

**Maria Tortajada**

**Éric Rohmer :  
le spectateur séduit**

**De la représentation**



ÉDITIONS

**MARIA TORTAJADA**

**ÉRIC ROHMER :  
LE SPECTATEUR SÉDUIT  
DE LA REPRÉSENTATION**

ÉDITIONS KIMÉ  
2, impasse des Peintres  
PARIS II<sup>e</sup>

**MARIA TORTAJADA**

**ÉRIC ROHMER :  
LE SPECTATEUR SÉDUIT  
DE LA REPRÉSENTATION**

ÉDITIONS KIMÉ  
2, impasse des Peintres  
PARIS II<sup>e</sup>



© Éditions Kimé, Paris, 2017.

ISBN 978-2-84174-782-5

<http://www.editionskime.fr>



## Remerciements

### *Remerciements de la première édition*

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance à François Albera, Laurent Jenny et Antoine Raybaud, qui m'ont soutenu pendant ce travail et m'ont permis par leurs remarques de progresser dans la réflexion. Mes remerciements s'adressent également à Jacques Aumont, Jean-Claude Bonnet, Alain Grosrichard, Patrizia Lombardo, Michel Marie, Marie-Claire Ropars, pour leurs conseils généreux, à Jacques Berchtold, Suzanne Berchtold-Braun et Jacques de Charrière pour leur soutien inconditionnel.

Je voudrais exprimer ma gratitude à Éric Rohmer pour l'aide qu'il m'a apportée à plusieurs reprises en me facilitant l'accès à certains de ses films. Les institutions suivantes m'ont fourni un appui indispensable, Le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS), la Société académique de Genève, le Département de langue et littérature françaises modernes de l'Université de Genève, Les Films du Losange (Paris), le Centre national de documentation pédagogique (CNDP, France), l'Institut national de l'audiovisuel (INA, France), la Vidéothèque de Paris.

Cet essai a obtenu le Prix Barbour de critique littéraire (Université de Genève).

### *Remerciements de la deuxième édition*

Cette édition augmentée du *Spectateur séduit* n'aurait pu avoir lieu sans la richesse des archives de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) qui m'a ouvert ses portes. Toute ma reconnaissance va à Marjorie Delabarre pour son aide dans les investigations menées dans le fonds Rohmer, ainsi qu'à ses collègues.



Je remercie tout particulièrement Laurent Schérer qui m'a autorisée à publier le texte inédit de Rohmer, « Les infortunes de la vertu », et m'a permis de citer abondamment de nombreux inédits du cinéaste écrivain.

Je nommerai encore, dans cet hommage, Dudley Andrew pour nos échanges rohméro-baziniens, Jacques Berchtold et Suzanne Berchtold-Braun pour notre riche discussion autour de Sade, ainsi que Achilleas Papakonstantis pour sa contribution à l'indexation.

Enfin, je tiens à témoigner toute ma gratitude à mon éditrice, Béatrice Charrié, qui continue de m'accorder sa confiance.

Cet ouvrage a reçu le soutien du Réseau Cinéma CH et de l'Université de Lausanne.



## INTRODUCTION

« Auteur » de la Nouvelle Vague, critique aux *Cahiers du cinéma* durant les années cinquante, où il collabore avec André Bazin et participe à une pensée du réalisme, cinéaste « contemporain » qui n'a cessé de travailler jusqu'à ses derniers jours, Éric Rohmer a disparu en 2010 laissant derrière lui ce qu'on appelle une « œuvre ». Durant sa longue carrière, il a tourné des films suivant un projet défini, souvent exprimé dans l'organisation en séries, tels les *Contes moraux* ou les *Contes des quatre saisons* ; il a réalisé des adaptations, des courts et longs métrages pour la télévision, des mises en scènes théâtrales. Il a pu revendiquer « l'écriture » de son cinéma, intéressé par la dialectique des sentiments, et il a su adopter un modèle de production garantissant la rentabilité des films grâce auquel il a gardé la maîtrise de ses réalisations. Reconnu dès la fin des années soixante et plus encore aujourd'hui, Rohmer est un monument « intimiste » du cinéma français, un auteur clé de l'histoire du cinéma que l'on a dit « moderne » et un représentant de la culture française de référence littéraire. L'adaptation de l'œuvre d'Honoré d'Urfé qu'il intitule *Les amours d'Astrée et Céladon* (2006) clôt l'ensemble de ses longs métrages.

« L'auteur » est une *institution* que Rohmer a défendue au nom de la cinéphilie, mais dont la définition varie selon les périodes historiques et selon le domaine de création où elles s'appliquent. Dans le champ du cinéma des années cinquante et particulièrement dans les milieux associés aux critiques des *Cahiers du cinéma*, la « mise en scène » est la qualité qui fonde l'auteur. Son acception ne va pourtant pas sans débats ni polémiques. Ayant participé lui-même à la « politique des auteurs » et à la confirmation du rôle du cinéaste dans cette posture, instauration qui a commencé bien avant lui<sup>1</sup>, Rohmer s'est lui-même approprié le projet de construire une œuvre. Sa réussite

