

## Hommage Éric Rohmer, la poétique du hasard

Jacques Kermabon

Enfances de cinéma

Numéro 147, juin-juillet 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62790ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kermabon, J. (2010). Hommage : Éric Rohmer, la poétique du hasard. *24 images*, (147), 6–9.

# ÉRIC ROHMER LA POÉTIQUE DU HASARD

par Jacques Kermabon

ÉRIC ROHMER, MORT LE 11 JANVIER DERNIER, FUT DE TOUS LES RÉALISATEURS DE la Nouvelle Vague celui dont la constance du parcours impressionne le plus. Après l'échec public de son premier long métrage, *Le signe du lion*, il fonda avec Barbet Schroeder les Films du Losange, société de production qui lui garantit une totale indépendance. Cet héritier d'André Bazin a traversé la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle sans jamais dévier des convictions à la fois esthétiques, économiques et morales qui l'animaient. Il y a peu de cinéastes dont on peut affirmer avec certitude que, nonobstant un style reconnaissable entre tous, leur œuvre est désormais inscrite dans l'histoire de l'art. Mais surtout, Rohmer est de ceux, pas si nombreux, qui ont intimement accompagné notre vie.

C'était à Berlin, à la Nationalgalerie pour autant que je puisse m'en souvenir. Le Festival du cinéma battait son plein, les films s'enchaînaient et nous tombaient des yeux. Dans ces moments de solitude où on finirait par se croire blasé, je me suis réfugié dans ce musée pour ressourcer mon regard. On ne sait pas toujours démêler, dans l'émotion qui nous étreint face à une œuvre, ce qui naît de celle-ci et ce qui tient à notre état du moment. Plus tard, j'ai retrouvé le titre du tableau de Manet qui m'avait fait si forte impression ce jour-là, *Dans la serre*. Alors que toutes les images qui défilaient 24 fois par seconde sur les écrans du festival me laissaient indifférent, il a suffi d'une seule image, une femme sur un banc, un homme accoudé au dossier près d'elle pour soudain me bouleverser. *Les nuits de la pleine lune* était sorti quelques mois auparavant, j'avais Rohmer en tête. Face à cette toile de Manet, il m'est apparu comme un des cinéastes capables de susciter une attention proche de celle à laquelle invite la peinture. Quelques années après, revoyant *Le genou de Claire*, un plan a réveillé ce souvenir : derrière un banc sur lequel est assise l'écrivaine Aurora (Cornu), Jérôme (Jean-Claude Brialy barbu) se tient penché vers elle un peu comme le personnage du tableau de Manet.

Il y a fort à parier que cette coïncidence est fortuite quand bien même les liens avec la peinture habitent le cinéma de Rohmer de façon plus ou moins ostensible. On a évoqué à l'envi *Le cauchemar* de Füssli cité explicitement dans *La marquise d'O*, les tableaux numériques de *L'Anglaise et le duc*, l'arti-



Dans la serre de Manet, *Le genou de Claire* (1970)

fice des décors de *Perceval le Gallois* qui évoquent les miniatures médiévales. Mais il y a aussi, inscrites dans le décor, ces reproductions qui entretiennent des liens plus ou moins ténus avec l'intrigue, les personnages ou l'univers plastique du film : un Gauguin dans *Le genou de Claire*, *La blouse roumaine* de Matisse dans *Pauline à la plage*, un Mondrian dans *Les nuits de la pleine lune*... Rohmer s'en était longuement expliqué dans une intervention au Festival de Quimper en 1987. Il y disait aussi combien la plupart de ses films avaient été réalisés sous l'influence de couleurs dominantes : *La collectionneuse*, un bleu qui tire sur le violet ; *Le genou de Claire*, le rose ; *L'amour*

*l'après-midi*, l'orangé ; *La femme de l'aviateur*, un fond vert avec du jaune et du bleu ; *Le beau mariage*, un fond marron avec une bande orangée et une bande de vieux rose ; *Les nuits de la pleine lune*, « un fond noir avec du gris, du jaune, du vert et du rouge, du bleu, en petites touches »...

