

Éric Rohmer, Alain Robbe-Grillet : parcours fantasmatique

Fabien DEMANGEOT
Université de Bourgogne
demangeot.fabien@orange.fr

Recibido: 17/06/2015

Aceptado: 07/09/2015

Résumé

Notre étude interrogera, à travers la question du fantasma, les relations qu'entretiennent entre elles les œuvres d'Alain Robbe-Grillet et d'Éric Rohmer. Si le cinéma du Nouveau Romancier semble aux antipodes de celui du réalisateur de la Nouvelle Vague, nous verrons qu'il y a, chez les deux auteurs, des similitudes pour le moins troublantes. En effet, Robbe-Grillet et Rohmer interrogent le monde du rêve et du fantasma en proposant des films dans lesquels la notion de réel est toujours sujette à caution. À travers certains motifs, comme celui de la jeune fille frivole, nous nous intéresserons également au traitement des stéréotypes, ces figurations de l'imaginaire sans lesquelles il n'y aurait peut-être pas de fantasma. Enfin c'est la question, thématique mais aussi esthétique, de la déréalisation du temps et de l'espace qui sera abordée dans un dernier temps, les adaptations romanesques de Rohmer faisant écho, de par leur artificialité revendiquée, aux films du Nouveau Romancier.

Mots clés : fantasma, cinéma, stéréotype, imaginaire, Alain Robbe-Grillet, Éric Rohmer.

Éric Rohmer, Alain Robbe-Grillet: curso fantasmático

Resumen

Nos proponemos estudiar, a través de la problemática del fantasma, las relaciones que unen las obras de Alain Robbe-Grillet y de Éric Rohmer. Si las películas de Robbe-Grillet parecen estar en las antípodas de las del realizador de la *Nouvelle vague*, sin embargo veremos que ambos autores presentan similitudes notables. En efecto, tanto Robbe-Grillet como Rohmer proponen una reflexión sobre el mundo del sueño y del fantasma con películas en las cuales la noción de realidad viene puesta en tela de juicio. A través de motivos como el de la «muchacha frívola», nos interesaremos también por el tratamiento de los estereotipos, aquellas figuraciones del imaginario sin las cuales tal vez no se encontrara el fantasma. Trataremos finalmente del problema tanto temático como estético de la desrealización del tiempo y del espacio, las adaptaciones novelescas de Rohmer haciéndose eco, con su artificialidad reivindicada, de las películas de Robbe-Grillet.

Palabras clave: fantasía, cine, estereotipo, imaginario, Alain Robbe-Grillet, Éric Rohmer.

Éric Rohmer, Alain Robbe-Grillet: fantasmatic journey

Abstract

In this article, we study the relationship between Alain Robbe-Grillet and Éric Rohmer's works through the problematic of fantasy. Even though Robbe-Grillet's films seem to be the opposite extreme of the ones of the director of the «Nouvelle vague», we will see that both authors share

notable similarities. Indeed, both Robbe-Grillet and Rohmer focus on the world of dream and fantasy in films in which the notion of reality is questioned. Through the study of figures like the « frivolous girl », we will also focus on the treatment of stereotypes, the figurations of the imaginary without which fantasy may not exist. Eventually, we will treat the problem (thematically as well as aesthetically) of time and space's derealization, the novelistic adaptations of Rohmer being the echo, with its claim of artificiality, of Robbe-Grillet's films.

Key words: fantasy, movie, stereotype, imaginary, Alain Robbe-Grillet, Éric Rohmer.

Referencia normalizada

Demangeot, F. (2015). « Éric Rohmer, Alain Robbe-Grillet : parcours fantasmatique ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 30, Núm. 2 : 183-192. http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2015.v30.n2.49453

À première vue, le cinéma d'Éric Rohmer n'a rien à voir avec celui d'Alain Robbe-Grillet. Or, si le réalisateur du *Genou de Claire* (1970) est, pour reprendre les propos de Pascal Bonitzer, « un réaliste, un observateur des mœurs et non un cinéaste de l'imaginaire » (Bonitzer, 1999 : 31), il s'intéresse, lui aussi, aux mouvements de conscience de ses personnages. La question du fantasme, bien que cela ne soit pas de prime abord évident, traverse autant son œuvre que celle du Nouveau Romancier. Or ce terme de « fantasme », aujourd'hui énormément usité est, au départ, la traduction française du mot allemand « phantasie » inventé par Freud. C'est un mot-valise constitué de « phantasme » (hallucination) et de « fantaisie » (imagination débridée). Dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse*, Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis (1967) donnent une définition assez large de ce néologisme germanique devenu, avec le temps, un concept psychanalytique majeur.

