

Maria Tortajada Le « petit heurt »

Pour une théorie de l'acteur dans le cinéma de Rohmer¹

On parle souvent de mise en scène transparente à propos des films de Rohmer, et l'on mentionne ses raccords invisibles, son récit chronologique, son montage classique en champ contrechamp. Ces arguments étayent la thèse qui fait de son cinéma un cinéma réaliste, réalisme que d'ailleurs il revendique. Pourtant, cet idéal de transparence ne va pas de soi. Qu'on l'aborde sous un angle strictement formel, en analysant les films, ou qu'on l'approche par le biais du projet esthétique, à travers la lecture des écrits critiques du cinéaste et de ses entretiens, jamais cet idéal n'apparaît comme un modèle figé. Pour Éric Rohmer, l'idéal de transparence n'est pas un canon, c'est une question : il est, à proprement parler, problématique. Je voudrais montrer ici, pour ce qui concerne l'acteur, que, dans son projet, Rohmer nie cette idée d'invisibilité : il ne prétend pas emporter son spectateur dans l'illusion d'un art sans médiateur.

A travers ses articles, depuis 1948 jusqu'à ses plus récents entretiens, Éric Rohmer pense le cinéma dans son rapport au monde réel : d'abord en référence à André Bazin et à sa définition du néo-réalisme, puis, vers les années soixante, en évaluant le cinéma-direct, particulièrement les films de Jean Rouch qui, par leur visée documentaire, renvoient explicitement à la réalité.

En adhérant aux théories de Bazin, Rohmer se situe d'emblée au cœur du paradigme réaliste. Comme lui, il aborde le cinéma à partir de l'ontologie ; la caméra permet d'appréhender le monde directement, grâce à la nature indicielle de l'image photographique comparée à une « empreinte digitale² », mais aussi parce que cette trace s'obtient par reproduction mécanique : l'intervention humaine écartée, une plus grande fidélité est garantie. Ainsi que le tableau à la Renaissance, l'écran peut alors être pensé comme une « fenêtre [ouverte] sur le monde³ ». Mais Bazin précise encore le rapport au monde réel. Par opposition cette fois à la peinture, le cadre est alors décrit comme représentant les limites d'un « cache » qui dévoile la réalité aux yeux du spectateur⁴. D'un tel point de vue, c'est la caméra, en tant qu'instrument d'enregistrement, qui authentifie ce qui est montré au spectateur. Le cinéma, dans la perspective ontologique telle qu'elle est posée ici,

implique l'absence d'intermédiaire entre le spectateur et le monde de la représentation, la transparence du moyen d'expression.

D'où le paradoxe que rencontre déjà Bazin : si l'art cinématographique travaille un matériau, s'il utilise un moyen d'expression, c'est bien qu'il se sert d'un intermédiaire. Il s'agira alors de résoudre le problème qui consiste à passer d'une ontologie réaliste, où l'homme se définit dans l'immédiateté de son rapport au monde, à une esthétique réaliste, qui suppose la mise en forme d'un moyen d'expression par un créateur et un effet sur le spectateur. Bazin déjà définissait l'« attitude néo-réaliste » comme un « idéal dont on approche plus ou moins »⁵. Cette position paradoxale est bien exprimée par Rohmer, obligé de relativiser l'idéal de transparence :

Il est certain qu'en tant qu'œuvre d'art, un film correspond à votre description : le film, c'est une reconstruction, c'est une interprétation du monde. Mais de tous les arts, le cinéma, et c'est là son caractère paradoxal, est celui dans lequel la réalité de la chose filmée a le plus d'importance, dans lequel le côté « interprétation » semble parfois entièrement disparaître⁶.

A travers le cinéma de Jean Rouch, Rohmer retrouve cet amour du monde réel. Ce cinéaste est lui aussi confronté au paradoxe que rencontre Rohmer. Comment authentifier ce qui vient du monde dans une perspective qui est ici ethnologique, lorsqu'on passe à la réalisation de films et qu'il s'agit de proposer une solution esthétique ? Le cinéma-direct trouve une manière de résoudre ou d'apprivoiser ce paradoxe par la « caméra participante ». Rouch, en tant qu'ethnologue, prend le monde réel comme objet de sa recherche. Lorsqu'il approche les civilisations africaines ou notre propre société, il se fonde bien sur l'idée que le cinéma peut nous apprendre quelque chose de l'autre, de sa différence. Mais en même temps, parce que cette révélation n'ouvre qu'à une vérité subjective et relative, qu'elle n'appartient qu'à celui qui regarde à tel moment précis et dans tel lieu, le témoignage que nous propose le film ne peut avoir de valeur que dans le cas où cette subjectivité est épinglée. Rouch prend donc son propre regard pour cible : il ne montre pas simplement les autres, mais lui-même aux prises avec la caméra, accumulant des marques d'énonciation fortes, des « travellings » tremblés, des faux raccords et des cadrages incertains. Ces marques, qui participent à l'esthétique de l'œuvre, sont les garants de la vérité : elles témoignent du réel et authentifient le film comme documentaire en renvoyant justement au mode de création. La solution de Rouch est bien de désigner la « reconstruction » du réel à laquelle il procède.