Cette permanence dans les préoccupations chromatiques a pu surprendre y compris dans les rangs de ses admirateurs les plus fervents tant ce qui nous fait jubiler avant tout – nous avons tous été à un moment de notre vie un personnage rohmérien – est le miroir que ses films tendent, les attermoissements sentimentaux dans lesquels ses personnages s'empêtrent, les histoires qu'ils échafaudent ou rêvent, assez loin de la réalité un brin plus plate qu'ils vivent.

Si les références picturales ont pu, dans leurs détails, passer inaperçues c'est que, à de rares exceptions près, il ne s'agit pas pour Rohmer de copier un tableau, d'afficher une ressemblance. Tout un penchant du cinéma classique a joué de ces imitations, croyant ainsi faire accéder au rang d'art un mode d'expression dont il ne percevait pas qu'il pouvait l'atteindre par des moyens propres. Dans ce cinéma, on a ainsi loué le décor ou admiré la façon dont la lumière sculpte l'espace au nom d'une analogie avec telle ou telle école picturale. Le chef opérateur Henri Alekan est un de ceux qui a le mieux incarné cette veine d'une lumière expressive et qui demeure vivace. Rohmer, qui fut le plus brillant continuateur des réflexions d'André Bazin, est habité par la conviction que la force du cinéma est d'approcher des choses que seul cet art est apte à exprimer. Son souci

était ainsi au contraire de faire en sorte que le travail de la lumière passe inaperçu, que l'éclairage apparaisse comme émanant d'une source naturelle. Les très rares moments où on peut le prendre en flagrant délit de copier un tableau ne sont pas à mettre spécialement à son crédit. Il le disait lui-même.

*Je dirais que personne n'a traité de façon aussi complète et complexe la question de l'être qu'Howard Hawks. Et personne n'a traité de façon aussi complète et complexe la question de l'apparence qu'Alfred Hitchcock. À eux deux, ils couvrent un spectre très large des questions que peut traiter le cinéma'.*

Le parallèle révélé à Berlin entre le tableau de Manet et le cinéma de Rohmer ne visait donc en rien une quelconque imitation, mais, en deçà de toute considération théorique, de sensations, voisines de la peinture quand un cinéaste prête attention à ce qu'il filme là où la plupart affichent à chaque

plan leurs intentions, les bonnes y étant les pires. Rohmer appartient aux réalisateurs qui croient d'abord à la réalité. Pas de mouvement de caméra ostentatoire, pas de cadrages tranchants, l'esthétique rohmérienne vise la clarté, un semblant de neutralité, l'absence d'effets de signature. Et c'est par le temps que chaque plan déplie que l'on peut songer à la peinture. Nous avons la liberté d'apprécier la grâce de tel geste ou de telle posture, telle intensité du regard, la séduction ou l'agacement qui s'opère. L'attention requise par leur durée excède en effet la nécessité de la stricte information narrative, laissant aux charmes de l'incertitude le temps de se déployer. Le temps rohmérien n'est pas un temps fonctionnel, rentable, il est avant tout celui de vacances, d'une suspension de l'activité. Contemplatif, il est aussi un espace de pensée, non pas celui d'une réflexion arrêtée, mais celui d'une pensée rêveuse, indécise.

*Conte de printemps* commence par plusieurs séquences au cours desquelles nous

suivons une jeune femme sortir d'un établissement scolaire, aller dans un appartement, prendre quelques affaires, rouler dans Paris, se retrouver dans un autre appartement, y croiser sa cousine, là répondre au téléphone pour finalement accepter une invitation. Lorsque nous arrivons avec elle à la fête donnée en banlieue à Montmorency, nous ne savons d'elle que son prénom, Jeanne. Comme elle le dit en souriant à la jeune fille avec laquelle elle sympathise à cette *party* où elle ne connaît personne, si quelqu'un avait mis l'anneau de Gygès – métaphore explicite de la position du spectateur – et avait ainsi été le témoin invisible de ses faits, gestes et paroles, le sens de la situation lui aurait totalement échappé. L'image, chez Rohmer, est à la fois preuve, trace de quelque chose d'advenu et en même temps source d'incertitude ou de leurre. Sa lecture, son appréciation nécessite l'intervention d'un regard ou d'une parole qui en explicite le sens, ce qui n'exonère pas des erreurs d'interprétation.