Pour eux, le fantasme est un scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort d'un désir inconscient (Laplanche & Pontalis, 1967 : 446). Cette définition est marquée par une profonde dualité puisque le fantasme serait un processus psychique à la fois conscient et inconscient. Si le sujet fantasmant a la possibilité de créer ses propres désirs, le fantasme peut aussi faire apparaître le désir de manière impromptue, en déconnectant le sujet de tout positionnement réfléchi. Cependant, non réductible à sa seule définition psychanalytique, le fantasme est aussi synonyme de cliché et de stéréotype. C'est une création culturelle comme l'attestent les imaginaires érotiques convoqués par les deux auteurs et sur lesquels nous reviendrons au cours de cette étude.

Si Robbe-Grillet et Rohmer ont tous deux pris en compte la dimension polysémique de ce concept, jouant autant de son aspect ludique que de son caractère théorique ; ils se montrent pourtant radicalement différents, d'un point de vue narratif comme esthétique, dans leurs manières de le représenter. Alors que les personnages robbe-grilléliens fuient dans des univers fantasmatiques qui n'ont plus

aucun lien avec une quelconque représentation traditionnelle du monde réel, ceux de Rohmer passent, la plupart de leur temps, à réinventer la réalité ou plutôt leur réalité. Ils ne cherchent pas tant à transformer le monde qu'à atteindre un certain « Idéal ». Dans *Le Beau Mariage* (1982), Sabine songe à se marier avant même d'avoir rencontré l'homme de sa vie. Ne supportant plus d'être la maîtresse d'un homme marié, elle cherche un époux dans l'espoir de changer de statut. Cependant, mue par un désir sans réel objet, la jeune femme se heurte au refus d'Edmond qui ne souhaite pas s'engager avec elle. Cet échec aurait pu causer la perte du personnage mais Sabine ne s'avoue pas vaincue et espère toujours, à la fin du film, trouver un mari. La question du mariage est alors laissée en suspens au même titre que l'avenir du personnage. Sabine continue d'évoluer dans la sphère du fantasme même après sa terrible désillusion. Elle n'est cependant pas la seule héroïne rohmérienne à se conduire de la sorte. Si Sabine rêve, comme le titre du film l'indique, au « beau mariage », Louise, dans *Les Nuits de la pleine lune* (1984) rêve de liberté, et Delphine, dans *Le Rayon Vert* (1986), rêve d'amour. Bien que les personnages fantasment leurs existences, ils finissent toujours par se heurter à la réalité. Dans *Pauline à la plage* (1982), Marion s'éprend d'Henri. Même si elle connaît la réputation de Don Juan du jeune homme, elle refusera d'admettre qu'elle a été trompée. Marion pense avoir vécu une idylle romantique avec un homme qui l'aime alors que, finalement, elle n'a été traitée que comme une aventure de vacances.

Chez le cinéaste de la Nouvelle Vague, le réel finit toujours par détruire, en partie, les illusions des personnages. Chez Robbe-Grillet, le mouvement est plutôt inverse. Ce sont, en effet, les fantasmes des personnages qui contaminent la réalité au point qu'il devient impossible de démêler le réel du fantasme. Dans *L'Immortelle* (1963), N prend le musée de la marine pour une mosquée. Traversant un espace onirique qu'il ne comprend pas, le personnage cherche à rétablir une vérité qui ne cesse de se dérober à lui. À la fin du film, la confusion entre fantasme et réalité est telle qu'il devient impossible pour le spectateur de juger les faits qui lui sont présentés. L meurt suite à un accident de voiture avec N mais cette mort, à l'image du musée de la marine déguisé en mosquée, est aussi présentée comme un leurre. Le véritable mort de l'histoire est N comme l'atteste le plan final du film sur son visage inerte. Dans *La Belle Captive* (1983), la jeune femme vaporeuse que Walter ne cesse de croiser lors de ses périples nocturnes se présente, à l'image de L, comme une créature onirique. Elle amènera Walter à sa propre perte, puisqu'une fois réveillé, le personnage se fera fusiller dans des conditions analogues à celles précédemment vues dans ses rêves. Mais cette nouvelle mort du personnage pourrait bien être, une fois de plus, un fantasme, puisque le personnage de Sara, présenté comme l'épouse de Walter à son réveil, redevient l'agent secret tout de noir vêtu de sa rêverie.

