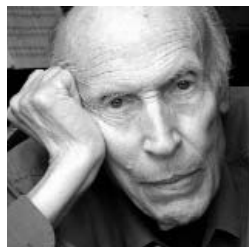


Any 2010. Programa especial. Suplement del núm. 13

21 juny – 31 juliol 2010



Éric Rohmer

# Éric Rohmer

## El narrador exorbitat

D'aquesta manera, es podria postular que al nucli de tota narració, o com a mínim al nucli de tota narració amorosa, hi ha un principi d'ignorància, i pel que fa a la forma, un principi d'incertesa (és ben conegut l'ús hiperbòlic que Proust va fer d'aquest principi, especialment a *La Presonera* i a *Albertine desapareguda*, quan el generava la gelosia).

I si bé al cinema aquest principi és, si més no, tan actiu com a la literatura, també és cert que en el primer sovint es troba velat, perquè la pel·lícula, a diferència del discurs oral i de l'escrit, mostra, i amb això sembla demostrar, com a mínim, l'existència, la presència efectiva i sense ambigüitats d'allò que es mostra. Rohmer insisteix molt en aquesta diferència: «La imatge no està feta per a significar, sinó per a mostrar [...], per a significar ja existeix una eina excel·lent, el llenguatge parlat.»

Amb això hem d'entendre que l'autor engega a dida la significació i el llenguatge parlat utilitzant el pretext que entre la literatura i el cinema, entre l'escrit i la imatge, ha elegit el cinema, és a dir, la imatge? Naturalment, la resposta és que no. És ben sabut que el llenguatge parlat és d'una importància cabdal en el cinema de Rohmer. Però potser aquesta importància no té el caràcter que se li sol atribuir.

Mostrar, significar. L'articulació d'aquestes dues operacions heterogènies constitueix la base sobre la qual es basteix el sistema dramàtic del cinema de Rohmer, atès que en aquest es parla tant com es mostra; en realitat, i en certa manera, es mostra l'acte de parlar (com també, sovint els personatges es mostren, s'exhibeixen com a éssers parlants, la qual cosa és particularment visible als films amb Arielle Dombasle, com ara *PAULINE À LA PLAGE*).



Pauline à la plage d'Éric Rohmer

Algú dirà que a totes les pel·lícules parlades passa el mateix. Doncs no és així. Com el mateix Rohmer ja indicava des de feia temps en els seus textos sobre cinema, poques pel·lícules parlades fan un ús realment interessant de la paraula, en tant que la paraula significa, i sobretot,



Le Genou de Claire d'Éric Rohmer

que significa una cosa diferent a la que se suposa que significa.

A les pel·lícules, poques vegades es considera la complexitat de tot el que pot donar de si la interacció de la imatge i el llenguatge parlat. D'altra banda, al cinema actual existeix tota una tendència que sistemàticament intenta reduir la paraula, més que a sorolls que surten de la boca, a una mena de vociferació curta i entretallada, a interjeccions vulgars i estereotipades, en principi per a magnificar el reialme de l'acció o el de la imatge. Des d'aquest punt de vista, l'obra de Rohmer constitueix un acte de resistència envers aquesta temptativa de destitució del llenguatge parlat en benefici d'un llenguatge basat exclusivament en la imatge (que tindria com a paradigma i model el videoclip). Els seus protagonistes «es prenen a ells mateixos per personatges de novel·la», o de comèdia, i no pas per personatges de còmic; no s'alimenten de còmics, sinó de literatura clàssica. Com a mínim es pot dir, a propòsit d'aquests personatges, que no rebutgen el llenguatge parlat. Estan obsedits per la significació, la interpretació, la reflexió. Per tant, l'obra de Rohmer posa en dansa una dialèctica entre allò que mostra i allò que significa.

En el relat literari, el narrador es troba en la intersecció d'aquestes dues operacions. I la seva condició d'ésser de pur llenguatge no li impedeix ser un receptor i un transmissor d'imatges; té ulls, hi veu, té revelacions i les descriu. El narrador és un significador, però també un «mostrador». Tanmateix, en el reialme de l'escrit el seu acte de mostrar és indirecte, atès que mostrar passa per l'esforç de la descripció, pel fracàs d'aquesta descripció: sovint, el narrador expressa la seva impotència per transmetre al lector indiferent una impressió determinada. Faci el que faci, només és una veu, està abocat a les giragonses de la significació, no pot produir directament l'objecte de la seva visió. El que anomenem literatura no és més que aquesta giragonsa i aquest fracàs de la presentació directa.

A la inversa, sovint s'ha destacat la impotència del cinema per descriure la profunditat de les coses, els «ecos semàntics» que la descripció literària desvela i fa ressonar



Les Nuits de la pleine lune d'Éric Rohmer

d'una manera poètica. Així, en una entrevista concedida a la revista *Cinématographe* (en el número especial «Les Scénaristes»), Michel Audiard sospirava amb nostàlgia en evocar el famós passatge de *Pel cantó de Swan* sobre els espins blancs: el cinema, deia, mai no podrà oferir ni la més pàl·lida rèplica de la riquesa poètica d'aquesta descripció. En el seu llibre *Contre l'image* [Contra la imatge], Roger Munier es complaïa a subratllar la reducció creadora de la imatge fotocinematogràfica per oposició a la metàfora literària.

En la novel·la, el narrador és precisament l'encarregat de transmetre la significança, amb el pretext de testimoniar. És l'instrument per excel·lència, l'operador d'aquesta mentida formal que, tècnicament, conforma la novel·la.