Ma nuit chez Maud (1969)



Quand François, le facteur de *La femme de l'aviateur*, aperçoit sa petite amie sortir de chez elle un matin avec son ancien amant, il en déduit qu'ils ont passé la nuit ensemble. Plus tard, par hasard, il retrouve cet homme avec une autre femme et croit, par erreur, que c'est sa femme. D'autres personnages rohmériens se trompent sur ce qu'ils voient parce qu'une partie de la vérité leur a échappé ou simplement parce qu'ils sont partis avec en tête une idée fixe bien plus fantaisiste que la réalité. Nous en savons le plus souvent plus que les personnages et pouvons d'autant mieux évaluer les impasses dans lesquelles ils s'engouffrent. L'image peut aussi dire une vérité qui nous échappe. Lors de la première fête des *Nuits de la pleine lune*, nous n'avons d'yeux que pour Louise (Pascale Ogier), Octave (Fabrice Luchini), Camille (Virginie Thevenet) qui dansent et les regards qu'échangent Louise et Bastien (Christian Vadim) – ceux-ci finiront par passer une nuit ensemble. Nous prêtons à peine attention à la jeune fille, pourtant au centre de l'image dans une robe blanche, Marianne (Anne-Séverine Liotard), que Camille présente brièvement au compagnon de Louise, Rémi (Tcheky Karyo). C'est comme si le film ne faisait que déployer un nœud de relations sentimentales inscrites d'emblée en un cadre unique. On se souvient de la dernière scène quand Rémi avoue à Louise, rentrée peu avant lui le matin, qu'il était avec une femme. « Eh bien, réplique-t-elle, disons que nous sommes à égalité. Moi j'ai passé la nuit avec quelqu'un. C'est la première fois, quelqu'un sans intérêt... – Marianne n'est pas sans intérêt et je l'aime », réplique alors Rémi, cinglant ainsi non seulement la femme qui partage sa vie, mais aussi les certitudes du spectateur qui avait épousé avec une certaine jubilation les attermoissements de Louise, les jalousies d'Octave et n'avait à aucun moment soupçonné la teneur de cette relation parallèle, cette face invisible de l'intrigue. Comme si ce qui nous apparaît, ce que croient comprendre les personnages n'était qu'une partie d'un iceberg insoupçonné. On se souvient ainsi de la toute fin de *L'Amour l'après-midi* quand le mari, après avoir finalement fui face à la relation adultère qui s'offrait à lui, rentre chez lui plus tôt. Ce retour inaccoutumé provoque une forte émotion chez sa femme qui dit renoncer à une course « finalement peu importante ». On ne saura jamais, entre

autres hypothèses, si, dans la tendresse sensuelle qu'ils retrouvent l'un pour l'autre, ses sanglots tiennent à ce qu'elle ait pressenti une éventuelle trahison du mari ou si elle n'a pas de son côté des choses à se reprocher. À l'image de ses protagonistes, toujours à deux doigts de vivre une aventure sentimentale qui échoue, ce dont joue Rohmer par excellence ce sont des possibilités d'événements, des rapports tangentiels. Ceux-ci pourraient advenir et le cinéma classique s'en satisferait selon une forme conclusive, mais Rohmer nous laisse imaginer – ce « nous » englobe ses personnages – pour dresser au final d'autres lignes de fuite ou un retour à une réalité plus triviale, moins romanesque.