est indiscutable, ce que souligne, dans le champ français et international, la parution de plusieurs ouvrages portant sur son cinéma, et sa récente biographie, outil essentiel dans le processus d'institutionnalisation<sup>2</sup>. Ajoutons, comme aboutissement symbolique, que ses archives ont été déposées à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), démarche engagée par Rohmer de son vivant. Les marquages institutionnels le disent : Éric Rohmer est bien un auteur reconnu de l'histoire du cinéma. La cohérence de son œuvre comme de sa démarche le confirme, selon un critère revendiqué par la « politique des auteurs » : « l'unité » de son style. Le cinéma de Rohmer est apparu comme un cinéma de la parole, un cinéma au « ton littéraire », même si, paradoxalement, il laisse place à l'improvisation ; un cinéma de l'espace, qui privilégie le réalisme et qui fonctionne sur un jeu de variantes ; un cinéma qui revendique son classicisme, construit en référence à des grands noms, parmi lesquels Balzac tient lieu de modèle, comme le précise Rohmer de manière récurrente.

On m'a souvent comparé à de nombreux moralistes, des gens que je ne cultive pas tellement en général, Laclos, Marivaux, Jacques Chardonne, etc. Alors, moi, je réponds : « Non, ce n'est pas cela, mes auteurs, ce sont Balzac et Victor Hugo. » Balzacien, oui. C'est-à-dire anti-existentialiste, contre le nouveau roman, contre les gens comme Moravia, Sartre, Beckett, etc.<sup>3</sup>

Par ce rejet des faux modèles, Rohmer s'inscrit dans une certaine tradition. Il n'y a pas de raison de contester son allégeance à Balzac ou à Hugo. Lorsque l'on connaît sa démarche d'écrivain dès les années quarante, on pourrait cependant être plus réticent sur la mise à l'écart de Sartre, que Rohmer mentionne ailleurs pour sa défense du roman américain. Nous sommes en 1983, et Rohmer choisit de donner un certain éclairage à ses positions. Mais les noms qui renvoient à la galanterie et plus particulièrement au libertinage, comme Laclos, sont ici ouvertement rejetés ou ailleurs régulièrement exclus. Doit-on croire Rohmer sur parole ? Doit-on se contenter de cette figure d'auteur bien établie face à la tradition que Rohmer propose ? La revendication du classicisme est certes un véritable enjeu pour lui dès qu'il se lance dans la critique de cinéma : il l'expose notamment en 1949 dans un article devenu célèbre<sup>4</sup>. En matière de modèles historiques, on pourrait cependant se demander si son classicisme ne se trouve pas encore ailleurs.



La question des références est particulièrement intéressante pour un auteur dont le rapport à la littérature est flagrant. Mais il convient sans doute de la prendre à rebours et de ne pas s'en tenir aux étiquettes des noms fameux de l'histoire avancés pour encadrer la réception de l'œuvre. C'est ce qu'a tenté *Le spectateur séduit* paru en 1999, aujourd'hui épuisé, en mettant en évidence l'importance du libertinage, non pas comme une référence mentionnée au fil d'un entretien, non pas seulement comme un des critères récurrents qui viennent qualifier le cinéma de la Nouvelle Vague, mais comme un modèle structurant des films de Rohmer. Et cela malgré le fait que, dans ses déclarations, le cinéaste a maintenu l'idée du libertinage à distance. Si le cinéma de Rohmer reste cohérent, ce qui fondamentalement le structure est son utilisation d'une certaine tradition littéraire à laquelle il ne renvoie pas publiquement, mais qui devient manifeste à l'analyse de ses films. Apparaît alors une autre figure de l'auteur à partir d'une autre tradition.

Le libertinage, tel qu'il a pu s'exprimer dans différentes formes de la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle, permet d'éclairer le sujet central des films de Rohmer, celui de la séduction. Il permet de comprendre le modèle social que celle-ci suppose, la pratique du jeu, des doubles registres, aussi bien que certaines formes de récit qui lui sont associées. Le libertinage est bien différent du marivaudage, bien plus précis que la galanterie définie comme politesse, égards pour la femme, ou flatterie. Précis en ce sens qu'il interroge l'apparaître du désir, cette mécanique qui permet aux apparences de jouer avec ce à quoi elles renvoient. Il décrit une dynamique de relations entre la question du désir qui est en jeu, le fonctionnement des codes, les doubles sens du langage, la place de ce tiers qu'est le Public dans l'aristocratie du XVIII<sup>e</sup> siècle, et finalement le rapport qu'entretient le sujet avec le choix et avec l'action. Le libertinage ainsi conçu peut être considéré comme un modèle anthropologique de l'engagement fondé sur l'analyse du comportement séducteur, du fonctionnement qui régit la mise en scène du désir. Si Rohmer ne met pas en avant cette référence, il n'en reste pas moins que ses films sont une réappropriation de ce modèle auquel ils font subir une transformation radicale : les personnages changent la nature du jeu, évitent de s'engager dans une scène érotique et se proposent en garants du récit qu'ils donnent après-coup dans la réévaluation de leur refus. *Les contes moraux* systématisent ce schéma que l'on retrouve dans bien d'autres films. Le deuxième chapitre montrera comment les personnages sont alors piégés en sujets sé-

duits dans une position de tiers instable, confrontés à une ambiguïté irréductible.