Per aquest motiu, al cinema la funció del narrador constitueix una particularitat, ja que adapta, amb més o menys fortuna (ben sovint, sobretot mitjançant l'arbitrarietat d'una veu en off més o menys discreta o invasora) un procediment essencialment literari. «Fa literari», imita la literatura. De la seva banda, Rohmer ho justifica mitjançant les característiques psicològiques dels seus personatges (es prenen per personatges de novel·la), però també confessa, o fingeix confessar, que aquest fantasma sorgit d'una impotència reflecteix també la seva pròpia com a creador i, més enllà, «la de tot el cinema», saquejador i paràsit de la literatura, a la qual, segons diu, no ha aportat res a canvi. No hi ha literatura de cinema: hi ha literatura imitada pel cinema, com si l'única cosa que pogués fer el cinema fos plagiar, històricament, la literatura; Rohmer diu que això és el que va fer amb els seus *Contes morals*, i això és el que fan els seus protagonistes quan «fan el fatxenda» (com es diu col·loquialment).

Tanmateix, seria erroni creure que en l'obra de Rohmer la narració es limita a aquest mimetisme insignificant. No es tracta només de donar a la pel·lícula una aparença de literatura. Ben al contrari, la narració, lluny de tenir un paper cosmètic i decoratiu, és el tema mateix de les seves pel·lícules. Com si en els *Contes morals* o en les *Comèdies i proverbis* o els *Contes de les quatre estacions* Rohmer no fes res més que preguntar-se la significació moral del fet de narrar. La impotència del ci-

nema per igualar narrativament la literatura de què parla Rohmer —com d'altres van fer abans que ell— només és el revers d'allò que constitueix el seu poder específic: l'objectivitat tècnica impersonal de la imatge (i la «impressió de realitat» que produeix en el públic). I això és el producte de la posada en escena, és clar, però també, i de manera més radical, de l'objectiu, la projecció i la pantalla.



Perceval le Gallois d'Éric Rohmer

En efecte, el narrador del relat escrit i l'objectiu fotogràfic o cinematogràfic tenen un punt en comú: dirigeixen la mirada cap als esdeveniments, els fets, en una paraula, testimonien. Però d'una manera molt diferent.

No es tracta, en absolut, de la diferència entre la realitat i la ficció: és cert que, en una pel·lícula de ficció, l'objectiu enregistra éssers de carn i ossos i paisatges més o menys reals, però tot plegat és pura ficció, tan ficció com en una novel·la. A la inversa, en un relat viscut, el narrador (en el cas que ens ocupa confós amb l'autor) descriu esdeveniments reals, si bé filtrats i deformats per un punt de vista tendenciosos o fragmentari. En una ficció (l'únic que ens interessa aquí), el narrador no és l'autor, però quan en pren prestat el rostre (com a autor fictici, el doble fictici del veritable autor o personatge disfressat d'autor), no és sense implicacions pel que fa a la pròpia funció de l'autor.

Per apreciar correctament el paper del narrador en un relat qualsevol, cal diferenciar clarament l'escriptor, el novel·lista, del contista. El contista entronca amb la tradició oral més antiga, mentre que la figura del narrador és impensable si la separem d'una tècnica d'escriptura i procedeix de la literatura culta.

Els contes, fins que surten de la ploma d'escriptors cultes (Andersen, Karen Blixen) han de tenir imperativament l'aparent simplicitat de forma de la literatura oral, el caràcter simple i directe que correspon al gènere popular. Ben al contrari, la novel·la o la novel·la curta escrites en primera persona es defineixen com a escrits, i sovint fingeixen estar reservats a una minoria, ser confidències, manuscrits no destinats a la publicació, confessions exhumes per casualitat, ampolles dins el mar. La dimensió de secretisme sempre està present.

Així, es podria formular el teorema que en una història, quan hi ha alguna cosa amagada hi ha un narrador. L'enigma crida el narrador, i el narrador sempre suposa un enigma. A més, el mateix narrador, per aquest «jo» que l'exposa i l'amaga alhora, és una part de l'enigma (de vegades, el principal enigma). Enigma per a ell mateix, o per al lector, el narratori.

La tasca del contista és captivar el públic, ni més ni menys. És un mag, un magnetitzador. Fa sorgir paisatges, personatges i històries com en una sessió de llanterna màgica. Hi havia una vegada... Un relat d'aquesta mena no necessita per res un autor-testimoni, un cronista. La narració és impersonal i sense proves, només es fonamenta en les lleis de l'imaginari i en la totpoderosa fantasia.

A la inversa, la narració personal suposa un principi de realitat, i aquest principi només pot ser garantit per una escriptura. El narrador fa funcionar l'escrit com un document, un arxiu o una memòria. O és un testimoni privilegiat dels esdeveniments relatats o un protagonista que, mitjançant el seu relat, reflexiona sobre el seu propi paper dins l'acció: en aquest sentit, el seu paper és eminentment moral. Immers, a pesar seu, en la història que s'ha proposat relatar amb la màxima fidelitat possible, en ell recau ficticiament la responsabilitat de ser exacte, de restituir, d'una manera gairebé científica, la veritat dels fets. Altrament dit, mentre que en el sistema del conte la mentida del relat es troba, d'alguna ma-

nera, a cara descoberta, en el sistema de la narració subjectiva queda dissimulat sota la màscara d'una «memòria»; i en conseqüència es multiplica per dos.



