



Università degli Studi di Cagliari

DOTTORATO DI RICERCA

Studi Filologici e Letterari

Ciclo XXIX

Éric Rohmer scrittore (1943-1987): letteratura e spazio

L-LIN/03 LETTERATURA FRANCESE

Presentata da:	Andrea Corso
Coordinatore Dottorato	Prof.ssa Cristina Lavinio
Tutor	Prof. Fabio Vasarri

Esame finale anno accademico 2015 – 2016

Tesi discussa nella sessione d'esame marzo – aprile 2017

La presente tesi è stata prodotta durante la frequenza del corso di dottorato in Studi Filologici e Letterari dell'Università degli Studi di Cagliari, a.a. 2013/2014 XXIX ciclo, con il supporto di una borsa di studio finanziata con le risorse del P.O.R. SARDEGNA F.S.E. 2007 - 2013 - Obiettivo competitività regionale e occupazione, Asse IV Capitale umano, Linea di Attività 1.3.1.

“Finanziamento di corsi di dottorato finalizzati alla formazione di capitale umano altamente specializzato, in particolare per i settori dell'ICT, delle nanotecnologie e delle biotecnologie, dell'energia e dello sviluppo sostenibile, dell'agroalimentare e dei materiali tradizionali”

Andrea Corso gratefully acknowledges Sardinia Regional Government for the financial support of her PhD scholarship (P.O.R. Sardegna F.S.E. Operational Programme of the Autonomous Region of Sardinia, European Social Fund 2007 - 2013 - Axis IV Human Resources, Objective 1.3, Line of Activity 1.3.1.)



	Introduzione	7
1	Le influenze e il contesto letterario	10
2	Il ruolo dello spazio nelle opere di Rohmer	15
I	<i>Friponnes de porcelaine</i>	20
I.1	<i>Une Journée</i>	20
I.2	<i>La demande en mariage</i>	31
I.3	<i>Rue Monge</i>	35
I.4	<i>Le Révolver</i>	47
I.5	<i>Chantal, ou l'épreuve</i>	53
I.6	<i>Qui est comme Dieu? (Le genou de Claire)</i>	57
I.7	<i>Une femme douce</i>	67
I.8	<i>Un fou dans le métro</i>	71
	Conclusion	76
II	<i>La maison d'Élisabeth</i>	78
II.1	Lo spazio ne <i>La maison Élisabeth</i>	79
II.2	Il caso Michel	80
II.3	La stanza di Irène a Percy	81
II.4	Il salotto	83
II.5	La stanza di Irène II	85
II.6	Lo spazio urbano	86
II.7	La casa	87
II.8	Il caso Élisabeth	89
II.9	Bernard: l'esterno della casa, il lago	94
II.10	La casa II	100
	Conclusion	101
III	<i>Six contes moraux</i>	102
III.1	<i>La boulangère de Monceau</i>	102
III.2	<i>La carrière de Suzanne</i>	107

III.3	<i>Ma nuit chez Maud</i>	110
III.4	<i>La collectionneuse</i>	120
III.5	<i>Le genou de Claire</i>	128
III.6	<i>L'amour; l'après-midi</i>	133
	Conclusionne	140
IV	<i>Le trio en mi-bémol</i>	142
	Conclusionne	174
	Conclusionne generale	175
	Bibliografia	180

Introduzione

Questa ricerca consiste nell'analisi delle opere letterarie del cineasta francese Maurice Schérer, meglio conosciuto come Éric Rohmer, critico cinematografico e cineasta di grande fama. La sua carriera di critico prende il via a partire dagli anni cinquanta pubblicando i suoi articoli, fra gli altri, nei "Cahiers du Cinéma", mentre il suo esordio alla regia avviene nel 1950 con il cortometraggio *Journal d'un scélérat* (Diario di uno scellerato), per poi approdare al lungometraggio nel 1959 con *Le signe du lion* (Il segno del leone). Fin da subito, tuttavia, risulta presente nelle sue produzioni cinematografiche una prospettiva letteraria che lo contraddistinguerà lungo l'intero percorso della carriera come regista, tanto che non si esita a sottolineare come nei suoi film egli faccia uso di inserire "espliciti riferimenti a classici della letteratura"¹.

L'interesse per la letteratura, d'altra parte, è rintracciabile anche nei suoi anni giovanili che, benché caratterizzati da studi filosofici, risultano fondamentali per la scoperta de "la grande littérature, qui circule de lit en lit dans le dortoir des hypokhâgne d'Henri-IV"²: Questa passione lo condurrà, in seguito, a ricoprire il ruolo di insegnante liceale in lettere.

Pertanto è lo stesso Rohmer a riflettere su quale possa essere la resa migliore per le sue storie; la sua esigenza principale è quella di raccontare, indipendentemente dal fatto che la storia si concretizzi in un racconto scritto o cinematografico. Ciò presuppone un'alternanza fra i due mezzi espressivi che egli evidenzia quando si chiede: "Pourquoi filmer une histoire, quand on peut l'écrire ? Pourquoi l'écrire quand on va la filmer ?"³.

Nonostante questi indizi, uno studio sistematico sulle opere letterarie di Rohmer resta da fare. Ciò è dovuto sicuramente alla grande importanza che egli ha rivestito nella storia del cinema, in cui si erge, insieme ad altri registi, come uno dei più importanti padri della *Nouvelle vague*. Perciò, a partire dal 1959, anno in cui appaiono film come *Les quatre-cents coups* (*I quattrocento colpi*, François Truffaut) e *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais), e dal 1960 anno di uscita di *À bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*, Jean-Luc Godard), film che ridefinisce la grammatica del montaggio cinematografico, l'interesse di Éric Rohmer si sposta sempre più verso il cinema.

L'aspetto letterario è tuttavia sempre evidenziato dagli studiosi delle sue opere

¹ Elio Ghirlanda, *Il professor Rohmer*, in Flavio Vergerio; Giancarlo Zappoli (a cura di), *Éric Rohmer: la parola vista*, Moretti & Vitali, Bergamo 1996, p. 79.

² Antoine de Baecque, Noël Herpe, *Éric Rohmer*, Stock, Paris 2014, 17.

³ Éric Rohmer, *Avant-propos*, in Id., *Six contes moraux*, L'Herne, Paris 2003, p. 9.

cinematografiche, i quali sottolineano ad esempio “la fascination que la littérature exerce sur lui”⁴. Tutto ciò diviene un riferimento costante nello studio di Rohmer regista, di cui si sottolinea ancora l'importanza dei dialoghi e delle parole. Infatti, sono numerosi i film in cui la parola prende il sopravvento per mostrare, attraverso di essa, il pensiero dei protagonisti. Questi sembrano spesso subire le parole fino a dimostrarsi impossibilitati all'azione, lasciando che siano gli eventi a prendere in mano il loro destino.

Tuttavia, non è solo attraverso i dialoghi che Rohmer regista si avvicina alla letteratura; sono infatti numerosi i momenti in cui essa entra fortemente non solo nell'opera filmica, ma anche nel pensiero stesso dell'opera. Di ciò si dimostrano un valido esempio i film racchiusi nel ciclo *Comédies et proverbes*, titolo che prende spunto da una raccolta di opere teatrali di Musset, autore a cui Rohmer viene spesso accostato per il suo modo di caratterizzare i personaggi, particolarmente quelli maschili. Così, si può sottolineare come in questo ciclo cinematografico ogni opera sia aperta da un proverbio su cui si costruisce l'intero film. Tali proverbi rimandano a varie opere letterarie spesso giocando antifrasticamente con esse, come nel caso del primo film del ciclo, *La femme de l'aviateur* (*La moglie dell'aviatore*, 1981) che contiene appunto un riferimento a Musset: “On ne saurait penser à rien”, che ricalca proprio il titolo di una sua *pièce*, *On ne saurait penser à tout*. Ma Rohmer non si limita solo a mostrare personaggi che con le parole si muovono e agiscono nel tentativo di costruire se stessi, ma diviene addirittura sarcastico e definitivo quando, citando Chrétien de Troyes nel terzo film del ciclo, *Pauline à la plage* (*Pauline alla spiaggia*, 1983), sottolinea: “Qui trop parole, il se mesfait”. In questo modo è lo stesso autore a sottolineare quanto la forza delle parole possa essere un elemento pronto a ritorcersi contro i personaggi che ne abusano.

Infine, è necessario ricordare che la filmografia di Rohmer comprende esempi importanti di trasposizione di testi letterari : *Perceval le Gallois* (1978), di nuovo da Chrétien de Troyes, *La marquise d'O...* (1976) da Heinrich von Kleist e *Les amours d'Astrée et de Céladon* (2007) da Honoré d'Urfé.

L'interesse per la letteratura, tuttavia, non resta isolato in un esercizio stilistico con cui firmare e definire i propri film, ma si concretizza nella produzione di veri e propri testi ai quali Rohmer aveva iniziato a lavorare fin dagli anni giovanili⁵. Si è quindi costituito un *corpus* letterario che, seppur limitato, offre degli interessanti prospettive di studio e

⁴ Patrick Louguet, *L'œuvre de Rohmer: Une politique cinématographique qui tient à la parole*, in Id. (dir.), *Rohmer ou le Jeu des variations*, Saint-Denis, PUV, 2012, p. 8.

⁵ « Dès le début de l'année 1939, à l'âge de 18 ans, on trouve sous la signature de Maurice Schérer les premiers plans, notes, feuilles manuscrites décrivant personnages et situations de fiction, témoignant de son goût pour l'écriture, voire de son ambition de romancier. » Antoine de Baecque, Noël Herpe, *op.cit.*, p. 28.

permette di riscoprire una versione spesso accantonata del regista

La sua produzione è costituita da alcune novelle, pubblicate postume solo nel 2014 e prima di allora del tutto inedite, con il titolo complessivo *Friponnes de porcelaine* ; un romanzo, *Élisabeth*, pubblicato inizialmente nel 1946, sotto lo pseudonimo di Gilbert Cordier, e riedito da Gallimard nel 2007 col titolo *La maison d'Élisabeth*. A queste opere si aggiunge la raccolta *Six contes moraux*, pubblicata nel 1974, che comprende una serie di racconti tratti dall'omonimo ciclo cinematografico. Il suo lavoro più strettamente letterario si conclude con la pubblicazione di una pièce, definita “comédie brève en sept tableaux”, *Le trio en mi-bémol*, che suggerisce le dinamiche del processo creativo e la grande cura nell'approntare i dialoghi, presenti non solo all'interno del lavoro cinematografico, ma anche all'interno dell'opera teatrale.

Queste opere testimoniano l'interesse che Rohmer ha da sempre dedicato alla letteratura, e come essa abbia fatto parte della sua formazione artistica. In particolare i racconti presenti nella raccolta *Six contes moraux* si rivelano interessanti per comprendere meglio il lavoro del regista; infatti, è da sottolineare che i *Six contes moraux*, nell'anno della loro pubblicazione, erano già stati presentati come opere cinematografiche. Tuttavia, dalla lettura degli inediti raccolti in *Friponnes de porcelaine* emerge che alcuni di questi racconti erano già stati abbozzati in precedenza, in versioni che costituivano il punto di partenza delle storie corrispondenti. In particolare si può citare il racconto *Rue Monge* che con un cambiamento relativo all'ambientazione verrà poi sviluppato fino a diventare *Ma nuit chez Maud*. Oppure il racconto *Qui comme Dieu?*, che mostra la presenza della storia e dei personaggi che saranno sviluppati nel racconto *Le genou de Claire*.

Un altro elemento fondamentale da sottolineare è come alcuni suoi racconti si siano sviluppati nei suoi film, in particolare *Une journée* e *La demande de mariage*, inclusi in *Friponnes de porcelaine*, che Antoine de Baecque e Noël Herpe vedono come un primo abbozzo del primo film del ciclo *Comédie et proverbes*, ovvero *La femme de l'aviateur*. Si palesa nella realtà come per Rohmer il già ricordato dilemma cinema/letteratura rappresenti un vero elemento di dubbio per quanto riguarda la propria resa artistica. Così, per sciogliere questo nodo egli agisce in maniera parallela, presentando una doppia realizzazione delle proprie opere. Lo stesso Rohmer dà una giustificazione a questo suo processo, che non è solo dovuto ad una mancanza di ispirazione cinematografica:

Il est une autre raison qui me forçait à donner aux *Contes* une allure d'emblée littéraire. La littérature ici – et c'est ma principale excuse – fait partie moins de la forme que du contenu. Mon intention n'était pas de filmer des événements bruts, mais le récit que quelqu'un faisait d'eux. L'histoire, le choix des faits, leur organisation, la façon de les appréhender se trouvaient être « du côté » du sujet même, non du traitement que je pouvais faire subir à celui-ci.⁶

Quindi, Rohmer motiva il suo ritorno alla letteratura dopo la pubblicazione del romanzo *Élisabeth*, sottolineando quanto fossero i racconti stessi a richiedere questa nuova operazione. Come se le storie si scrivessero da sé, Rohmer evidenzia, tra le altre cose, quanto il suo lavoro sia da considerarsi alla stregua di quello di un elaboratore elettronico, affermando:

“Per ciò che concerne i miei *Contes moraux*, è come se fossero prodotti da un calcolatore [...] Avrei benissimo potuto prendere un calcolatore per trovare questi soggetti, quindi io non c'entro affatto in queste storie”⁷.

1. Le influenze e il contesto letterario

La pubblicazione del romanzo *Élisabeth* risale quindi al 1946, mentre la stesura dei racconti presenti nella raccolta *Fripottes de porcelaine* copre un arco temporale che va dal 1939 al 1949. Da ciò emerge chiaramente quanto la sua età giovanile fosse caratterizzata dalla volontà di emergere come scrittore. A tal proposito è lo stesso Rohmer ad ammettere come per i ragazzi della sua generazione, diventare un regista non fosse ancora un'ambizione così forte come sarebbe stato per quella successiva di Truffaut e Godard, nati un decennio circa dopo di lui. Il periodo in cui il giovane Rohmer inizia a scrivere i suoi racconti è quello della forte e inarrestabile ascesa del cinema classico americano di Hollywood, mentre in Francia i principali registi dell'epoca come René Clair, Marcel Carné e Jean Renoir, venivano ascritti al realismo poetico.

Tutta la passione di Rohmer si concentra quindi sulla letteratura, producendo nei primi racconti, quelli pubblicati nella raccolta *Fripottes de porcelaine*, testi che si rivelano ancora acerbi, a volte ripresi dallo stesso autore come schizzi per la successiva stesura della sceneggiatura. Perciò il maggior interesse in tal senso è da riscontrare ne *La maison d'Élisabeth*, che ha suscitato curiosità anche fra gli studiosi di Rohmer regista.

⁶ Éric Rohmer, *Avant-Propos*, cit., p. 12.

⁷ *L'ancien et le Nouveau*, « Cahiers du Cinéma », n°172, 1965, cit. in Giovanna Angeli, *Éric Rohmer*, Moizzi, Milano 1979, p. 24.

In particolare, anche grazie alle sue parole si può intuire quale fosse l'attenzione che egli dedicava alla letteratura in quel periodo. Nell'intervista concessa per la postfazione alla riedizione del romanzo presso Gallimard, Rohmer parlando della sua opera si sofferma sulle influenze più importanti:

[...] Mais effectivement j'avais lu *Les faux-monnayeurs* à dix-huit ans, et ça m'avait marqué. Mais mon influence la plus directe a été celle des romanciers américains de l'entre-deux guerres, au premier chef Faulkner et Dos Passos dont l'article que lui consacra Sartre dans la NRF m'avait beaucoup impressionné. J'aimais leur parti pris « behaviouriste », leur refus de tout ronron littéraire, leur volonté de s'en tenir aux faits, faits matériels ou faits de conscience, leur mise en avant d'un nouveau naturel qui me semblait aller bien au-delà du « naturalisme » du dix-neuvième siècle.

Bien entendu, je n'étais pas le seul, à cette époque-là à subir la fascination de l'Amérique : Sartre et Camus, bien sûr, mais quelques autres aussi.⁸

Il contesto in cui inserire le opere di Éric Rohmer si situa principalmente nel periodo del dopoguerra, un periodo in cui erano ancora a venire le opere legate al *nouveau roman*, ma che già mostrava segni di rinnovamento nella narrativa esistenzialista. Lo scopo in particolare sembra quello di chiudere un'epoca storica per tentare di avventurarsi in un campo che possa offrire nuove soluzioni, come afferma Sartre:

Quant aux Américains ce n'est pas par leur cruauté ni par leur pessimisme qu'ils nous ont touchés : nous avons reconnu en eux des hommes débordés, perdu dans un continent trop grand comme nous l'étions dans l'Histoire et qui tentaient, sans traditions, avec les moyens du bord, de rendre leur stupeur et leur délaissement au milieu d'événements incompréhensible. Le succès de Faulkner, d'Hemingway, de Dos Passos n'a pas été l'effet du snobisme, ou moins, pas d'abord : ce fut le réflexe de défense d'une littérature qui, se sentant menacée parce que ses techniques et ses mythes n'allaient plus lui permettre de faire face à la situation historique, se greffa des méthodes étrangères pour pouvoir remplir sa fonction dans des conjectures modernes.⁹

Le opere letterarie di Rohmer quindi si pongono in un'ottica in cui si cerca di definire meglio gli aspetti della letteratura di quel periodo, magari anche in un maniera ingenua, ma che comunque ha la capacità di cogliere quelle che sono le novità che giungono dall'America. Gli autori che lo stesso Rohmer cita, come Faulkner e Dos Passos, si caratterizzano principalmente per l'aspetto corale delle loro opere, in cui l'autore fa muovere all'interno dei romanzi i personaggi in maniera caotica e nervosa, catturando la loro vita come attraverso dei fotogrammi che il lettore deve essere capace di cogliere, in una struttura narrativa che manifesta puntualmente il divenire della vita moderna. In maniera non troppo dissimile, Rohmer in questo romanzo d'esordio riesce a costruire un

⁸ *Postface, Entretiens avec Éric Rohmer*, in Éric Rohmer, *La maison d'Élisabeth*, Gallimard, Paris 2007, p. 212.