Le terme de libertinage recouvre historiquement différents genres littéraires et différentes pratiques. Le modèle ici produit renvoie à la tradition qui voile la scène érotique dans un jeu de litotes et de doubles sens, de laquelle participent Laclos et Crébillon fils. Le libertinage noir et cruel paraissait relégué aux marges de la création rohmérienne. On pouvait commencer de l'observer par exemple, dans la publication d'un scénario, « La roseraie », qui peut se lire comme une version antérieure au *Genou de Claire*. Le film, lui, est modelé sur le schéma des *Liaisons dangereuses*, mais justement sans véritable cruauté, sans douleur et sans drame. La malveillance libertine transparaît encore dans certains moments de la *Collectionneuse*, tout particulièrement dans l'attitude du personnage de Daniel. Or, les archives déposées à l'IMEC ont fait apparaître la place importante de cette référence dans la pratique d'écriture de Rohmer. C'est ce que montre l'inédit très particulier publié ici en fac-similé, intitulé « Les infortunes de la vertu. D'après une œuvre célèbre du XVIII<sup>e</sup> siècle français », probablement écrit à la fin des années quarante. Sade apparaît alors de manière évidente parmi les auteurs qui ont retenu Rohmer. Mais ce n'est pas le seul texte où s'exprime la veine de la violence et de l'humiliation des victimes. D'autres font apparaître la réélaboration que poursuit Rohmer de cette version du libertinage. Ils montrent également son goût pour le drame et les intrigues qui aboutissent à la mort, ce que les films pour la plupart excluent. Il fallait absolument revenir en détail sur ce corpus qui non seulement confirme l'importance du libertinage pour Rohmer, mais encore dévoile le travail qu'il a opéré sur divers de ses aspects pour en retenir, consciemment ou non – ceci n'est pas le problème – une forme avec ou contre laquelle il construit ses propres récits.

Ce travail se passe d'abord dans l'écriture. Rohmer est cinéaste, mais aussi écrivain. Lorsqu'on se plonge dans les textes qu'il n'a jamais publiés et que l'on peut lire à l'IMEC, apparaissent, outre le roman paru chez Gallimard en 1946, *Elisabeth*, des romans inédits, des nouvelles, des dialogues, des scénarios, des sujets de film, des poèmes... Se pose alors la question du statut de ces écrits, car le passage de la littérature au cinéma, qui paraît se résoudre de manière linéaire comme un renoncement à devenir écrivain pour une passion du cinéma à la fin des années quarante, est beaucoup plus

complexe qu'il n'y paraît. Rohmer ne distingue pas forcément le texte littéraire du texte « de cinéma », et rejette la notion de « scénario » pour privilégier le « littéraire ». À y regarder de près, se dégage une pratique d'écriture proche du recyclage, qui impose la réévaluation de la notion de littérature en regard de celle de cinéma, l'une se définissant par rapport à l'autre dans la démarche de Rohmer. Accorder une place aux textes inédits du cinéaste supposait de rendre compte de cette pratique.

Une réédition augmentée du *Spectateur séduit* s'imposait. Elle a permis par ailleurs d'intégrer dans le modèle développé la référence à des films récents, notamment à *L'anglaise et le Duc*, qui semblait apporter un démenti à l'annulation de l'action, propre aux héros rohmériens. Or, ce film joue avec le libertinage et la scène érotique pour interroger la place de l'engagement dans le système de la séduction. En analysant la posture équivoque que le film réserve à l'héroïne, comme à beaucoup de personnages rohmériens, on est amené à s'interroger sur la part d'ambiguïté dans le discours politique porté par le film autour de la représentation de la Terreur, ce qui fit débat au moment de sa sortie. Cette nouvelle édition du *Spectateur séduit* ne modifie pas les thèses de la première. Au contraire, elle en propose l'enrichissement par de nouvelles perspectives et de nouvelles analyses. Elle invite à élargir le point de vue au-delà des études qui retracent notamment le devenir ou l'être cinéaste, pour adopter une perspective esthétique plus large permettant de déplacer la notion même d'écriture.

L'implication de Rohmer dans la tradition libertine éclaire le paradoxe qui accompagne tout son cinéma. Partie prenante de la Nouvelle Vague, il adopte des stratégies représentationnelles liées au cinéma dit « moderne » : l'improvisation, la référence au cinéma direct notamment. Traditionnel, dans le sens de « classique », il est respectueux du récit organisé autour de la transformation d'une situation : il valorise la signification de la parole, la clarté de l'intrigue et la construction psychologique des personnages, et donc se trouve à l'opposé de la modernité du nouveau roman, par exemple, qui évince l'action et disloque les moments de l'histoire, s'attaquant au modèle aristotélicien du récit. La modernité de Rohmer ne se comprend pas à travers un simple paradoxe où se confrontent deux termes placés au même niveau : il serait moderne et classique à la fois ou moderne malgré son classicisme. L'idée défendue ici est plutôt que Rohmer construit la modernité de son esthétique en s'appuyant sur la tradition, dont il opère une réappro-

priation : il ne s'inscrit pas contre elle, il ne vise pas son renversement, mais aboutit à sa transformation. Le classicisme revendiqué par Rohmer se voit alors éclairé d'une manière nouvelle qui permet, à travers le libertinage, d'expliquer le processus créatif à l'œuvre. On peut en effet qualifier de moderne un cinéma qui met en cause l'action des personnages aussi bien, nous le verrons, que le garant de la représentation. En faisant proliférer la parole aux dépens de la multiplication d'événements, il rejoint le nouveau roman aussi bien que certains aspects du roman moderne américain, ou français, qu'il a prisé dans sa jeunesse. Mais si Rohmer parvient à évacuer l'action, à saturer de parole ses films, c'est par un détour qui lui permet de rejeter les modernismes : par sa relecture du modèle anthropologique du libertinage qui lie le sujet à son désir et à son action.