Alors que Robbe-Grillet épouse le point de vue de ses personnages, même si l'on finit très souvent par ne plus savoir qui rêve, Rohmer cherche à représenter le réel de la manière la plus prosaïque qui soit. Cependant, malgré leurs divergences, les deux auteurs fabriquent des histoires où se met en place, pour reprendre les

propos de Pascal Bonitzer à propos du cinéma de Rohmer, la fonction onirogène du cinéma, à travers un personnage qui se raconte une histoire ou se fait du cinéma (Bonitzer, 1999 : 35). Les héros de *La Femme de l'aviateur* (1981) s'amuse, par exemple, à jouer aux espions. Ils cherchent à émettre des hypothèses sur la mystérieuse jeune femme blonde qui accompagnait Christian au parc. On ne saura d'ailleurs rien sur ce personnage, à la fois réel et fantasmé, qui donne son titre au film. Dans *Conte de printemps* (1990), tout se passe dans la tête des différents protagonistes. Si Jeanne pense avoir été manipulée par Natacha, cette dernière est persuadée que la maîtresse de son père lui a volé son collier. Les micro-événements de *Conte de printemps* sont facteurs de troubles pour les personnages rohmériens qui restent souvent campés sur leurs positions. Le film nous livre leurs ressentis sans jamais chercher, pour autant, à nous convaincre de leur vérité. Il nous donne les moyens de choisir la solution, comme s'il y avait, chez Rohmer, une matière de cinéma interactif.

Le cinéaste nous présente des situations anodines qui deviennent génératrices de fantasmes alors que dans l'œuvre de Robbe-Grillet c'est le fantasme qui génère n'importe quelle situation. Le Nouveau Romancier ne s'intéresse à rien d'autre qu'à la conscience de ses personnages. Pour lui, l'objectivité n'existe pas puisque tout est toujours conditionné par le regard qu'une personne peut porter sur les choses qui l'entourent. Ce cinéma subjectif s'intéresse plus au monde du rêve et du fantasme qu'à l'univers soit disant réaliste du roman balzacien. Dans *Glissements progressifs du plaisir* (1974), Alice est accusée du meurtre de sa colocataire Nora. La jeune fille, emprisonnée dans une prison religieuse, raconte à son avocate qu'elle a été victime de sévices corporels. Une série d'images présentant de jeunes détenues nues torturées par des religieuses est présentée aux spectateurs. Ces plans, qui illustrent le récit d'Alice, n'ont pas de réalité diégétique. Ils peuvent provenir de l'esprit de la jeune fille comme de celui de son avocate. Robbe-Grillet s'amuse d'ailleurs à subvertir les codes de la représentation en transformant la prison religieuse en atelier de photographies pour revues érotiques sadomasochistes. Il devient alors difficile d'imaginer que les sévices évoqués par Alice appartiennent à une quelconque réalité. Le spectateur du film d'Alain Robbe-Grillet se retrouve dans une situation similaire à celui de *Conte de printemps*. Il doit remplir des vides, résoudre ce qui ne peut, d'une certaine façon, être résolu. Cette idée traverse l'ensemble de l'œuvre du Nouveau Romancier. Dans *L'Année Dernière à Marienbad* (1961), film écrit par Robbe-Grillet mais réalisé par Alain Resnais, toutes les propositions narratives s'annulent au fur et à mesure que le récit avance. Le spectateur est appelé à réajuster perpétuellement la perception des faits qui lui sont présentés. Ainsi il est impossible de savoir si A connaissait déjà X avant de venir à Marienbad. Les personnages ne peuvent sortir de l'espace dans lequel ils se trouvent. Ils évoluent dans des sphères spatiales-temporelles opposées et leur comportement instable, à l'image de leur identité fragmentaire, les empêche de s'incarner. Les personnages robbe-grilléliens sont, la plupart du temps, réduits au rang de simples stéréotypes à l'image d'Alice, la Lolita perverse et manipulatrice de *Glissements progressifs du plaisir*.