Triple agent d'Éric Rohmer

Per tant, el narrador té una funció que, sense ser recent pròpiament parlant (per exemple, els diàlegs platònics, són regularment posats en perspectiva per un narrador, la funció del qual representa que és la de reproduir fidelment les paraules que va sentir de Sòcrates i els seus interlocutors) s'ha desenvolupat i unificat, a parer nostre, sobretot a partir de l'edat clàssica, quan el discurs de la tècnica es va començar a constituir com a tal i quan, paral·lelament, la novel·la i els seus efectes de realitat, les tècniques de la versemblança, van començar a passar al davant de l'element fabulós i del meravellós.

En la distinció que Roger Caillois planteja entre l'element màgic i l'element fantàstic, queda clar que el paper del narrador pertany, de ple dret, a la segona categoria: els efectes de terror i horror, per exemple, queden amplificats per les impressions equívokes relatades pel narrador. Una mistificació, una «falòmia» (*hoax*) com *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, per exemple, mai no hauria quallat entre els lectors de Poe si aquest no hagués convertit el seu protagonista en el narrador de la història. El mateix es podria dir de *Le Cas étrange de Monsieur Valdemar*. En aquest cas, el paper del narrador és donar credibilitat, fer passar per un informe científic un relat purament fantàstic i conferir a l'horror que se'n desprèn tot el pes de la realitat.

Reprentant la fórmula de Proust, el narrador és un «objectiu desconcertat». A través de les seves emocions, sorpreses i traumes es filtren i es posen en perspectiva els esdeveniments. Per tant, a través de sacsejades i efectes de moviment, de tremolor, no físics, sinó morals.

Així, més enllà de l'efecte de realitat, el narrador és l'encarregat de transmetre la «veritat» del relat, més enllà del fet que *Gordon Pym* i *Valdemar* siguin bromes pesades, contenen una veritat, en les lleis pròpies del relat, per exemple, relativa a la relació amb la mort o amb allò desconegut.

Ningú no ignora que el cinema porta fins a la màxima expressió l'efecte de realitat induït per la literatura narrativa. Amb la projecció, passa d'efecte indirecte a efecte directe. Ja no cal un narrador que certifiqui el desenvolupament dels fets, atès que queda registrat automàticament en el visor de l'objectiu.

D'aquí deriva una segona distinció aplicable tant a la literatura com al cinema: el narrador és una memòria viva, és a dir, una consciència i una sensibilitat. I a la inversa, l'objectiu de la càmera és inconscient, insensible i indiferent.

És cert que rere l'objectiu fotogràfic sempre hi ha algú, en principi, el fotògraf; però com Walter Benjamin va demostrar, i segons una afirmació d'Alain Bergala, el fotògraf té «lapsus», i la imatge s'obté, si no exactament sense que ell ho sàpiga, com a mínim mitjançant una mena de complexitat objectiva entre l'automatisme de la presa de vista i l'inconscient de l'operador. Al cinema de ficció, s'esdevé quelcom de totalment diferent, ja que d'alguna manera l'objectiu és present tot sol, i per a ningú. Produeix una imatge que no emana de cap punt de vista personificat, sinó que (parafraçant el famós text de Jean-Pierre Oudart) és el punt de vista d'un pur Absent.

Aquest «punt de vista absent» —que es tradueix en la successió de plans i a partir del qual es regula l'imaginari de l'espectador— revesteix per a alguns cineastes, i Rohmer entre ells, una importància primordial.

En l'obra de Rohmer, el punt de vista absent té una funció heurística, un paper tan aviat de desmentit com

d'engany. L'objectiu mostra una cosa que «no lliga» amb el relat, en subratlla els buits, o a la inversa, precipita la història, però d'una manera totalment enganyosa, portant el personatge, i amb ell l'espectador, cap a una pista falsa que constituirà el tema mateix del relat.

Per exemple, en *LA FEMME DE L'AVIATEUR*, la dona rossa, de la qual no coneixerem mai la identitat de manera segura, només té una existència d'objectiu. És una imatge en moviment, una imatge fixa, una imatge fora de camp, una imatge virtual: no té nom i no fa res de concret, tan neutra i enigmàtica com un efecte Kulexov del qual faltaria el pla de complement. És la dona de Christian, l'aviador? Segurament, al capdavant, no (és la falsa pista en què s'embarquen, i ens embarquen amb ells, François i Lucie). És la germana? Potser sí, però en el fons no hi ha res que ho demostrï, i ni François ni encara menys Lucie no són Sherlock Holmes, encara que els agradaria ser-ho. En escriure al final a Lucie que la rossa és la germana i no la dona de l'aviador, François no fa res més que elegir un relat possible entre molts d'altres que enclou l'enigmàtica foto de les dues parelles que Anne havia ensenyat.

François i Lucie esbossen una novel·la (la rossa és la dona de l'aviador, i van al despatx de l'advocat per divorciar-se), i Anne aporta a continuació una informació (o més aviat dues, diferenciades, una de visual i negativa i una altra de verbal i conjuntural: A) la muller de Christian *no* és la rossa de la foto, sinó la morena amb el vestit verd, B) Christian *tindria* un problema jurídic, un assumpte d'herència que ha de solucionar amb la seva germana que destrueix aquesta novel·la. Però en fer-ho —perquè mai no es pot deixar de fabular o, com diu el «proverbi» que es desprèn de la pel·lícula, no és possible no pensar en res— inconscientment en proposa una altre a François, i així successivament.