La finalité du *Spectateur séduit* n'est pourtant pas d'expliquer « l'auteur ». S'il en éclaire de manière originale certains aspects, c'est comme effet second. On pourrait dire qu'il confirme sa « fonction d'auteur », dans le sens de Foucault, en ce qu'elle fait apparaître la force de la position rohmérienne<sup>5</sup>. Le propos ici est avant tout théorique et développé à partir de l'analyse détaillée des films comme des écrits. Ce livre présente à son lecteur *une théorie de la séduction comprise comme une théorie de la représentation*. Il part du cinéma de Rohmer, parce que celui-ci peut être appréhendé comme une étude du comportement humain. Les films de Rohmer proposent des variations sur ce mécanisme essentiel qui régit les liens en société : la médiation capable de donner apparence au désir, ce qu'on appelle la séduction. Or, celle-ci permet aussi de comprendre les ressorts de la représentation filmique pour construire l'expérience du spectateur comme séduit. C'est sur ces deux versants d'un même mécanisme que les pages qui vont suivre vont conduire le lecteur.

Les multiples discours sur la séduction, de manière générale, prennent parti ou brouillent les cartes pour promouvoir, le plus souvent, la séduction trompeuse en modèle. Or, il n'y a pas un seul mode de séduction qu'il faudrait défendre ou condamner, mais plusieurs, articulés à un noyau explicatif du processus de séduction. Il importe de saisir derrière la pluralité des formes le schème qui permet non seulement d'expliquer chaque méthode, mais encore de comprendre pourquoi le terme de séduction peut renvoyer à des usages aussi divergents que la séduction trompeuse ou la drague, la rencontre amoureuse, la galanterie ou le libertinage, la tactique manipulateur

ou le charme indéfini. Ce noyau tient à la définition représentationnelle de la séduction. Toute séduction est une mise en scène des apparences ; toute séduction organise un « spectacle » offert à un « spectateur », à celui ou celle qui y sera peut-être sensible. La séduction définit certaines situations où un *tenant lieu*, les apparences, les signes, les tactiques, les discours, les gestes et les expressions renvoient, de manières diverses, au désir du séducteur. *La séduction est l'apparaître du désir du séducteur, sa mise en représentation*. Inversement, être séduit, c'est être pris dans la relation que construit la mise en scène du désir du séducteur, c'est laisser son désir adhérer à la forme qu'on lui propose. Être séduit, c'est prendre le risque de se confronter à son propre désir face à la représentation séduisante. La séduction se repère alors dans l'effet qu'elle produit sur l'être séduit.

Il ne suffit donc pas, pour comprendre la mécanique de la séduction, de décrire les attributs et qualités de l'objet séduisant, quels que soient ses attraits : beauté, bonté, richesse ou pouvoir. Certes, ce qui séduit doit plaire ; mais la séduction ne peut se concevoir si on la décrit par une relation simple du sujet séduit à l'objet de désir : être séduit ce n'est pas seulement « avoir envie » d'un être désirable, pas plus qu'il n'est nécessaire qu'un tiers rival valorise l'objet qu'il vise et nous conduise à l'imiter – c'est la célèbre thèse de René Girard sur le « désir triangulaire »<sup>6</sup>. Le désir lui-même reste insaisissable, il ne peut expliquer la séduction. Celle-ci se comprend par la mécanique qu'elle met en place, renvoyant à ce désir, quel qu'il soit. La définition représentationnelle de la séduction permet de décentrer les théories qui se focalisent sur le capital symbolique du séduisant et inscrivent ce dernier dans la dynamique du jeu des apparences capable de capter le sujet séduit. Certes, la thèse de Girard vise également à relativiser la fonction des qualités de l'objet séduisant : le désir surgit en suivant un modèle, en imitant un désir tiers. Or, la thèse de Girard porte sur le désir, non sur la séduction. Le lien représentationnel auquel elle renvoie, celui de l'imitation, s'instaure alors entre deux désirs. Différemment, le lien représentationnel de la séduction, le rapport de *tenant lieu*, se joue ailleurs, entre le spectacle du séduisant et le désir qu'il met en scène. Dans ce sens, le cas particulier du désir triangulaire pourrait être redéfini en termes de séduction comme l'emprise des apparences mettant en scène le désir du tiers médiateur.