Admirateur de Jean Rouch, Rohmer l'est certainement, mais il préfère travailler le paradoxe réaliste selon une méthode qui lui est propre. Sur quels éléments concrets fonde-t-il ce qu'on pourrait appeler le surgissement du réel ? C'est à propos de l'acteur que j'aimerais rendre compte de la réponse que le cinéaste propose. En essayant d'ébaucher une « théorie de l'acteur » telle qu'elle ressort de

ses entretiens et de ses écrits, il me semble possible de montrer que le « réalisme » de Rohmer se révèle là où on l'attend le moins.

L'essence de l'acteur et la « conversation »

En matière d'acteur, Rohmer considère comme remarquables les entreprises de deux cinéastes :

Les expériences de Bresson ou de Rouch ne sont pas pour moi des expériences, mais des réussites. Dans l'art, tout succès ferme une porte, en même temps qu'il ouvre une voie. Disons, si c'est assez pour leur éloge, qu'après Rouch et Bresson, on ne peut plus jouer comme avant. Ce qui ne veut pas dire, bien au contraire, qu'il faille les plagier⁷.

A l'instar de Rouch, il se définit comme un documentariste⁸ ; le réel qui l'intéresse, c'est le comportement naturel de l'acteur, et non pas les attitudes que le comédien adopte lorsqu'il incarne le personnage. Un idéal de transparence resurgit :

Dans mon cinéma [...], il n'y a pas de transposition artistique au stade du jeu de l'acteur, j'essaie de retrouver l'acteur comme il est dans la vie [...]⁹,

tout comme si le film ne tentait pas de montrer un personnage pris dans une intrigue, mais un comédien, être réel, confronté à un devenir-personnage.

Proche de la démarche ethnologique de Rouch, qui s'attache à montrer des individus réels en prise avec un procès de fictionnalisation¹⁰, Rohmer pose néanmoins ses marques et trace les voies d'une méthode de travail dont la finalité première est d'atteindre l'essence même de l'acteur :

Ce que l'acteur me propose, c'est lui-même, ce qu'il est dans la vie, sa façon de parler, et peut-être ce qui lui arrive¹¹.

Rohmer retiendra donc le comportement physique, la gestuelle, le rire, la voix avec son timbre particulier, ainsi que les expressions verbales propres à l'acteur. Pour cette raison, le cinéaste se plaira à mélanger dans ses films les acteurs de métier et les non-professionnels, dont la diction et les gestes n'ont pas été pliés aux règles d'une école. C'est avec Rouch aussi qu'il partage cet intérêt pour les voix rares et les accents¹².

Le travail ne peut se faire que sur la base d'une longue fréquentation du comédien, seule à permettre cette connaissance de l'individu, du matériau brut, dont le film devra s'emparer.

[...] je collabore avec les interprètes : ils m'apportent leur langue, rompent la monotonie du dialogue ; il entre en jeu sinon une *improvisation* — ce n'est pas mon fort — du moins une *conversation*. [...] En général, j'écris quand j'ai dans l'oreille le ton de la personne, ses mots, ses tics, par exemple les « Tu vois » de Marie Rivière dans la vie. L'acteur modifie ensuite légèrement le texte¹³.

En arrière-fond de la pratique rohmérienne s'inscrit encore une fois celle de Rouch, qui filme dans une situation d'interaction entre le cinéaste et les acteurs-personnages. Dans le cinéma-direct, l'improvisation appartient aux acteurs, qui inventent leurs dialogues et leurs gestes, comme à la caméra qui les suit spontanément dans leurs mouvements. Elle est essentielle car sur elle se fonde le naturel, la valeur de vérité que vise le cinéaste.

Pour cette raison, la référence à l'improvisation est centrale chez Rohmer aussi. Même si elle n'est mentionnée que pour être écartée, elle propose le cadre d'où se dégage la notion de « conversation ». Mais, dans la conversation, l'interactivité est décalée. Rares sont les cas où l'acteur est maître du dialogue ou de l'intrigue. La plupart du temps, le cinéaste propose un texte très écrit à ses acteurs. Cependant, dans *Reinette et Mirabelle*, il leur reconnaît les prérogatives d'une « semi-improvisation¹⁴ ». Dans « L'heure bleue », les dialogues sont écrits par le cinéaste à partir du récit rapporté par l'actrice ; pour la troisième histoire, Rohmer a fourni la trame, alors que les dialogues ont été improvisés. Ces films appartiennent à une veine créatrice sensiblement différente de celle des séries, des *Contes moraux*, *Comédies et Proverbes* ou *Contes des quatre saisons*¹⁵.

