

Le centenaire d'Éric Rohmer Plus que des mots

Yves Laberge

Number 323, July 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95105ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laberge, Y. (2020). Le centenaire d'Éric Rohmer : plus que des mots. *Séquences : la revue de cinéma*, (323), 42–45.

Le centenaire d'Éric Rohmer

Plus que des mots YVES LABERGE

— What do you read, my lord ?
— Words, words, words.
[Shakespeare, *Hamlet*, 1603]

RELIRE ÉRIC ROHMER : BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Si les films sont les portes d'entrée privilégiées pour appréhender son univers, plusieurs livres peuvent guider en parallèle cette découverte. Une familiarisation avec sa conception presque littéraire du cinéma aidera le néophyte à mieux percevoir la subtilité de sa mise en scène. Sans prétendre à l'exhaustivité, signalons quelques repères parmi une quinzaine d'ouvrages parus sous sa signature, sans oublier une sélection de monographies, documentaires et thèses lui ayant été consacrés :

QUI ÊTES-VOUS, ÉRIC ROHMER ?

Dix ans après la disparition de ce cinéaste-auteur, le centenaire d'Éric Rohmer (1920-2010) mérite d'être souligné à plus d'un titre : il se distingua d'abord par ses velléités d'écrivain, publiant très jeune – sous le pseudonyme de Gilbert Cordier – un premier roman au titre laconique, *Élisabeth*, qui de ce fait passa inaperçu, bien qu'apparaissant dans la prestigieuse collection « nrf » de Gallimard, en 1946 ; par ailleurs, il aura été critique de films à l'âge d'or des *Cahiers du cinéma*. C'est à cette époque que Maurice Schérer adoptera le pseudonyme d'Éric Rohmer. Ce penchant pour les identités multiples était alors assez fréquent en France. Entre 1957 et 1963, Rohmer deviendra le rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* avant d'être cavalièrement évincé par ses collègues. Mais ça, c'est une autre histoire.

Comme on le sait, c'est surtout en tant que cinéaste au style littéraire qu'il deviendra célèbre – souvent encensé et parfois décrié. Pourtant, ses débuts comme réalisateur sont laborieux et limités. Sorti au début de la Nouvelle vague, son premier long métrage (*Le signe du lion*, 1959) reste assez pénible à revoir, malgré toutes les bonnes intentions :

scénario répétitif, mise en scène pauvre, personnage central peu attachant. Le cinéaste se tournera alors vers le documentaire, le court métrage, la télévision et l'écriture. Momentanément.

En outre, Rohmer était aussi un universitaire ; il rédigera une thèse de doctorat consacrée à l'esthétique d'un chef-d'œuvre de l'expressionnisme allemand, *Faust* (1926), mis en scène par F.W. Murnau ; cette thèse dense mais intelligemment illustrée de croquis sera d'abord publiée aux Éditions 10/18 en 1977, puis rééditée. Il enseignera longtemps l'esthétique du cinéma à l'Université de Paris, en parallèle de ses activités de création.

Rohmer avait dix ans de plus que la plupart des cinéastes de la Nouvelle vague ; cependant, il aimait tourner avec de jeunes adultes (mais non des enfants) ; dans *Les nuits de la pleine lune*, Pascale Ogier et Fabrice Luchini incarnent la candeur et l'insouciance de la jeunesse. Il en sera de même dans certains films subséquents comme *L'ami de mon amie* (1987), dont une partie de l'équipe (sans Rohmer) fut d'ailleurs présente à Québec pour sa projection spéciale lors du Festival des Films du Monde de 1987.