Chez Rohmer, le cliché aussi a son importance. Les jeunes filles qui apparaissent dans son œuvre évoquent, elles aussi, la célèbre figure de la Lolita de Nabokov. Dans *Le Genou de Claire*, Laura, exubérante adolescente de seize ans, joue avec les sentiments de Jérôme qu'elle séduit pour mieux se refuser à lui. Elle ne cherche cependant jamais à passer à l'acte contrairement à l'héroïne de *La Collectionneuse* (1967) qui passe sans contrainte d'un homme à l'autre. Ces personnages de jeunes filles frivoles appartiennent à la catégorie des nymphettes évoquée par Sébastien Hubier dans son ouvrage *Lolita et petites madones perverses – Émergence d'un mythe*. Selon Sébastien Hubier, l'une des caractéristiques de la nymphette est d'être en personnage en représentation qui se distingue par une singulière façon de jouer un rôle et de considérer la vie comme une comédie sentimentale dont elle serait la vedette (Hubier, 1999 : 188). Les adolescentes rohmériennes sont, à première vue, de simples stéréotypes au même titre que les collégiennes perverses qui peuplent les films et romans de Robbe-Grillet.

Mais si Rohmer donne de la profondeur à ses personnages, ce n'est pas le cas du Nouveau Romancier qui refuse de les considérer autrement que comme de simples supports fantasmagiques. Ils ne sont que des archétypes paralittéraires à l'image des jeunes filles perverses incarnées par Anicée Alvina dans *Glissements progressifs du plaisir* et *Le Jeu avec le feu* (1974). Il arrive cependant que le personnage rohmérien n'ait pas d'autre ambition que celle d'être un simple objet de fantasme. Les exemples sont rares mais permettent néanmoins d'étoffer notre comparaison avec l'œuvre robbe-grillétienne. Ainsi, dans *Pauline à la plage*, le personnage de Louisette, la marchande de bonbons, est dénué de véritable profondeur. C'est une jeune femme volage qui multiplie les aventures sans lendemain et qui ne cherche pas l'amour, contrairement à bon nombre de personnages rohmériens. Elle est l'antithèse parfaite de Delphine, l'héroïne du *Rayon Vert* qui, telle une nouvelle Madame Bovary, souffre de ne pouvoir atteindre l'Idéal. Louisette, dont le prénom évoque celui d'un personnage de Marivaux, n'a pas la culture de la plupart des personnages de Rohmer. Elle est sottise et c'est cette sottise qui la rend justement désirable aux yeux des hommes.

On retrouve ce fantasme de la « ravissante idiote » dans d'autres films du cinéaste. Dans *Le Rayon Vert* et *Les Rendez-vous de Paris* (1995), elle transparaît derrière le stéréotype de la Suédoise aux mœurs légères. La jeune femme nordique rencontrée par Delphine dans *Le Rayon Vert*, bien que fiancée, avoue partir en vacances seule dans le but de rencontrer des hommes et de s'amuser avec eux. Elle n'est pas le seul personnage du *Rayon Vert* à se conduire de la sorte. Françoise, l'amie de Delphine, incarnée par Rosette, l'interprète de Louisette dans *Pauline à la plage*, semble, elle aussi, plutôt frivole. Elle regarde les hommes sans timidité et veut pousser son amie à trouver un amant pour les vacances.