⁹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard « Folio essais », Paris 2015, pp. 227-28.

romanzo corale, che così viene definito da Flavio Vergerio e Gianfranco Zappoli:

La struttura del romanzo appare a una prima lettura piuttosto misteriosa: il tempo e lo spazio sono imprecisati, i rapporti fra i luoghi e personaggi sono complessi e ambigui. La stessa identità dei personaggi non è chiarita se non in rapporto ai singoli episodi. I raccordi temporali sono volutamente oscuri.¹⁰

Questo modo di essere misterioso e ambiguo sembra quindi procedere da un tentativo di rifarsi alla letteratura americana del periodo. Lo scopo pare quello di sconvolgere il lettore di portarlo di fronte ad un mondo che sia difficile da decifrare e che, in parte, riesca a dare il senso della solitudine e della deriva sperimentata dall'individuo. Come osserva ancora Sartre:

[...] nous souhaitons que nos livres se tinsent tout seuls en l'air et que les mots au lieu de pointer en arrière vers celui qui les a tracés, oubliés, solitaires, inaperçus, fussent des toboggans déversant les lecteurs au milieu d'un univers sans témoins, bref que nos livres existassent à la façon des choses comme des produits de l'homme ; nous voulions chasser la Providence de nos ouvrages comme nous l'avions chassée de notre monde.¹¹

Questo interesse rivolto verso la letteratura americana porta lo sguardo di Rohmer al di fuori del contesto francese, come egli stesso ammette nell'intervista già citata:

On trouve notamment sur la quatrième de couverture de l'édition originale d'Élisabeth, dans la liste des publications récentes de chez Gallimard, les noms, non seulement de Marguerite Duras, mais de Raymond Queneau, André Chamson, Georges Simenon.

É.R. - Oui, ceux-là. Par exemple. Mais, bien qu'appartenant à la génération d'en dessous, je ne les avais pas lus non plus et, si j'avais pu le lire, je leur aurais reproché de garder trop de traces de l'ancienne rhétorique. Je me proposais un but plus systématique. Et ce fût ma perte.¹²

Le influenze di Rohmer nell'ambito della sua prova letteraria, quindi, prendono per la maggior parte un indirizzo che è da identificare non tanto nella contemporaneità francese, ma che si rivolge principalmente verso gli autori americani.

Soffermandoci, invece, sul particolare contesto storico, condizionato dalla seconda guerra mondiale, in cui si sviluppano le sue opere letterarie, appare opportuno sottolineare come Éric Rohmer cercasse di isolarsi nella sua individualità. A conferma di ciò, appaiono importanti le sue stesse parole, a proposito di *Élisabeth*:

[...] Ce livre a été écrit sous les balles. C'est-à-dire que les balles sifflaient devant

¹⁰ Flavio Vergerio; Gianfranco Zappoli, "Élisabeth" di Gilbert Cordier. *Un romanzo anticipatore* in Id., *Éric Rohmer la parola vista*, cit., p. 366.

¹¹ Jean-Paul Sartre, *op.cit.*, p. 228.

¹² *Postface, Entretiens avec Éric Rohmer*, cit., pp. 212-213.

ma fenêtre. J'habitais, au moment de la libération de Paris, en août 44, un hôtel du Quartier latin, dans une rue adjacente à la rue Soufflot où se sont produites plusieurs escarmouches.

C'est précisément à cette période-là que, bloqué dans ma chambre, n'osant mettre le nez à la vitre, j'écrivais *Élisabeth*. En même temps, je me posais la question : « Est-il possible d'écrire sur les événements présents ? » Ma réponse était : « Non, on ne peut pas, il faut du recul. » Et je n'ai pas tellement changé sur ce point.¹³

Infatti, gli aspetti della guerra sono quasi totalmente assenti nei suoi scritti, non solo ne *La maison d'Élisabeth*, ambientato nei primi anni '40, ma anche nelle sue novelle, in cui l'esigenza di contestualizzare le sue storie appare secondaria rispetto a quella di recuperare una visione dell'uomo più legata ai sentimenti e alle piccole preoccupazioni quotidiane. In ciò sembra possibile ritrovare le parole di Sartre, a conferma del tentativo di Rohmer di isolarsi da quello che accadeva intorno. Infatti, anche nel momento in cui questo aspetto viene enunciato, resta sempre isolato, come se fosse un accadimento da tenere nascosto, da celare, per far risaltare l'uomo che vive quel periodo:

[...] En ce sens, l'écriture du jeune romancier est contemporaine, paradoxe d'une œuvre écrite en pleine guerre et qui ne l'évoque jamais, une œuvre qui fut l'actualité pourtant impérieuse de son époque troublée. Le contexte contemporain d' *Élisabeth* est plus stylistique et intellectuel, c'est le monde littéraire d'un immédiat après-guerre qui ose des écritures nouvelles, moins traditionnelles, plus descriptives.¹⁴

A tale proposito è utile ricordare che l'elemento temporale interviene solo in un dei primi racconti, ossia *Rue Monge*, e per di più in maniera rapida e incidentale: “Ceci se passait il y a plus d'un an, en 1943 au mois d'août. J'aime beaucoup Paris l'été”¹⁵. Il contesto storico viene quindi totalmente annullato, e in questo momento ciò che emerge sono solo le sensazioni del protagonista, il suo modo di vivere la città e di relazionarsi ad essa. L'esigenza sembra quella di ritrovare l'uomo nelle sue condizioni primarie e nel tentativo di dibattersi con le proprie paure e i propri desideri.

D'altra parte, si può ravvisare in Rohmer una rivisitazione progressiva di fasi distinte della letteratura, che ha il suo punto di partenza ne *La maison d'Élisabeth*, e che mostra come lo stile dell'autore si sia modificato col passare degli anni. Infatti, se tale romanzo viene definito un'opera in cui i “racordi temporali fra le parti del racconto sono volutamente oscuri”¹⁶, e che anzi danno quasi l'idea di “anticipare alcune tecniche del

¹³ Ivi, pp. 211-212.

¹⁴ Antoine De Baecque, Noël Herpe, *Présentation*, in Éric Rohmer, *Fripottes de porcelaine*, Stock, Paris 2014, p. 10.

¹⁵ Éric Rohmer, *Rue Monge*, in Id. *Fripottes de porcelaine*, cit., p. 109.

¹⁶ Flavio Vergerio, Gianfranco Zappoli, “*Élisabeth*” di Gillber Cordier: *Un romanzo anticipatore*, in Id., *Éric Rohmer, La parola vista*, cit., p. 366.

nouveau roman”¹⁷, negli anni successivi si avverte un’evoluzione nella scrittura che sembra trovare “una ragione stilistica nel romanzo realista della prima metà dell’Ottocento, e innanzitutto in Balzac”¹⁸. Il percorso procede quindi a ritroso, dalle suggestioni contemporanee a influenze più canoniche.

Si delinea l’obiettivo di uno studio che offre molteplici spunti nell’analisi di questo autore, attraverso i quali è possibile scoprire la sua vena scrittoria, troppo presto dimenticata, e che invece offre argomenti di studio anche per un’analisi letteraria. In particolar modo risulta interessante osservare come esso si concretizzi in un percorso diacronico risalente e controcorrente. Infatti, se il suo primo esperimento romanzesco poteva avere delle caratteristiche che anticipavano il *nouveau roman*, anche attraverso “un uso sostenuto del discorso indiretto con lampi di immagini filmiche”¹⁹, successivamente Rohmer cerca di elaborare una sua teoria tecnico-narrativa, lavorando nel tentativo di “trovare nuove forme possibili di una modernità”²⁰, scevra appunto dalle caratteristiche della letteratura a lui coeva. Per fare ciò egli recupera alcuni elementi di Balzac e del passato della letteratura e dell’arte che così esplicita:

Qu’il me soit permis, pour conclure, d’élargir un instant le débat. L’angoisse de mes six personnages en quête d’histoire figure celle même de l’auteur devant sa propre impuissance créatrice, que le procédé quasi mécanique d’invention ici utilisé – la variation sur un thème – ne masque que très imparfaitement. Elle figure peut-être celle du cinéma tout entier, qui s’est révélé, au cours des âges, comme un effrayant dévoreur de sujets, pillant le répertoire du théâtre, du roman, de la chronique, sans rien pouvoir offrir en échange.²¹

Si assiste quindi al tentativo di ritrovare una certa classicità, cercando di riportare al centro di tutto l’umanità filtrata anche attraverso la sua esperienza come regista. Proprio a partire da una riflessione sul mezzo cinematografico nasce in Rohmer lo stimolo a percorrere una strada che riporti ad una classicità. In tal senso egli si discosta dall’affermazione di Rimbaud presente in *Adieu*, “il faut être absolument moderne”²², avvertendo in questa frase il pericolo di considerare la modernità in un’accezione sbagliata. Il suo *modus operandi* viene definito attraverso una riflessione che coinvolge tutte le arti, facendo emergere le somiglianze che le accomunano, prestando naturalmente una notevole considerazione al cinema e alla letteratura. Come scrive nel

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Paolo Marocco, *Éric Rohmer*, Le mani, Recco 1996, p. 87.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Sergio Toffetti, *La morale, la bellezza* in Éric Rohmer, *La mia notte con Maud*, Einaudi, Torino 1988, p. 216.

²¹ Éric Rohmer, *Avant-propos*, cit., p. 13.

²² Arthur Rimbaud, *Adieu, Une saison en enfer*, éd. André Guyaux et Aurélia Cervoni, in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 2009, p. 280.

suo principale commento balzachiano, una prefazione al romanzo *La Rabouilleuse* :

[...] Est-ce que de l'univers de Balzac, au-delà des types et des situations, nous n'avons retenu que la « musique » ? Je manque de recul pour répondre et je dirai seulement que nous avons tous imaginé, au moins une fois, ce qu'aurait pu donner telle ou telle œuvre de Balzac portée à l'écran [...]. Ce qui nous a arrêtés, ce n'est pas, comme pour d'autres auteurs, que nous nous trouvions en face d'un œuvre trop spécifiquement littéraire, mais l'inverse, si je puis dire: que la mise en scène y était déjà inscrite, dans toute la force inventive de ses détails, le décor, les objets, les gestes, les cadrages, les angles de prise de vue.²³

Così Rohmer, riconoscendo la grandezza e completezza di Balzac, si rende conto di come le sue opere racchiudano già uno sguardo rivolto al cinema. Ed è quindi proprio attraverso il cinema che compie un'operazione di recupero della classicità che viene poi elaborata attraverso la forma scritta dei *Six contes moraux*. Il ritorno alla classicità di Rohmer è quindi influenzato dall'intuizione di avere già tutto a portata di mano, intuendo nelle opere di Balzac elementi universali, anticipatori del proprio lavoro.

2. Il ruolo dello spazio nelle opere di Rohmer

L'importanza dello spazio è stata sottolineata molteplici volte per quanto riguarda le opere cinematografiche di Rohmer e contemporaneamente nel contesto della *Nouvelle vague* francese che prende il via proprio negli anni del debutto di Rohmer alla regia di un lungometraggio. Così, Paolo Castelli, fra i tanti, sottolinea come la città di Parigi abbia avuto un ruolo fondamentale nella nascita dei film della Nouvelle Vague:

Parigi è sempre stata uno dei set naturali del cinema francese, ma è con la Nouvelle Vague che la città "reale" è diventata parte integrante delle storie di Godard, Rivette, Truffaut, Malle, Resnais... e alcune zone, alcuni luoghi (un solo esempio: Pigalle, la Place Clichy e la Trinité per *I quattrocento colpi*) depositari del segreto di un modo di rappresentare lo spazio urbano, nelle forme della deriva, del vagabondaggio, della fuga dell'andare a zonzo, della passeggiata baudelairiana.²⁴

La città quindi si rivela come un tema privilegiato della storia del cinema e a ciò non si sottrae Éric Rohmer:

La Parigi di Rohmer ha sicuramente molto a che vedere con la Parigi della Nouvelle Vague, ma se ne distanzia subito per una puntigliosa fedeltà al rispetto topografico: i film di Rohmer sono realmente percorribili, non sono il frutto di un puzzle/patchwork di luoghi funzionali ad una storia.²⁵

²³ Éric Rohmer, *Lignées balzaciennes*, in Honoré de Balzac, *La Rabouilleuse*, POL, Paris 1992, p. XVII.

²⁴ Paolo Castelli, *Paris vu par Rohmer, Cronotopi Urbani, "Lieux Dangereux" e Metamorphoses du Paysage*, in Flavio Vergerio, Gianfranco Zappoli, *Éric Rohmer: la parola vista*, cit., p. 102.

²⁵ Ivi, p. 103.

Se i film di Rohmer sono realmente percorribili nella Parigi “reale”, questo accade puntualmente anche nelle sue opere letterarie. Infatti uno degli aspetti che risulta maggiormente interessante nello studio delle opere di Rohmer è il tentativo di individuare il preciso ruolo che la città e lo spazio operano al loro interno, soprattutto nel momento in cui i personaggi si spostano da un luogo ad un altro. Quindi la ricchezza della città nell'opera si manifesta nella capacità di definire Parigi attraverso i luoghi:

L'espace est ainsi entraîné par cette paradoxale fonction didactique du roman, qui est de donner à saisir le réel en le simplifiant, donc en le déformant. Aussi inexacte qu'elle soit, la cartographie du roman sera par conséquent toujours plus facile à lire que la carte même du monde. Si la représentation fictionnelle d'un lieu est toujours plus restreinte que sa réalité (qui la déborde dans sa complexité), si l'univers narratif est toujours lacunaire par rapport à son socle empirique, c'est qu'il ne s'agit pas simplement pour l'écrivain de donner à voir, mais de donner à comprendre.²⁶

Così i personaggi di Rohmer si muovono nello spazio lasciando intendere ciò che esso rappresenta, quando di volta in volta si ritrovano nel *métro*, oppure al parco e ancora al “café”; questi luoghi identificano la città di Parigi e la descrivono nella loro complessità. Ma quello che si palesa in questo caso non è solamente la città nella sua molteplicità, ma anche nell'individualità di ognuno che si muove al suo interno, così che in ogni istante la città può assumere una differente funzione ed essere perciò differentemente intesa.

In questo contesto la città di Parigi si erge a vero e proprio attante dando la possibilità ai protagonisti dei racconti di intessere nuove relazioni che si rivelano funzionali per l'intreccio delle storie, e ogni personaggio perciò si ritrova dentro di essa con la propria personalità e il proprio modo di vedere, riuscendo quindi a riprodurre la complessità stessa che è dentro lo spazio urbano.

La considerazione di questo aspetto offre la possibilità di inserire le opere di Rohmer all'interno della tematica urbana che si è sviluppata nella letteratura francese soprattutto a partire dal XIX secolo in Balzac, Baudelaire, fino ad arrivare ai più recenti autori del XXI secolo. In particolare uno degli elementi che maggiormente colpiscono nella lettura dei racconti di Rohmer è il modo in cui i suoi personaggi si muovono all'interno della città, come nuovi *flâneurs* che all'interno dello spazio urbano cercano un motivo di distrazione dalle proprie esistenze:

²⁶ Yves Baudelle, *Cartographie réelle et géographie romanesque: poétique de la transposition*, in Marc Moser (dir.), *Création de l'espace et narration littéraire*, UFR, Nice 1997, p. 61.

[...] la passeggiata non è dettata da moventi strettamente pratici e risponde a finalità varie, di tipo edonistico, psicologico, estetico. Il piacere di muoversi in un ambiente diverso da quello domestico può stimolare la perlustrazione di strade e piazze, popolate da tanti altri esseri, vivacizzate da luci, negozi, spettacoli, parchi, attrattive varie. Il percorso a piedi, non coartato da un tempo delimitato a priori e da una meta obbligata, tonifica volentieri chi la pratica.²⁷

Questo elemento della passeggiata urbana si trova all'interno di vari racconti di Rohmer e diviene proprio il fulcro da cui si concretizzano le storie dei personaggi. Il racconto *Rue Monge* mostra in tal senso tutta l'importanza che lo spazio urbano assume nei racconti di Rohmer, rivelandosi il luogo principale in cui il protagonista, muovendosi, crea la propria storia. Tuttavia nei racconti si evidenzia come lo spazio urbano si erga fino a diventare un attante ben presente nell'intreccio della storia. Perciò allo stesso tempo lo spazio urbano diviene non solo il luogo del piacere descritto da Rubino, ma anche il teatro in cui le storie dei protagonisti trovano il posto ideale per le loro vite.