FILMER MINIMALEMENT

Pour le cinéphile du XXI^e siècle habitué aux méga-productions hollywoodiennes, aux mouvements de caméra constants et au montage hachuré composé de plans très brefs, la mise en scène discrète de





2

Rohmer semblera parfois minimaliste : plans longs, cadrages larges, mouvements de caméra restreints, impression de naturel. Ainsi, dans *Conte d'automne* (1998), il ne s'interdit pas de filmer les actrices de dos plutôt que de couper pour changer d'angle et recadrer ses personnages de face. Tout comme Godard, Bergman ou Tarkovski, Éric Rohmer évite le principe du « champ-contrechamp » si cher à Hollywood ; il ne montre pas dans un plan isolé la réaction approbatrice d'un personnage en un cadrage rapproché pour ensuite couper sur le personnage qui parle. Son esthétique pourrait presque s'apparenter à du théâtre filmé à la Sacha Guitry, mais en fait, son approche est beaucoup plus subtile, misant sur les nuances apportées par le jeu des actrices et des acteurs. En montrant un personnage qui s'exprime, Rohmer veut capter le non-dit : les doutes, les hésitations, la mise à jour de sa propre personne idéalisée et présentée sous son meilleur jour, au moment de se révéler en public auprès de son entourage. En quelque sorte, il semble matérialiser dans ses fictions ce que le sociologue Erving Goffman nommait « la mise en scène de la vie quotidienne ». Il ne filme pas des visages, mais plutôt des masques qui sont invisibles et qui distillent une portion de la vérité.

On a parfois l'impression que les personnages rohmériens improvisent, mais c'est rarement le cas, sauf pour Marie Rivière, exceptionnellement devenue actrice-coscénariste dans *Le rayon vert* (1986), dans la série « Comédies et Proverbes », où elle pouvait développer les dialogues à sa guise, selon les situations, à partir d'un canevas prédéterminé pour chaque séquence. Tous les acteurs ayant joué avec Rohmer en témoignent unanimement auprès des biographes Antoine de Baecque et Noël Herpe : ses scénarios sont « très écrits », et il serait difficile d'en modifier un passage ou une formulation. Si la spontanéité y semble apparente, elle est en réalité très travaillée et planifiée dans le texte.

LES CONTES MORAUX

Le cycle des « Contes moraux » est central, non seulement dans l'œuvre de Rohmer, mais aussi dans l'histoire du cinéma, car l'auteur lui-même a rédigé à l'avance six récits distincts mais similaires, tous basés sur une même structure dramatique et narrative : un homme hésitant entre deux femmes choisit celle qui deviendra la compagne de sa vie ; puis, il est momentanément tenté par une autre femme qui l'incite à reconsidérer son premier choix – mais le narrateur se détache, renonce puis revient fidèlement vers son choix initial. Les circonstances, personnages, actrices et acteurs, environnements et dialogues seront néanmoins très différents, si différents que beaucoup de cinéphiles ne noteront jamais cette succession de situations apparentes et obsédantes dans les six films suivants : *La boulangère de Monceau* (1963), *La carrière de Suzanne* (1963), *La collectionneuse* (1967), *Ma nuit chez Maud* (1969), *Le genou de Claire* (1970), *L'amour l'après-midi* (1972). Si les trois premiers films de Rohmer semblaient parfois maladroits et ont mal vieilli, le réalisateur trouve vraiment sa voie à partir de *Ma nuit chez Maud*, qu'il tourne avec des géants au jeu infiniment subtil : Antoine Vitez, immense acteur et par ailleurs metteur en scène de théâtre, la séductrice Françoise Fabian (qui avait déjà interprété des rôles semblables auparavant), la jeune Marie-Christine Barrault et surtout l'extraordinaire Jean-Louis Trintignant, qui amorçait alors une suite de ses meilleurs rôles, tous caractérisés par son jeu intériorisé. Il faut ajouter qu'à partir de *Ma nuit chez Maud*, les films de Rohmer bénéficient de budgets plus conséquents (mais pas pour autant de gros budgets).

Presque tout le film *Ma nuit chez Maud* aborde la question du doute quant à l'existence de Dieu ; le fondement philosophique étant Blaise Pascal (1623-1662), qui voulut démontrer les avantages infinis de croire plutôt que de ne pas croire en l'existence divine. Selon Pascal, le croyant serait récompensé même s'il s'avérait que Dieu n'existait pas, car cette croyance

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

ÉRIC ROHMER, *LE GOÛT DE LA BEAUTÉ*, PARIS, FLAMMARION, 1989, 278 P.