Dans sa pratique courante, l'interaction n'intervient pas tant au moment du tournage que lors de la construction du récit et de l'élaboration des dialogues. C'est ce qui distingue peut-être la « conversation » : elle serait riche de toute la spontanéité propre aux gestes et discours de l'acteur, comme l'improvisation, mais il s'agirait d'une « improvisation » médiatisée par l'écriture. La conversation aurait hérité, par le travail préalable étendu dans le temps et foncièrement indirect, des qualités qui sont celles du cinéma-direct.

Paradoxalement, le passage par l'écrit peut aller jusqu'à favoriser l'effet d'improvisation, où se révèle l'essence de l'acteur. Ainsi peut se comprendre le jeu de Fabrice Luchini ; tout se passe comme si cet acteur avait besoin du texte établi pour mieux « improviser », pour être lui-même.

On a souvent l'impression qu'il improvise, qu'il dit ses propres phrases, à sa façon, presque aux limites de l'autportrait permanent, mais il a pourtant besoin d'une très forte contrainte initiale, de l'ordre d'un texte quasi incontournable¹⁶.

Le texte proposé par Rohmer produit un effet en retour : après avoir pris à l'acteur ses traits verbaux, il lui rend la possibilité de s'incarner lui-même à travers le texte écrit qui par certains aspects lui ressemble¹⁷ ; un idéal d'interactivité est

atteint, qui joue justement sur ce qui fonde le rapport indirect : l'écrit. Et, curieusement, Rohmer parvient alors à quelque chose d'analogue à ce que vise Rouch au moyen de sa caméra participante. Ce dernier cherche à montrer à ceux qu'il filme le regard que lui-même pose sur eux¹⁸. Il confronte les acteurs-personnages à leur image enregistrée, qui les pousse à réagir et à se redéfinir. De même, à travers son dialogue écrit, Rohmer propose un miroir à l'acteur. Mais qu'il se reconnaisse ou non, cela n'a pas forcément d'importance. Ce qui compte, c'est ce qui surgit lorsqu'il tente d'incarner sa propre image, lorsqu'il essaie de faire en sorte d'entrer dans son reflet, d'y adhérer. Là gît peut-être l'explication du style d'un acteur comme Luchini, qui semble toujours jouer au-delà de lui-même. Comme si, en voulant adopter les expressions qui naturellement sont les siennes, il était forcé de faire s'additionner sa nature et sa propre image, obtenant un Luchini vrai, mais à la puissance deux.

Le naturel

Si le texte écrit est essentiel, si la collaboration avec l'acteur est au cœur du travail, peut-on parler de direction d'acteur dans la pratique de Rohmer ?

Je pensais que c'était au cinéma la chose la plus importante, et j'ai toujours eu une certaine appréhension dans ce domaine. J'avais peur de ne pas savoir diriger les acteurs. Maintenant, je pense que la direction des acteurs est un faux problème, cela n'existe pas, il n'y a pas de souci à se faire, c'est la chose la plus simple qui soit au cinéma¹⁹.

Rohmer ne dicte pas les gestes que l'acteur doit s'approprier. Au contraire, parce qu'il recherche le « naturel » du comédien, ce qu'il est dans la vie, il fera en sorte de l'amener à produire de lui-même ce que son personnage « ressent ».

Il ne s'agira pas non plus de faire avec l'acteur une analyse psychologique du personnage fictif, et cela, précise Rohmer, contrairement à la pratique des comédiens de théâtre.

Plus généralement, mon attitude consiste à faire une analyse du comédien lui-même, et non du personnage avec lui. Le personnage doit prendre les gestes du comédien sans que celui-ci en prenne conscience. [...] aucun geste concerté n'aura la variété et la fraîcheur des gestes involontaires et inconscients²⁰ ;

ou encore :

Je n'aime pas les « gestes voulus » chez un acteur, qui sont une simplification de l'expression par rapport à la richesse de la vie, en revanche je regarde de très près

les gestes inconscients, « naturels », comme se gratter le dos en parlant de philosophie ou croiser et décroiser les jambes, ou que sais-je encore²¹.

C'est donc bien l'acteur qui se retrouve en position d'analysé. Au lieu de permettre une « composition » par l'acteur, une construction du personnage, Rohmer va viser la « décomposition de son jeu²² », en tant qu'individu. Cela va favoriser le surgissement du geste que l'acteur ne contrôle pas, et qui par là est censé révéler sa vérité. Le naturel c'est l'inconscient, le non-maîtrisé, qui surgit de lui-même si on lui en laisse la possibilité.