Così, all'interno dello spazio urbano un altro tema, direttamente collegato ad esso, si staglia fortemente nelle sue opere: alludiamo al tema dell'incontro. Infatti, molto spesso i personaggi di Rohmer cambiano il loro modo di vivere in base ad un incontro, che si rivela nucleo fondamentale nello svolgimento della storia. Proprio a partire da questo evento, le storie rohmeriane si dipanano lasciando riecheggiare ancora una volta il motivo baudelairiano della città e del primo sguardo. Tuttavia, a differenza dell'incontro mancato in Baudelaire (ci riferiamo in particolare al sonetto "A une passante"), i protagonisti dei racconti di Rohmer si caratterizzano per la loro capacità di cogliere questa opportunità. Tutto ciò rientra anche all'interno di un processo relativo alla loro crescita e al tentativo di scrollarsi di dosso la timidezza oppure l'influenza degli amici da cui non riescono ad emanciparsi. Lo spazio urbano quindi si concepisce anche come un luogo dell'animo, la cui importanza è da rinvenire nel processo di maturazione; che porta i personaggi a trovare in esso il senso della propria esistenza. Al riguardo l'incontro si rivela l'evento fondamentale per stravolgere positivamente le loro vite:

[...] l'action qu'elle [la rencontre] met en œuvre est différente de toute autre, dans la mesure où, plus qu'une autre, elle pose un commencement et détermine des choix qui retentiront sur l'avenir du récit et sur celui des personnages; ceux-ci la subissent le plus souvent comme un ouragan et une rupture, parfois comme un investissement lent; ils l'éprouvent toujours (du moins l'un d'entre eux) comme une naissance et comme un engagement qui les entraîne malgré eux²⁸.

²⁷ Gianfranco Rubino, *Percorrere la città*, in Gianfranco Rubino, Gabriella Violato (a cura di), *Itinerari urbani. L'immagine della città nella letteratura francese dal Cinquecento al Duemila*, Bulzoni, Roma 2005, p. 266.

²⁸ Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, José Corti, Paris 1984, p. 8.

L'aspetto dell'incontro, oltretutto, è stato esaminato anche da Giovanna Angeli, seppur in un saggio teso ad analizzare le opere cinematografiche, in cui suggerisce la presenza di quattro attanti (Lui, l'Amico, Lei, l'Altra) operanti nei racconti di Rohmer, la cui funzione sembra essere quella di contenere "già in nuce la storia"²⁹.

Tuttavia, la tematica urbana si allarga fino a prendere in considerazione, in un senso più ampio, gli altri spazi nei quali si muovono i personaggi. Tale aspetto si rivela immediatamente presente all'interno delle sue opere, anche alla luce degli studi effettuati dallo stesso Rohmer durante la sua tesi di dottorato sull'organizzazione dello spazio nel *Faust* di Murnau (sostenuta nel 1972 e pubblicata nel 1977). In questo studio Rohmer avvisa quanto lo studio dello spazio sia stato funzionale alla realizzazione dei film di Murnau:

Toutes les formes, aussi bien celle des visages, des corps, des objets que de paysages ou des éléments naturels – la neige, la lumière, le feu, les nuages-, sont modelées ou remodelées à sa guise avec une science consommée de l'effet. Jamais œuvre cinématographique n'a spéculé si peu sur le hasard.³⁰

In questo modo, Rohmer sottolinea quanto l'utilizzo consapevole dello spazio scenico serva a rendere preciso il pensiero che Murnau vuole trasmettere con la sua opera. Identificando tre tipi di spazi (*pictural*, *architectural*, *filmique*), Rohmer verifica quanto lo spazio giochi una funzione fondamentale nel mostrare il pensiero del regista. In particolare, una notevole attenzione, in questo studio è necessaria nei confronti di quello che Rohmer definisce *espace architectural*, in cui analizza come i vari spazi presenti nei film di Murnau e in particolare nel *Faust* (1927), diano modo di creare anche visivamente l'azione, tanto che afferma:

[...]Tous ces lieux ne se présentent pas seulement comme le cadre de l'action, son réceptacle. Ils pèsent sur les attitudes des personnages, infléchissent leur jeu, dictent leurs déplacements.
Dans le Faust, la relation est inverse. Ce n'est pas le décor qui détermine le geste, c'est le geste qui suit, dans cette féerie, détermine le décor.³¹

Lo stesso Rohmer individua la funzionalità dello spazio che può essere giustificato in due modi. Nel primo esempio, lo spazio determina le azioni dei personaggi, mentre nel secondo sono proprio le azioni a determinare lo spazio. Questo pensiero è d'altra parte ascrivibile alla concezione del cinema espressionista tedesco che Murnau ha sviluppato. Nelle sue stesse opere Rohmer utilizza spesso lo spazio come luogo per giustificare le

²⁹ Giovanna Angeli, *op. cit.*, p. 23.

³⁰ Éric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*, UGE, Paris 1977, p. 10.

³¹ Ivi, p. 58.

sensazioni e le azioni dei protagonisti. Infatti, seguendoli anche fuori dall'ambiente urbano i personaggi dei suoi racconti approdano nei luoghi di villeggiature, tra le montagne o nelle spiagge, che si rivelano luoghi in cui essi si rinnovano come persone, cambiando atteggiamento, o recuperando aspetti della loro esistenza ormai dimenticati:

Sans cesse les deux espaces, l'espace intime et l'espace extérieur viennent, si on l'ose dire, s'encourager dans leur croissance. Désigner, comme le font à juste titre les psychologues, l'espace vécu comme un espace affectif ne va cependant pas à la racine des songes de la spatialité. Le poète va plus à fond en découvrant avec l'espace poétique un espace qui ne nous enferme pas dans une affectivité. Quelle que soit l'affectivité qui colore un espace qu'elle soit triste ou lourde, dès qu'elle est exprimée, poétiquement exprimée, la tristesse se tempère, la lourdeur s'allège. L'espace poétique, puisqu'il est exprimé, prend des valeurs d'expansion.³²

Così i personaggi rohmeriani che escono dallo spazio urbano lo fanno per segnalare un cambiamento nella propria vita che spesso è dovuto proprio ad un cambiamento intimo delle loro personalità. In questi spazi, essi cercano di recuperare il proprio passato e attraverso questo comprendere maggiormente qualcosa di se stessi. La modificazione dei luoghi quindi non risulta mai casuale, ma si mostra sempre come un momento di crescita, in cui essi interagiscono con lo spazio esterno e lo spazio del loro intimo.

È quanto cercheremo di dimostrare nei capitoli successivi, analizzando in questa prospettiva la produzione letteraria di Rohmer.

³² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957, p.183.

I. *Friponnes de porcelaine*

La raccolta postuma di racconti *Friponnes de porcelaine* comprende i primi esperimenti di scrittura elaborati da Éric Rohmer fino al 1946, l'anno della pubblicazione del romanzo *Élisabeth*. I racconti qui presenti, pubblicati nel 2014, costituiscono una testimonianza della sua precedente volontà di porsi come scrittore, ambizione che lo aveva accompagnato nei primi anni della sua vita prima di comprendere le potenzialità del cinema. Alcuni di questi racconti saranno poi ripresi da Rohmer per elaborare delle sceneggiature da cui nasceranno i suoi film. Ad esempio il primo racconto *Une journée* sarà poi rielaborato nel film *La femme de l'aviateur*, mentre *Rue Monge*, con un'ambientazione diversa, diventerà *Ma nuit chez Maud*.

I.1 *Une journée*

Ambientato a Parigi nel periodo della *drôle de guerre*, nel 1940, *Une journée* si caratterizza per la durata degli eventi che si distendono durante l'arco temporale di ventiquattro ore, descrivendo la storia di un triangolo amoroso che vede al centro la protagonista Annie. I suoi due corteggiatori sono un ufficiale d'aviazione sposato e un giovane lavoratore che trascorre le sue giornate in attesa di recarsi in ufficio per le ore notturne. Ai lati di questo triangolo convergono altre due persone nelle vite dei personaggi maschili che ne modificano il comportamento e la percezione dell'amore per Annie.

L'ambientazione di questo racconto si situa nella capitale francese prendendo in considerazione tre luoghi ben precisi: l'appartamento della protagonista, Annie, il métro e Bois de Boulogne. Proprio in questi luoghi il *récit* ha dapprima il suo svolgersi e infine lo scioglimento.

Il primo luogo che accoglie i personaggi è l'appartamento di Annie, situato in un punto imprecisato di Parigi, ma che si rivela il fulcro dei suoi sentimenti amorosi. Il secondo e il terzo luogo rappresentano la Parigi della vita quotidiana, mostrata attraverso il *métro* e Bois de Boulogne.

L'appartamento di Annie è anche il luogo in cui è ambientata la prima scena. In questo spazio si palesa la rottura del rapporto tra la protagonista e Gérard, l'ufficiale dell'aviazione. Lo spazio è vissuto dai personaggi secondo i ritmi di una quotidianità ormai portata verso l'esasperazione che conduce inevitabilmente al primo passo del loro allontanamento:

Il faisait froid. Annie mouilla l'extrémité de la serviette et la passa sur son cou, ses épaules et ses bras. Elle s'essuya en frottant violemment. Dans la chambre, la fumée de la cigarette de Gérard formait un mince ruban presque rectiligne. Elle accrocha son peignoir à un portemanteau fixé derrière la porte.

-Je crois que je peux mettre mon tailleur, dit elle.

-Comme vous voulez, dit Gérard dans la chambre.³³

La fine del loro rapporto si svela attraverso piccoli gesti che sottintendono in maniera fisica il loro allontanamento spirituale: "Gérard se rassit sur le lit, assez loin d'elle"³⁴, e ancora:

Il desserra ses bras et lui caressa les joues ; puis sa main glissa le long de sa veste de drap marron. Elle recula légèrement et saisit son autre main qu'elle retint du bout de ses doigts.

-Oui, dit-elle. Je crois que nous n'avons qu'à partir.

Il la prit par les épaules et la serra contre lui ; plus fortement encore.

-Vous m'étouffez, dit-elle

-Il la lâcha.³⁵

Il rapporto descritto sembra sottintendere una piccola crisi momentanea, ma in realtà è una conseguenza dovuta alla saturazione del loro rapporto. Così, i discorsi che essi proferiscono sembrano lo specchio del loro allontanamento e il comportamento sfuggente di Annie rende evidente la separazione che si manifesta ulteriormente una volta usciti dall'appartamento, per ritrovarsi fra le vie di Parigi:

Le soleil éclairait de face toute le côté opposé de la rue. Il faisait vraiment très froid. Annie mit les main dans le poches de son tailleur. Gérard marchait vite.

Annie rompit la première le silence.

-Vous n'y êtes pas définitivement, dit-elle.³⁶

Una volta consumato il distacco tra i due personaggi, Rohmer fa emergere la città vissuta attraverso i gesti meccanici dei personaggi che l'attraversano. In questo contesto la separazione tra Annie e Gérard si palesa anche nella freddezza delle loro azioni, così che la mancanza di coordinate urbane precise sembra renderle ancor più amplificate, come se tutto fosse alienato e dovesse mancare di riferimenti ben precisi:

[...] La glace du magasin lui faisait des yeux immenses. Il doit penser que j'ai froid, se dit-elle. Elle tourna les yeux vers lui, il marchait toujours la tête droite. Elle continua à le regarder puis l'obligea à se tourner vers elle. Mais ils étaient déjà arrivés à l'escalier du métro. Il la laissa descendre devant lui.

Il y a avait foule dans la voiture où ils montèrent et il se trouvèrent séparés.³⁷

In questa prima parte, la città sembra interpretare un ruolo minore quasi di comparsa; in

³³ Éric Rohmer, *Une journée*, in Id. *Fripottes de porcelaines*, Éditions Stock, Paris 2014, p. 25.

³⁴ Ivi, p. 26.

³⁵ Ivi, pp. 27-28.

³⁶ Ivi, p. 28.

³⁷ Ivi, p. 29.

realtà, l'assenza di parole e il proseguire dei protagonisti nella città quasi anonima riesce a ritrarre con estrema accuratezza la mancanza di complicità fra i due ormai ex amanti. La spersonalizzazione della città, in questo caso, è funzionale a riverberare il distacco ormai instaurato fra i due e la stessa folla che si accalca all'uscita del *métro* acuisce il loro senso d'isolamento ed estraneità. La moltitudine cittadina li rende sempre più anonimi ed essi si muovono come spettri nello spazio urbano.

Il rapporto ormai chiuso e senza più sussulti si scioglie quindi in un distacco accolto con freddezza glaciale:

[...] Elle fouilla dans ses poches mais ses mains engourdies glissaient mal dans la doublure. Elle remonta en courant les escaliers. Gérard avait dû s'arrêter pour la regarder descendre car il était à peine à une vingtaine de mètres. Elle allait l'appeler lorsqu'elle se rappela qu'elle avait un carnet neuf dans la poche de devant de sa veste. Elle vérifia en appuyant son doigt sur le tissu. Gérard marchait maintenant assez vite, ses épaules étaient élargies par l'imperméable. Elle resta jusqu'à ce qu'il ait disparu à la première rue transversale. Il ne faudrait pas qu'il se retourne, pensa-t-elle.³⁸

La prima sequenza del racconto si conclude con questa separazione attraverso la quale Rohmer riesce a marcare la distanza che ormai separa i due amanti. L'allontanamento visivo dell'uomo tra le strade suggerisce il modo in cui essi escono dalle loro vite.

Da un'analisi dello spazio s'individua nel racconto, oltre alla città di Parigi, che rappresenta il vissuto della *journée*, una serie di città che sottolineano l'impossibilità del loro rapporto e s'identificano con il futuro di separazione che attende loro. In primo luogo si apprende di Reims, primo scalo di Gérard nel suo lavoro; Digione, la città in cui la moglie trascorre alcuni giorni con la madre; e infine Lione, la città del nucleo familiare. Questi luoghi rendono inesorabile il fra i due, ma palesano anche il continuo viaggiare di Gérard, il suo spirito che non risiede in alcun luogo e che quindi, tanto meno, può ancorarsi a Parigi con Annie.

I luoghi sono solo accennati, ma raffigurano perfettamente una verità da recepire e metabolizzare; l'appartamento di Annie diviene quindi lo spazio in cui ella, accettando il distacco, rende reale la separazione:

[...] Annie alla à la fenêtre et se pencha dehors, Colette avait pris une cuillère et goûtait les nouilles. Elle se releva et vint s'accouder à côté d'Annie, qui se poussa de côté pour lui laisser la place.
- Tu ne sais pas encore ce qu'il m'a appris, dit-elle. Il est marié.
- Marié
- Oui, dit Annie en la regardant. C'est ce qu'il m'a dit.³⁹

Nel momento in cui Annie apprende del matrimonio di Gérard, le stesse città che prima

³⁸ Ivi, p. 30.

³⁹ Ivi, p. 34.

sono state menzionate iniziano a rappresentare non più un luogo di separazione dovuto al continuo viaggiare dell'uomo, ma un luogo reale e inaccessibile. In particolare la città che assume un ruolo cardine in questo allontanamento è Digione, luogo in cui Gérard vive con la propria moglie. Questa città s'identifica con l'impossibilità per Annie di costruire con lui un rapporto, rappresentando in maniera insindacabile la fine della loro relazione:

[...]- J'ai toujours pensé que tu l'aimais, dit Colette. Annie la regarda.
- C'est vrai, dit-elle en riant d'un rire forcé. J'étais très amoureuse de lui... jusqu'à ce qu'il parte pour Dijon... et puis un peu ce matin ; tu vois ; ce n'est pas mal, dit-elle en riant toujours, je suis capable de fidélité.
- Oui, c'est dommage qu'il soit marié. Tu ne crois pas ?
- Ah non ! Tu as de ces idées. Gérard !
Elle rit aux éclats.⁴⁰

Tuttavia, il pensiero della città di Lyon come luogo della separazione, è immediatamente cancellato dalla necessità della donna di considerare gli aspetti quotidiani della propria vita. Così quando rientra nel suo appartamento, Annie si confronta con le pretese di un altro spasimante, il giovane Jacques. In questo frangente si compie un altro distacco che però riguarda il solo Jacques e lo scacco amoroso di cui è vittima:

[...] Elles s'étaient à peine remises à manger qu'on frappait à la porte. Annie se leva pour ouvrir.
-Tiens, c'est toi, Jacques.
-Bonjour, Jacques, dit Colette.
-Bonjour, Colette... Je vous dérange.
-Non, dit Annie, assieds-toi. Tu as déjeuné ?
-Oui, dit Jacques.
Annie sourit.⁴¹

L'appartamento cambia dimensione: da luogo della separazione diviene il luogo della sconfitta di Jacques e la scena che si svolge racconta i disperati tentativi del ragazzo di ottenere da Annie una parola che possa confortare il suo sentimento:

[...] - Je ne l'ai vu qu'hier soir, dit Jacques, je suis venu à sept heures et demie. Je voulais mettre un mot sous ta porte, mais je n'avais rien pour écrire. Je suis repassé ce matin à huit heures vingt; je pensais que tu devais être ici.
- J'ai été obligée de partir plus tôt, dit Annie.
- Il faut bien que tu aies été obligée, dit Colette en riant.
Jacques jeta un coup d'œil à Colette qui le regarda en continuant de rire.
- Jacques, vous n'avez pas de chance.
- Oui, dit Jacques.⁴²

⁴⁰ Ivi, p. 35.

⁴¹ Ivi, p. 38.

⁴² Ivi, p. 39.