Ce n'est pas le seul recueil de textes d'Éric Rohmer, mais celui-ci reste le plus complet et reprend principalement des critiques de films parues durant les années 1950. Une première édition luxueuse du *Goût de la beauté* était parue en 1984 aux Éditions des Cahiers du cinéma, et Flammarion l'avait ensuite réédité en format de poche. Une nouvelle édition de poche devrait paraître aux Éditions des Cahiers du cinéma à la fin de 2020. Dans un article qui porte justement le titre de cet ouvrage, Rohmer se méfie du snobisme des élites et postule que toute personne peut être sensible à la beauté, peu importe sa formation : « L'homme de la rue ou le philistin vouent à la beauté un culte dont l'on a tort de mésestimer la valeur » (*Le goût de la beauté*, p. 102). Plus loin, dans un article initialement paru dans *La Nouvelle Revue française* en 1971, Rohmer y reformulait sa conception du cinéma en des termes on ne peut plus clairs afin de confondre ses détracteurs :

« Au fond, je ne dis pas, je montre. Je montre des gens qui agissent et parlent. C'est tout ce que je sais faire ; mais là est mon vrai propos » (*Le goût de la beauté*, p. 114). Certains des passages les plus intéressants permettent à Rohmer d'exposer sa méthode de travail, lors de l'adaptation de ses propres récits (*Le goût de la beauté*, p. 126). Par exemple, pour son long métrage *La Marquise d'O* (1976), d'après une nouvelle d'Heinrich von Kleist, il tournait ses séquences le livre à la main, n'utilisant aucun scénario ni découpage technique, se contentant de faire jouer directement les scènes à ses acteurs et actrices, sans aucune médiation et sans intermédiaire (*Le goût de la beauté*, p. 126).



BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

ÉRIC ROHMER, *LES CONTES MORAUX*, PARIS, RAMSAY, 1987 [1974], 253 P.

Un peu comme son « Art poétique », ce cycle s'apparentant à la nouvelle a pratiquement défini son auteur par ses thèmes privilégiés : amour et marivaudages, fidélité, tentations, tentatives constantes pour les personnages de se justifier, décalages entre ce que l'on dit et ce que l'on fait, entre les principes (la théorie) et la pratique. Il serait bon de lire ces récits avant de visionner les films correspondants, car en soi, ces histoires individuelles et interreliées sont d'une grande beauté et d'une indéniable finesse.

ANTOINE DE BACQUE ET NOËL HERPE, ÉRIC ROHMER, *BIOGRAPHIE*, PARIS, STOCK, 2014, 608 P.

Les deux meilleurs historiens de la Nouvelle vague consacrent une biographie étoffée au réalisateur de *La collectionneuse*, de l'enfance à son décès. Tous ses films sont étudiés et contextualisés. Sans surprise, Rohmer ressemble à plusieurs de ses personnages, et refuse systématiquement les avances que lui font certaines des actrices participant à ses tournages, répondant qu'il est un homme marié et fidèle. On s'amuse de suivre les péripéties d'un Rohmer désespéré, à la recherche d'une jeune femme aux belles jambes pour tenir le rôle d'une ingénue pour *Le genou de Claire* (1970) : que de revers et de déconvenues ! Toutes les jeunes femmes approchées se méfiaient et le prenaient pour un satyre ou un producteur de films érotiques ; mais lui ne voulait filmer que leur genou, et rien de plus !

apporterait en soi un espoir et un idéal pour guider son existence, ses jugements et ses choix moraux. D'ailleurs, Rohmer avait consacré en 1965 un court métrage assez didactique montrant deux experts français discutant de la pensée de Blaise Pascal. Tourné à Clermont-Ferrand (ville natale de Pascal – on y fait allusion dans le film), *Ma nuit chez Maud* montre une série de quelques rencontres déterminantes survenues en un court laps de temps, durant le temps des Fêtes : un homme rencontre la femme de sa vie, mais qui est-elle véritablement ? Et sera-t-elle vraiment sa compagne pour toujours ?