Si la mise en représentation du désir ne va pas de soi pour celui qui la contemple, c'est qu'elle participe du régime de l'illusion. Celle-ci est au

cœur du rapport de tenant lieu qui définit le rôle de la représentation par rapport au représenté, de la séduction par rapport au désir auquel elle renvoie. Les effets peuvent être divers : si le séducteur masque son désir, ou le camoufle, déguisant par exemple un pur appétit sexuel en une déclaration d'amour, le fonctionnement de la séduction est celui du leurre, d'une illusion radicale qu'un Don Juan charmeur parvient à créer. La séduction peut aussi construire la mise en scène du désir en exhibant son artifice ou en « faisant semblant » sans pour autant mentir. Cela suppose une connivence dans le jeu séducteur et une autre définition de l'illusion. La séduction peut même se faire transparente : je désire, et j'exhibe mon désir, comme le montre la littéralité de la drague qui se donne pour ce qu'elle est, ou tel regard brûlant qui enflamme celui qu'il vise. Toute la question est de savoir comment le sujet posé en spectateur va répondre : en adhérant au rôle que lui propose le séducteur ? Va-t-il donner foi au rapport de tenant lieu qui lui est proposé, au risque de se tromper ? Va-t-il entrer en séduction et jouer à sa manière avec l'apparaître du désir se transformant alors lui aussi en séducteur ? Ou refuser toute implication ? Le premier chapitre de cet ouvrage va déployer ces diverses pratiques, abordant encore d'autres variantes du rapport de tenant lieu dans la relation de séduction, notamment, celle qui fait porter le doute sur l'existence même du désir du séducteur, tels l'indifférence du dandy ou le charme mystérieux qui se donne comme pure apparence.

Ainsi que le montre le fonctionnement de la *mimesis*, le rapport du tenant lieu à ce qu'il représente varie mais ne s'annule jamais. Ce rapport qui lie les formes signifiantes et ce que, justement, elles représentent, que ce soit, selon les modes de pensée, le monde réel, un idéal supérieur ou l'espace de l'intériorité, ce rapport est au cœur de la compréhension de la place du spectateur. Sa variabilité est essentielle. Elle permet de considérer le sens très répandu de *mimesis*, celui d'imitation, de copie, comme un des possibles seulement du fonctionnement représentationnel. Dans cette perspective, la « ressemblance » n'est pas une condition nécessaire de la définition du tenant lieu. Jacques Derrida donne une formulation systématique de ce rapport essentiel<sup>7</sup> : elle permet notamment d'expliquer qu'une représentation puisse tromper, ne pas être une « vraie » imitation. Elle est par ailleurs indispensable pour comprendre la spécificité de théories tels que le réalisme ontologique ou la séduction par l'ambiguïté.

Le principe même de la séduction est de faire fonctionner le rapport représentationnel entre désir et apparences quelles qu'en soient les interprétations, qui donnent lieu à de multiples définitions : celles-ci forment le *réseau sémantique de la séduction*, l'ensemble des variantes qui actualisent de manière spécifique la relation unissant le désir à son apparaître. Toutes ces définitions renvoient donc à un dénominateur commun, le ressort représentationnel, qui est justement la matrice de tout processus de séduction. Parmi toutes les variantes, la « séduction par l'ambiguïté » est celle qui l'implique avec le plus de force car elle maintient ce rapport dans une indécision irréductible. Cet ouvrage vise à mettre en évidence cette séduction particulière, dont les films de Rohmer permettent de construire le fonctionnement spécifique. Alors, être séduit, ce n'est pas être trompé ou manipulé, ce n'est pas partager un code ni les bonnes manières d'une société dans un échange galant, c'est avant tout être placé face à l'ambiguïté du désir de l'autre, et confronté au doute irréductible.

Les films de Rohmer développent avec une incroyable constance cette forme particulière de séduction. Or, ce que nous apporte le travail de Rohmer dès sa pratique d'écriture, c'est une formulation spécifique de l'ambiguïté qui se donne comme une mise en question du sujet séduit, capté par l'incertitude sur le statut qui est le sien face à la représentation séduisante. Rohmer n'a pas pour rien été toujours intéressé aux manières d'investir l'espace. Partant du libertinage et du jeu de double sens, formulation sémiologique de la *séduction en acte*, il est possible de parvenir à une version topographique des *effets de la séduction* sur le sujet séduit. Si toute séduction offre à ce dernier la place que lui accorde la mise en scène du désir du séducteur, être séduit par l'ambiguïté, ce sera être placé en position de *tiers instable*, à la fois impliqué et ignoré par ce désir. La place du sujet séduit est celle d'un sujet incertain, oscillant entre la croyance en ce qu'il voit et le doute qui le submerge, entre une place assumée pour faire couple avec l'objet de son désir et une autre qui le rejette loin du séducteur. C'est à partir de l'analyse d'un scénario et d'un texte inédit que l'hypothèse topographique sera formulée à la fin du premier chapitre.