Si evidenzia fra i due un rapporto in divenire che è comunque già marcato da una profonda distanza nella percezione dei sentimenti, mostrati dall'indifferenza di Annie e dalla gelosia che angustia il ragazzo:

Annie avait mis sa robe bleue. Jacques s'avança vers elle.
- Tu as mis ta robe bleue!
- Laisse-moi, dit Annie.
Elle eut un mouvement de recul.
- Tu penses bien que je ne veux pas t'embrasser, dit Jacques en se mettant devant elle. Tu le revois quand?
- Je t'ai dit que je n'ai rien à te dire.
- Il vient ce soir?
- Je n'ai rien à te dire, dit-elle en essayant de le pousser. Laisse moi. Il est presque dix, tu vas me faire tout rater.
Jacques la lâcha.
- Bon, bon, ça va, dit- il entre ses dents. Si tu ne veux pas le dire, garde-le pour toi.
- Tu es ridicule.⁴³

Le parole di Jacques inaspriscono le divergenze e ogni sua mossa si palesa sbagliata, tanto da far irritare la donna, così che lo spazio che egli vive si manifesta come il luogo della sua sconfitta. La sua incapacità di arrendersi a questa evidenza si mostra nei suoi gesti e nelle sue parole che culminano in un parossismo di gelosia, una volta usciti dall'appartamento:

Jacques essaya de la retenir par la manche, mais elle ouvrait la porte.
- Annie, tu as bien une seconde, je voulais te dire..
Il la suivit des yeux à travers la glace jusqu'à ce qu'il ait vu le coiffeur s'avancer et Annie lui tendre la main en souriant. Jacques eut un mouvement d'épaules. Il traversa la rue et prit la direction de la station de métro.⁴⁴

Decidendo di dirigersi verso il *métro* Jacques accetta momentaneamente questa *débâcle*, compiendo un *mouvement d'épaules* che sembra presagire la sua indifferenza. Tuttavia, dopo aver intravisto per la strade l'altro amante di Annie, Gérard, in compagnia di una donna, si decide a seguirlo:

[...] Jacques revint sur ses pas en passant le plus près possibles des tables: c'était bien Moreau: l'écusson du col portait 136 sur fond rouge. Pourtant Annie a dit qu'il partait à deux heures, se dit-il. La plupart des tables étaient inoccupées: Jacques alla s'asseoir à l'intérieur du café. Le soleil éclatait de côté toute la terrasse et l'intérieur de la salle devait être invisible du dehors. Le garçon apporta le café.⁴⁵

Lo spazio urbano diventa in questo momento una sorta di scacchiera in cui Jacques si muove nel tentativo di seguire le mosse dell'uomo. La città, che fino a questo momento era stata presentata in maniera anonima, diventa un dedalo e un crocevia multiplo in cui

⁴³ Ivi, p. 41.

⁴⁴ Ivi, p. 43.

⁴⁵ *Ibidem*.

s'intersecano le vite degli altri, tanto che Jacques muovendosi tra di esse, diventa quasi un detective di una *spy story*:

[...] Moreau avait plié son journal et s'amusa à en déchiqueter le bout. Le soleil l'éclatait de face : c'était certainement lui mais il paraissait plus gros que sur les photographies, prises de face pour la plupart. Jacques le vit tout à coup se lever au devant d'une jeune fille en tailleur gris qui paraissait toute petite à côté de lui. Ils se serrèrent la main en riant et restèrent debout quelques instants à parler avec volubilité. Puis la jeune fille vint s'asseoir auprès de lui et posa son sac sur la table. De profil, éclairée par le soleil, elle paraissait avoir vingt-quatre ou vingt-cinq ans, ses traits étaient très fins – presque trop fins – , mais les rides de son front et de ses tempes étaient fortement marquées, d'autant plus qu'elle riait presque sans arrêt, la tête inclinée en arrière en regardant Moreau.⁴⁶

Sembra concretizzarsi il riferimento alla figura del “flâneur” che prefigura quella del detective, come afferma Walter Benjamin. Lo spazio urbano si appresta a diventare quindi il luogo della sua ricerca ossessiva, mascherando la propria indolenza dietro la quale si cela “l'attention soutenue d'un observateur ne quittant pas des yeux le criminal qui ne se doute de rien”⁴⁷.

Effettivamente, proprio la curiosità spinge il giovane ad osservare questa quotidiana scena della vita cittadina e come per giustificare il proprio scacco amoroso, Jacques diviene ossessionato dalla figura di Gérard: dal fatto che sia riuscito a lasciarsi alle spalle Annie e dal suo tentativo di concentrarsi su una nuova vita. Così, il giovane si appresta a seguire la coppia lungo la città, in un peregrinare che assume coordinate ben precise. Là dove tutto era più nebuloso quando si trattava di Annie, come se questo identificasse la confusione della sua vita privata, ora tutto diventa più nitido e la città stessa si manifesta come reale:

Place de la Madeleine, ils s'arrêtèrent un certain temps à l'entrée du métro et Moreau sortit de nouveau son carnet. Puis descendirent lentement les marches, la jeune fille l'avait pris par le bras. Jacques les suivit sur le quai et monta dans la même voiture qu'eux, à deux portes de distances. Il descendirent à Sèvres et prirent la direction de Porte d'Auteil.⁴⁸

Il punto di partenza è quindi indicato nell'*VIII arrondissement*, fino alla Porte d'Auteil nel XVI, attraverso Sèvres fra il VI e il VII *arrondissement*. L'estrema accuratezza con cui Rohmer descrive questo tragitto sul *métro* manifesta altresì l'esistenza di una vita reale al di fuori dell'appartamento di Annie, una vita che si muove in uno spazio comune: “Comme il y avait beaucoup de monde dans les couloirs, Jacques fut obligé de les suivre de très près”⁴⁹. La grande calca presente aumenta le possibilità di incontri,

⁴⁶ Ivi, p. 44.

⁴⁷ Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle* [1938], trad. fr., Cerf, Paris 2009, p. 458.

⁴⁸ Éric Rohmer, *Une journée*, cit., pp. 44-45.

⁴⁹ Ivi, p. 45.

spesso fuggevoli, legati solo ad uno sguardo e in questa circostanza l'interesse di Jacques viene calamitato dalla presenza di una giovane donna:

À la station Duroc, les voisins de Jacques descendirent : une jeune fille qui était montée à Sèvres devant lui et était restée du côté de la portière vint s'appuyer contre la glace de gauche ; la droite de Jacques venait d'être occupée : il regarda s'il n'y avait pas ailleurs quelque place qui conviendrait mieux puis il pensa qu'il apercevrait tout aussi bien Moreau au moment où il se lèverait.⁵⁰

Lo sguardo che Jacques sembra rivolgere inizialmente a Gérard viene a poco a poco catturato dalla giovane ragazza: come uno dei tanti incontri effimeri sul *métro*. Rohmer la descrive così:

La jeune fille avait sorti un livre de son sac : une méthode d'anglais avec des images. Elle lisait la tête penchée et ses cheveux, qu'elle portait très longs, lui cachaient presque tout le visage. Elle portait un manteau beige clair serré par une ceinture de cuir bleu marine. Elle ne devait pas avoir plus de dix-huit ans.⁵¹

La prima descrizione della ragazza è succeduta dalle impressioni che suscita in Jacques:

Des ses yeux, Jacques voyait tout juste une mince lentille d'un jaune brillant : elle a des yeux plus clairs qu'Annie, pensa-t-il, quoiqu'elle soit plus brune mais c'est peut-être parce que je la vois de profil.⁵²

Nel momento in cui Jacques sembra dimenticarsi di seguire Gérard, vede nella giovane donna una sorta di proiezione di Annie: ogni suo interesse sembra ancora incatenato alla figura della donna amata. In tale situazione l'affollamento della carrozza del *métro* è reso da piccoli frammenti, come se fossero i pensieri stessi che si avvicendano durante il viaggio. Tutto è funzionale a rendere lo spazio come un luogo in cui è inevitabile il contatto fisico e il gioco di sguardi:

[...] On arrivait à une station et Jacques se pencha de côté pour voir si Moreau n'avait pas bougé. Il dut en même temps se porter légèrement en avant pour ne pas gêner sa voisine de droite. La jeune fille eut un mouvement sec et se tourna un peu plus vers l'avant de la voiture, autant que sa position le lui permettait.⁵³

L'interno del *métro* è descritto con puntuale efficacia, i minimi gesti sono tratteggiati con precisione da Rohmer, come se volesse far entrare il lettore dentro il vagone. I movimenti di Jacques, sempre intenti a non perdere di vista Gérard, creano un inevitabile contatto con la giovane donna:

Jacques reprit son journal, parcourut quelques titres, le remit dans sa poche et regarda distraitemment la jeune fille : elle avait le nez court, légèrement relevé, à

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ivi*, pp. 45-46.

⁵² *Ivi*, p. 46.

⁵³ *Ibidem*.

moitié caché par la saillie des pommettes. Tout en lisant, elle reprenait son ancienne position. À un certain moment, elle jeta un coup d'œil vers Jacques. Voyant qu'il la regardait, elle se détourna vivement et porta la main à sa bouche comme pour cacher un sourire. Elle est idiote, pensa Jacques, elle doit s'imaginer que je la suis.⁵⁴

Col pensiero perennemente rivolto verso Annie, Jacques guarda solo di sfuggita la ragazza, non particolarmente colpito dalla sua presenza se non in seno alla rassomiglianza con la donna. Lo sguardo che ella le porta sembra, anzi, infastidirlo poiché lo spazio che egli vive è sempre funzionale al pensiero di Annie. Tuttavia dovendosi fermare entrambi alla stessa fermata, sfrutta questa occasione per meglio seguire Gérard e la donna:

C'est seulement à la station terminus de la porte d'Auteil que Moreau et la jeune fille en gris se levèrent. Ne voulant pas sortir avec eux, Jacques laissa la jeune fille beige passer devant lui. Une fois sur le quai, pour ne pas perdre Moreau de vue, il dut presser le pas et se trouva derrière elle dans l'escalier de sortie. Moreau et la jeune femme s'engagèrent dans les couloir montant à l'hippodrome. La jeune fille prit la même direction.
[...]Lorsqu'il fut à son niveau, il tourna la tête vers elle : elle regardait droit devant elle, les livres légèrement serrés. Elle rit, pensa Jacques.
- C'est bien la sorti qui donne sur le Bois ? Dit-il.
Elle se tourna.
- Comment ? Oui, l'hippodrome est ici, c'est le côté du Bois.⁵⁵

Fuori dal *métro*, Jacques decide di abordare la giovane donna. In questo modo si crea una dialettica tra lo spazio rappresentato dal *métro* e la città vera e propria. Come se il *métro* cristallizzasse l'esistenza:

[...] En un sens, c'est un « dedans ambulante » : les usagers peuvent le ressentir comme un abri, comme un refuge. L'inconnu, dans la ville, tant qu'il y demeure, y goûte une espèce de sécurité. Il se trouve à l'écart d'une recherche coûteuse et de décisions pénibles à prendre. Il souhaiterait parfois que le voyage s'éternise.⁵⁶

Con queste parole Pierre Sansot definisce il viaggio nei mezzi pubblici della città, ed è lo stesso personaggio a trovarsi in questa situazione; il suo spostarsi per la città lo conduce inevitabilmente a ritrovarsi in una storia che forse egli stesso non ama conoscere. Inseguire il compagno di Annie non ha un vero senso, ma improvvisamente, fuori dal *métro*, si arrischia a prendere contatto con la giovane donna, uscendo dal suo stato di sicurezza per provare quanto meno a mettersi in gioco:

Ils s'engageaient dans les escaliers au moment où Moreau et la jeune femme arrivaient au haut des marches.
-Oui, l'autre sortie est celle de l'autobus.

⁵⁴ Ivi, p. 46.

⁵⁵ Ivi, p. 47.

⁵⁶ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Klincksieck, Paris 1971, pp. 199-200.

Elle le regarda de nouveau.

-Comment ?

-L'autre sortie est celle de l'autobus, reprit Jacques, sous le chemin de fer de ceinture. On le prend quand on veut aller au Parc des Princes, ajouta-t-il comme pour lui-même ; je me souviens maintenant, On peut prendre celle-ci d'ailleurs...

La jeune fille ne répondit pas : ils arrivaient au bout des marches.⁵⁷

Il pedinamento iniziato da Jacques seguendo Gérard sul *métro* continua all'interno del Bois de Boulogne, solo che in questa circostanza Jacques non è più solo, ma accompagnato dalla giovane donna. La strategia di Jacques nell'abbordare la ragazza non è accompagnata da una ferma decisione, infatti le sue parole appaiono distratte, sincopate, come se le parole non fossero direttamente collegate al suo pensiero. Egli le si è avvicinato distrattamente, quasi obbligato dagli sguardi ricevuti dalla donna sul *métro*. Il suo scopo è sempre quello di seguire Gérard e, dal momento che l'incontro con la ragazza non pare ostacolarlo, decide di rivolgerle la parola:

[...] La jeune fille ne répondit pas : ils arrivaient au bout des marches ; Moreau et la femme en gris avaient fait le demi-tour et se dirigeaient du côté du Bois, le long du massif de lauriers qui borde l'hippodrome. La jeune fille prit la même direction en pressant le pas. Jacques hésita une seconde mais, voyant qu'elle ralentissait, il la rejoignit.

-C'est bien de ce côté-ci la porte d'Auteil, dit-il : l'avenue là-bas.

-Je pense, dit la jeune fille en s'éloignant de lui pour incliner à droite, vers le Bois, toujours dans la même direction que Moreau.⁵⁸

Così, pur accostando la ragazza, Jacques non cessa di tenere d'occhio Moreau e tutta la sua attenzione è catturata da lui. Lo stesso discorso che intraprende si fissa su elementi distratti e di scarsa importanza, come se lo stesso Jacques dovesse tenerlo vivo a malincuore. Si evince che l'incontro rappresenta solo un momento di svago nella giornata di Jacques, un momento che inavvertitamente sembra sollevarlo dall'opprimente sentimento che prova per Annie, vissuto in maniera così ossessiva da indurlo a rincorrere a pedinare il suo amante:

L'allée décrivait une courbe accentuée et les arbustes du talus lui cachaient Moreau presque entièrement.

-Il y a bien deux ans qu'il ne m'était pas arrivée de me promener à cette heure-ci, reprit-il. J'étais tout à l'heure sur les boulevards, il faisait tellement beau que j'ai eu envie de sortir un peu de Paris.⁵⁹

Si scopre che il lavoro notturno di Jacques gli ha impedito negli ultimi tempi di poter godere di un momento di libertà nelle ore pomeridiane. Questa passeggiata è quindi la prima occasione per vivere la città dopo lungo tempo, e in tale circostanza il suo

⁵⁷ Éric Rohmer, *Une journée*, cit., p. 47.

⁵⁸ Ivi, pp. 47-48.

⁵⁹ Ivi, pp. 48-49.

peregrinare, seppur dettato dall'esigenza di seguire Moreau, gli offre l'occasione di avvicinarsi ad una nuova ragazza. L'interesse che avverte nei suoi confronti è tuttavia ambiguo, come appare chiaro durante la passeggiata nel Bois:

- Je voulais descendre porte Dauphine, dit Jacques, mais la porte d'Auteil est plus près de chez moi.

Moreau et la jeune femme en gris traversaient la route et s'engageaient sous les arbres. Tout en parlant, Jacques les suivit sans que la jeune fille fît la moindre observation.

- Normalement à cette heure-ci, je devrais être dans mon lit ; je travaille la nuit à la gare Saint-Lazare. Ce matin, je n'ai pas pu me coucher.

- Vous n'avez pas bien envie de travailler cette nuit, dit-elle.

- Pensez-vous ; j'ai pris l'habitude depuis trois mois. Je n'ai plus du tout envie de dormir la nuit. Et vous ? Vous ne faites rien.

- Rien.

- Vous vous promenez.

- Oui, c'est cela.

Elle sourit. Il y eut un silence. Moreau et la jeune femme prenaient un petit sentier limité d'un côté par des fils barbelés, de l'autre par un fossé. Il ne voulait pas avoir l'air de les suivre pas à pas.⁶⁰

Come se fosse solo un fantasma, una donna senza passato e futuro, egli si confessa e la rende partecipe della propria vita. La donna, in questo angolo di Parigi, rappresenta la sua distrazione, un modo per allontanarsi dal proprio vissuto quotidiano: un'occasione dettata dal caso per modificare la propria vita, anche se al momento non sembra capace di coglierlo. Nel suo animo e nel suo pensiero è sempre presente la figura di Annie, la sua ossessione, che si manifesta nella gelosia che lo spinge a pedinare Moreau. Tutta la passeggiata si fissa su questo obiettivo e si conclude nel momento stesso in cui Moreau lascia il parco:

[...] Le banc de Moreau était vide.

-Ils sont partis, dit la jeune fille.

-Ils ne sont pas resté longtemps, dit Jacques.

-C'est plutôt nous qui avons perdu un temps fou. Ce que c'est de dire des stupidités.

Il faut que je sois à sept heures à Vincennes chez ma tante qui m'invite à dîner.

J'espère revenir assez tôt pour voir mes six pages.

-C'est vrai, dit Jacques, dépêchons-nous.⁶¹

Lo spazio rappresentato dal parco sembra aver influito momentaneamente sull'animo di Jacques, infatti i pensieri che voleva indirizzare in maniera ossessiva verso la donna amata si concentrano lentamente sulla giovane donna incontrata sul *métro*. Si delinea il primo momento di un cambiamento, quasi inconscio, del protagonista nei suoi sentimenti. Questi sentimenti vengono annullati nel momento in cui si accorge che Moreau si è ormai allontanato dal parco. L'interesse e l'ossessione per Annie prendono

⁶⁰ Ivi, pp. 49-50.

⁶¹ Ivi, p. 54.

immediatamente il sopravvento, rendendo incapace il ragazzo di poter vivere le proprie giornate.