Les nuits de la pleine lune (1984)

*Au contraire des autres arts qui vont de l'abstrait au concret et, faisant de cette recherche du concret leur but, nous cachent que leur fin dernière n'est pas d'imiter mais de signifier, le cinéma nous jette aux yeux un tout dont il sera loisible de dégager l'une des multiples significations possibles. [...] On conçoit que le réel soit ici matière privilégiée, car il tire sa nécessité de la contingence même de son apparition, ayant pu ne pas être, mais ne pouvant plus qu'être, maintenant, puisqu'il a été<sup>2</sup>.*

Cette insistance à propos de l'image rohmérienne apparaîtra peut-être saugrenue – voire provocatrice – à ceux qui croient avoir

affaire à un cinéma bavard. C'est au contraire l'essentiel de ce qu'on voit sur les petits et grands écrans, y compris ce qu'on appelle le film d'action, qui mérite ce qualificatif. Les plans donnent le sentiment de n'être que la traduction en images de quelques phrases du scénario, auxquelles les dialogues apportent un complément de sens, une couche supplémentaire de ciment narratif. Au contraire, chez Rohmer, l'essentiel est que chaque plan vibre d'une sensibilité à la beauté du monde et à l'ambiguïté qui en émane dès lors qu'on pose sur elle un regard attentif. La parole, elle, y est d'abord image, ouvre vers d'autres dimensions, des rêves, des romans que les personnages se forgent, des tournures alambiquées qu'ils trouvent pour justifier leurs comportements, parfois même à leurs propres yeux. Elle se risque même à formuler de la pensée. Pour autant ces arguments, énoncés avec clarté, dans une syntaxe irréprochable, n'ont pas la prétention de délivrer une quelconque vérité de l'œuvre. Un film de Rohmer ne veut rien dire. Il *montre* des gestes, des rires et des pleurs, des disputes, des bavardages, fait entendre des paroles, résonner des pensées, offre tout un monde à notre regard en laissant à notre libre-arbitre et à nos états d'âme du moment la possibilité de rire ou d'être ému par tel ou tel comportement, de nous y retrouver ou de le considérer étrange. Fuyant les grands sujets, Rohmer se fait l'entomologiste de nos tragédies minuscules, dans lesquelles il n'est pas interdit d'entendre l'écho plus ou moins lointain de celles que la littérature antique prêtait aux dieux et le théâtre classique aux souverains ; les situations dramatiques peuvent se résumer à un nombre limité d'équations et les sentiments sont universels. La palette sociale des personnages rohmériens couvre d'ailleurs un large spectre depuis les nobles de ses fictions historiques (*Perceval le Gallois, La marquise d'O, L'Anglaise et le duc*) jusqu'à la petite ou moyenne bourgeoisie, les employés d'origine modeste en passant par des cadres, des intellectuels et des enseignants. Tous se ressemblent dans leurs désirs contradictoires, leurs croyances ou convictions inébranlables, leurs illusions, leurs façons de se retrouver pris en flagrant délit de mensonges, de demi-vérités, d'approximations accommodantes, bref emportés par tout un théâtre de la vie dont on ne peut que s'amuser qu'il continue de nous piéger avec la même constante efficacité. S'il fallait souligner combien ce

n'est pas l'intrigue qui compte, il suffit de rappeler que les *Contes moraux* sont un ensemble de variations à partir d'un unique motif dont *L'aurore* de Murnau représenterait la matrice : un homme vit (ou s'apprête à vivre) avec une femme, est tenté par une autre relation et finalement rentre dans le giron de la conjugalité légitime. Le sel de ces contes tient aux ramifications à chaque fois renouvelées qui permettent de recoudre ce schéma invariable.

Si les intrigues de Rohmer ne cessent de captiver et de nous amuser, ces partitions ne seraient rien sans le *rendu*, sans la manière par laquelle les acteurs leur donnent chair et contribuent à en rendre le style immédiatement identifiable.