Comprendre le processus de séduction reviendra à développer une théorie spécifique de la représentation car définir le sujet séduit comme spectateur, c'est permettre de penser en retour le spectateur du film en sujet séduit. Le rapport entre ces deux aspects est plus que métaphorique. Dans la mesure

où la séduction peut être considérée comme un jeu des apparences, comme une élaboration complexe de ce qui se donne à voir et à entendre dans le but de piéger un désir, le comportement des personnages et les stratégies multiples de la représentation filmique peuvent à *proprement parler* être définis comme des cas de séduction : le spectacle que se jouent les personnages comme celui qu'offre le film au spectateur s'appuient sur des formes, sur une manipulation des signes, qui relèvent de la séduction. Bien sûr, en aucun cas il ne s'agira de chercher le désir qui « se cacherait derrière » la représentation filmique. D'ailleurs, l'analyse proposée ici des relations entre les personnages ne vise pas non plus à établir le désir du séducteur. Celui-ci est au cœur du questionnement, mais il ne fait pas l'objet d'une enquête, pas plus que d'une révélation. Ce serait d'autant plus absurde dans le cas de la séduction par l'ambiguïté qui bloque toute décision définitive sur le désir du séducteur. Si ce dernier est central, la séduction se vérifie dans la place ambiguë du sujet séduit. Il s'agit donc d'observer la séduction comme procédé, comme technique, d'une part, et comme formalisation du doute chez le personnage, d'autre part. Il est possible aussi de décrire en ces termes la position du spectateur devant le film, à partir du dispositif mis en place par la représentation. L'implication du spectateur du film est de l'ordre psychique et définie par les régimes d'identification que le film propose, mais l'analyse les repère à travers les procédés de l'énonciation filmique, les stratégies d'attraction du spectateur dans l'espace de la représentation ou de sa mise à distance, fondées notamment sur les effets de la perspective, sur le centrage de la place de garant par le montage, sur les jeux des voix narratives et des points de vue. Le film construit ainsi la position du spectateur en tiers instable. Des exemples concrets montreront la particularité de son investissement dans la représentation et les effets que cela produit sur les processus de séduction entre personnages.

Tout au long du vingtième siècle et jusqu'à aujourd'hui, on n'a cessé d'opposer dans différents arts la représentation classique à une représentation moderniste, celle qui serait productrice d'illusion à celle qui en viserait la déconstruction ou la démystification. La représentation classique pose le spectateur en garant de ce qui la structure, extérieur au monde représenté. Cette place fait problème dans différentes versions de la modernité, car elle est le pivot qui fait fonctionner l'illusion mimétique. Ainsi, les discours réalistes peuvent revendiquer la *transparence révélatrice* de la représentation,



à la faveur de la métaphore de la vitre qui s'efface, en accord avec la tradition perspectiviste – bien que toute représentation réaliste ne revendique pas une telle transparence – et les discours de la *démystification* les accuser de tromper le spectateur sur la vérité du représenté ou sur le rôle de garant dans lequel le spectateur est requis. On reconnaît là un clivage qui a occupé les débats critiques après la deuxième guerre mondiale, qui sera reconduit sur plusieurs décennies et dans lequel le cinéma de Rohmer est impliqué. La théorie de la séduction, comme théorie de la représentation, interagit avec cette problématique. Non pas en prenant parti pour l'un ou pour l'autre camp, mais pour sortir de cette opposition duelle entre leurre et transparence révélatrice dans laquelle on a enfermé le débat idéologique et le fonctionnement de la représentation. Le deuxième chapitre montrera la construction du spectateur du film en tiers instable, en sujet séduit, ni leurré, ni acquis sans conditions à l'évidence du monde représenté, mais justement, impliqué en tiers garant de la représentation en même temps qu'il est amené à s'immiscer dans la diégèse et à entrer en interaction avec les personnages. Il occupe alors en somme deux places incompatibles à la fois, ce qu'impose une représentation séductrice. Saisir l'importance du tiers dans le libertinage, permettra justement de comprendre le passage à sa remise en question dans le modèle rohmérien, au niveau du spectateur du film aussi bien que dans le jeu entre les personnages.

On retrouve en effet l'opposition entre leurre et transparence révélatrice dans les variantes de la séduction entre personnages, opposition centrale lorsqu'il s'agit de condamner la séduction trompeuse au nom d'une morale sociale ou lorsqu'on transforme la séduction en un moyen de rencontrer l'autre dans la transparence du désir amoureux, dont le coup de foudre, les yeux dans les yeux, est un modèle exemplaire. Ces deux situations particulièrement importantes font partie du « récit de la séduction », dont le discours libertin actualise une forme logique spécifique. Le récit de la séduction, dans ses diverses variantes, propose l'organisation finalisée des moments topiques de la progression de la séduction, soit vers l'expression du désir et la scène érotique soit vers l'engagement amoureux, qui peut éventuellement prendre la forme du mariage. La rencontre connaît ses propres figures, comme la première vue à distance, la présentation ou la mise en présence par la force du hasard ; elle est suivie par le développement de la séduction dans le jeu, pour aboutir à la « scène du oui », moment où l'on

s'engage dans un sens ou dans un autre, érotiquement ou contractuellement – comme dans la demande souvent réitérée de manière problématique dans l'univers rohmérien : voulez-vous m'épouser ? C'est ce récit que les films de Rohmer mettent en crise refusant l'engagement par diverses tactiques et lui substituant l'évaluation et la prolifération de la parole. Or, la transformation de la séduction libertine par Rohmer est un travail direct sur la place du spectateur garant, qu'elle se joue dans le point de vue des personnages à ces moments topiques du récit de la séduction ou que ce soit à la faveur de l'implication ambiguë du spectateur du film. Quel que soit le niveau où on l'observe, la séduction par l'ambiguïté est une force de subversion : elle ne permet pas au garant de la représentation de s'installer dans une vérité devant une figuration fermée et définitive.