Quando la scena si trasferisce nuovamente nell'appartamento di Annie si perde nuovamente il senso delle coordinate cittadine. Questo luogo, così come la donna stessa, sembrano tuttavia identificarsi nel centro stesso da cui si diramano le storie. In tal modo la donna assume un ruolo di protagonista anche nella sua assenza rappresentando il punto centrale dei pensieri dei suoi amanti, Jacques in particolare:

Annie mit son peignoir et alla ouvrir.

- Tiens c'est toi, Jacques ! Entre, entre

- Je te dérange, dit Jacques, tu t'habillais ?

Elle revint s'allonger sur le lit.

- Non, j'étais rentrée pour me reposer.

- Truc n'est pas venu ?

- Tu vois bien que non.

- Tu voulais dormir.

- Oh, non ! Tu penses bien que je n'ai pas le temps. J'étais revenu pour me reposer un peu.

Jacques sortit son portefeuille.

- J'avais oublié de te rendre la monnaie à midi. S'il te la réclamait...

- Penses-tu, dit Annie. C'est pour ça que tu viens ?

- J'étais dans le métros, ça ne m'a pas fait un long détour. Je ne pensais pas que tu serais là ; je l'aurais donné en bas.⁶²

Annie rappresenta il fulcro della vita di Jacques, il quale cerca anche una banale scusa pur di rivederla ancora. La donna quindi sembra vivere in quello che Westphal, ricorrendo alla figura di di Penelope, definisce come uno spazio e non un luogo, e come la moglie di Ulisse “elle est certes là, mais elle ne savoure pas le lieu”⁶³. Lo spazio rappresentato dal suo appartamento s'identifica quindi come un luogo in cui subisce dapprima la rottura con l'amante Moreau e successivamente le continue *avances*, seppur tiepide e velate, mai decise del giovane Jacques. Quest'ultimo, invece, vaga per Parigi e si trasforma in detective avendo però sempre in testa e ben presente lo spazio di Annie, il luogo da lui vagheggiato che rappresenta simbolicamente proprio la donna e come Ulisse, secondo le parole di Westphal, “il se sent victime du *spatium*; il le subit [...]. Il convoite le retour au *lieu*⁶⁴”: la casa di Annie.

La conclusione del racconto tuttavia suggerisce un nuovo scacco per il giovane, incapace di rivelare alla donna ciò che ha visto, ma solo, in un impeto di orgoglio, l'incontro con la giovane donna:

Non, dit Jacques. Je me suis promené. Je suis allé jusqu'au Bois... j'ai même abordé

⁶² Ivi, pp. 54-55.

⁶³ Berthrand Westphal, *Le monde plausible*, Les éditions de Minuit, Paris 2001, p. 69.

⁶⁴ Ivi, p. 70.

une jeune fille.

[...] -Eh bien, ce n'est déjà pas mal, me voilà une remplaçante toute trouvée. Tu dis qu'elle est libre ?

-Idiote, dit Jacques en la saisissant par les bras. Je ne sais jamais si tu parles sérieusement. Laisse-moi t'embrasser pour te punir.

Annie se dégagea.

-Bon, laisse-moi. Tu as une façon de serrer, je t'assure que tu me fais mal. Jacques, laisse-moi, nos sommes pressés, je me demande ce que tu as ce soir : tu es complètement fou.⁶⁵

Lasciato l'appartamento di Annie, Jacques incontra nuovamente la ragazza: questa opportunità si mostra l'occasione per lasciarsi dietro lo *spatium* della donna. Così, egli si rende per la prima volta consapevole del legame senza futuro che lo stringe ad Annie, e della necessità di costruirsi una vita che vada al di là di essa:

- Tiens, c'est vous !

- Comme on se retrouve, dit Jacques. J'ai accompagné une amie rue La Fayette. J'allais prendre le métro ici pour Saint-Lazare. Je prends mon travail à neuf heures et demie. Vous venez de Vincennes ?

- Oui, dit-elle, même plus tôt que je ne pensais. Je remonte.

- Je ne sais pas si je descends, dit Jacques. Notre-Dame-de-Lorette à Saint-Lazare, deux stations, je peux bien faire ça à pied. Il est neuf heures.

- Cinq, dit-elle.

- Je vous accompagne un peu, dit-il. Ça ne sert à rien d'arriver en avance. Vous habitez rue Notre-Dame-de-Lorette.

- Oui, vous avez bonne mémoire.⁶⁶

Così, fuori dallo spazio di Annie si ritrovano le coordinate precise, un luogo geografico reale che può essere infinito e in movimento. Quindi, per Jacques uscirne consciamente significa tornare nuovamente libero, per non subire più lo spazio circostante e di conseguenza avere la possibilità, non tanto di dominarlo, ma quantomeno di viverlo individualmente secondo le proprie esigenze. Tutto ciò per Jacques significa avere la possibilità di entrare nella vita vera, in uno spazio che possa essere “le degré zéro de l'implication du sujet dans une perception qui se voudrait dépouillée de toute subjectivité”⁶⁷. Ritrovare un mondo oggettivo come primo momento per liberarsi dal fantasma di Annie.

1.2 La Demande en mariage

La novella in questione, scritta nel 1944, si caratterizza per una visione dello spazio che assume diversi significati, a seconda dei luoghi in cui si muove il protagonista. Il

⁶⁵ Éric Rohmer, *Une journée*, cit., pp. 62-63.

⁶⁶ Ivi, p. 63.

⁶⁷ Robert Smadja, *L'espace psychanalytique, théorie et pratique*, in Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal (dir.), *Littérature et espaces*, Pulim, Limoges 2003, p. 67.

giovane Mathias, innamorato di Janine, confessa questo suo sentimento all'amica Gisèle, creando nella discussione uno spazio riservato al ricordo, necessario per elaborare il senso del suo amore., che si concretizza nel momento in cui il protagonista si spinge addirittura ad entrare furtivamente nella stanza di Janine, come se volesse appropriarsi in maniera completa della donna.

Il primo luogo che viene rappresentato è l'appartamento di Gisèle, uno spazio neutro che serve a Mathias per sviscerare la propria coscienza:

Gisèle n'arrivait pas à défaire le nœud de son tablier. On sonna une seconde fois.
Elle baissa les bras et courut vers la porte.
-Ah, c'est vous ! J'ai honte de me faire voir dans cet état. Passez vite et ne me regardez pas.
Elle avait pris le coin de son tablier et le tenait plié en diagonale pour ne pas montres que l'envers. Mathias entra dans la salle à manger ; elle le suivit.
-Asseyez-vous, asseyez-vous.
Elle se retourna vers lui, et lâcha le coin du tablier.
-Vous voyez, j'ai tué un poulet cet après-midi, il y a plein de sang.
Elle faisait voir des taches brunes sur la toile. Elle rit.⁶⁸

L'appartamento di Gisèle rappresenta un punto importante per il racconto proprio in quanto si rivela lo spazio in cui il protagonista riesce a parlare francamente del rapporto con la donna desiderata. All'interno di questo spazio, tuttavia, se ne riscontra un altro che è rappresentato dal senso del ricordo e della memoria e si caratterizza per essere il punto principale da cui si dirama tutto il senso della storia:

-Ce n'est pas que j'ai peur. Que voulez-vous, je... je la connais. Mais... Oui, avec une autre ce ne serait pas la même chose. On ne sait pas ce qu'elle pense ; si ; on sait bien... Oui, vous vous... C'est plutôt la façon dont ça a commencé ?
-Si vous en êtes à ça à votre âge ! Je ne vous croyais pas si timide !
-Ce n'est pas timide. Ça, non... d'ailleurs, vous savez, je le lui ai dit.
-Et bien, et alors ?
[...] Il faut que je vous raconte tout, dit Mathias.⁶⁹

Si percepisce come l'appartamento di Gisèle diventi una sorta di luogo dell'anima per Mathias, un luogo in cui egli cerca di prendere possesso dei propri sentimenti. In questo modo lo spazio è rappresentato in maniera astratta, attraverso il pensiero e il tentativo di Mathias di riappropriarsi del vissuto al fine di elaborarlo e ottenere una risposta definitiva sull'affetto che prova verso la ragazza.

La sua necessità in questo frangente è quella di essere capace di guardare dentro se stesso per poter superare la dicotomia tra i propri desideri e le paure delle proprie azioni. Lo spazio si suddivide in due livelli ben precisi che indicano due territori atti a marcare la vita del protagonista: si rilevano quei due domini di cui parla Fontanille: “Le domaine

⁶⁸ Éric Rohmer, *La demande en mariage*, in Id. *Fripottes de porcelaines*, cit., p. 71.

⁶⁹ Ivi, pp. 78-79.

intérieur est celui de l'harmonie, de la culture, de la sécurité; le domaine extérieur est celui du chaos, de la barbarie e de la menace⁷⁰. Infatti, nel racconto, soprattutto nella fase in cui il protagonista si confida con l'amica Gisèle, emerge questua dualità che prende spunto dalla confessione della sua attrazione (l'armonia) e la paura di svelarla alla persona verso cui è indirizzata (la minaccia). Per entrare in contatto con i propri sentimenti egli recupera lo spazio della memoria:

[...] Oui, c'était dimanche dernier. Elle avait perdu son peigne (nous étions allés nous promener). Nous somme retournés pour le chercher ; c'était un peigne rouge, il devait être facile à voir. Il y avait juste là un gosse, une petit garçon, et on le lui a demandé.

[...] Surtout que Janine... ça avait l'air de l'amuser de parler à cet enfant : tantôt elle me regardait, tantôt le gosse qui lui disait : « Non, madame. » J'avais le pressentiment que c'était trop bête, tout de même ! Un enfant dit « madame », « mademoiselle » comme ça, à n'importe qui, enfin... Enfin, il n'avait rien trouvé. Elle lui dit adieu et il répondit : « Au revoir, monsieur ; au revoir, madame. » Oui, c'est ça qui l'a fait rire, sans quoi !⁷¹

La confessione del giovane Mathias parte quindi da questo episodio e dalla sua incapacità di dare un senso preciso alla reazione della sua amica:

[...] elle riait : « Il m'a appelée madame ! Il m'a appelée madame ! » Elle disait ça d'un air idiot, oui vraiment idiot. Moi, je me suis mis à rire et j'ai dit : « Que voulez-vous, il a cru que vous étiez ma femme... les enfants... - Ah, il a cru que j'étais votre femme ! » Elle s'est mise à rire encore plus fort. « Alors, ça vous fait rire », je lui ai dit ; je l'avais prise par le bras : « Ça vous fait rire, vous trouvez ça drôle ! » C'est alors qu'elle est partie.⁷²

Si ravvisa quindi in questa confessione lo spazio interiore di Mathias, raffigurato dalla sua paura del ridicolo, di non essere preso seriamente dalla propria amica. Il risultato di questa paura è quindi la confessione del proprio sentimento in un parossismo tale da diventare un'ossessione. Così, questa domanda di matrimonio incompleta diviene il punto di partenza del pedinamento di Mathias:

Jusqu'à la rue George-Sand, il y avait bien un kilomètre. Mathias était bien essoufflé lorsqu'il frappa à la porte de la chambre Il n'y avait probablement personne à l'intérieur. Il fit craquer une allumette. Oui, c'était bien cette porte : « Janine Murat » sur une carte de visite à bords dentelés.⁷³

La prima tappa di questo pellegrinaggio ossessivo è costituito dal cinema:

[...] -Ils ont dû aller au cinéma encore ! Grogna-t-il entre ses dents.
Mathias descendit l'escalier à toute vitesse. Au bout de la rue, à deux cents mètres,

⁷⁰ Jacques Fontanille, *Formes tensives et passionnelles du dialogue des sémiosphères*, in Bertrand Westphal (dir.), *Géocritique forme d'emploi*, Pulim, Limoges 2001, p. 119.

⁷¹ Éric Rohmer, *La demande en mariage*, in Id. *Friponnes de porcelaines*, cit. p. 79.

⁷² Ivi, pp. 79-80.

⁷³ Ivi, p. 89.

on voyait l'enseigne lumineuse d'un cinéma: Lux.⁷⁴

Emerge quindi come Mathias viva lo spazio urbano come una lunga attesa, pregna unicamente della propria ossessione, con la quale trascorre freneticamente i minuti che lo separano dalla fine dello spettacolo. Guarda nervosamente l'orologio, capta senza interesse i discorsi degli astanti, perde tempo, fino ad arrivare alla decisione di riprendere i propri passi:

[...] Il commençait à faire frais. Il mit ses mains dans ses poches et s'accouda au mur. L'avenue était bien éclairée par les projecteurs et les lumières des maisons : on distinguait presque les traits de ceux qui passaient sur le trottoir devant le cinéma. Il se redressa et sortit. Il remonta assez vite en ralentissant le pas vers la maison de Janine qui faisait angle avec une rue plus petite parallèle à l'avenue.⁷⁵

La sua ansia mostra il demone interiore nascosto, e nel momento in cui si accosta alla prospettiva di desiderare il matrimonio con Janine il suo comportamento diventa compulsivo, in una continua attesa e movimento. La città diviene il luogo della sua anima e del suo tormento, dei ricordi che lo vedono insieme a Janine:

Il se souvenait qu'un jour – il y avait tout juste deux semaines – où il passait par cette rue pour se rendre chez Janine, il l'avait aperçue à sa fenêtre au-dessus d'une sorte de cour ou de jardin planté de pêchers et d'abricotiers.⁷⁶

Il ricordo ne influenza il presente e di conseguenza la città si annulla così come il suo spazio personale tramutandosi in quello della ragazza. Infatti il ragazzo entra proprio fisicamente nello spazio di Janine, accedendo furtivamente nell'appartamento. Si raffigura quindi lo spazio di un *voyeur*, di colui che tenta di rubare con lo sguardo l'essenza altrui:

[...]la rue était de construction toute récente et il devait s'étendre autrefois beaucoup plus loin. Le portillon qui y donnait accès n'était même pas fermé à clef. Mathias entra et s'avança doucement sous les branches jusqu'à un petit hangar de bois goudronné accolé à la maison.⁷⁷

Entrando in questo spazio Mathias prova a conquistare, almeno visivamente, il luogo della ragazza desiderata, il quale si delinea come il luogo dell'ossessione: la stanza, filtrata dallo sguardo del ragazzo si trasforma e non è più semplicemente il luogo dell'intimità di Janine, ma una rappresentazione fisica del desiderio di Mathias. Lo spazio diviene quindi il luogo essenziale per la presa di coscienza del protagonista, che si manifesta nel tentativo di creare un “entrelacement de la rêverie personnelle dans

⁷⁴ Ivi, p. 91.

⁷⁵ Ivi, p. 92.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Ivi, p. 92.

l'espace de la description"⁷⁸. Entrando nello spazio della donna egli infatti entra nello spazio dei suoi sogni, che si realizza come una prepotente ossessione, tale da acquisire caratteri reali, così descritti da Rohmer:

[...] C'était une assez grande chambre comprenant deux renforcements, un pour le lit, l'autre séparée par un rideau, devait être un cabinet de toilette. Au milieu, sur un table, se trouvaient des journaux de mode soigneusement posés les uns sur les autres et pressés par un gros galet plat à veines vertes et blanches, un cendrier de métal et un vas de tulipes. Il se dirigea du côté du lit. Le mur était tapissé de photos : vues de montagnes et portraits d'artistes ; au dessus de la table de nuit, deux cartes postales glacées représentant l'une Danielle Darrieux l'autre Tyrone Power.⁷⁹

Come un fotografo Rohmer cerca di scattare un'istantanea della camera e del momento. Tuttavia quello che traspare da questa descrizione non è solamente la raffigurazione della stanza ma anche e soprattutto, ripetiamo, l'ossessione del ragazzo. In tal modo si delinea il nuovo ruolo della stanza che diviene il luogo in cui il ragazzo cerca di sottrarre elementi della vita della sua amata, attraverso una serie di azioni che sottolineano e rispecchiano il suo stato mentale:

[...] À sa droite, après le renforcement, l'angle du mur était occupé par une armoire à glace de bois clair ciré ; il l'ouvrit doucement en soulevant le battant comme s'il avait peur de faire crier les gonds ; le linge était empilé sur les rayons dans un ordre parfait ; sur une pile, il vit un sachet ; il le prit et recula un peu pour se mettre à la lumière : il lut : violette. Il approcha son nez et respira.⁸⁰

Il protagonista cerca letteralmente di appropriarsi dello spazio della giovane donna ed egli vive in questo spazio tutto il senso del rapporto con essa, palesando così il tentativo di entrare in possesso attraverso questo luogo della donna stessa. Infine, questa ossessione si concretizza in un gesto ben preciso:

De l'un des angles du fond, il retira une boîte de cartes de visite coq-de roche, dentelées, avec le nom écrit en écriture manuscrite, « Janine Murat ». Il en souleva une et la mit sur la table ; il prit dans le tiroir un petit stylo bleu-violet, le dévissa, essuya la plume sur un buvard. Il barra « Murat » sur la carte et mit au-dessus « Mathias ». Il recula la tête en clignant de l'œil. Il tourna et récrivit au dos « Janine Mathias », puis la déchira et petits morceaux.⁸¹

Questo gesto esemplifica il senso dell'ossessione che pervade il protagonista, ovvero, cercando di esplorare e conquistare il luogo egli cerca allo stesso modo di impossessarsi della giovane donna. Lo spazio quindi non è più un luogo isolato, non è più solamente l'abitazione della donna, ma è soprattutto il luogo in cui il protagonista cerca di

⁷⁸ Robert Smadja, *L'espace psychanalytique, théorie et pratique*, in Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal (dir.), *Littérature et espaces*, Pulim, Limoges 2003, p. 67.