De mica en mica, el principi d'incertesa que afecta la causalitat dels esdeveniments i les relacions dels protagonistes contamina tota la realitat: tot l'espai de la ciutat (la cançó d'Arielle Dombasle als títols de crèdit finals, *Paris m'a séduit*, mostra clarament que la veritable protagonista de la pel·lícula és la Ciutat) apareix com un camp de probabilitats pures, on es produeixen trobades inesperades i coincidències falsament significants. Però aquestes trobades i coincidències, caracteritzades com a *poc probables*, constitueixen l'essència de l'erotisme de Rohmer i la lògica de la dimensió còmica inherent a les seves pel·lícules.



Conte de printemps d'Éric Rohmer

En el fons, aquesta lògica es podria deduir de la separació i la diferenciació entre el narrador i l'objectiu; aquesta separació defineix l'espai moral i intel·lectual de les seves pel·lícules: l'objectiu enregistra les trobades, i el narrador les *interpreta*.

En aquest sentit, a les pel·lícules de Rohmer l'objectiu de la càmera es pot considerar com un personatge, però un personatge d'una mena particular, atès que mai no es personifica, mai no s'incorpora al ballet dels protagonistes (aquest ballet del qual intenta extreure's, mitjançant el seu relat, precisament el narrador, però aquest intent fracassa parcialment), una mena de personatge extra, de personatge-zero («l'Absent»), un comodí amb una única tasca: afegir el seu testimoni mut, irreductible, a la narració, amb un desfasament irònic respecte d'aquesta.

*Sempre ens enganyem*, podria ser el proverbi que corona el conjunt de pel·lícules de Rohmer. L'objectiu, pel fet de servir per a la visió a l'engròs, ens enganya en la ma-

teixa mesura aquest equívoc narrador sempre susceptible de confondre's, o encara pitjor d'enganyar deliberadament el narratori. No es tracta dels trucs que tant es prodiguen a la fotografia i al cinema (i que, com sabem, només intervenen moderadament a les pel·lícules de Rohmer). Es tracta dels errors d'interpretació que es deriven d'un fet del qual, tanmateix, no caldria dubtar gaire: que una dona rossa que és al costat d'un home morè és una dona rossa que és al costat d'un home morè.

El problema rau a no limitar-se mai a aquest mínim de certesa. Com a prova, François i Lucie. A tots ens obsesiona la veritat, i les interpretacions de la realitat. D'aquí deriva, en totes les pel·lícules de Rohmer, aquest ambient de certa paranoia que fa aparèixer els signes d'interrogació per tots els racons de l'espai filmic i principalment, és clar, de l'espai fora de camp: sempre hi ha algú que ha vist algú altre, que implica un tercer. I la pregunta «Què hi feia ell allà?» mai no rep una resposta segura.

En realitat, el testimoni visual, o el document fotogràfic que l'objectiva, estan amarats d'una irreductible ambigüitat. La foto de la dona rossa no diu res sobre la dona rossa, es limita a mostrar la dona rossa. Ni tan sols diu que sigui una rossa autèntica. La mostra, és a dir, es limita a afirmar-ne silenciosament l'existència, a certificar-ne la presència al costat de Christian l'aviador. En aquest sentit, en l'ordre del discurs tot està permès: el somni, el deliri, la mentida, i fins i tot la veritat.

La veritat seria l'únic ordre del discurs que emparella l'objecte amb la paraula, *adaequatio rei et intellectus*. Però aquesta adequació és un mite. El desajustament, signe del desig, continua subsistint, igual com a la pel·lícula del mateix nom «la dona de l'aviador» conserva eternament el misteri, és un ésser fet exclusivament d'enraonies que ocupen imatges sense nom (la rossa, la morena), una peça eternament nòmada d'un joc entre tres, quatre o més que es prolonga indefinidament en un entorn de malestar i malentesos.

Així doncs, per què filmar una història quan es pot escriure? Per què escriure-la quan s'ha de filmar? Aquest debat falsament ingenu posa en evidència que el cinema de Rohmer parla del quiasme i el conflicte entre veure i dir, entre narrar i mostrar. Cal veure el genoll de Claire i al mateix temps parlar-ne: cal veure que no es tracta de la mateixa cosa, cal demostrar que la paraula fracassa en descriure l'objecte, com també fracassa la imatge, si bé d'una altra manera, i el genoll de Claire, com el collaret de Natacha (al CONTE DE PRINTEMPS) són objectes de ficció parlada i de ficció visual alhora, i aquestes dues menes de ficció es contradiuen recíprocament. En el fons, es tracta de fer intervenir en la pel·lícula l'essència conjectural de l'escriptura en el seu efecte «mostrador» i l'escassa certesa que induïx. I reciprocament, de fer intervenir, davant de la mediació de la veritat per part de la paraula, la immediatesa de la visió, tan reveladora com enganyosa.

Aquesta seria la forma lògica de la narració de Rohmer, entre vist i dit. Evidentment, no es tracta d'un joc purament formal: aquesta lògica es dedueix d'allò que mou els personatges de la història, a saber, el desig de possessió, la gelosia angoixada. I si bé en la narració hi ha un «principi d'incertesa», allò que alimenta i enverina la incertesa en qüestió és la gelosia. La pregunta «¿Què hi feia ell (o ella) allà?» només adquireix tot el seu sentit gràcies a la prolongació implícita «¿Què hi feia ell (o ella) allà amb aquell?».

