas réussi à les écrire ». Le ratage se révèle donc fécond. Ce commentaire théorique est un discours amoureux de la littérature contrarié par la tentation cinématographique et transcendé par l'incarnation filmique. Curieux mélange des sujets dans cet avant-propos à l'édition des *Six Contes moraux*, entre ses héros et lui-même, alors que par ailleurs il a toujours démenti le caractère autobiographique de ses films. Il est vrai que le déplacement métaphorique concerne non tant l'homme privé qu'est Rohmer que le cinéaste au travail.

La mise en scène de Rohmer est complexe, qui donne parfois le tournis. Qui l'emporte du son ou de l'image, souvent en désaccord ? Leur décalage est un appel d'air. Les fins ambiguës des films refusent le tranchant du dernier mot. Par exemple, dans *Conte d'automne*, l'héroïne jouée par Marie Rivière a donné par petite annonce des rendez-vous galants à un homme, interprété par Alain Libolt, en se faisant passer pour sa meilleure amie. Lorsque celle-là révèle à celui-ci le subterfuge, elle concède cependant : « j'aurais pu vous aimer ». Que penser alors du générique final où tandis qu'elle danse avec son mari, elle est surprise par la caméra l'air songeur ? Nous sommes tentés de l'interpréter comme un regret de la séduction mais ce plan, trouvaille du montage, qui vient infléchir le sens claironnant du discours de l'héroïne (« mon mari m'aime et je l'aime »), apporte au film la nuance du refoulé indéchiffrable. Le visage nu de Marie Rivière offre une limite de la représentation, « celle où le langage des signes trouve sa butée devant l'opacité muette des corps »¹¹. La séduction est ce qui trouble le bon sens, ce qui égare du droit chemin, du discours dominant que le film fait mine de tenir (le bon mariage) tandis qu'il est clandestinement subverti par une série de signes.

Tout se passe comme si ultimement le propre de la séduction était qu'elle ne voulait rien dire, imperméable à l'emprise interprétative, tel le

10. É. Rohmer, « Redécouvrir l'Amérique », *Cahiers du cinéma*, n° 54, décembre 1955, p. 11.

11. Selon une formule d'A. Bergala dans *Une Encyclopédie du nu au cinéma*, A. Bergala, J. Deniel, P. Leboutte (éd.), Crisnée, Yellow now, 1991, p. 35.

sourire d'Haydée dans *La Collectionneuse* (personnage de séductrice, qui cherche à échapper à la mainmise machiste, espérant établir des relations de complicité gratuite). Rohmer cultive l'ambiguïté comme l'art du mystère, rendant sujette à caution toute réduction du discours à la sincérité ou à l'hypocrisie, il fait dévier cette alternative au profit d'une zone d'ombre.

Car le jeu du son et de l'image permet un appel d'air, qui a à voir avec la liberté : un détour par le Rohmer critique brossant le portrait du réalisateur à venir prouve son attachement à l'espace cinématographique comme art de la relation mouvante ;

[ce futur cinéaste] ne se croyant plus obligé de sacrifier aux fausses nécessités de la plastique de l'image et des rites du montage, [...] nous détachera des *prestiges trompeurs de la chose visible*¹² et, orientant notre attention, [...] vers le *jeu* même des acteurs, bâtira la trame de son nouveau langage dans la texture touffue de leurs paroles, leurs mimiques, leurs gestes et leurs déplacements¹³.

Ce programme esthétique idéal est celui que se fixe Rohmer lui-même.

Parlant de la musique de Beethoven, il écrit :

Il ne se complaît jamais dans les ruses. Sa démarche est franche et sensible. Au contraire celle de « la note inattendue » est intellectuelle, parce qu'elle se livre avec l'auditeur au petit jeu pervers de l'attente déjouée, au lieu de s'en tenir à la qualité naïve de la sensation immédiate¹⁴.

Qu'entendre par « intellectuel » en général chez Rohmer ? Les dialogues ? Il ne renonce pas à la grandeur du savoir et de la communication verbale. Même s'il a passé son œuvre à en traquer les limites, l'amour du langage éclate « en dépit de tout ». Le montage ? Sauf qu'il est nécessaire, un pis-aller avec lequel composer : le réel ne saurait être capté « bêtement ». Alors que penser de ce discrédit de la démarche intellectuelle et de cette promotion de la sensation immédiate, discours très manichéen du critique ? L'œuvre nuance ce discours simpliste. Le film rohmérien est à la frontière, dans cet entre-deux de l'impuissance de l'un sans l'autre : il n'est pas dissociable dans ses composantes, il est cette « texture touffue », autant dire un écheveau difficile en définitive à démêler. Mais de « touffue » à « étouffant », n'y aurait-il qu'une petite différence ?

12. C'est nous qui soulignons.

13. « L'âge classique du cinéma », in *Rohmer, le goût de la beauté*, J. Narboni (éd.), Paris, Les Cahiers du cinéma (Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma), 2004, p. 59.

14. É. Rohmer, *De Mozart en Beethoven...*, p. 249.

La division son – image procède d’une discontinuité qui permet à l’œuvre de respirer. Pas question de la mettre sous perfusion terroriste :

[...] nous entrons dans l’air du discontinu qui laisse place au vide. Vide virtuel, plus que réel [...]. Mais l’air circule et nous, auditeurs, nous ne sommes plus de la même façon enrobés de musique, comme d’un vêtement qui colle à la peau (rappelons-nous le pull de Frédéric), ou d’une tapisserie qui recouvre entièrement les quatre murs de la pièce où nous nous trouvons. Nous prenons distance par rapport à l’œuvre, nous y entrons plus ou moins profondément, nous suivons ou ne suivons pas les directions contraires qu’elle nous indique. Bref, nous nous posons la question : où va-t-on ¹⁵ ?

Et pourquoi pas, pour finir, aller en terrain subjectif ? Rohmer choisit pour se représenter en artiste, loin du cliché de l’homme à la caméra, une photo de lui en train de sauter à la corde ¹⁶. Clin d’œil conscient ou inconscient aux « sauteuses » de son œuvre ? Par ailleurs qui dit « corde » dit Hitchcock. Arbitraire ? En tout cas, Rohmer a permis par son analyse critique de redonner un second souffle à ce réalisateur en le faisant reconnaître non comme simple faiseur de divertissement mais comme auteur à part entière. L’œuvre de Rohmer n’est pas tressée pour étrangler mais pour tendre la main au spectateur, comme Cary Grant qui, à la fin de *La Mort aux trousses*, retient Eva Marie-Saint, suspendue dans le vide. La Katharine Hepburn de *L’Impossible Monsieur Bébé* de Howard Hawks, dans une situation similaire, coupait l’herbe (la parole) sous les pieds du même Cary Grant en répondant à sa place : « Vous m’aimez quand même ». Rohmer nous laisse libres de répondre à l’appel de son œuvre « bas les pattes », comme Pauline à Henri dans *Pauline à la plage* ou bien « en dépit de tout, sachez que je vous aime » comme Grace Elliott au duc.

VIOLAINE CAMINADE-DE SCHUYTTER
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

15. É. Rohmer, *De Mozart en Beethoven...*, p. 40.

16. « Rencontre avec Éric Rohmer », *Télérama*, n° 2798, 27 août 2003, p. 21.