⁷⁹ Ivi, p. 93.

⁸⁰ Ivi, p. 94.

⁸¹ Ivi, p. 96.

immaginare il proprio futuro che deve necessariamente essere per lui insieme a a Janine.

I.3 Rue Monge

Scritto tra il 1945 e il 1946, *Rue Monge* rappresenta la prima stesura di quello che sarà il *conte moral* intitolato *Ma nuit chez Maud*, con una variazione fondamentale rappresentata dal cambiamento dell'ambientazione, che da Parigi passa a Clermont-Ferrand. Il racconto in questione, tuttavia, può essere assunto a simbolo della vita cittadina descritta da Éric Rohmer, che mai come in questo caso assurge a vero e proprio attante. Da subito la descrizione della città si dimostra quanto mai precisa e appropriata, suggerendo e allo sguardo del lettore un'immersione totale nella vita parigina. Lo stesso protagonista, già dalle prime considerazioni, si rende consapevole di quanto la città possa offrire ai suoi occhi e alla sua vita. Non emerge quindi solo una città che si erge a personaggio e regista delle storie, ma anche, come vedremo presto, una città che vuole essere ammirata e ispirare le vite dei propri cittadini:

[...] Mais peut-être qu'en dépit des apparences, je ne le voulais que d'une façon bien timide et que si j'avais eu la certitude de succès ou simplement un désir de réussir, j'aurais compté davantage sur le hasard. En somme, j'ai plutôt refusé de croire à ma chance, ce qui est une bien mauvaise manière de s'y prendre. De deux choses l'une, ou j'étais déjà amoureux de S..., et dans ce cas c'était bien permis de faire ce que je voulais, ou S..., ne m'intéressait pas plus qu'une de ces jolies filles que j'avais la possibilité de rencontrer à Paris, et dans ce cas je suis bien obligé d'expliquer mon obstination par la série de contretemps qui, comme par fait exprès, sont survenus cette semaine-là pour m'engager presque malgré moi à faire ce qui était en fin de compte le plus raisonnable, s'il faut juger les moyens à la réussite.⁸²

In questo caso la città di Parigi è immediatamente presentata come il luogo dei probabili incontri e il protagonista non esita a riconoscerne le possibilità. Tutto il racconto si dipana attraverso questa sensazione provata dal protagonista e può essere assunta e interpretata come una dichiarazione d'amore nei confronti di Parigi:

[...] J'aime beaucoup Paris l'été, et c'est une des raisons pour lesquelles je me suis assez bien accommodé de mon sort lorsque j'ai appris que Gaillard ne pouvait pas partir, car rien ne m'empêchait de faire le voyage tout seul, et, de fait, me serais-je peut-être décidé le mardi en fin de compte, ce qui prouve que S... était bien loin de ma pensée et, en tout cas, que je ne voulais rien sacrifier à l'espoir bien faible que j'avais de la rencontrer.⁸³

Consapevole di vivere in una grande città, egli riesce a raffigurarsi le enormi difficoltà che ciò implica, ma allo stesso modo è conscio di quanto i suoi desideri possano in tale

⁸² Éric Rohmer, *Rue Monge*, in Id. *Fripottes de porcelaines*, cit. pp. 108-109.

⁸³ Ivi, pp. 109-110.

spazio concretizzarsi. Parigi però non è tratteggiata solo come un modello ideale, ma è da subito identificata con i luoghi ben precisi che il personaggio frequenta nella sua quotidianità:

[...] J'avais fini par m'habituer à mon quartier qui me plaisait fort peu, où faute de trouver d'autre logement, j'avais du m'installer dans un hôtel de la rue Claude-Bernard. Je n'avais jamais beaucoup aimé me promener seul, mais depuis le début de l'été il m'arrivait d'allonger la distance qui me séparait des bureaux où je travaillais boulevard Saint-Germain en passant, soit par le Jardin des Plantes, soit par le boulevard Saint-Michel et la rue Gay-Lussac. Il est vrai que la rue Monge que je prenais le plus souvent, et où se passait la plus grande partie de cette histoire, n'a rien de particulièrement attrayant ; néanmoins, la variété du quartier qu'elle coupe en biais et le nombre de carrefours qu'elle rencontre, joints à la difficulté qu'il y a de suivre quelqu'un dans une telle rue, avaient fini par me rendre presque agréable un parcours qui me paraissait aux premiers temps de mon installation, si long et monotone.⁸⁴

Questo estratto identifica Parigi nella sua topografia ben definita, situata tra il 5° e il 6° *arrondissement* e segna le coordinate precise delle mete del giovane. Nonostante la sua iniziale ritrosia ad avventurarsi per le vie cittadine, sempre più si lascia conquistare e sedurre dalle potenzialità che offre il quartiere, immergendosi così nella vita quotidiana:

Bref, pendant ces huit jours, il me fut absolument impossible de rester dans ma chambre et je ne sais trop quelle force me poussait – indépendamment de tous les prétextes que je n'avais pas de peine à trouver – à descendre vers la Seine et à m'arrêter presque toujours à mi-chemin, en me rappelant que j'étais aussi bien là que d'ailleurs et que la fatigue d'une longue marche dans Paris ne pouvait qu'augmenter cette sensation de dégoût et de perte de temps qu'il m'était impossible, et pour cause de dissiper.⁸⁵

Nell'analisi dello spazio di questo racconto subentra anche un altro luogo: la stanza. Vissuta come un ambiente ostile per il protagonista, una sorta di prigione che lo allontana dalla vita vera, rappresenta l'antitesi rispetto alle opportunità che si celano nella frequentazione delle vie cittadine. Si trova quindi una prima dicotomia tra il dentro e il fuori, in cui la camera rappresenta non solo la tranquillità, ma anche lo spazio di un soffocamento e di una pena: il luogo della non vita dalla quale è necessario uscire per trovare stimoli ulteriori. Lo spazio cittadino è, al contrario, il fuori e rappresenta tutte quelle possibilità che si possono cogliere per far emergere la vita reale e che inevitabilmente sembra dare il via alla storia vera e propria:

Je n'ai aucun souvenir précis où je vis S... pour la première fois. Je sais que je l'avais déjà croisée dans la rue une ou deux fois – peut-être plus – au moment où un incident bien insignifiant força pour ainsi dire mon attention. Je me trouvais dans un café qui fait coin entre la rue des Écoles et la rue Monge. Elle venait de passer devant la vitre dans la direction de Maubert lorsqu'un des client court vers la porte

⁸⁴ Ivi, p. 110.

⁸⁵ *Ibidem*.

et appelle un homme qui marchait dans la rue dans le même sens qu'elle à dix mètres derrière.⁸⁶

Il protagonista sembra per la prima volta rendersi conto dell'esistenza di S..., che passa dall'essere un semplice abitante della città a volto conosciuto, tanto da diventare un viso quasi familiare. Le sue passeggiate per la città si rivelano quindi il motivo per considerare la propria vita, trovando una nuova energia, simile a quella descritte Walter Benjamin:

Une ivresse s'empare de celui qui a marché longtemps sans but dans les rues. A chaque pas, la marche acquiert une force nouvelle ; les magasins, les bistros, les femmes qui sourient ne cessent de perdre de leurs attraits et le prochain coin de rue, une masse lointaine de feuillage, un nom de rue exercent une attraction toujours plus irrésistible. Puis la faim se fait sentir. Le promeneur ne veut rien savoir des centaines d'endroits qui lui permettraient de l'assouvir. Comme un animal ascétique il rode dans des quartiers inconnus jusqu'à ce qu'il s'effondre, totalement épuisé, dans sa chambre qui l'accueille, étrangère et froide.⁸⁷

L'incontro con la donna, in definitiva cambia il proprio rapporto con la città, riesce a concretizzare il proprio desiderio, fino a far emergere dalla folla la giovane donna che diviene protagonista dei suoi pensieri:

Je l'ai croisée le soir même en revenant du bureau. Je me souviens qu'elle baissa tout de suite les yeux. Ses cheveux me parurent plus blonds que je ne pensais : c'était sans doute à cause de sa robe bleue. C'est ce soir-là, je crois, que je me suis demandé pourquoi, jusqu'ici, je n'avais pas fait attention à elle ; après tout, était-ce peut-être la première fois que je la voyais et je pouvais très bien la confondre avec une autre car rien ne prouvait qu'elle habitait dans le quartier depuis longtemps.⁸⁸

Uscendo dalla folla la donna diventa reale, assume delle caratteristiche fisiche ben determinate, non è più un volto anonimo ma un volto con i tratti definiti ben precisi. Così “les cheveux plus blonds” e “la robe bleue” la identificano, anche in un momento effimero e breve, e dimostrano la sua esistenza. In tal modo diventa un volto conosciuto, una persona che costringe il protagonista a seguirne i passi e a riflettere sulla personalità espressa dalle sue caratteristiche fisiche:

Pour en revenir à ce soir-là, je me rappelle avoir fait la remarque que S... n'était pourtant pas une de ces femmes aux traits irréguliers dont un détail, dans les gestes où dans l'expression finit pour vous retenir. Avec elle, on aurait pensé plutôt le contraire : qu'on devait la trouver jolie tout de suite, quitte à revenir un peu sur son jugement.⁸⁹

Dal momento dell'incontro, la città cambia il suo aspetto e il modo di essere vissuto: le

⁸⁶ Ivi, p. 111.

⁸⁷ Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX siècle*, cit., p. 450-451.

⁸⁸ Éric Rohmer, *Rue Monge*, cit., p. 112.

⁸⁹ Ivi, pp. 112-113.

strade stesse non hanno più una caratteristica anonima, ma diventano il luogo in cui è possibile incrociare la donna in ogni istante. La città, per il protagonista, inizia ad identificarsi con il suo oggetto del desiderio e raffigurata attraverso i pensieri che suscita nel protagonista. Come per dimostrare la reale esistenza della donna, anche i pensieri hanno bisogno di un luogo ben preciso e concreto per essere espresso, palesandosi nelle riflessioni del protagonista durante la sua traversata cittadina:

Ces réflexions durèrent le temps que je mis à me rendre du carrefour Maubert au croisement de la rue du Cardinal-Lemoine où demeurait Gaillard, un de mes camarades de Centrale qui, comme moi, s'était établi à Paris.⁹⁰

La zona della città è sempre più circoscritta dalle vie del 5° e 6° *arrondissement*, che rappresentano i luoghi in cui è possibile per il protagonista elaborare le sensazioni lasciategli dalla giovane donna. La precisa topografia diventa essenziale anche per comprendere le abitudini del giovane e rendere ancora più attendibile l'incontro quotidiano che si concretizza in quelle strade. Ciò che avviene è filtrato da Rohmer attraverso lo sguardo del giovane e la percezione dello spazio che viene a crearsi e elaborato nella sua complessità, come suggerisce Sandra Cavicchioli:

Da un lato si tratterà di mettere in scena dei processi avviati da un soggetto che tramite le sue azioni e i suoi movimenti evidenzia lo spazio come luogo della profondità; dall'altro, la stessa convivenza, all'interno di un campo visivo, di più oggetti, ci restituirà quello spazio come luogo articolato di connessioni, che liberano appunto un effetto di abitabilità e di percorribilità e, ancora una volta di profondità.⁹¹

I movimenti e lo sguardo del protagonista quindi ci permettono di comprendere la profondità dello spazio e le necessarie interazioni che avvengono, ad esempio, in città fra gli abitanti. Il diverso modo di essere vissuto varia a seconda delle circostanze che vengono a crearsi così che la profondità dello spazio in questo caso è resa in maniera accurata dalla descrizione delle strade che permette al lettore di immergersi totalmente nella città di Parigi e di comprendere le diverse motivazioni che possono spingere il protagonista ad abbordare o meno la ragazza. In un caso:

Si je n'avais pas été avec Gaillard, j'aurais peut-être essayé de la suivre pour savoir où elle habitait et travaillait.⁹²

E in un altro:

[...] Puis je la vis de nouveau trois jours plus tard, à la même heure et marchant

⁹⁰ Ivi, p. 113.

⁹¹ Sandra Cavicchioli, *Spazio, descrizione, effetto di realtà*, in Flavio Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterari*, Armando, Roma 2010, p. 25.

⁹² Éric Rohmer, *Rue Monge*, cit., p. 113.

dans la même direction, mais il fallait que j'aie expédié un télégramme à la poste et je n'avais pas de temps à perdre.⁹³

In questa prima parte del racconto, quindi, sono evidenziati soprattutto i momenti dell'incontro quotidiano che suscita l'interesse del protagonista. Immerso totalmente nell'ambiente dello spazio urbano, la giovane donna intravista nelle strade rappresenta per lui il principale motivo per apprezzare la città nei mesi estivi. Si riscontra in tal modo che la città diviene sempre più sinonimo della giovane donna e abbandonare lo spazio significa anche accantonare la possibilità di rivederla. In quest'ottica è da leggere l'apparente indifferenza con cui accoglie la notizia di non poter partire insieme all'amico Gaillard per una gita fuori Parigi:

[...] J'avais décidé de prendre en deux fois mon congé de trois semaines, car je devais passer dix jours chez ma mère en province au mois d'octobre. Nous avions projeté, Gaillard et moi, d'aller faire une promenade en Normandie, mais il avait certaines difficultés à obtenir son congé et il ne savait pas s'il pourrait être libre en même temps qu moi. Le mien commençait le 12 au soir, un jeudi. Je me souviens fort bien que je rentrai par la rue Monge vers sept heures : le temps avait l'air de se gêner pour de bon et même au cas où Gaillard eu été libre, nous n'aurions pas pu partir sous la pluie. De toute façon, je devais remplacer le pneu de ma bicyclette et pour cela me rendre à Vincennes le lendemain matin ; il était donc fort probable que nous ne partirions pas avant le samedi ou le dimanche.⁹⁴

L'escursione che quindi rappresentava un momento per fuggire dalla città e dai propri obblighi in questo caso viene interpretata come un'evitabile noia che avrebbe impedito di rivedere la giovane donna. I due luoghi che vengono a contrapporsi sono quindi rappresentati dalla Normandia, il luogo del riposo e della distrazione, e la città di Parigi, il luogo dei doveri e della vita quotidiana. Entrambi i luoghi in questo frangente perdono questa caratteristica primaria che era stata elaborata dal protagonista, perciò la Normandia diviene il luogo della lontananza e la città il luogo in cui è possibile perpetrare l'incontro con l'oggetto dei suoi desideri. In questo contesto l'eventualità di restare non provoca nel protagonista nessun disappunto; al contrario, l'accoglie come un sollievo e non esita a sottolineare il momento del nuovo incontro:

Cette fois-ci, encore, je mis une seconde à la reconnaître. Elle portait un imperméable beige qui lui allait mal, je suis à peu près certain qu'elle me regarda et je l'ai reconnue à son regard ; j'ai presque tout de suite songé à la suivre mais il m'a fallu naturellement marcher encore pendant quelques mètres. Je ne voulais pas me faire voir d'elle, si possible, et comme il y avait pas mal de monde dans la rue et que, de plus, elle marchait très vite, il m'était assez malaise de la surveiller. J'avais à peine commencé à redescendre que je la perdis de vue : elle se trouvait à ce moment au niveau du métro Cardinal-Lemoine et il était fort possible qu'elle fut

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ *Ivi*, p. 114.

entrée dans un magasin.⁹⁵

Nel momento in cui il protagonista incrocia la ragazza, le coordinate del luogo sono segnate in maniera precisa, come se egli stesso volesse circoscrivere nella realtà e nella concretezza i luoghi da lei frequentati, identificando sempre più la città con lei. L'osservazione continua lo porta in questa circostanza a sottolineare un mero aspetto fisico rappresentato dall' "imperméable beige qui lui allait mal", che ancora di più ha il potere di rendere reale la donna.

Tuttavia, ciò che emerge da questo estratto e da questa prima parte del racconto è l'incapacità del protagonista di sapersi relazionare con la donna. Tutta questa serie di incontri, infatti, pur sottolineati e resi puntualmente, sembrano identificare il carattere particolarmente chiuso e timido, ma tuttavia ben disposto in apparenza ad andare fino in fondo al proprio desiderio. Così la narrazione sembra prendere le fattezze di un racconto di spionaggio, in cui il protagonista non esita a scendere in strada per osservare ancora una volta la donna e quasi spiare i movimenti:

Le lendemain, vendredi, le ciel était redevenu bleu, avec des nuages que le vent chassa tout de suite: il faisait froid, j'avais envie de marcher et décidai de faire à pied une partie du chemin jusqu'à la station de métro Hotel-de-Ville. Le chemin le plus court était la rue Monge et j'ai pensé tout naturellement – entendant sonner dix heures – que l'heure de mon passage était presque toujours la même et que si j'avais rencontré S... aussi fréquemment depuis quelques jours, c'est qu'elle devait travailler du côté du bas de la rue – ou prendre le métro à la station de la place Maubert ce qui revenait au même. Quand je l'avais croisée la veille, elle descendait également – je ne lui avais vu remonter la rue qu'une seule fois – mais elle avait dû ressortir pour aller faire des courses ; il me semblait lui avoir vu un grand sac au bras.⁹⁶

La città in questo caso si trasforma in un labirinto in cui sono elaborate le sensazioni e le visioni del protagonista, così che ogni gesto è sottolineato. La ricerca della donna si rivela ossessiva e continua, fino ad essere un elemento di disturbo reale. Tutti i luoghi che vengono percorsi sono accompagnati dal pensiero di incrociare la donna e ciò comporta per il protagonista la necessità di tornare continuamente nei posti tipici che possano propiziare l'incontro.