Ce n'est donc pas un hasard si les films s'emparent des moments topiques du récit de la séduction renvoyant à la transparence et au leurre. Comme le montre le troisième chapitre, les *topoi* du coup de foudre et du croisement des regards au miroir reçoivent un traitement particulier dans le contexte de la séduction par l'ambiguïté, en tant que mises en abyme du fonctionnement de la représentation filmique. Ce qui se joue alors ce n'est plus la transparence ou le leurre, mais leur subversion par les effets de la séduction : là où l'on attend la révélation amoureuse par l'immédiateté des regards, il ne reste plus qu'ambiguïté ; là où le miroir devrait tromper par ses reflets comme le veut la tradition, on ne trouve plus que le suspens du sens. Ces *topoi* apparaissent non plus comme des figures duelles, un coup de foudre qui relie deux âmes à travers deux regards, ou une tromperie qui ne présente qu'un sens pour masquer le vrai, qui laisse croire aux personnages qu'ils se regardent les yeux dans les yeux. Là où il ne devrait y avoir que de la dualité, il n'y a plus que tercité : les films font intervenir un tiers qui se prétend témoin, garant pourtant problématique de la figure qui se constitue devant lui, et qui se voit pris dans les rai de la séduction. Celle-ci prouve alors sa capacité de transformation des modèles de la tradition produisant, dans les films, une « figuration théorisante » donnée dans la réflexivité de la mise en abyme, faisant porter un doute sur les procédés du leurre comme de la transparence en matière de représentation.

La question de la transparence oblige à se confronter au débat que suscite le réalisme bazinien, que Rohmer défend. Bazin est souvent associé à une esthétique de la transparence comme forme particulière de la représentation

classique. S'il lui arrive d'employer ce terme, c'est qu'il est un des motifs récurrents du discours réaliste : il faut montrer le monde tel qu'il est, effacer l'art pour accéder directement à la réalité. Mais la transparence n'est qu'une des versions du réalisme. Celui-ci connaît de nombreuses formulations dans l'histoire des arts, explicité comme un courant de pensée et de pratiques au XIX<sup>e</sup> siècle. Il est partie prenante de la dialectique entre classicisme et modernité durant tout le XX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à aujourd'hui. On trouve trace de cette opposition binaire dans les débats liés à la réception des films de Rohmer, bien après la mort de Bazin dans le courant des années soixante-dix, alors que les *Cahiers du cinéma* adoptent une politique engagée dans la critique du réalisme comme illusion trompeuse. On a pu ainsi reprocher à Rohmer son adhésion au réalisme de la représentation filmique, qui apparaît alors comme un déni de la modernité de ses propres films. Or, le réalisme ontologique défini par Bazin ne peut se comprendre à partir de la notion de transparence, car il interroge le fonctionnement de la représentation classique : non pas comme illusion trompeuse, mais comme ambiguë. *Éric Rohmer : Le spectateur séduit. De la représentation* aborde ce problème par l'analyse du discours filmique lorsqu'il produit sa propre théorisation à travers une mise en abyme originale, la figure du rayon vert que Rohmer emprunte à Jules Verne pour se l'approprier. Réunis face au soleil couchant, l'héroïne et le jeune homme qu'elle vient de rencontrer par hasard attendent la révélation amoureuse. Cette scène finale du *Rayon vert* se présente comme un coup de foudre différé, comme une représentation mixte, qui joue à la fois de la transparence et du miroir, mais qui les transforme tous deux en un emblème de l'ambiguïté.

Peut-on néanmoins produire un emblème de la séduction par l'ambiguïté, alors qu'elle est justement force de transformation et de subversion, alors que son principe est de défaire les certitudes dans une dynamique du doute ? Peut-on tenter une figuration stable et évidente de la tercité ? C'est la question à laquelle répondra l'analyse de ce moment clé du cinéma de Rohmer. Faisant intervenir une place tierce dans la représentation à l'origine duelle imaginée par Jules Verne, la fin du film donne forme à un discours sur les principes de la représentation classique lorsqu'elle s'exprime dans les valeurs que Rohmer partage avec Bazin. C'est la représentation de la représentation classique dans le contexte du réalisme ontologique à comprendre en relation avec *Les Mémoires* de Vélasquez et l'autoréflexivité que le

tableau met en place. Ce qui est particulier dans le phénomène physique du rayon vert, c'est qu'on assiste au spectacle ambigu de la nature: le soleil se montre là où il n'est plus, comme l'explique un personnage du film. Cette place à l'horizon qui renvoie au garant de la représentation est désignée au moment même où elle s'efface.

La mise en abyme du réalisme ontologique n'est pourtant pas exactement la séduction par l'ambiguïté: là où la première propose une figure idéale, la seconde se donne en acte comme subversion des stéréotypes; alors que la première neutralise l'ambiguïté dans sa propre figuration, la seconde se donne comme un processus dynamique qui justement la produit. La transformation du coup de foudre par le tiers n'est pas la même chose que la mise en abyme de la figure du tiers par le rayon vert. Ces deux théories de la représentation, séduction et réalisme ontologique, se présentent comme des alternatives au dualisme représentationnel. C'est ce que montre le troisième chapitre: ni transparentes, ni trompeuses, la pratique filmique de Rohmer et la théorie réaliste qu'il défend sont du côté de l'ambiguïté.