Cette position présuppose que l'inconscient se manifeste d'emblée, que l'être est visible. Bien loin d'une définition psychanalytique, l'inconscient participe plutôt de l'approche ontologique que Rohmer partage avec Bazin : « l'apparence est l'être²³ », elle ne le trahit pas, ne le cache pas, mais le révèle en se donnant à voir. Il ne s'agira donc pas de faire advenir par un travail, par des exercices, la vérité inconsciente de l'acteur. Nous sommes bien loin de la pratique de l'Actor's Studio.

De plus, valorisant l'inconscient de l'acteur aux dépens d'un jeu qui se penserait comme tel, la démarche de Rohmer est aux antipodes du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot. Rohmer veut l'identification de l'acteur avec son personnage et bannit la maîtrise actoriale qui suppose le dédoublement du comédien.

Cette recherche du naturel s'accompagne d'un rejet marqué de ce que Rohmer appelle le « geste-langage²⁴ », porteur d'une signification qui renvoie à une émotion de manière codée. A cet égard, Rohmer reconnaît sa parenté avec Bresson. Mais, là encore, c'est pour souligner la particularité de sa propre démarche. Si Bresson lutte contre la gestuelle codée en supprimant au maximum les gestes, lui, Rohmer, part à la chasse des attitudes propres à l'acteur :

[...] Bresson proscrit les gestes d'expression, alors que je les capte au contraire précieusement. Gestes de Suzanne prenant le thé, ou jouant avec un coupe-papier ; gestes non signifiants, inattendus, non prémédités²⁵.

De même en ce qui concerne la voix :

En fait, mon désir est de faire le contraire de Bresson. Dans la mesure où j'emploie comme lui des non-professionnels, il y a sans doute certaines rencontres. Mais lui cherche une voix blanche, alors que je cherche une voix *variée* — ce qui ne veut pas dire une voix *jouée*²⁶.

Le but de Rohmer est donc d'obtenir la variété des voix, des types physiques²⁷ et de permettre ainsi que les différents « naturels » viennent s'inscrire à l'écran.

Décalages

Ainsi s'ébauche la méthode. Mais il s'agit là d'une méthode qui se nie comme telle, puisque, au nom du naturel, elle pose d'emblée qu'il n'y a pas à proprement parler de travail de l'acteur. Cette pratique garantit pourtant que ce qui est proposé par le film est imprégné de réel. Dans ce sens, le discours explicatif que tient Rohmer dans ses entretiens participe à l'authentification du film comme lieu du surgissement du réel.

Lorsque le film n'est plus considéré du point de vue de la production, en référence constante à une philosophie de l'être, mais qu'il est décrit d'un point de vue esthétique, dès qu'il est abordé comme objet fini, formellement structuré, et qu'un effet sur le spectateur est postulé, qu'en est-il des traces du réel? Qu'est-ce qui authentifie le film d'un point de vue esthétique? Le problème se pose en effet car, si ces traces sont considérées comme des signes appartenant à un système codé, dont le but serait justement de produire un effet de réel²⁸, elles ne peuvent garantir la présence du monde dans le film. Elles ne pourront que fonctionner dans un nouveau vraisemblable, propre au réalisme, auquel on renvoie Rohmer lorsqu'on parle à son propos de mise en scène invisible : un cinéma de la transparence. En maintenant ces traces dans le registre de la signification, tel que l'implique tout vraisemblable, leur valeur d'authentification est remise en question.

Ce qui dans cette perspective est remarquable à propos de l'acteur, c'est que, justement, lorsque Rohmer définit la forme qu'il recherche et obtient à partir de sa méthode sur l'acteur, le résultat n'a rien à voir avec un cinéma de la transparence. En fait, ce qui l'intéresse dans ces *morceaux de réel* que sont les gestes ou les timbres de voix par exemple, c'est l'effet de « décalage » et de « distance » qu'ils produisent.

Lorsque Rohmer cherche à varier au maximum les types de voix dans chaque film, ainsi que le physique des acteurs, c'est bien dans le but d'introduire une inégalité perceptible par le spectateur :

[...] je n'aime pas tellement les films dans lesquels on sent qu'on a voulu obtenir la prouesse à tout prix. J'aime qu'il y ait des inégalités²⁹.

Ou encore, parlant des différents acteurs :

[...] les qualités et les défauts des uns et des autres peuvent être différents. A cause de ça, il peut y avoir un *petit heurt* qui d'ailleurs ne me gêne pas, car de cette petite différence de ton, de ce décalage naît peut-être une sorte de dissonance qui est intéressante. Notez que dans tous mes films il se passe quelque chose de ce genre [...]³⁰.