In questa continua ricerca s'inseriscono altri elementi che riportano il protagonista alla sua vita, quasi fossero elementi di distrazione dal suo reale obiettivo: essi sono tuttavia accantonati e resi come una parentesi sacrificabile della propria esistenza:

À Vincennes, on me dit que je ne pouvais pas avoir mon pneu avant mardi. Je me consolai assez vite en songeant qu'il n'était pas très agréable de partir la veille du 15 août et que peut-être Gaillard n'aurait pas encore son congé demain. J'avais

⁹⁵ Ivi, pp. 114-115.

⁹⁶ Ivi, p. 115.

prévu juste : il ne pouvait être libre que le dimanche. Les temps avait l'air de se mettre définitivement au beau, le vent s'était arrêté et je pensais qu'il n'y avait aucune raison pour que l'été finisse si tôt et que nous ne perdions rien à attendre.⁹⁷

In questo caso è interessante notare come il luogo qui rappresentato esca dai confini soliti del percorso abituale. Dalle passeggiate tra il 5° e il 6° *arrondissement*, il protagonista s'inoltra verso la zona est di Parigi, fuori dalle mura cittadine. È evidente che essa rappresenta una sorta di luogo altro rispetto alla vita quotidiana del protagonista. Esso definisce una zona che è rappresentata dall'assenza della donna desiderata, uno spazio circoscritto nei suoi pensieri e nel vagheggiamento del riposo. Inoltre, come già osservato, il piccolo inconveniente non sembra disturbare il protagonista che anzi accoglie con un sollievo l'ipotesi di restare in città durante gli ultimi giorni d'estate. S'instaura così un tempo dell'attesa che viene identificato con lo spazio cittadino e ovviamente con la figura della donna:

Comme je n'avais rien à faire, j'allai l'après-midi me promener au Luxembourg et revins à pied par la place Denfert. Quand j'arrivai à l'hôtel, il était sept heures moins dix, heure à laquelle je l'avais croisée la veille : il était peu vraisemblable que je la rencontre de nouveau puisqu'elle avait tout l'air de sortir pour une course, mais je n'avais pas envie de monter dans ma chambre située au cinquième et pensais que, n'ayant rien à faire, je pouvais bien descendre jusqu'au bout de la rue avant d'aller chercher Gaillard qui ne devait rentrer chez lui qu'après sept heures.⁹⁸

Rientrare nei propri luoghi fra il 5° e il 6° *arrondissement* significa ugualmente un ritorno al pensiero della giovane. La città cambia il suo volto principale e perde tutte le sembianze primarie: si concretizza l'ossessione del giovane che si ritrova a vivere questo spazio unicamente come una proiezione del suo desiderio. I luoghi che il protagonista attraversa vengono fatti rivivere attraverso la volontà di ricreare una nuova situazione in cui possa incrociare la donna. In questa situazione la sua perseveranza viene premiata dal caso:

Elle allait dans le même sens que moi, je l'avais reconnue de très loin, à sa démarche ; elle avait mis sa robe bleue ; ses cheveux blonds descendaient bas sur ses épaules et je m'aperçus que, si je ne l'avais pas reconnue tout de suite la veille, c'est qu'elle les avait serrées dans une résille – ce qui lui allait moins bien.⁹⁹

In questo primo momento il protagonista sembra accontentarsi semplicemente della visione della giovane donna. Pur con questa semplice idea, il suo percorso non esula mai dal tracciato definito, ed egli continua a vivere la città con la solita leggerezza. La città quindi non è solo la presenza della giovane donna, oppure gli obblighi universitari,

⁹⁷ Ivi, pp. 115-116.

⁹⁸ Ivi, p. 116.

⁹⁹ *Ibidem*.

ma anche lo svago e il piacere:

Le soir, donc, si je me souviens bien, j'allais au cinéma avec Gaillard. Le lendemain, samedi, je me levai très tard et sortis vers onze heures. Le temps semblait s'être définitivement mis au beau. Je commençai par aller faire une course¹⁰⁰.

Ciononostante il pensiero del protagonista ritorna sempre sulla giovane donna, come se visse in una sorta di continua trance che lo porta ad ignorare ciò che lo circonda. La città è quindi vissuta solo attraverso la mappatura degli incontri precedenti, nel tentativo di ricreare sempre il momento propizio per incrociarla nuovamente:

[...] La femme de ménage venait généralement faire ma chambre à la fin de la matinée et mon séjour prolongé au lit m'avait donné envie de marcher. Depuis fort longtemps que je n'étais pas passé à cette heure dans la rue, car je sors du bureau à midi et plus possible que je la rencontre à cette heure, soit qu'elle sorte pour faire des courses, heure tout aussi normale qu'une autre, soit qu'elle ait un emploi et qu'elle rentre plus tôt que moi : si elle a un emploi à heures fixes, me dis-je, elle doit nécessairement passer dans la rue entre onze et midi, puisqu'elle reprend son travail vers une heure et demie.¹⁰¹

Questa prima parte del racconto mostra l'ossessione del protagonista per la giovane donna e il suo modo di vivere lo spazio urbano solo attraverso la possibilità di incrociarla. Tutto lo slancio vitale che egli sembra possedere è legato all'unico fine di vederla ulteriormente. La città ha quindi una doppia valenza che può essere identificata da una parte nella precisione con cui Rohmer descrive la sua fisionomia e topografia, e dall'altra con lo sguardo apparentemente disincantato del protagonista che cerca in essa solamente la figura femminile. Al suo sguardo la città perde la sua fisionomia precisa per diventare unicamente un dedalo, un luogo tra tanti che gli nega la possibilità di trovare l'oggetto desiderato in ogni momento:

[...] Il faisait maintenant très chaud, au point que j'avais envie de mettre ma veste sur le bras, mais je craignais que cela ne fasse mauvaise impression sur elle au cas où je la rencontrerais, et cette idée me fit rire. Finalement, ayant vraiment très soif, je rentrai dans un café, celui de l'autre fois ; je m'assis à une table appuyée contre le vitre et d'où il m'était très facile de surveiller les deux rues ; je n'avais pas envie de me lever et je pouvais très bien rester là une heure, ou même deux, à fumer et à lire le journal que je venais d'acheter.¹⁰²

Si evidenzia come anche in un momento di normale quiete nulla impedisce al protagonista di continuare la sua ricerca. Il racconto quindi segue continuamente il tragitto del giovane e la sua ricerca che diventa una continua ossessione da cui lo stesso protagonista non riesce a liberarsi.

¹⁰⁰ Ivi, p. 118.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Ivi, p. 120.

La svolta del racconto avviene nel momento in cui il protagonista si accorge di aver trascorso inutilmente le ultime giornate delle sue vacanze, non prima di aver ceduto ancora una volta al desiderio di perdersi nelle vie cittadine:

[...] Je me mis à surveiller la rue avec un énervement croissant mais il m'était vraiment impossible de lire et de rester assis quatre heures. Je poussais jusqu'à la Seine puis revins chez moi par le boulevard Saint-Michel et le Panthéon. Il n'était que cinq heures et demie quand je suis arrivé à l'hôtel et je n'étais jamais passé dans la rue à cette heure.¹⁰³

Lo spazio urbano che rappresenta quindi un'autentica ossessione si trasforma nel luogo in cui avviene un incontro imprevisto e che determina una piega importante nell'insieme del racconto:

[...] En revenant, j'ai rencontré un de mes anciens voisins d'hôtel, Dumiège. Il était étudiant aux Arts décoratifs et nous étions souvent sortis ensemble au début de l'année. Il m'a invité à dîner, dans un restaurant du Quartier latin ; nous avons eu l'intention de terminer la soirée au cinéma, mais il était maintenant trop tard.¹⁰⁴

Proprio l'incontro con l'ex vicino di stanza consente al protagonista di conoscere Maud, una ragazza che aveva incontrato tempo addietro e che lo costringe a guardare la città in un modo differente. L'intreccio che si dipana da questo momento si consolida a partire dalla chiacchierata che i due personaggi intessono:

Nous sommes donc allés chez Maud. Elle habitait dans un hôtel sur les quais de la Seine. Sa chambre, quoique mansardée en partie, était vaste et éclairée par une grande baie vitre. Ses amis en question arrivèrent un quart d'heure plus tard : c'étaient un garçon et une fille que je connaissais de vue, également. Il venaient tout simplement pour dire qu'ils n'étaient pas libres ce soir et Maud eut toutes les peines du monde à les faire rester cinq minutes à prendre avec nous un verre de Bénédicte.¹⁰⁵

La casa di Maud, presentata come un appartamento di una giovane studentessa, diviene il luogo della tentazione per il giovane protagonista. Pur senza le questioni filosofiche e morali che saranno sviscerate in *Ma nuit chez Maud*, anche in questa circostanza lo spazio assume un ruolo importante per definire meglio i sentimenti del giovane protagonista. Il rapporto che s'instaura fra i due diviene ambiguo e provocante e l'appartamento della giovane viene descritto non a partire da dati essenziali relativi al suo arredamento ma semplicemente in virtù della situazione che viene a crearsi. Sembra interessante rimarcare quanto anche in questo luogo il pensiero del protagonista si indirizzi verso S...:

¹⁰³ Ivi, p. 124.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Ivi, p. 126.

Je songeai à S... et je ne sais trop pourquoi je rougis légèrement. Une raison de plus de paraître ridicule à mes propres yeux. J'éprouvais un réel plaisir à m'entretenir avec Maud, quoique ce genre de femme me soit trop étrangère pour que je puisse me sentir tout à fait à l'aise.¹⁰⁶

Quello che avviene successivamente nell'appartamento mostra il tentativo di mettere alla prova i sentimenti che sente verso S...; il ruolo dello spazio nell'appartamento di Maud è quindi da ricondurre nella necessità che avverte il protagonista di sviscerare il proprio animo e comprendere fino a che punto si senta legato e attratto dalla giovane S... In questo caso lo spazio ha un ruolo anche nell'interferire con la quotidianità; esso si trasforma in un oggetto del caso che pone il protagonista di fronte alla possibilità di rivedere l'oggetto dei suoi desideri:

Je n'étais pas absolument sûr que ce fut elle : je ne lui avais jamais vue cette robe et elle tourna si rapidement au coin de la rue Monge que j'hésitai une seconde mais, comme je me trouvais comme par extraordinaire habillé et chaussé, je suis descendu aussi vite que je pus, tout en félicitant de n'avoir pas, tout à l'heure, par paresse, enlevé mes souliers. C'était bien elle : elle marchait à une cinquantaine de mètres devant moi (elle portait une robe imprimée à dessins bleus et blancs). Peut-être en tout autre circonstance aurais-je pris des précautions avant de l'aborder, mais mon aventure de la nuit m'avait trop surexcité pour que je me content simplement de me rendre compte où elle habitait. D'ailleurs, cette fois, le hasard me servit.¹⁰⁷

Il ruolo del caso si dimostra così di primaria importanza anche in questo racconto: la deviazione della storia dalla sua linea diretta si percepisce quindi non come un ostacolo ma come un momento che rende possibile ciò che non era fattibile attraverso la ricerca della quotidianità. La casa di Maud si rivela quindi un attante che entra nel gioco delle molteplici occasioni cittadine. Infatti dopo aver deviato dalla sua consuetudine quotidiana il protagonista ha l'occasione di incrociare nuovamente S... e lo spazio urbano che dà luogo a questo incontro viene nuovamente puntualizzato da Rohmer, segnalando ulteriormente le coordinate precise:

[...] D'ailleurs, cette fois, le hasard me servit. Elle entra dans un magasin – une crèmerie. Je la suivis et réussis à lier conversation avec elle. Je sais que nous avons marché ensemble jusqu'au carrefour Cardinal-Lemoine, c'est-à-dire pendant une centaine de mètres. J'appris qu'elle habitait du côté de la place Jussieu et qu'elle sortait le matin pour faire des courses. C'était bien peu de chose mais je n'osais l'accompagner plus loin et nous nous sommes séparés en riant.¹⁰⁸

Un aspetto che si concretizza in questo frangente è dovuto proprio alla decisiva funzione della notte trascorsa nell'appartamento di Maud e alla conseguente sovraccitazione che hanno fatto cogliere al personaggio la possibilità concreta di

¹⁰⁶ Ivi, p. 133.

¹⁰⁷ Ivi, p. 137.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 135-136.

incontrare e abordare la ragazza. I luoghi identificati restano sempre circoscritti nel 6° *arrondissement* parigino come ad identificare che il caso, per quanto attivo nella vita quotidiana e motore del destino, necessita tuttavia sempre di una ben precisa regolarità. Il secondo momento in cui egli trascorre la notte nella casa di Maud si dimostra un'altra volta funzionale per creare il presupposto di un incontro. Quello che accade durante la notte è un semplice gioco fatto di *avances* velate e di dinieghi da parte di Maud che sembrano lasciare nel protagonista un senso di frustrazione e di noia. Tutto ciò cambia rapidamente quando, nuovamente in strada si accorge della presenza di S...:

J'avais déjà dépassé la rue Saint-Jacques lorsque S... apparut une seconde dans la zone éclairée d'un lampadaire. Je la rejoignis en courant. Nous sommes allés ensemble jusqu'au bas de la rue Claude-Bernard, puis je lui ai proposé de l'accompagner jusque chez elle, ce qui elle accepta. J'appris qu'elle travaillait dans le bureaux de la gare d'Austerlitz l'après-midi – samedi compris – de deux à huit, et si je l'avais rencontrée jeudi et vendredi dernier aux environs de sept heures, c'est qu'elle avait pris un congé de huit jours autours du 15 août.¹⁰⁹

Una seconda volta il caso entra nell'esistenza del giovane e anche in questa circostanza il suo destino ruota intorno allo spazio della casa di Maud. Sembra pertanto che il ruolo esercitato dall'appartamento di Maud sia quello di propiziare l'incontro con la giovane S... ; lasciando sempre che i luoghi parigini entrino nel contesto del racconto.

A questo punto, oltre all'appartamento di Maud, entra nel racconto un altro spazio casalingo di considerevole importanza, vale a dire l'appartamento della giovane S...:

[...] elle me montra la chambre, je lui assurai que je dormirais très bien allongé sur les couvertures et nous nous dîmes bonsoir. Fatigué comme je l'étais, je pensais m'endormir tout de suite mais je ne mis pas de temps à m'apercevoir que je n'avais plus du tout sommeil ; je me suis mis à la fenêtre, puis comme il me semblait entendre du bruit, j'entrouvris la porte du couloir et je m'aperçus que sa chambre était encore éclairée.¹¹⁰

Il protagonista si trova infine nel luogo che rappresenta la sua meta, l'appartamento di S...; in questo caso si palesa una differenza che lo stesso protagonista sottolinea, ovvero la diversa intraprendenza nell'approcciarsi alla ragazza rispetto a quanto fatto con Maud. Laddove nell'appartamento di Maud il protagonista mostra la sua timidezza, legata indissolubilmente allo scarso interesse che egli nutriva per Maud, nell'appartamento di S... appare invece a suo agio e maggiormente conscio delle proprie azioni e dei propri pensieri:

Je ne crois pas avoir agi pleinement de propos délibéré, c'est-à-dire que j'entrevois déjà qu'il arriverait ce qui arriva, je l'écarté de ma pensée comme trop

¹⁰⁹ Ivi, p. 141.

¹¹⁰ Ivi, pp. 143-144.

improbable, trop dangereux à obtenir : et, en fin de compte, de bien peu d'intérêt pour le risque encouru. Il paraîtra peut-être étonnant qu'après m'être montré si timide avec Maud, avec laquelle je ne risquais rien, je sois devenu tout à coup si hard, alors que je le répète, j'étais certainement amoureux de S... en ce moment -ci que je le fus par la suite et eu je n'aurais voulu la choquer pour rien au monde.¹¹¹

Cambia lo spazio, cambia anche l'atteggiamento del protagonista. Come si evince da questo estratto e dalla lettura del pensiero stesso, emerge un pensiero di fondo che tende a fargli vivere diversamente questi due luoghi. Mentre nell'appartamento di Maud egli era seppur sicuro del risultato positivo, completamente svuotato di sentimenti e quindi in teoria più sicuro di se stesso, nell'appartamento di S..., sentendo che i suoi sentimenti sono più sinceri e coinvolgenti si spinge a rischiare. A questo la stanza di S... diviene il luogo in cui realmente il personaggio riesce a conquistare il proprio desiderio. Per riuscire ad ottenere ciò, tuttavia, egli ha dovuto attraversare i vari luoghi: le strade della città, la stanza di Maud, come dei necessari passaggi per riuscire a maturare il coraggio necessario per riuscire a conquistare la donna. Solo in base a ciò, al modo in cui si è relazionato con questi spazi egli ha potuto infine conquistare lo spazio che solo per lui contava.

