



## ÉRIC ROHMER

### Filmographie

- 1956 - **LA SONATE À KREUTZER** (inédit)
- 1959 - **LE SIGNE DU LION**
- 1962 - **LA BOULANGÈRE DE MONCEAU**
- 1963 - **LA CARRIÈRE DE SUZANNE**
- 1967 - **LA COLLECTIONNEUSE**
- 1969 - **MA NUIT CHEZ MAUD**
- 1970 - **LE GENOU DE CLAIRE**
- 1972 - **L'AMOUR L'APRÈS-MIDI**
- 1976 - **LA MARQUISE D'O**
- 1978 - **PERCEVAL LE GALLOIS**
- 1981 - **LA FEMME DE L'AVIATEUR**
- 1982 - **LE BEAU MARIAGE**
- 1982 - **PAULINE À LA PLAGE**
- 1984 - **LES NUITS DE LA PLEINE LUNE**
- 1986 - **LE RAYON VERT**
- 1986 - **4 AVENTURES DE REINETTE ET MIRABELLE**
- 1987 - **L'AMI DE MON AMIE**
- 1990 - **CONTE DE PRINTEMPS**
- 1992 - **CONTE D'HIVER**
- 1993 - **L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE**
- 1995 - **LES RENDEZ-VOUS DE PARIS**
- 1996 - **CONTE D'ÉTÉ**
- 1998 - **CONTE D'AUTOMNE**
- 2001 - **L'ANGLAISE ET LE DUC**
- 2004 - **TRIPLE AGENT**
- 2007 - **LES AMOURS D'ASTRÉE ET CÉLADON**



La restauration des films de Rohmer a été possible grâce à l'implication de ses chefs opérateurs et de ses producteurs, et avec l'aide du CNC. Tournés en 16 MM ou en 35 MM, les films ont été restaurés à partir des éléments originaux photochimiques, dans le respect du format, des couleurs, du grain de la pellicule, tel que le souhaitait le réalisateur.

Plusieurs films des années 50 et 60, faute de moyens ont été tournés en muet puis postsynchronisés avec les moyens du bord - c'est-à-dire sans moyen ! Il en résulte parfois un synchronisme approximatif, parfois même avec des acteurs différents des interprètes.

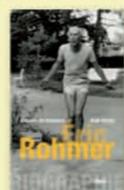
Ces imperfections, ont été volontairement conservées car elles font partie du projet artistique d'origine. Ces films sont présentés sur les écrans du monde entier, depuis plus de 50 ans. ■

### • ÉVÈNEMENTS AUTOUR DE ÉRIC ROHMER •



#### COFFRET INTÉGRALE DVD/BLU-RAY

Édition **POTEMKINE FILMS / AGNÈS B. DVD**  
en édition limitée et numérotée  
DEPUIS LE 19 NOVEMBRE 2013



**ÉRIC ROHMER**  
par **ANTOINE DE BAEQUE**  
et **NOËL HERPE**  
• Éditions **STOCK** •  
JANVIER 2014



**FRIPONNES  
DE PORCELAINE**  
par **ÉRIC ROHMER**  
• Éditions **STOCK** •  
JANVIER 2014

FB • DESSINS © NINE ANTICO • IMPRIMERIE GESTION GRAPHIC 01 39 49 41 26



# ÉRIC ROHMER

## *l'intégrale*

Restauration et numérisation  
avec le soutien du



  
les films du losange

À PARTIR DU 4 DÉCEMBRE AU CINÉMA



# LETTRE À UN CRITIQUE

(à propos des Contes moraux)

**M**on cinéma, dites-vous, est littéraire : ce que je dis dans mes films, je pourrais le dire dans un roman. Oui, mais il s'agit de savoir ce que je *dis*. Le discours de mes personnages n'est pas forcément celui de mon film.

Dans mes *Contes*, c'est certain, il y a un propos littéraire, une trame romanesque établie d'avance, qui pourrait être matière à développements écrits et qui l'est effectivement, parfois, sous la forme d'un « commentaire ». Mais ni le texte de ce commentaire, ni celui des dialogues ne sont mon film : ils sont des choses que je filme, au même titre que les paysages, les visages, les démarches, les gestes. Et si vous dites que la parole est un élément impur, je ne vous suis plus : elle fait partie, tout comme l'image, de cette vie que je filme.

Ce que je « dis », je ne le dis pas avec des mots. Je ne le dis pas non plus avec des images, n'en déplaise à tous les spectateurs d'un cinéma pur, qui « parlerait » avec ses images comme un sourd-muet le fait avec ses mains. Au fond, je ne *dis* pas, je montre. Je montre des gens qui agissent et parlent. C'est tout ce que je sais faire ; mais là est mon vrai propos. Le reste, je veux bien, est littérature. Que je puisse « écrire » les histoires que je filme, c'est certain. La preuve en est que je les ai effectivement écrites : il y a très longtemps, quand je n'avais pas encore découvert le cinéma. Mais je n'en étais pas satisfait. Je n'avais pas bien su les écrire. C'est pour cela que je les ai filmées. J'étais à la recherche d'un style, mais je ne visais nullement du côté des Stendhal, Constant, Mérimée, Morand, Chardonne et autres dont vous me prétendez disciple. Ces gens, je les



pratique peu ou pas du tout, alors que je ne cesse de relire Balzac, Dostoïevski, Meredith ou Proust, auteurs prolixes, riches, touffus. Ils m'apportent la présence d'un monde vivant de sa propre vie. Je les aime et les fréquente, comme je fréquente le cinéma qui me découvre, lui aussi, la vie. Et quand je filme, j'essaie d'arracher le plus possible à la vie même, pour étoffer la linéarité de mon argument. Je ne pense plus tellement à celui-ci, qui est simple charpente, mais aux matériaux dont je le recouvre et qui sont les paysages où je situe mon histoire, les acteurs que je choisis pour la jouer. Le choix de ces éléments naturels et la façon dont je pourrai les retenir dans mes filets, sans altérer leurs forces vives, accaparent l'essentiel de mon attention.