Visant le maximum d'homogénéité, un cinéma de la transparence éviterait tout ce qui pourrait accrocher ou blesser l'habitude du spectateur. Dans le projet de Rohmer, au contraire, les éléments qui fondent le réalisme ontologique ne fonctionnent pas comme effets de réel ; c'est justement à travers eux que Rohmer vise à introduire un décalage : le spectateur doit sentir quelque chose, un « heurt » qui dérange l'habitude qu'il a acquise dans le cinéma de la transparence. Il évite ainsi de ramener les traces de réel à un vraisemblable, à une esthétique réaliste qui se définit par des effets codés. Ce que Rouch obtenait notamment en introduisant les marques de son regard dans le film, en soulignant l'énonciation, Rohmer l'obtient par le léger décalage propre au jeu de l'acteur. Il échappe ainsi au piège du paradoxe réaliste.

Cette rugosité de la forme dans un style pourtant très lisse vient authentifier le film comme lieu du surgissement du réel. Pour sauver l'idéal réaliste, et contrairement à ce que l'on peut croire souvent, Rohmer s'interdit un réalisme qui se penserait comme une esthétique du vraisemblable. Pourtant, tout se passe comme si le réel ne pouvait être saisi que par un détour comparatif, jamais positivement et simplement comme tel. Les traces de réalité ne s'intègrent pas au vraisemblable réaliste, mais c'est par rapport à lui qu'elles sont perçues. Pour Rohmer, le réel se reconnaît lorsqu'il avoue sa différence³¹. Et cela au risque de l'artifice.

Deux exemples me paraissent significatifs de ce décalage. Le premier est tiré de *Pauline à la plage*. Les personnages principaux réunis chez Henri, le séducteur, échangent pour la première fois leurs idées sur les rapports amoureux³². Marion expose son désir, sa volonté de « brûler d'amour ». Son corps s'enroule autour d'elle-même : assise sur un fauteuil, son buste forme un S avec ses hanches et sa main droite mobile vient par instants se poser sur son visage ou sur sa gorge comme pour soutenir son discours. Sa voix module et semble se rattraper constamment aux notes aiguës ou se brise dans un rire autocomplaisant, particulièrement narcissique lorsqu'elle rejette la tête en arrière. Un instant elle adoptera un ton de déclamation, jouant explicitement le théâtral. Et voilà qu'elle inspire, qu'elle retient son souffle ; tout son être est tendu, concentré, pour répondre à Henri qui l'invite à ne pas se laisser « confisquer sa liberté » : « Ça dépend par qui... » Ces mots sont plus retenus que dits, et ce n'est qu'ensuite, après les avoir lâchés, que dans un soupir elle reprend le cours de sa parole : « Ce n'est pas la liberté qui m'intéresse. Enfin, je n'raisonne pas comme vous. » Avec un petit gémissement gêné, elle ramène alors le dos de sa main devant sa bouche et regarde hors champ. Ce jeu outré, excessif, contraste avec celui des autres personnages, et incite le spectateur à garder une distance critique et amusée à l'égard de Marion. Mais d'où vient ce geste aussi précieux ? Paradoxalement, il n'est qu'un élément de « naturel », tiré de la réalité même du tournage, qui, selon les déclarations d'Arielle Dombasle³³, était destiné à Rohmer, lui demandant d'arrêter la prise. Le cinéaste l'a récupéré dans le film en le dépouillant de son sens premier. C'est un geste qui appartenait à l'actrice et non pas au personnage qu'elle aurait essayé de construire.

Même sans référence à des commentaires extérieurs au film, le décalage reste sensible parce que le spectateur perçoit de l'artifice. Il en est ainsi des *Nuits de la pleine lune* : les personnages ont bien un comportement factice, mais c'est justement là ce qui fait vrai. Deux voix se confrontent comme s'opposent Fabrice Luchini et Pascale Ogier³⁴. Lui, c'est le jeu superlatif. Son registre de vocabulaire renvoie à l'excès, avec des expressions comme « terrifiant ! » ou encore « j dois énormément lutter pour résister à cet englobissement »³⁵. Octave parle fort et d'un ton péremptoire : il articule et fait ressortir certaines syllabes ou certaines consonnes, que parfois il rallonge³⁶. Contrairement à Marion, qui se tenait assise, il est constamment en mouvement. La manière dont il parcourt l'espace motive une certaine diction. Il occupe son champ de manière particulière, puisqu'il ne cesse d'aller et venir, alternant des répliques *in* et des phrases *off*. Tout se passe comme si sa voix, obligée de traverser l'espace avant d'entrer dans le champ de l'image, devait être forcée pour être mieux entendue.