Així doncs, la gelosia —o, si es vol, la rivalitat— és el motor dramàtic del cinema de Rohmer. És clar, existeixen diferències entre una pel·lícula i una altra, i sobretot entre un sistema, és a dir, una «sèrie», i un altre. A diferència, per exemple de *Comèdies i proverbis*, on sovint la gelosia es manifesta al centre del relat, a *Contes morals* constitueix un principi velat. Tanmateix, també en aquesta última pel·lícula constitueix el nucli de la història. I és que el narrador dels *Contes morals*, al contrari dels protagonistes de *Comèdies i proverbis*, es pensa que ho controla tot. Hi ha una dona de la qual està segur, en desitja una altra que li sembla al seu abast. Hi ha alguns rivals sobre els quals pensa que podrà triomfar sense problemes, fins a tal punt és conscient de la seva superioritat, fins a tal punt sap posar en joc aquesta superioritat per fer-se valer. Però aquest joc (en aparença) sense riscos és precisament allò que li impedeix entendre que un rival en pot amagar un altre, i que el món no es redueix a l'estret cercle que gravita al seu voltant.



La Collectionneuse d'Éric Rohmer

Si, com Frédéric a L'AMOUR L'APRÈS-MIDI, o Adrien a LA COLLECTIONNEUSE, exerceix el seu encant sobre una determinada noia de visita, pot ser molt possible que durant aquesta estona la dona de sempre (la que ha escollit «per a tota la vida») també es deixi seduir per l'encant d'un altre, a l'altra banda del mirall on es reflecteixen, per a alegria seva, els gestos del protagonista. El narrador avança amb els ulls embenats; en cada un dels *Contes*, tota la història demostra que hi ha alguna cosa que, decidivament, se'ls escapa o se'ls ha escapat.

Un tret comú en els narradors dels *Contes* és l'autosatisfacció, l'estarrufament. Només parlen d'ells mateixos, i sense complexos. Adrien, el narrador de LA COLLECTIONNEUSE, justifica el parasitisme social a través de l'«heroïsm» que el seu dandisme exigeix, i s'identifica amb els tarahumares d'Artaud. El mateix que Jérôme, a LE GENOU DE CLAIRE, qui per parlar del desafiament que s'ha imposat només té als llavis la paraula «heroïsm». Més endavant veurem què succeeix realment. Sembla que el narrador de MAUD, i això constitueix la seva particularitat, parli d'ell mateix només perquè s'hi veu obligat i forçat (pel seu rival i amic Vidal, per Maud), però no ho fa gens a desgrat; quant a la convicció sobre la qual es basa el sentiment de superioritat que el mou, només ens la proporciona en la versió text del relat, mentre que a la pel·lícula queda implícita: «Des de la més tendra infantesa, sempre he tingut la certesa que Déu era amb mi. Per això no he donat gens d'importància a tot el que fins ara he pogut contrariar la meua marxa. Sabia que la darrera paraula seria meua i que tard o d'hora arribaria a l'objectiu fixat conjuntament per mi i pel Cel.»

Podem sospitar que, en la seva autosuficiència (en tot el seu sentit etimològic), aquesta afirmació és susceptible d'una inversió i constitueix una cuirassa imaginària, veritablement infantil (com el mateix narrador indica en recordar l'origen infantil de la creença) contra el dubte. Perquè si bé el personatge es confessa catòlic, el Déu i el Cel aquí invocats tenen poca relació amb el Déu cristià. Es tracta més aviat d'una instància de protecció màgica, supersticiosa, a la qual Jean-Louis dóna el seu veritable nom: és la sort, aquesta sort que, segons diu, no li ha faltat mai, excepte en les ocasions que ell menysprea, és a dir, els episodis de l'lit; i d'altra banda, aquestes escasses dísports, aquestes escasses contrarietats que encara recorda també són un senyal de la seva sort, ja que li van permetre preservar l'essencial. No es pot sentir decebut, subvertit, enganyat.

Per tant, el problema del dubte, des de la perspectiva de l'engany, en tots els sentits de la paraula, es troba al centre del cinema de Rohmer i li dóna el to: a cavall, en equilibri inestable i lleugerament còmic, entre el vodevil i la metafísica. El narrador dels *Contes*, en particular, és al mateix temps un personatge de comèdia i, per aquest estatut intel·lectual i reflexiu, que és el seu però d'una manera diferent, una consciència metafísica. Hi ha un *cogito* dels personatges de Rohmer: particularment identificable a MAUD i a CONTE DE PRINTEMPS, atès que en ambdues s'hi discuteix sobre filosofia o teologia; però sobretot explícit en aquesta última pel·lícula, en què Jeanne, professora de filosofia en un institut de la perifèria, expressa el seu interès per la metafísica transcendental i confessa reflexionar permanentment, una ocupació que, segons diu, li permet no avorrir-se mai.

En efecte, en l'obra de Rohmer l'engany no s'exerceix només en l'àmbit sentimental o social, sinó que, en primer lloc, afecta la percepció transcendental i en això rau l'especificitat del cinema, que modifica les lleis del relat. Els sentits ens enganyen, principalment la vista, i el cinema, per l'efecte de realitat que produeix, reforça l'en-

gany de l'ull. El *trompe-l'oeil*, en l'ordre de l'espectacle, té com a contingut la gelosia, en l'ordre del relat. I d'aquí, d'una falsa percepció, o d'una interpretació falsa de l'objecte percebut, parteix el gelós: un mocador, un simple mocador, aparentment recollit per Desdèmona i que pertany al formós Càssio, precipita Otel·lo al deliri i a l'assassinat. De la mateixa manera, les pel·lícules de Rohmer, malgrat la «transparència» que sovint se'ls atribueix, estan farcides de falsos indicis, d'ambigüitats, de simulacres. Són, com el «muntatge» d'Iago, complots, maquinacions.