*Tout est fortuit sauf le hasard*<sup>3</sup>.

On parle de personnages rohmériens pour désigner à la fois des êtres emberlificotés dans les rets de leurs tergiversations sentimentales et peut-être aussi des figures féminines, des jeunes filles en fleur, de préférence « fines et gracieuses comme des tanagra », comme décrit Clarisse (Arielle Dombasle) à Sabine (Béatrice Romand) les préférences d'Edmond (André Dussollier) dans *Le beau mariage*. Il y a aussi une musique rohmérienne, une scansion de la parole, un phrasé qui en charme beaucoup et en insupporte d'autres au nom d'une absence de naturel. Tout réalisme relève d'une convention et celui de Rohmer naît d'une particulière alchimie. Rien ne lui était plus étranger que la direction d'acteurs et encore moins au sens où cela signifierait donner des indications à suivre à la lettre ou propres à exprimer des sentiments directement lisibles. On le sait, il choisissait ses interprètes très en amont, les rencontrait à plusieurs reprises et s'inspirait de leurs expressions pour amender les dialogues qu'il avait écrits. Au moment du tournage, après de nombreuses répétitions



*La cambrure* (1999) d'Edwige Shaki, *Les amours d'Astrée et Céladon* (2007), *L'amour l'après-midi* (1992) et *Pauline à la plage* (1982)



qui finissaient par rendre plus mécanique leur diction, il ne faisait que très peu de prises. L'absence de pistes psychologiques – il donnait juste des indications de déplacements – contribuait à ce que la caméra enregistre un mixte de précision et d'éléments intimement liés à l'être même de l'interprète, à une réalité pas entièrement préméditée qui permettait au hasard le loisir de s'immiscer. Le hasard n'est donc pas seulement un motif central dans l'agencement des histoires qu'il nous conte. J'ai ainsi toujours eu un faible pour la réplique de Jean-Louis (Jean-Louis Trintignant) à Vidal (Antoine Vitez) qui s'étonne qu'ils se soient rencontrés dans un café où ils ne viennent jamais : « Au contraire c'est tout à fait normal, nos trajectoires ordinaires ne se rencontrant pas, c'est dans l'extraordinaire que se situent nos points d'intersection. » Le hasard, qui est aussi une des clés de sa création, la couleur dominante d'un cinéma dont une part de l'artifice tient au regard littéral porté sur des acteurs, à la fois livrés à eux-mêmes et empêchés de se réfugier dans une technique éprouvée quand ils sont des professionnels aguerris. Au contraire de ses comparses de

la Nouvelle Vague, Rohmer n'a jamais eu recours à des stars, par timidité peut-être, pour des raisons économiques sans doute, mais, dans son régime esthétique, elles n'auraient pu trouver d'autre place que celle qu'accorda Rossellini à Ingrid Bergman. La réalité filmée telle quelle, dans le plus simple appareil, dans l'esprit des Lumière, se révèle toujours plus trouble, plus opaque.

Transparence et opacité, écriture ciselée et liberté extrême, goût pour la réalité et saveur des intrigues et des complots ne dessinent pas chez Rohmer des directions contradictoires. La vie ne s'oppose pas à l'artifice. Pas seulement parce que la grandeur du cinéma est de se nourrir de la réalité, mais, plus profondément sans doute, parce que l'art peut découler de la vie même. Andrée Chéhid l'écrit à propos de la poésie : « Les habiles, les jongleurs de mots sont plus éloignés de la poésie que cet homme qui – sans parole aucune – se défait de sa journée, le regard levé vers un arbre, ou le cœur attentif à la voix d'un ami. »<sup>2</sup>

1. Entretien publié dans *Les Inrockuptibles* au moment de la sortie des *Amours d'Astrée et de Céladon*.

2. « Vanité que la peinture », *Cahiers du cinéma*, n° 3, juin 1951.

3. Intervention au colloque Peinture et cinéma, Quimper, mars 1987.