En face de ce jeu très affirmé, Pascale Ogier, figure frêle et fine, contraste. Sa voix aiguë enchaîne des intonations subtiles, et jamais, ou exceptionnellement, elle ne se pose en fin de phrase. Son discours est toujours en suspens. Mais le ton auquel elle aboutit est rarement le même : elle invente au fil de ses phrases une musicalité qui n'appartient qu'à elle. La fragilité qu'elle oppose à Octave transparaît dans le timbre lorsqu'elle s'exclame, excédée par son ami qui tente de l'embrasser : « Assez, Octave, t'es fou, j'suis pas d'accord », allongeant la fin des mots³⁷ où se glisse, comme un vibrato, le tremblement de sa voix. Le rythme de son discours trouve des échos dans tout son être. On la verra danser quelques scènes plus loin, où elle jouera manifestement de son corps comme d'une mécanique, telle une poupée articulée. Ce mouvement, elle l'esquisse ici, lorsque subitement elle pivote devant Octave avec une moue, et vient face au spectateur pour dire ce qui apparaît comme la réplique de la séquence : « Moi les relations physiques // m'intéressent pas. // J'ai jamais eu d'ma vie // une relation purement physique³⁸ », où les derniers mots modulent avec délicatesse. Capitale pour l'intrigue, puisque le film va démentir Louise, cette phrase l'est aussi dans l'économie du jeu. Elle accentue ce qui est déjà une particularité de Pascale Ogier dans ce film, le rythme haché, les temps de pause. Ici, cadrée en un plan frontal, l'actrice égrène les mots, qu'elle semble venir déposer aux pieds des spectateurs.

Cette séquence magistrale confronte deux personnalités vocales et physiques : deux jeux d'acteurs qui détonnent non seulement du fait de leur polarité, mais parce que chacun en lui-même vibre de sa singularité. Rien ici d'une diction conventionnelle, mais plutôt la mise en scène du décalage tant recherché par Rohmer.

Visant le heurt du spectateur, une telle méthode produit-elle sa mise à distance ?

La critique admirative que Rohmer fait de Renoir permet d'explicitier le paradoxe que cultive ce cinéaste. Ce qu'il recherche dans ses propres films est très proche de sa description du jeu de l'acteur chez Renoir :

Dans presque tous les films de Renoir, on peut voir le jeu de l'acteur, à partir d'une outrance faisant même parfois figure de maladresse, déboucher tout à coup dans le naturel. Paradoxalement, c'est la vue de la machine détraquée qui nous renvoie à une réalité sans truquage. Cette histoire figure toute la direction d'acteur chez Renoir : quand la mécanique du jeu se détraque, le naturel surgit³⁹.

Rohmer va jusqu'à utiliser le terme « distanciation » pour désigner le jeu en « porte à faux » qu'il reconnaît dans les mises en scène de ce cinéaste⁴⁰. Mais ce terme, sous la plume de Rohmer, est fortement ambigu⁴¹. Comment, en effet, lui qui affirme son réalisme pourrait-il rechercher la distanciation qu'il prétend admirer dans les films de Renoir ?

Contrairement à ce que préconise Brecht à travers la « démonstration »⁴², le travail de l'acteur chez Rohmer vise plutôt, comme je l'ai montré plus haut, l'identification de l'acteur à son rôle, certainement pas un dédoublement conscient⁴³. D'ailleurs, lorsqu'il décrit le dédoublement de l'acteur chez Renoir, c'est en le différenciant de la « démonstration » brechtienne au nom même de la « crédibilité » derrière laquelle on reconnaît l'exigence d'illusion :

Depuis *Éléna et les Hommes*, l'expression est systématiquement outrée, mais cette outrance connaît des répit, comme si l'acteur, fatigué de « faire semblant », reprenait son souffle, non pas en redevenant lui-même (le comédien), mais en s'identifiant au personnage. De sorte que la crédibilité est renforcée : le personnage, jouant son personnage, redevient, quand il ne joue pas, le personnage, tandis que le comédien, jouant le personnage, ne redevient que le comédien⁴⁴.

C'est bien dans cette dernière oscillation, entre comédien et personnage, que se situe la distanciation brechtienne.

Par ailleurs, si c'est bien le naturel, valeur ultime, que Rohmer cherche à retrouver dans le décalage, que ce soit dans sa critique de Renoir ou dans sa pratique avec l'acteur, il s'oppose en cela à la démarche brechtienne, qui justement tente de démasquer la vie, le quotidien, par l'insolite⁴⁵. Le naturel, chez Brecht, c'est ce qui trompe et qu'il faut mettre à distance. Pour Rohmer au contraire, le « heurt », obtenu par l'outrance du jeu, par l'artifice, est la voie qui mène à la vérité :

Pour capter la nature, il faut d'abord l'habiller d'artifice. Il faut aller au vrai par le moyen du faux⁴⁶.