A les seves pel·lícules, els objectes no són menys simbòlics que les paraules. Tot constitueix un indicatiu, i concretament un fals indicatiu. És evident que a Rohmer li interessa la forma narrativa de la novel·la policíaca clàssica, o que, com a mínim, li serveix de model per a la construcció de les intrigues. És el vessant balzaquià, sovint reivindicat per l'autor. En la major part de les seves pel·lícules hi ha un ingredient d'investigació, de recerca, d'espionatge, començant pel primer, LE SIGNE DU LION, quan els amics de Pierre Wesselrin intenten trobar-lo. També, com hem vist, a LA FEMME DE L'AVIA-TEUR, en què François i Lucie esdevenen improvisats detectius i invoquen Sherlock Holmes. O a PAULINE À LA PLAGES, quan es tracta de saber qui és el culpable, de Henri o de Sylvain (culpable d'infidelitat, però la pregunta es planteja a través de l'òptica de la detecció i la deducció); a LES NUITS DE LA PLEINE LUNE, quan Louise i Octave es pregunten sobre el motiu de la presència de Camille (com ells pensen, confonen el públic amb ells) amb Rémi a la cafeteria. A LA CARRIÈRE DE SUZANNE, en la qual Bertrand és víctima d'un robatori, i pot escollir entre tres possibles culpables. A LA PLACE DE L'ÉTOILE, en què Jean-Marc creu ser l'autor d'un assassinat («l'assassí del paraigua»). I sobretot, és clar, a CONTE DE PRINTEMPS, «El misteri del collaret».

La intriga d'aquestes pel·lícules, per molt que de vegades sigui minsa, i precisament per ser minsa, reposa sobre tota una sèrie d'indicis equívocs i falses pistes que comporten falses deduccions que subratllen la ceguesa dels protagonistes, que remet a la de l'espectador, atès que, molt sovint, la clau de l'enigma només se'n ofereix amb reserves (l'explicació, quan n'hi ha, només és probable, i podria molt bé ser una falsa clau) i la història acaba, agnòsticament, amb un signe d'interrogació.

En un relat literari, hi ha quelcom una mica laboriós quan l'autor s'esforça, com en les novel·les policíques clàssiques, multiplicant els personatges-pretext i les peripècies equívokes, per despistar el lector. Al cinema passa tot el contrari, perquè la visió hi té un paper directe (i no indirecte, com en un llibre), la il·lusió és immediata i no hi ha res més fàcil que amagar, per després sorprendre l'espectador mostrant-li el que no s'esperava: l'efecte gastat, però que no perd eficàcia, de la mà que de sobte, en un extrem de l'enquadrament, es posa sobre una espatlla. Així, no hi ha res més fàcil que mostrar, revelar. Per tant, no hi ha res més fàcil que introduir falses revelacions. La mà que es posa no era la del criminal, sinó la del justicier, però el justicier, potser, al capdavant és el criminal (Lang va fer tota una pel·lícula sobre aquest tema, BEYOND A REASONABLE DOUBT).



La Marquise d'O... d'Éric Rohmer

Chaplin va utilitzar amb profusió les imatges-indici. Charlot, després d'una escena de decepció sentimental, és filmat d'esquena, aparentment agitat pel plor. A continuació, un pla de cara ens revela el nostre error: és en un bar i, amb aspecte fastiguejat, està agitant un còctel en una coctelera.

Evidentment, al cinema de Rohmer no trobem aquesta mena de gags. Però la il·lusió mai no desapareix del tot, atès que alimenta tota la història en una ambigüitat que ho contamina tot. La pena potser era una coctelera, però no és segur. El collaret robat potser només havia caigut, però no és segur. Potser no hi ha novel·la, però no compeu amb mi perquè us ho digui.

Així, la sèrie dels *Contes* no utilitza la funció del narrador (Jo) per inscriure en la trama del relat el moviment més o menys visible d'una presa de consciència, una revelació de la veritat, és a dir, el pas d'un punt de vista cec, si es pot dir així, a un punt de vista lúcida, desenganxat, sinó, ben al contrari, per introduir el desplaçament

interessat dels fets, el canvi en la seva distribució, l'ocultació deliberada de la seva causalitat, com en les novel·les policiaques o en alguns contes de Borges, o algunes novel·les de Nabokov o d'Ishiguro, per exemple.

Pascal Bonitzer (Cahiers du Cinéma, Éditions de l'Étoile, col·lecció "Auteurs", Paris, 1991) ▶

Nota: podeu llegir una altra aproximació a l'obra de Rohmer a la nostra pàgina web, entrant a Publicacions en línia → Hemeroteca de suplementos temàtics → Rohmer, Éric