Les jeunes femmes libérées des œuvres de Rohmer ont le caractère artificiel des héroïnes robbe-grillésiennes. Bien que dénuées de véritable psychologie, elles ne se réduisent pas, comme c'est souvent le cas chez le Nouveau Romancier, au rang d'objet sexuel. En effet, si chez Rohmer, les femmes sont libres de vivre leur sexualité comme elles l'entendent, chez Robbe-Grillet, elles sont, la plupart du

temps, contraintes par la force à assouvir toutes sortes de fantasmes pour le moins déviants. On peut ainsi évoquer dans *C'est Gradiva qui vous appelle* (2007), l'enfermement en cage de la jeune Justine qui officie dans la maison close secrète de Madame Elvira. Cette jeune fille, dont le prénom fait clairement allusion au personnage éponyme du célèbre roman de Sade, n'est là que pour raviver les désirs pervers des spectateurs du théâtre du Triangle d'Or. Elle rappelle autant la strip-teaseuse enchaînée de *L'Immortelle* que la jeune Ève de *L'Éden et après* (1971) qui, enfermée, elle aussi, dans un cachot, est contrainte à boire son eau dans une écuelle, les yeux bandés et les mains attachées .

La réification des personnages féminins est l'un des versants majeurs de la fantasmagorie sexuelle de l'auteur. Les images de femmes torturées et disloquées, qui traversent l'œuvre robbe-grillétienne et rappellent les mannequins démembrés chers aux surréalistes, en sont l'exemple le plus probant. Ainsi, on peut rapprocher l'image du mannequin supplicié de *Glissements progressifs du plaisir* des créations de Hans Bellmer. Cette poupée qui saigne quand on la mutile métaphorise les innombrables figures de victimes qui parcourent l'œuvre du Nouveau Romancier. Chez Robbe-Grillet le fantasme naît toujours de la contrainte même si le rapport sexuel, comme c'est le cas dans le milieu sadomasochiste, est toujours consenti. S'il y a du sadisme, dans l'œuvre de Rohmer, celui-ci n'est pas vraiment de même nature. Les hommes ne forcent, en effet, jamais les femmes à faire ce qu'elles ne veulent pas. Cependant, les pleurs d'une jeune fille peuvent aussi être source de plaisir comme c'est le cas, dans *Le Genou de Claire*, lorsque Jérôme avoue à Claire que son petit ami l'a trompée. La femme est ici également réifiée puisque c'est son genou, comme le titre du film l'indique, qui devient l'objet de désir du personnage principal. Si les héros du *Genou de Claire* évoquent les libertins manipulateurs des *Liaisons Dangereuses* de Laclos, ils restent bien sages en comparaison des héros robbe-grillétiens.

Le Nouveau Romancier, dans la filiation du Divin Marquis, est le créateur d'un univers effrayant où les fantasmes les plus amoraux ont la possibilité de se réaliser. Dans *Un Roman sentimental*, le dernier ouvrage de Robbe-Grillet, des petites filles sont violées, torturées et massacrées dans une ambiance féérique qui rappelle les contes des *Mille et une nuit*. Il y a bien une forme de « Merveilleux » dans ce livre considéré par son auteur comme un conte de fée pour adultes. Robbe-Grillet se montre moins radical dans ses films même s'il interroge toujours, à sa manière, la forme du conte. Ainsi, *C'est Gradiva qui vous appelle* apparaît comme la quête d'un chevalier à la recherche d'une mystérieuse femme toute de blanc vêtue qui ne cesse de lui apparaître en rêve. Robbe-Grillet utilise toutes sortes d'imageries appartenant autant à l'univers des mythes et légendes qu'à celui du SM. Il crée des univers irréalistes où la magie et la beauté côtoient la cruauté et la monstruosité. L'intertextualité est omniprésente chez le Nouveau Romancier qui donne vie à ses propres fantasmes en réutilisant toutes sortes d'imageries érotiques éculées. Ainsi, *C'est Gradiva qui vous appelle* et *Un Roman sentimental*, sont autant des contes orientaux que des récits sadiens alors que *Glissements progressifs du plaisir* se présente, à travers les motifs du corps souillé par les œufs, comme une tentative de

réécriture de l'*Histoire de l'œil* de Georges Bataille. Les intertextes permettent au cinéaste de mettre à distance ses propres fantasmes. C'est le terme « phantasie » au sens d'hallucinations qui est ici usité par le Nouveau Romancier. Les spectres de Sade et de Bataille ont contaminé son œuvre au même titre que l'univers des contes de fées. À travers ces références, c'est surtout les mouvements de l'inconscient que Robbe-Grillet cherche à mettre en scène. Le fantasme quitte définitivement la sphère du réel pour devenir une pure construction mentale marquée du sceau de l'impossible et de la démesure.