Mais on peut encore pousser le raisonnement plus loin et formuler ce qui pourrait être la philosophie esthétique de Rohmer : si l'apparence est l'être, alors l'être contient le faux. La vérité du monde réside ainsi dans son artifice, et c'est lui qu'il s'agit de révéler.

NOTES

1. Une première version de ce texte a donné lieu à une intervention dans le cadre du séminaire de Jacques Aumont à Paris III.
2. André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1985, p. 16.
3. André Bazin, « Théâtre et cinéma », *ibid.*, p. 166. L'expression est reprise de Léonard de Vinci et de Leon Battista Alberti.
4. « Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un *cache* qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge » (« Peinture et cinéma », *ibid.*, p. 188).
5. André Bazin, « Défense de Rossellini », *ibid.*, p. 355.
6. « Nouvel entretien avec Éric Rohmer », réalisé par Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Serge Daney et Jean Narboni, *Cahiers du Cinéma*, 219, avril 1970, p. 51-52.
7. Éric Rohmer, « Réponse à un questionnaire sur l'acteur », *Études cinématographiques. L'acteur (théâtre et cinéma)* 2, 14-15, 1^{er} trimestre 1962, p. 60.
8. « A ma façon, je suis un documentariste. » Voir « Entretien avec Éric Rohmer », réalisé par Philippe Carcassonne et Jacques Fieschi, *Cinématographe*, 67, mai 1981, p. 30.
9. « L'amateur : entretien avec Éric Rohmer », réalisé par Antoine de Baecque et Thierry Jousse, *Cahiers du Cinéma*, 467-468, mai 1993, p. 69.
10. Rouch filme les individus en situation d'improviser leur propre histoire. Dans *Moi un Noir*, par exemple, l'histoire représentée, qu'elle se donne pour vécue ou comme fantasmée, naît effectivement de la vie même des acteurs-personnages.
11. « Le cinéma au risque de l'imperfection. Entretien avec Éric Rohmer », réalisé par Alain Philippon et Serge Toubiana, *Cahiers du Cinéma*, 392, février 1987, p. 10.
12. Il faudrait bien sûr à ce propos mentionner l'influence de Renoir, qui, dans des films comme *Toni ou La Marseillaise*, travaille justement ce mélange des voix et des accents.
13. *Cinématographe*, 67, p. 28 (je souligne).
14. *Cahiers du Cinéma*, 392, p. 10. Ce serait aussi valable pour *Le Rayon vert* et *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*.
15. *Le Rayon vert* jouit d'un statut particulier, puisque Rohmer ne lui reconnaît pas sa juste place dans les *Comédies et Proverbes*.
16. *Cahiers du Cinéma*, 467-468, p. 68.
17. La pratique de Rohmer peut varier sensiblement. Il arrive que le texte soit écrit avant d'être destiné à un acteur, et qu'il soit par la suite retouché.
18. « Autrement dit, pour moi, mon public est d'abord (après le plaisir de la "ciné-transe" au tournage et au montage) l'autre, celui que je filme » (Jean Rouch, « La caméra et les hommes », *Jean Rouch le renard pâle*, Centre culturel français de Turin/Museo nazionale del cinema de Torino, p. 62). *Chronique d'un été* par exemple met en scène les acteurs du film en train de commenter un premier montage après un visionnement.
19. « L'ancien et le nouveau : entretien avec Éric Rohmer », réalisé par Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps et Jean-Louis Comolli, *Cahiers du Cinéma*, 172, novembre 1965, p. 41.
20. *Cinématographe*, 67, p. 30.
21. *Cahiers du Cinéma*, 467-468, p. 70.
22. *Ibid.*, p. 69.
23. « Ici [dans le cinéma parlant], l'apparence est l'être, et tire à elle la substance d'un monde intérieur dont elle est l'incarnation, non le signe » (« L'âge classique du cinéma », *Le Goût de la beauté*, Paris, Flammarion/Éd. de l'Étoile, coll. « Champs Contre-Champs », 1989, p. 67).
24. *Cahiers du Cinéma*, 467-468, p. 70.
25. « Entretien avec Éric Rohmer », réalisé par Claude Beylie, *Écran 74*, 24, avril 1974, p. 55.
26. *Ibid.*
27. La volonté de mélanger acteurs non professionnels et acteurs accomplis va tout à fait dans le même sens.
28. « La vérité de cette illusion [l'illusion référentielle] est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation ; [...] il se produit un effet de réel,

fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité » (Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et Réalité*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1982, p. 89).