Ma nuit chez Maud d'Éric Rohmer

## BIBLIOGRAFIA: ÉRIC ROHMER

### Libres:

- Arecco, Sergio. *Il Paesaggio del cinema: dieci studi da Ford a Almodóvar*. Recco: Le Mani, cop. 2001.
- Bonitzer, Pascal. *Éric Rohmer*. Paris: Cahiers du cinéma, 1991.
- Crisp, Colin. *Éric Rohmer: realist and moralist*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, cop. 1988.
- Desbarats, Carole. *Pauline à la plage, d'Éric Rohmer*. Crisnée: Yellow Now, 1990.
- *Éric Rohmer 1*. Paris: Lettres Modernes, 1985.
- *Éric Rohmer 2*. Paris: Lettres Modernes: Minard, 1986.
- García Brusco, Carlos. *Éric Rohmer*. Madrid: JC, 1991.
- Heredero, Carlos F.; Santamarina, Antonio. *Éric Rohmer*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Magny, Joël. *Éric Rohmer*. Paris: Rivages, 1995.
- Nozal, Teresa. *Rohmer y la alegría de vivir: Cuento de otoño*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.
- *Piccolo dizionario rohmiano*. Chiara Mariani; Sandro Toni (ed). Bologna: Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, 1995.
- *Pier Paolo Pasolini contra Éric Rohmer: cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1976.
- *Rohmer et les autres*. Noël Herpe (ed.). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- Rohmer, Éric. *Le Gout de la beauté*. Paris: Cahiers du cinéma: L'Étoile, 1984. Edició en castellà: *El gusto por la belleza*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Rohmer, Éric. *Comédies et proverbes. Volume I: La Femme de l'aviateur, Le beau mariage, Pauline à la plage*. Paris: Cahiers du cinéma, 1999.
- Rohmer, Éric. *Comédies et proverbes. Volume II: Les nuits de la pleine lune, Le rayon vert, L'ami de mon amie*. Paris: Cahiers du cinéma, 1999.
- Rohmer, Éric. *Seis cuentos morales*. Barcelona: Anagrama, 1989.
- Tortajada, Maria. *Le spectateur séduit: le libertinage dans le cinéma d'Éric Rohmer et sa fonction dans une théorie de la représentation filmique*. Paris: Kimé, 1999.
- Vidal, Marion. *Les Contes moraux d'Éric Rohmer*. Paris: Pierre Lherminier, 1977.

### Articles de revista:

- Amiel, Mireille; Rabourdin, Dominique; Magny, Joël. *Éric Rohmer: a la recherche de l'absolu*. "Cinéma", no. 242 (févr. 1979), p. 7-32.
- Alarcón, Tonio L. *Éric Rohmer: todo amor es efímero*. "Dirigido por...", no. 399 (abril 2010), p. 76-79.
- Baecque, Antoine de; Jousse, Thierry. *L'amateur: entretien avec Éric Rohmer*. "Cahiers du cinéma", no. 467-468 (mai 1993), p. 66-75.
- Baecque, Antoine de; Jousse, Thierry; Toubiana, Serge. *Entretien avec Éric Rohmer*. "Cahiers du cinéma", no. 430 (avril 1990), p. 24-31.
- Baecque, Antoine de; Lalanne, Jean-Marc. *Éric Rohmer, l'œil du maître: Conte d'automne*. "Cahiers du cinéma", no. 527 (sept. 1998), p. 31-41.
- Barrena, José Luis. *Éric Rohmer: el espacio abierto*. "Cuadernos cinematográficos", no. 7 (1991), p. 119-124.
- Bersani, Leo; Dutoit, Ulysse. *Rohmer's salon*. "Film quarterly", vol. LXIII, no. 1 (fall 2009), p. 23-35.
- Bonitzer, Pascal; Chion, Michel. *Entretien avec Éric Rohmer: a propos de Pauline à la plage*. "Cahiers du cinéma", no. 346 (avril 1993), p. 18-24, 26, 28.

- Bonitzer, Pascal; Daney, Serge. *Entretien avec Éric Rohmer*. "Cahiers du cinéma", no. 323-324 (mai 1981), p. 28-39.
- Cárdenas, Francisco de. *Introducción a los cuentos morales*. "Hablemos de cine", no. 71 (abr. 1980), p. 39-41.
- Casas, Quim. *Éric Rohmer: Entre París y el Santo Grial*. "Dirigido por...", no. 396 (enero 2010), p. 74-77.
- Dalle Vacche, Angela. *Painting thoughts, listening to images: Éric Rohmer's The Marquise of O...* "Film quarterly", vol. 46, no. 4 (summer 1993), p. 2-15.
- *Éric Rohmer*. "Positif", no. 372 (févr. 1992), p. 21-30.
- *Éric Rohmer*. Michel Ciment (ed.). "Positif", no. 559 (sept. 2007), p. 88-111.
- *Éric Rohmer (1920-2010)*. "Cahiers du cinéma España", no. 31 (feb. 2010), p. 81-106.
- *Éric Rohmer et nous*. "Cahiers du cinéma", no. 588 (mars 2004), p. 10-40.
- Fumaroli, Marc. *Cinéma et terreur*. "Cahiers du cinéma", no. 559 (juil.-août 2001), p. 42-46.
- Goldenberg, Sonia. *Éric Rohmer o la lucidez de los sentidos*. "Hablemos de cine", no. 71 (abr. 1980), p. 35-39.
- Guidorizzi, Mario. *Verona '78: cinema francese d'oggi (e tuto Rohmer)*. "Bianco e nero", no. 5-6 (dic. 1978), p. 185-197.
- Hammond, Robert; Pagliano, Jean-Pierre. *Éric Rohmer on film scripts and film plans*. "Literature/film quarterly", vol. 10, no. 4 (1982), p. 219-225.
- Heredero, Carlos F. *Cuento de verano: Rohmer en tiempo playero*. "Dirigido por...", no. 247 (jun. 1996), p. 50-53.
- Heredero, Carlos F. *Éric Rohmer*. "Dirigido por...", no. 339 (nov. 2004), p. 38-43.
- Heredero, Carlos F. *La Geografía parisina de Rohmer*. "Dirigido por...", no. 236 (jun. 1995), p. 38-40.
- Heredero, Carlos F. *Una Fábula sobre el lenguaje: el árbol, el alcalde y la mediateca*. "Dirigido por...", no. 217 (oct. 1993), p. 26-29.
- Heredero, Carlos F.; Santamarina, Antonio; Bonitzer, Pascal. *Le Genou de Claire*. "Viridiana", no. 9 (feb. 1995), 123 p.
- Lalanne, Jean-Marc; Libolt, Alain; Anger, Cédric. *Éric Rohmer, l'œil du maître (2): Conte d'automne*. "Cahiers du cinéma", no. 528 (oct. 1998), p. 42-49.
- Magny, Joël. *Éric Rohmer ou la quête du graal*. "Cinéma", no. 242 (févr. 1979), p. 20-32.
- Marocco, Paolo. *Rohmer, continuità e spazi bianchi tra il primo e l'ultimo racconto*. Filmcritica, no. 434 (apr. 1993), p. 185-192.
- Martin, Joseph. *Perceval le Gallois, d'Éric Rohmer: un itinéraire roman*. "Les Cahiers du Cinéma", no. 42-43 (été 1985), p. 125-132.
- Nozal, Teresa. *Análisis temático de Contes des quatre saisons*. "Comunicación y sociedad", vol. 16, no. 1 (junio 2003), p. 95-137.
- Parra, Danièle. *Éric Rohmer: retour à la morale*. "La Revue du cinéma", no. 459 (avril 1990), p. 48-55.
- Puau, Françoise. *L'Ère industrielle ou les métamorphoses du paysage rohmérien*. "CinémAction", no. 75 (1995), p. 178-186.
- Reynaud, Bérénice. *Les Nuits de la pleine lune: comment représenter l'impasse sexuelle*. "CinémAction", no. 67 (1993), p. 147-152.
- Rohmer, Éric. *Je voulais que la réalité devienne tableau*. "Cahiers du cinéma", no. 559 (juil.-août 2001), p. 47-58.
- Rohmer, Éric. *Le cinéma au risque de l'imperfection*. "Cahiers du cinéma", no. 392 (févr. 1987), p. 7-14.
- *Rohmer for ever*. "Cahiers du cinéma", no. 653 (févr. 2010), p. 4-51.
- Téllez, José Luis. *Éric Rohmer: secretos*. "Contracampeo", no. 25-26 (nov.-dic. 1981), p. 42-58.
- Tobin, Yann. *Conte d'été*. "Positif", no. 424 (juin 1996), p. 6-13.
- Williams, Linda. *Éric Rohmer and the Holy Grail*. "Literature/film quarterly", vol. 11, no. 2 (1983), p. 71-82.