Dans le contexte de l'époque, alors que le France venait de vivre Mai 68 et qu'en même temps, le Québec amorçait une vague de longs métrages « libérés », voire érotiques, une œuvre comme *Ma nuit chez Maud* était perçue comme un ovni, un anachronisme mettant en scène des valeurs morales qui semblaient ne plus avoir cours en 1969 : la foi, la fidélité, l'abstinence, la pudeur, le renoncement. Quel contraste avec « l'air du temps » ! Sociologiquement, une explication est possible, rendue évidente avec le recul : ce n'est pas parce que certains longs métrages prônent des valeurs « révolutionnaires » que le public s'y reconnaîtra ou les adoptera d'emblée. Autrement dit, les films ne peuvent pas systématiquement prétendre « refléter la société » ou « capturer l'air du temps », car nous vivons dans un monde pluriel, avec des modes de vie divergents. Et une partie du public s'est reconnu dans les interrogations spirituelles de *Ma nuit chez Maud*, tout comme une autre partie de l'auditoire a senti que le propos était dépassé ou du moins déphasé.

Quoi qu'il en soit, le succès de *Ma nuit chez Maud* aura été immense, dès sa première au Festival

de Cannes, et l'œuvre a donné lieu à de nombreuses études et même une transcription intégrale des dialogues – avec photogrammes – dans la revue *L'Avant-scène du cinéma* (n° 98, décembre 1969), peu après sa sortie en salle. Ce film constitue pour Rohmer son véritable départ comme cinéaste professionnel ; les œuvres qui précéderent étaient encore approximatives et hésitantes alors que celles qui suivirent étaient plus accomplies. L'artiste avait alors trouvé son style, sa voie, et – enfin – son public.

ÉLOGE DE LA NUANCE

Un mot pourrait résumer le cycle des « Contes moraux » et certains des longs métrages qui ont suivi : la subtilité. Celle-ci deviendra la marque de commerce, la signature stylistique de Rohmer, le mode d'emploi pour apprécier sa mise en scène et sa direction d'acteurs et d'actrices. Parmi celles-ci, une se distingue particulièrement : Béatrice Romand, qui occupe déjà un rôle de soutien dans *Le genou de Claire* (1970) et qui deviendra l'actrice rohmérienne par excellence – avec Marie Rivière. En jouant toujours un peu en deçà, elle offre à l'écran une infinité de sentiments, d'hésitations, de nuances, de sous-entendus que l'on peut scruter sur son visage. On peut suivre le fil de ses pensées. L'adresse des actrices choisies par le réalisateur est particulièrement mise à l'épreuve dans des plans très longs et sans répit, par exemple dans *Conte d'automne* (1998), où les plans d'une minute sont fréquents et splendides, sans pour autant être des plans-séquences.

C'est aussi dans *Le genou de Claire* (1970) que le jeune Fabrice Luchini créa ce personnage – tantôt emprunté et quelquefois exalté – qu'il étoffera et



3



4

reprendra au cours de sa carrière: pensons à son Perceval dans *Perceval le Gallois* (1978) ou à son rôle de l'enseignant dans *L'arbre, le maire et la médiathèque* (1993), et surtout lors de sa prestation en séducteur déçu dans *Les nuits de la pleine lune* (1984).