29. « Entretien avec Éric Rohmer », réalisé par Pascal Bonitzer et Serge Daney, *Cahiers du Cinéma*, 323-324, mai 1981, p. 33.

30. « Entretien avec Éric Rohmer », réalisé par Antoine de Baecque, Thierry Jousse et Serge Toubiana, *Cahiers du Cinéma*, 430, avril 1990, p. 28 (je souligne).

31. Le réel serait alors ce qui échappe au code, c'est-à-dire le naturel, ce qui n'est pas pensé ; d'où l'importance accordée à l'élément inconscient.

32. La séquence peut être repérée dans *L'Avant-Scène*, 310, juin 1983, p. 10-13.

33. « La quadrature du cercle : entretien avec Arielle Dombasle », réalisé par Carole Desbarats, « *Pauline à la plage* » d'Éric Rohmer, Yellow Now, 1990, p. 140.

34. Il s'agit de la scène qui se déroule chez Octave avant leur première soirée dansante. Pour plus de précision dans la localisation de la séquence, voir *L'Avant-Scène*, 336, janvier 1985, p. 76-77.

35. Également : « les types que tu fréquentes qui sont d'une animalité pathétiquement bestiale ».

36. Par exemple : « à heures fixes », « ça fait partie de mon inspiration ».

37. C'est le cas pour les syllabes composées en italique.

38. La double barre indique une pause.

39. « *Le Petit Théâtre de Jean Renoir* », *Le Goût de la beauté*, op. cit., p. 274.

40. Voir par exemple « Jeunesse de Jean Renoir », *ibid.*, p. 266 : « Il y a, ici [dans *Le Déjeuner sur l'herbe*], un petit côté théâtre populaire d'avant-garde : [...] jusqu'à cette fameuse *distanciation* [...] » Ou encore, dans un texte de 1974 : « Mais il n'y a dans cette artificialité rien d'expressionniste : plutôt un peu de la *Verfremdung* brechtienne, mais utilisée à des fins non didactiques [...] » (« Du juste et du faux, ou le paradoxe de l'acteur », *Cahiers du Cinéma*, 482, juillet/août 1994, p. 44).

41. Ce n'est pas sans ironie que Bernard Dort, connaissant les positions des hitchcocko-hawksiens des *Cahiers du Cinéma*, remarque dans un numéro spécial sur Brecht de la même revue : « [...] les critiques, en tout cas, évoquent Brecht, l'invoquent aussi parfois, et s'essayent à parler le "brechtien". [...] en octobre dernier, Éric Rohmer a prononcé, comme sans y prendre garde, le nom de Brecht. Ce signe ne trompe pas : une épidémie brechtienne couve aux *Cahiers* » (« Pour une critique brechtienne du cinéma », *Cahiers du Cinéma*, 114, décembre 1960, p. 34).

42. « Simplement, quelqu'un se présente et montre quelque chose au vu et au su de tous, y compris le fait qu'il montre. Il va imiter un autre homme, mais pas de telle sorte ni à ce point qu'on le prenne pour cet homme-là : il n'a pas projeté de se faire oublier lui-même » (« Nouvelle technique d'art dramatique », *Écrits sur le théâtre*, t. I, Paris, L'Arche, 1963, 1972, p. 338). Voir aussi p. 331 : « Veut-il produire l'effet de distanciation, le comédien devra accompagner ce qu'il doit montrer du gestus caractéristique de la démonstration. » Il faut comprendre la *Verfremdung* brechtienne comme une double mise à distance : celle de l'acteur par rapport au personnage qu'il joue, qui imposera au spectateur la *distanciation* nécessaire à la critique des événements représentés.

43. Lorsque Brecht renvoie à l'« identification », c'est dans le sens d'une identification maîtrisée, le terme ayant perdu les connotations qui réfèrent à l'illusion totale. S'identifier revient pour l'acteur à entrer « dans le personnage pour s'en approprier les particularités » (*ibid.*, p. 332 ; je souligne).

44. « *Le Petit Théâtre de Jean Renoir* », op. cit., p. 274.

45. « Les processus et les personnages de notre vie quotidienne, de notre environnement immédiat, nous sont habituels : ils nous apparaissent donc comme naturels. Distanciés, ils sont rendus insolites » (« Nouvelle technique d'art dramatique », op. cit., p. 336). Ou encore : « *Ce qui va de soi*, c'est-à-dire la forme particulière qu'a prise dans notre conscience l'expérience quotidienne, s'abolit lorsque son évidence est niée par l'effet de distanciation et transformée ensuite en une nouvelle *compréhension* » (« L'achat du cuivre », *ibid.*, p. 621).

46. « *Le Petit Théâtre de Jean Renoir* », op. cit., p. 273.