### Pel·lícules:

- *L'Ami de mon amie (El Amigo de mi amiga) (DVD)*. França, 1987. **V.E., V.O.S.E.**
- *L'Amour l'après-midi (El Amor después del mediodía) (DVD)*. França, 1972. **V.E., V.O.S.E.**
- *L'Amour d'Astrée et de Celadon (El Romance de Astrée y Celadón) (DVD)*. França, 2007. **V.E., V.O.S.E.**
- *L'Anglaise et le duc (La Inglesa y el duque) (DVD)*. França, 2001. **V.E., V.O.S.E.**
- *L'Arbre, le maire et la médiathèque (El Árbol, el alcalde y la mediateca) (DVD)*. França, 2001. **V.E., V.O.S.E.**
- *Les Beau mariage (La Buena boda) (DVD)*. França, 1981. **V.E., V.O.S.E.**
- *Carl Th. Dreyer (DVD)*. França, 1965. **V.O.S.E.**
- *La Collectionneuse (La Coleccionista) (DVD)*. França, 1967. **V.E., V.O.S.E.**
- *Conte d'automne (Cuento de otoño) (DVD)*. França, 1998. **V.E., V.O.S.E.**
- *Conte de printemps (Cuento de primavera) (DVD)*. França, 1989. **V.E., V.O.S.E.**
- *La Femme de l'aviateur (La Mujer del aviador) (DVD)*. França, 1980. **V.E., V.O.S.E.**
- *Le Genou de Claire (La Rodilla de Claire) (DVD)*. França, 1970. **V.E., V.O.S.E.**
- *Ma nuit chez Maud (Mi noche con Maud) (DVD)*. França, 1969. **V.E., V.O.S.E.**
- *Mallarmé (DVD)*. França, 1968. **V.O.**
- *Marquise d'O (La Marquesa de O) (DVD)*. França, 1976. **V.E., V.O.S.E.**
- *Les Nuits de la pleine lune (Las Noches de luna llena) (DVD)*. França, 1984. **V.E., V.O.S.E.**
- *Pauline à la plage (Pauline en la playa) (DVD)*. França, 1983. **V.E., V.O.S.E.**
- *Perceval le Gallois (Perceval el galés) (DVD)*. França, 1978. **V.E., V.O.S.E.**
- *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle (Cuatro aventuras de Reinette et Mirabelle) (DVD)*. França, 1986. **V.E., V.O.S.E.**
- *Le Rayon vert (El Rayo verde) (DVD)*. França, 1986. **V.E., V.O.S.E.**
- *Les Rendez-vous de Paris (DVD)*. França, 1995. **V.O.S.E.**
- *Triple agent (Triple agente) (DVD)*. França, 2004. **V.E., V.O.S.E.**
- *Victor Hugo: les Contemplations (DVD)*. França, 1966. **V.O.**
- *Victor Hugo architecte (DVD)*. França, 1969. **V.O.**

**V.O.** Versió original

**V.O.S.E.** Versió Original amb Subtítols en Castellà

**V.E.** Versió en Castellà

**Nota:** Podeu consultar una bibliografia més extensa a la nostra web