Rohmer, quant à lui, distille de l'imaginaire dans des univers *a priori* réalistes. *Conte d'hiver* (1992), comme son titre l'indique, est bien un conte puisqu'il y est question d'une femme qui retrouve par hasard et après bien des années l'homme avec lequel elle voulait faire sa vie. Félicie, l'héroïne de cette histoire, n'a jamais réussi à oublier Charles, son amour de vacances. Enceinte de lui, elle met au monde son enfant tout en sachant très bien qu'elle ne le reverra plus jamais. La jeune femme, encore amoureuse de cet homme qu'elle n'a pourtant qu'assez peu connu, ne réussit pas à trouver l'âme sœur. À la fin du film, elle rencontre Charles dans la rue et l'invite à un repas de famille pour Noël. C'est parce qu'elle s'est trompée en donnant une mauvaise adresse, des années auparavant, que Félicie n'a pas pu vivre son idylle avec son prince charmant. À la fin du film, elle est pardonnée de son erreur et peut enfin vivre heureuse avec le père de son enfant.

Si *Conte d'hiver* célèbre, à travers l'image du conte de fée, la puissance de l'amour, *La Femme de l'aviateur* réutilise cette référence pour mieux la nier. Contrairement à Félicie, Anne, l'héroïne de *La Femme de l'aviateur*, regrettera d'avoir cru au prince charmant. Délaissée par Christian qui lui préférera sa propre femme, elle se retrouve dans l'incapacité d'avoir une relation stable avec un homme. Le monde du rêve et du fantasme peut donc mener les personnages rohmériens à leur propre perte. Chez Robbe-Grillet, le fantasme est au contraire libérateur. Il a une fonction cathartique puisque, libéré de la morale, il permet la réalisation de tous les interdits. Dans *C'est Gradiva qui vous appelle*, Leila, interprétée par Arielle Dombasle, évoque la possibilité de choisir et de commander ses propres rêves. Le rêveur pourrait ainsi contrôler son inconscient et assouvir ses fantasmes sans la moindre contrainte physique ni matérielle. Cette utopie a cependant des limites puisque la police des rêves est en droit d'interdire toutes les situations oniriques qui lui déplaisent.

Dans l'œuvre de Robbe-Grillet, les fantasmes sont toujours présentés comme des entités vivantes. Ils submergent celui qui les conçoit au point qu'il devient impossible de discerner si c'est l'homme qui crée le fantasme ou le fantasme qui crée l'homme. Selon François Harvey, auteur d'*Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite-Intergénéricité et intermédialité*, le réel et l'imaginaire courent l'un derrière l'autre, se réfléchissent l'un l'autre autour d'un point d'indiscernabilité (Harvey, 2011 : 217). Impossible de dire si John Locke, le héros de *Gradiva* rêve ou s'il est simplement l'objet du rêve de quelqu'un d'autre. Le monde auquel appartiennent les héros de Robbe-Grillet appartient moins à la réalité qu'au domaine du fantasme. Le Nouveau Romancier cherche le détail qui fait faux. Il

n'appréhende pas le réel mais le transforme. Ainsi, les décors en carton-pâtes de *C'est Gradiva qui vous appelle* participent à la création d'un univers purement fantasmagorique, d'une vision de l'Orient qui n'a strictement plus rien d'objectif. La mort de Leila renvoie, par ailleurs, au célèbre tableau *Meurtre au sérail* de l'artiste pompier Fernand Cormon. C'est un orient de pacotille, celui des artistes pompiers et des films de l'âge d'or hollywoodien, que le Nouveau Romancier cherche à mettre en scène. Dans ce cas, l'illusion réaliste ne fonctionne pas, le spectateur ne pouvant se projeter dans un monde aussi éloigné du sien.