LE MENSONGE SELON ÉRIC ROHMER

Beaucoup de commentateurs ont facilement accusé les films de Rohmer d'être trop bavards et de montrer des personnages affectés. C'est inexact. Il faudrait plutôt dire que ses œuvres sont incontestablement littéraires et introspectives, mais jamais banales ni superficielles. Et on ne saurait réduire ses films à du théâtre filmé; on faisait d'ailleurs durant les années 1930 le même reproche aux premiers longs métrages du génial Sacha Guitry. Pour comprendre et aimer le cinéma d'Éric Rohmer, certains traits de son style doivent être assimilés. D'abord, ses personnages sont souvent contradictoires et, de ce fait, profondément humains: ils se contredisent eux-mêmes et parfois se mentent à eux-mêmes, délibérément ou inconsciemment, par exemple dans *Le beau mariage* (1982), où les personnages interprétés par Arielle Dombasle et Béatrice Romand agissent de manière opposée aux nobles principes maritaux qu'elles avaient préalablement énoncés. Leur quête d'un idéal doit faire face à l'épreuve de la réalité. Dans ses œuvres, Rohmer est passé maître dans l'art du mensonge, énoncé subtilement et habilement mis en scène.

Dans *Pauline à la plage* (1983), on assiste également à un défilé de personnages ambigus et contradictoires, qui tentent sans cesse de se justifier tout en agissant d'une manière contraire à leurs

beaux principes. On pourrait quelquefois parler de la préciosité des personnages rohmériens – pensons à ceux créés par Arielle Dombasle (*Le beau mariage*, *Pauline à la plage*), mais pas de films précieux. Toujours introspectif, Rohmer s'interroge sur ses manières de raconter, d'instaurer une narration au moyen des dialogues et de la voix *off*¹.

L'usage de la voix intérieure est assez peu fréquent mais toujours déterminant chez Rohmer. Dans *L'amour l'après-midi* (1972), le narrateur expose (à lui-même?) dans une sorte de journal intérieur sa conception de la lecture, de l'amour, des femmes en général et de son épouse bien-aimée. Ce n'est pas du simple placotage: ses principes conjugaux seront bientôt mis à l'épreuve. Devant une situation inattendue, agira-t-il comme il le concevait au début du film? Cinématographiquement, comment le réalisateur exprimera-t-il les conflits intérieurs du personnage central? Quels moyens narratifs emploiera-t-il pour traduire les contradictions entre les pensées et les actions, les principes et les choix effectifs?

Dans d'autres films subséquents, il évitera le monologue intérieur proprement dit pour le substituer à un dialogue entre le personnage principal et un personnage jouant le rôle du confident.

L'historien Jean Tulard rendra un bel hommage à Éric Rohmer dans son *Dictionnaire du cinéma*: «[ses films] occupent une place à part dans le cinéma français et reçurent la récompense justifiée d'un grand prix du ministère de la Culture en 1977. Rohmer est à la fois notre Musset et notre Marivaux» (dans Jean Tulard, *Dictionnaire du cinéma. Les réalisateurs*, Laffont, 1999, p. 753). ▲

1. Vincent Gauthier et Marie Rivière dans *Le rayon vert*

2. La tentatrice, interprétée par l'actrice Zouzou, dans le film *L'amour l'après-midi*

3. Françoise Fabian dans *Ma nuit chez Maud*

4. Alexia Portal dans *Conte d'automne*

Référence

¹Voir sa préface substantielle du livre *Les Contes moraux*. Paris, Éditions Ramsay, 1987, p. 9.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

GILBERT CORDIER (PSEUDONYME D'ÉRIC ROHMER), *LA MAISON D'ÉLISABETH*, PARIS, GALLIMARD, 2007 [1946].

C'est le premier roman publié par le futur Éric Rohmer, écrit à l'âge de 24 ans et paru initialement en 1946 sous le pseudonyme de Gilbert Cordier. Cette réédition de 2007 – désormais retirée et signée sous le pseudonyme d'Éric Rohmer – contient en annexe un entretien passionnant avec le cinéaste octogénaire. Plus qu'une curiosité, c'est un embryon de l'œuvre à venir où l'on reconnaît déjà le style épuré et subtil du cinéaste qui s'ignorait encore, indéniablement doué pour raconter des histoires.