Revenons au spectateur devant les films. Le cinéma de Rohmer peut prendre l'apparence de la simplicité, de la légèreté, parfois même de la naïveté, terme que le cinéaste revendique du reste pour certains de ses protagonistes. L'expérience du spectateur ne va pourtant pas toujours de soi. Écoutant les personnages affirmer avec sérieux de grandes vérités sur eux-mêmes et sur le monde, il en vient à constater qu'il aurait pu prononcer lui-même de telles paroles en dépit de leur ridicule ou des contradictions dont elles témoignent. Le film ne dénonce pas ce que les personnages déclarent avec assurance, il favorise l'identification; mais, comment accepter de se reconnaître en eux<sup>8</sup>? L'expérience se reproduit sous d'autres formes. En retrouvant certaines situations archétypiques du récit amoureux, le spectateur pourrait se sentir conforté dans ses références et sa connaissance des signes de l'amour. Deux personnages suspendent un instant leurs regards, les yeux dans les yeux? Il voudrait croire à un coup de foudre. Or, c'est au contraire le doute qui surgit, car cette représentation de l'amour « ne se ressemble pas ». Ce cinéma est, pourrait-on dire, « confortable », facilement lisible; pourtant un *je ne sais quoi* vient troubler les certitudes du spectateur. En accord avec ce qu'il voit, il ne peut s'empêcher d'en ressentir l'étonnante étrangeté. L'interrogation que soulève le film le concerne en premier lieu, car il se trouve dans une

*Introduction*

23

position instable. Ce sentiment complexe qui est fait de deux réactions incompatibles est au cœur du cinéma de Rohmer. En voyant des histoires agréables, des comédies amoureuses qui finissent plutôt bien, le spectateur peut donc se trouver pris à parti. Ce cinéma apparemment si lisse apparaît comme un cinéma de déstabilisation : nous dirons qu'il séduit son spectateur.

*Juin 2016*

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	9
CHAPITRE I	
LA SÉDUCTION ET L'AMBIGUÏTÉ	
1. LE RÉSEAU SÉMANTIQUE DE LA SÉDUCTION	25
Entre charme et calcul	27
Entre leurre et connivence, donjuanisme et libertinage	30
Le désir et les apparences	32
2. LE « LIBERTINAGE » DE LA NOUVELLE VAGUE ET L'ÉCRITURE ROHMÉRIENNE	38
Jeunesse, liberté et libertinage : le problème du sujet	41
Un libertinage contestataire	47
Un libertinage léger	51
À la lumière des inédits de Rohmer : romans, nouvelles, dialogues, sujets de films, scénarios	54
Sur les traces d'un libertinage noir dans les textes inédits	60
Libertinage et manipulation des signes	76
3. LA DRAGUE	80
La rencontre et la drague	83
La drague : une séduction de la parole	90
La drague joue sa comédie	92
4. L'HYPOTHÈSE DU TIERS INSTABLE : « PRÉSENTATION » ET « FIN DE JOURNÉE »	97

## CHAPITRE II

## LE DÉDOUBLEMENT ET LE TIERS

1. JEUX ET DÉDOUBLEMENTS	112
Deux versions du jeu	112
Le modèle libertin et son devenir dans les films de Rohmer	119
La scène érotique	130
Irréaliser le jeu	138
2. UNE AFFAIRE DE TIERS	145
La réévaluation	145
Le tiers garant	153
Présence d'un regard	161
Le spectateur garant (Représentation I)	167
Le désir du spectateur	175
Le spectateur garant et la scène du oui	179

## CHAPITRE III

## LES FIGURES DU REGARD (REPRÉSENTATION II)

1. LE COUP DE FOUDRE ET LE MIROIR OU LA TRANSPARENCE ET LE LEURRE	190
Mythologies de l'amour et coup de foudre	190
L'analyse du sentiment dans les films de Rohmer : polyphonie et relativisation	195
Le coup de foudre perversi ou les deux axes du regard ( <i>Le beau mariage</i> )	203
Le spectateur comme troisième regard ( <i>Ma nuit chez Maud</i> )	211
Les trois places du spectateur : illusion et distance	216
Le <i>topos</i> du miroir et sa perversion ( <i>La collectionneuse</i> )	222
2. L'IDÉAL DE L'AMBIGUÏTÉ ( <i>LE RAYON VERT</i> )	231
Une figure de la tercité	232
Le garant de l'ambiguïté	236
Le miroir idéal du cinéma et la représentation classique	238

*Table des matières*

341

La clôture temporelle	244
L'idéal de l'ambiguïté. Petite introduction au réalisme ontologique	247

CONCLUSION

Libertinage contre marivaudage	259
Régimes d'identification et théorie de la représentation	262
Les vertus de la séduction	265
Vers le réalisme ontologique	270

NOTES	273
OUVRAGES SUR ÉRIC ROHMER	321
INDEX DES NOMS	325
INDEX DES ŒUVRES, OUVRAGES ET FILMS	331
TABLE DES MATIÈRES	339