Cette même idée se retrouve dans *Perceval le Gallois* (1978) d'Éric Rohmer puisque les décors du film, également en carton-pâte, ne présentent aucune profondeur et aucune perspective. Comme a pu le faire remarquer Corneliu Dragomirescu, dans son article « Le Cinéma à l'épreuve des représentations médiévales : l'enluminure et le théâtre : *Perceval le Gallois*, d'Éric Rohmer et *Henry V*, de Laurence Olivier », Rohmer tient compte du fait que, dans les images médiévales, il n'y a aucune représentation dans laquelle on voit l'échelle (Dragomirescu, 2007 : 145). Rohmer, à travers eux, rend hommage aux enluminures moyenâgeuses. Il donne vie aux silhouettes peintes qui, incarnées par des acteurs, confèrent un peu de relief aux décors plats qui les entourent. Selon Antoine de Baecque et Noël Herpe, auteurs de la *Biographie d'Éric Rohmer*, Rohmer a voulu représenter un Moyen Âge innocent loin des brumes dont l'a encombré le romantisme ou la désillusion à la Robert Bresson (Baecque & Herpe, 2014 : 147). Cette innocence perdue a donc pris la forme d'une image d'Épinal, celle laissée par les enluminures des manuscrits moyenâgeux.

On retrouve ce même type d'esthétique dans *L'Anglaise et le Duc* (2001) même si le traitement stylistique du film est binaire contrairement à celui de *Perceval*. Si les scènes intérieures, celles se déroulant dans les appartements de Grace Elliot, à la prison ou au tribunal, sont tournées en décors réels ; pour les scènes extérieures, Rohmer a choisi de représenter le Paris révolutionnaire au travers de grands tableaux peints issus, pour la plupart, du Musée Carnavalet, qu'il a retravaillés au moyen du numérique. Les personnages incrustés à l'intérieur des tableaux de *L'Anglaise et le Duc* prennent vie de la même manière que les clients de l'hôtel de *L'Année dernière à Marienbad*. Il est, dès lors, difficile de considérer *L'Anglaise et le Duc* comme une œuvre historique qui prétend représenter le réel. C'est un XVIII^e siècle fantasmé que nous présente ici Rohmer. Les toiles peintes utilisées comme décors par le cinéaste éloignent l'époque de la Révolution, la déréalisent complètement.

Si l'imaginaire picturale de *L'Anglaise et le Duc* renvoie à une époque et à des lieux définis, ce n'est pas le cas des tableaux qui remplissent progressivement l'espace de *La Belle Captive* de Robbe-Grillet. L'univers des œuvres de Magritte entre en correspondance avec le monde imaginaire du personnage de Walter. Lors de ses rêveries, Walter imagine une nouvelle version de *L'Assassin Menacé* de Magritte dans laquelle la victime, en robe noire, n'est autre que Marie-Ange van de Reeves, la jeune femme rencontrée précédemment par le personnage. Les hommes qui épient le cadavre de Marie-Ange semblent, quant à eux, provenir du tableau *Le*

Mois des vendanges. Par un habile jeu de répétition et de variation, Robbe-Grillet a ajouté un chapeau haut-de-forme à tous les voyeurs de son œuvre, ustensile traditionnel de l'homme magrifiant que les personnages du tableau *L'Assassin Menacé* ne portent cependant pas. Les œuvres de Magritte servent de cadre au monde imaginaire du long-métrage du Nouveau Romancier. Marie-Ange van de Reeve, la créature fantasmagique qui hante les nuits de Walter, est d'ailleurs souvent encadrée par un rideau rouge. Elle devient une figure picturale au même titre que les personnages des tableaux de *L'Anglaise et le Duc* de Rohmer.

Bien que Rohmer, contrairement à Robbe-Grillet, raconte encore des histoires, il s'intéresse plus aux ressentis et aux envies de ses personnages qu'à la résolution de ses intrigues. Il est l'auteur d'une œuvre qui ne cherche pas tant à mettre en scène le fantasme qu'à en interroger les représentations. Si la plupart du temps, le rêve apparaît comme un état inatteignable, il arrive aussi que le réel devienne onirique. C'est cette idée que l'on retrouve dans « l'Heure Bleue », le premier segment de *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (1987). L'heure bleue désigne la période entre le jour et la nuit où le ciel se remplit presque entièrement d'un bleu plus foncé que le bleu ciel du jour. Ce court instant, durant lequel plus aucun bruit ne transparait, fascine les deux héroïnes du film. Il suspend le temps et permet la création d'un nouvel espace magique et hors du monde. C'est la signification que Reinette et Mirabelle donnent à cet événement qui lui confère son aspect onirique.