Où trouvé-je mes sujets ? Je les trouve dans mon imagination. J'ai dit que je voyais le cinéma comme un moyen, sinon de reproduire, du moins de représenter, de recréer la vie. Je devrais donc, selon toute logique, trouver mes sujets dans mon expérience. Eh bien, pas du tout : ce sont des sujets de pure invention. Je n'ai aucune compétence spéciale en la chose que je traite, je ne fais appel ni à mes souvenirs, ni à mes lectures. Il n'y a pas de clés à mes personnages, je ne me sers pas de cobayes. Contrairement à la romancière de mon film (*Le Genou de Claire*), je ne découvre pas, j'invente, ou plutôt je n'invente même pas, je combine quelques éléments premiers, en nombre rare, comme fait le chimiste. Mais je proposerai plutôt l'exemple du musicien, puisque j'ai conçu mes *Contes moraux* à la manière de six variations symphoniques. Comme lui, je varie le motif initial, le ralentis ou l'accélère, l'allonge ou le rétrécis, l'étoffe ou l'épure. À partir de cette idée de montrer



un homme sollicité par une femme au moment même où il va se lier avec une autre, j'ai pu bâtir mes situations, mes intrigues, mes dénouements, jusqu'à mes caractères. Le personnage principal, par exemple, dans un tel conte sera puritain (*Ma nuit chez Maud*), dans tel autre libertin (*La Collectionneuse*, *Le Genou de Claire*), tantôt froid, tantôt exubérant, tantôt bilieux, tantôt sanguin, tantôt plus jeune que ses partenaires, tantôt plus âgé, tantôt plus naïf, tantôt plus roué. Je ne fais pas de portraits d'après nature : je présente, dans les limites restreintes que je m'impose, différents types humains possibles, tant du côté des femmes que de celui de l'homme. Et mon travail ainsi se limite à une vaste opération combinatoire que j'ai poursuivie, il est vrai sans méthode, mais dont j'aurais fort bien pu, comme tels musiciens d'aujourd'hui, confier le soin à un ordinateur.

Quand j'ai entrepris de tourner mes *Contes moraux*, je pensais tout naïvement que je pourrais montrer sous un jour nouveau des choses – sentiments, intentions, idées – qui n'avaient reçu, jusqu'ici d'éclairage que littéraire. J'avais, dans les trois premiers, amplement, utilisé le commentaire. Était-ce tricher ? Oui, si celui-ci contenait l'essentiel de mon propos, reléguant l'image au rôle d'illustratrice. Non, si de la confrontation de ce discours avec les discours et le comportement des personnages, naissait une espèce de vérité tout autre que celle de la lettre des textes et des gestes –, et qui serait la vérité du film.

L'action filmée et les paroles dites hors champ ne se situaient jamais, par exemple, au même temps, l'une étant au présent ou au passé défini, l'autre presque toujours à l'imparfait. Le commentaire généralisait le cas particulier qu'il était donné de voir sur l'écran, le liant plus étroitement aux événements précédents ou à venir, lui ôtant aussi, je l'avoue, un peu de sa singularité, de son charme de chose présente et uniquement présente. Il enlevait du même coup à mes personnages pas mal de leur mystère et la sympathie qu'était prêt à éprouver pour eux le spectateur. Mais mystère facile, sympathie louche, au-delà desquels, à tort ou à raison, je m'étais mis en tête de mener mon public.

Dans *Ma nuit chez Maud*, en revanche, le protagoniste s'expliquait trop longuement sur lui-même, en présence de ses différents partenaires, pour qu'on pût supporter, en aparté, de plus amples confidences. Il ne s'affirmait donc narrateur que par le titre du film et par deux brèves phrases simplement destinées à nous garder des fausses pistes.



Quant au *Genou de Claire*, il se présentait, dans sa version romancée, sous la forme d'un récit de Jérôme, décrivant les cheminements de sa propre pensée. Comment peindre sur l'écran ce pur émoi intérieur ? Le commentaire était de règle, mais sa superposition plate à l'image me paraissait d'autant plus oiseuse et artificielle qu'à l'origine de ce flux de réflexions était un événement unique et dont l'unicité faisait le prix. Plus possible, ici, de jouer sur le décalage entre le *temps* de l'action (au sens grammatical du terme) et celui de la pensée. Montrer un acte et donner la pensée précise de celui qui l'accomplit, au moment même où il l'accomplit, est-ce ou non du « cinéma » ? Je ne sais. En tout cas, cela va contre cette vérité courante que la plupart des choses dont nous sommes témoins se déroulent en moins de temps « qu'il ne le faut pour le dire ». J'ai donc, au lieu de superposer, choisi de juxtaposer. Dans deux passages-clés du film, celui où Jérôme contemple la main de Gilles posée sur le genou de Claire, et celui où, dans la cabane, il posera à son tour sa main, je présente d'abord les faits, de façon directe, objective, en laissant tout ignorer des pensées de mon personnage, puis au cours d'une conversation, fais relater celles-ci par lui-même à la romancière amusée et critique : « *Qu'importe vos pensées, dit-elle ; l'important est que vous formiez un groupe pictural.* » Mais le cinéma, lui, au risque, de se casser les reins, aimerait aller un peu au-delà de cette simple peinture qu'il est. ■

*Eric Rohmer*

Texte paru dans LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE, n°219, mars 1971