Dans *Le Rayon Vert*, c'est un autre phénomène atmosphérique qui devient source de fantasme. Le rayon vert peut être observé au lever ou au coucher du soleil. Il prend la forme d'un point vert visible quelques secondes au sommet de l'image de l'astre alors qu'il se trouve en grande partie sous l'horizon. C'est à la fin du film, lorsque Delphine semble avoir trouvé l'amour, que le rayon vert lui apparaît. Tout au long de l'œuvre, le rayon vert est évoqué, notamment à travers un ouvrage méconnu de Jules Verne. C'est sa rareté qui le rend si fascinant aux yeux de Delphine. Mais s'il est difficile d'apercevoir le rayon vert, il l'est tout autant de trouver l'amour or, à la fin du film, ces deux « Idéals » se concilient. En cela, *Le Rayon Vert*, tout comme *Conte d'hiver*, peut être considéré comme un conte de fée puisque Delphine, qui cherche le grand amour, est soumise à une sorte d'itinéraire initiatique où elle doit choisir entre rester solitaire ou trahir ses convictions et ses espérances. En refusant de devenir l'une de ces filles frivoles qui jalonnent l'œuvre de Rohmer, elle acquiert un statut supérieur. Le sous-texte du conte n'empêche pas au film d'être, sous plusieurs aspects, réaliste.

En effet, Rohmer ne charge jamais ses films de références ou de symboles trop appuyés. Il se démarque donc, aussi pour cette raison, de Robbe-Grillet dont l'imaginaire emprunte autant à la culture populaire qu'aux mythes et légendes anciennes. Le Nouveau Romancier a néanmoins toujours beaucoup apprécié le travail de son contemporain. Président de la Mostra de Venise, il décerne, en 1986, le lion d'or du meilleur film au *Rayon Vert*. Les deux auteurs, malgré leurs nombreuses divergences, partagent un imaginaire commun. Fascinés par les stéréotypes, ils ont créé des personnages féminins aussi sensuels que volatiles, appartenant plus à la sphère du fantasme qu'à celle du réel.

Il ne semble d'ailleurs pas anodin qu'Arielle Dombasles ait été la muse des deux hommes. Femme fantôme envoûtante dans *C'est Gradiva qui vous appelle* de Robbe-Grillet, elle ne cesse d'incarner toutes sortes d'archétypes dans l'œuvre de Rohmer. De Blanchefleur, la jeune fille virginale de *Perceval* à Bérénice Beurivage, la bourgeoise de *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque* (1993), en passant par Marion, la beauté diaphane de *Pauline à la plage*, Arielle Dombasle incarne moins des personnages que des fantômes. Elle est le trait d'union parfait entre la réalité fantasmée de Rohmer et le fantôme devenu réalité de Robbe-Grillet.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bonitze, P., (1999) *Éric Rohmer*. Paris, Cahiers du cinéma, Coll. Auteurs.
- De Baecquem, A. & N. Herpe, (2014) *Biographie d'Éric Rohmer*. Paris, Stock, Coll. Essais-Documents.
- Dragomirescu, C., (2007) « Le Cinéma à l'épreuve des représentations médiévales : l'enluminure et le théâtre : *Perceval le Gallois*, d'Éric Rohmer et *Henry V*, de Laurence Olivier » in *Babel*. N°15, pp. 135-175.
- Harvey, F., (2011) *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite – Intergénéricité et intermédialité*. Paris, L'Harmattan.
- Hubier, S., (2007) *Lolitas et petites madones perverses : émergence d'un mythe*. Dijon, Éditions universitaires de Dijon.
- Laplanche, J. & J.-B. Pontalis, (1967) *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris, PUF.
- Robbe-Grillet, A., (1974) *Glissements progressifs du plaisir*. Paris, Minuit.
- Robbe-Grillet, A., (2007) *Un Roman sentimental*. Paris, Fayard.