1.4 *Le Révolver*

Le Révolver, scritto nel 1949, è un racconto ambientato a Parigi, nel 1935, fra le strade della città, l'appartamento dei protagonisti e il "café". Il luogo che viene citato è il Café d'Harcourt che si trovava all'epoca, prima di scomparire, nel V *arrondissement*, Quartier Latin. L'intreccio contiene *in nuce* quello che sarà poi elaborato nel "conte moral" *La carrière de Suzanne*. Rispetto a quest'ultimo, la differenza consiste soprattutto nell'assenza della dimensione morale, che si concretizza soprattutto nell'assenza dei personaggi maschili, soprattutto nel protagonista, di scrupoli interiori. Rimangono, invece, simili le caratteristiche e le dinamiche principali nel rapporto fra i protagonisti. Il luogo principale in cui vengono descritti gli avvenimenti del racconto è per l'appunto il Café d'Harcourt e questo spazio viene subito inquadrato dal protagonista come il luogo ideale per accogliere la gioventù dell'epoca:

Dix-huit ans est un âge sans excuse. L'ancien café d'Harcourt a gardé longtemps le souvenir de la bande d'étudiants qui, dans les premiers moi de 1935, s'y rassemblait chaque soir. Nul doute que tel de mes camarades ne persiste à parer cette période de sa jeunesse de l'éclat dont l'exubérance, la fantaisie, une certaine affectation de cynisme peuvent encore briller aux yeux d'un homme asservi aux obligations de

¹¹¹ Ivi, p. 144.

son état.¹¹²

Nel “café” si svolge gran parte dell'intreccio, tanto che questo ambiente si mostra lo spazio ideale per raccontare e delineare tutto il vissuto, come se solo all'interno di questo spazio chiuso i due protagonisti potessero cogliere la possibilità di vivere le loro avventure e la loro gioventù. Il “café”, inoltre, gioca un ruolo importante all'interno del *récit* perché si concretizza come il luogo degli incontri e delle macchinazioni dei ragazzi ai danni della giovane donna Paule.

Tuttavia il luogo in cui i giovani si incontrano per la prima volta non è il “café” ma l'appartamento di Max:

Un soir, Max me téléphone de venir passer la soirée chez lui. Ses parents qui habitaient en banlieue possédaient à Paris un pied-à-terre qu'il était en général seul à occuper. [...] Bientôt, Paule fit son entrée. La soirée fut très animée et elle parut en peu désorientée par notre brusquerie et notre affectation de grossièreté.¹¹³

Questo luogo diviene lo spazio del primo incontro con la giovane Paule, ed ella è presentata come una ragazza un “peu désorientée”, che inizialmente sembra subire l'atteggiamento dei ragazzi e dei loro modi rudi e affettati. Questo aspetto sembra porre da subito Paule in una condizione di subalternità rispetto a due ragazzi e indica altresì il punto di partenza della sua personalità. L'appartamento di Max è tuttavia solamente il luogo da cui la vicenda prende inizio, infatti il *récit* si sposta nuovamente all'interno del “café”:

Un soir, en passant au café, j'aperçus Paule assise seule à une table, « Encore un tour de Max, pensai-je, il lui aura donné un rendez-vous fictif . » Pour la première fois, me mis à la plaindre ; mais lui avouer mes soupçons aurait été trahir la confiance que Max mettait en moi. [...] Nous évitâmes tous deux de prononcer le nom de Max ; elle me dit seulement qu'elle m'enviait d'habiter un quartier si agréable et qu'elle s'ennuyait le soir seule chez elle (en mauvais termes avec sa famille, elle avait loué une petite chambre dans le quartier de la porte de Versailles).¹¹⁴

La giovane donna abita pertanto in un appartamento che non trova attraente, il che spiega anche in parte il motivo per cui si ritrovi così spesso all'interno del “café”. In questo spazio abbandona la dimensione che trova ristretta e soffocante, così che il luogo rappresenta non solo un momento di aggregazione ma anche di fuga dalla sua quotidianità.

Un altro spazio e luogo che viene citato ed entra nell'intreccio del racconto è la sala dove si organizza “le bal de la Médecine”. Il brano seguente rivela al lettore la

¹¹² Éric Rohmer, *Le Révolver*, in Id. *Fripottes de porcelaines*, cit. p.153.

¹¹³ Ivi, pp. 158-159.

¹¹⁴ Ivi, p. 164.

considerazione che i giovani, e in particolare il protagonista, hanno della giovane donna Paule:

[...] je ne cessais de rêver à Sonia, mais je n'aurais avoué la vérité à personne, surtout à Max, même en m'abritant derrière un masque de cynisme. Aussi redoutais-je doublement d'avoir à m'afficher avec elle [Paule], me demandant quel était le plus déshonorant: reconnaître que je m'étais fait inviter par une fille, ou laisser croire qu'à défaut d'autre cavalière j'avais été obligé de me rabattre sur cette insignifiante petite dactylo.¹¹⁵

Ciò che si evince ulteriormente è la totale disistima nei confronti di Paule, la cui presenza sembra procurare loro un malcelato fastidio. In questo modo si acuisce quel senso di malessere interno ai giovani stessi che scaricano sulla ragazza le loro insoddisfazioni. Così il luogo in cui perpetrare la propria rivincita verso Paule diviene proprio il “café”. Questo spazio perde le sue caratteristiche principali e diviene non più il luogo di ritrovo ma anzi il luogo in cui essi cercano di colmare il proprio vuoto attraverso una battaglia di nervi portata avanti nel tentativo di approfittare il più possibile della giovane donna. Così, nella mente dei ragazzi s'insinua l'idea di sottrarle più soldi possibili, portandola a pagare per le loro numerose consumazioni:

Le lendemain, au café, Max éclata de rire dès qu'il m'aperçut : « Alors mon vieux, tu te permets de chasser dans mon domaine. Mais quelle idée t'a pris d'inviter cette fille. Je suis sûr que tu t'es laissé embobiner par elle : elle est plus maligne que tu ne crois. »

Je dus lui avouer la vérité et je rougissais déjà prévoyant sa réaction, lorsqu'il éclata de rire de plus belle. « Sans blague. Elle a casqué ? Tu es merveilleux. Je n'aurais jamais réussi un tour pareil. Tu me donne une idée de génie. Je suis sans un sou depuis quelques jours ; nous allons l'utiliser au mieux de nos intérêts. C'est une fille très précieuse ». ¹¹⁶

Le discussioni che si intessono vertono sul tentativo dei giovani di ideare il piano perfetto per ingannarla. Ciò che risulta interessante rimarcare è come all'interno di questo luogo essi si comportino probabilmente in maniera diversa rispetto alle loro abitudini. Lo spazio del “café” e la presenza di Paule danno il via quindi nelle loro menti a meccanismo che li conduce a portare a compimento le loro idee:

L'accueil de Paule avait été assez froid, mais elle se laissa déridier par l'entrain de Max. Il avoua avec une impudence dont je le croyais pas capable ses embarras d'argent et Paule paya la consommation.

« As-tu remarqué que, depuis quelques jours, elle vient toute seule ici, me dit Max en sortant. Nous allons l'avoir constamment sur le dos ; il faut absolument se débarrasser d'elle. Que dirais-tu si nous la ruinions ? Elle ne doit pas gagner beaucoup ; nous allons lui faire dépenser tout son moi en quelques jours. Ensuite, nous serons tranquilles. » ¹¹⁷

¹¹⁵ Ivi, p. 165.

¹¹⁶ Ivi, p. 167.

¹¹⁷ *Ibidem*.

Inizialmente il giovane protagonista mostra un po' di remore di fronte al comportamento audace e ignominioso di Max (“Je ne dissimulais pas mon indignation, mais Max me ferma la bouche”)¹¹⁸ e rivela quindi un rimorso di coscienza, un accenno di riprovazione nei confronti del giovane amico che tuttavia cede presto il posto alla presa d'atto di non essere tanto diverso da lui: “mon hypocrisie moins apparente que celle de mon camarade n'en était peut-être que plus subtile: lui au moins n'essayait pas de se justifier à ses propres yeux”¹¹⁹.

Si potrebbe addirittura sostenere che il “café” non rappresenti solo il luogo dell'imbroglio, ma anche il luogo della coscienza: infatti è al suo interno che il protagonista, spinto dagli eventi, riconsidera il proprio comportamento nei confronti della vita e nei confronti dell'amico, così come della giovane Paule:

Nous prîmes ainsi l'habitude de la revoir et de nous faire inviter par elle, en ayant soin de commander les consommations les plus coûteuses. Max alla passer quelques jours en province. Je faisais tous les soirs une brève apparition au café dans l'espoir de revoir Sonia.¹²⁰

In particolare si evince quanto il suo comportamento differisca a seconda del fatto che Max sia o meno insieme a lui, come se quest'ultimo rappresentasse quell'aspetto del proprio carattere che fatica a tenere represso. Infatti il suo atteggiamento nei confronti della giovane Paule viene a modificarsi quando si trova da solo con lei:

Je m'aperçus ainsi que Paule venait très régulièrement et qu'elle commençait à se lier avec certains de nos camarades qui avaient l'air de la prendre très sérieux. Néanmoins, elle était le plus souvent seule, et mes scrupules m'ayant repris en l'absence de Max, je refusais de m'asseoir à sa table. Mais elle se montrait si pressante qu'il fallut bien accepter une ou deux fois de lui tenir compagnie; pour me justifier à ses yeux, j'avais été obligé de lui confesser une gêne qui était loin d'être la mienne, prétextant je ne sais quelles dettes ou notes de dentiste et, aurais-je voulu payer qu'elle m'aurait absolument empêché de le faire. Je voyais naître en elle à mon égard une indulgente sympathie qui ajoutait à ma confusion. « On vous voit toujours seul, disait-elle. Nous sortirons ensemble un de ces soirs. Ne faites pas de façons ; cela me fait plaisir à moi aussi, je m'ennuie. » Je finis par accepter.¹²¹

Il comportamento che egli tende a tenere in questa circostanza rappresenta per il protagonista un tentativo di sottrarsi alla propria posizione subalterna rispetto a Max. Il suo stato d'animo differisce molto nelle due situazioni e l'insofferenza che egli pretendeva avere nei confronti di Paule nasce invece unicamente dal suo modo di relazionarsi con l'amico: subendo la sua influenza, subisce anche i suoi atteggiamenti,

¹¹⁸ Ivi, p. 168.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Ivi, pp. 168-169.

tanto che di riflesso ne sembra subire passivamente ogni scelta. In questo brano si avverte quanto il suo reale sentimento e le sue reali emozioni siano a lui stesso nascoste, fino ad accettare che il comportamento di Max sovrasti il suo, per poi rendersi conto, in sua assenza, di non nutrire nessun particolare accanimento nei confronti della ragazza.

La situazione, tuttavia, cambia ulteriormente una volta che Max torna dal proprio viaggio: in sua presenza il “café” diviene nuovamente il luogo dell'imbroglio.

Le soir venu, je me disposais à aller au rendez-vous lorsque Max, de retour du voyage, frappa à ma porta. Il fallut tout lui dire. « Et tu prétends faire le bon apôtre ! Sois chic. Je m'ennuie, il faut que je vienne avec vous. Restez quelques temps au café et tout se passera comme si vous me rencontriez par hasard. » Quand il se montra, Paule ne dissimula pas son déplaisir, puis elle finit par l'inviter. Je fus stupéfait de l'audace de Max qui commanda trois cocktail pour lui seul. Paule m'avait glissé son portefeuille et c'est avec peine que je parvins à réunir la somme.¹²²

Il contrasto fra i due giovani e l'incapacità del protagonista di allontanarsi dalla figura ingombrante dell'amico sono resi in modo palese e a ciò si aggiunge la sua debolezza e l'incapacità di mostrarsi effettivamente sincero nei confronti di Paule. La giovane donna, nel trio che viene a formarsi, prende il ruolo della persona dal carattere più forte, solo in apparenza succube delle pretese di Max. La sua vitalità infatti trascende dalla presenza dei due giovani, mostrando leggerezza e capacità di godere della sua emancipazione:

Il était tard: Paule dansait avec un garçon dont elle avait fait la connaissance au café. « Filons, me dit Max; elle n'a même plus assez d'argent pour se payer un taxi. » Je cédai une fois de plus, content au fond de moi-même de trouver un motif de nous brouiller définitivement avec elle.¹²³

La questione si concentra quasi esclusivamente sulla personalità del protagonista, sulla sua incapacità di decidere in maniera autonoma quale sia il modo giusto di comportarsi, continuando a lasciare ogni iniziativa a Max senza avere le forza d'intervenire e di domandarsi quale sia il suo reale desiderio. Il “café” quindi si dimostra sempre più come il luogo della sua coscienza, come il luogo in cui viene costretto a superare determinati ostacoli per arrivare infine a comprendere qualcosa in più di se stesso, non solo nella sua individualità ma anche per la sua capacità di relazionarsi agli altri. Pertanto appare chiaro quanto il protagonista non sembri avere un atteggiamento univoco nei confronti di Paule e si dimostri sempre più insofferente verso il proprio amico Max:

¹²² Ivi, p. 169.

¹²³ *Ibidem*.

Le lendemain, en poussant la porte du café, je me trouvais nez à nez avec Paule qui me gratifia du sourire le plus amical. Elle me demanda de mes nouvelles sans faire la moindre allusion à la nuit précédente. Ma confusion était d'autant plus grande que je sentais sa haine contre Max prête à éclater : comment aurait-elle, il est vrai, soupçonné le rôle que j'avais effectivement joué ? Quelques instants plus tard, Max faisait son entrée et je remarquais qu'elle l'accueillit du même sourire.¹²⁴

Si profila nel racconto una nuova funzione del “café”, il quale non è più solo luogo d'incontro, o luogo di coscienza ma appare anche il luogo in cui i protagonisti inscenano una propria recita, ognuno cercando di portare avanti i propri fini, che solo il protagonista non riesce ad identificare nel proprio animo : “Elle nous invite tous les deux et dissimule sa rancune avec une aisance qui ne fut pas sans nous inquiéter l'un et l'autre.”¹²⁵ Così in questa situazione sono i ragazzi a mostrarsi perplessi di fronte alla capacità della giovane donna di fare buon viso a cattivo gioco.

L'epilogo del racconto, dopo una serie di disavventure che vede soprattutto lo smacco amoroso del protagonista dà la possibilità di rientrare nuovamente nel “café” ed è proprio qui che Paule ottiene la sua rivincita nei confronti dei giovani:

Une image surtout se présentait avec une précision étonnante. C'était au café quelques jours après notre farce chez Pfeiffer. Entré par hasard, j'avais perçu Paule en conversation animée avec ce garçon et je remarquai la hâte qu'elle mit à le quitter dès qu'elle me vit. Elle m'invita et, comme elle ouvrait son sac j'aperçus une liasse de billets assez volumineuse. Elle surprit mon regard et marqua un léger trouble. « Vous voyez, je suis riche !... Malheureusement, ce n'est pas à moi, c'est pour une commission dont je suis chargée. »¹²⁶

Questo spazio rappresenta il luogo in cui tutto si svolge, in cui s'incrociano i destini delle persone. In esso si possono misurare i cambiamenti, siano essi positivi o negativi, così come le sconfitte e le vittorie. Pertanto, in questo contesto, risulta evidente come la vincitrice, soprattutto morale, appaia la giovane Paule e la sua vittoria è tanto più da rimarcare in quanto avviene proprio dove subiva il gioco dei due ragazzi:

Il me plaisait de penser que Paule put être sinon ma débitrice, du moins celle d'un heureux destin qui tournait à son avantage tout ce que je m'ingéniais à faire pour lui nuire [...]. On dit justement que la pitié est le sentiment le plus faux qui soit puisque nous ne souhaitons jamais qu'on l'éprouve à notre égard. Mais nous ne pouvons non plus supporter qu'on nous ôte le pouvoir de l'exercer vis-à-vis de ceux mêmes à qui nous voulons le plus de mal. En me privant du droit de la plaindre, Paule s'était assuré la plus véritable revanche.¹²⁷

In una sorta di processo di maturazione la giovane Paule riesce ad uscire rafforzata dall'episodio; tuttavia almeno la presa di coscienza della propria sconfitta serve anche al

¹²⁴ Ivi, p. 170.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Ivi, p. 181.

¹²⁷ Ivi, pp. 183-184.

giovane protagonista per apprendere una lezione. Il “café”, in ultima analisi, si dimostra anche e soprattutto un luogo di una crescita morale.

1.5 Chantal, ou l'Épreuve

Il racconto *Chantal, ou l'épreuve* (1949) rappresenta un primo abbozzo di quello che sarebbe diventato in seguito *La collectionneuse*. La principale differenza verte sull'ambientazione del racconto, che in questo caso è Parigi, e sul modo in cui il protagonista si relaziona con i personaggi che lo circondano. Tuttavia, la città resta principalmente ai margini, lasciando spazio soprattutto ad una raffigurazione mentale e immaginifica dello spazio vissuto dal protagonista. Egli, giovane dandy parigino, si perde nelle sue elucubrazioni eleggendo pochi luoghi a simbolo della sua intelligenza e superiorità morale. Per comprendere meglio la relazione del protagonista con i luoghi che frequenta sembra utile ricorrere alle parole con le quali descrive la propria personalità:

[...] Vous vous tromperiez en voyant là indice d'une âme aigrie. J'aime la vie, je l'avoue, et l'estime assez pour ne pas envier le sort de ce qu'elle me refuse. Je n'ai jamais rien moins regretté que mes moments de paresse. Soit louée la chance qui, sévère pour mes entreprises m'épargna constamment toute espèce de remords. Je condamnais mon époque, mais savourais secrètement la joie d'être assez tard venu pour cueillir à la dérobée les fruits déjà défendus que notre innocence ou notre cynisme ancien avaient si sottement gaspillés. J'appris dans ces années-là beaucoup de moi même et des hommes. Trop peut-être pour désirer encore changer quoi que ce soit à la sage ordonnance du monde.¹²⁸

Questo estratto sembra da subito mostrare come il protagonista viva il proprio presente in un altro luogo e in un altro tempo. Il contatto con il mondo circostante lo costringe quindi a rifugiarsi in uno spazio mentale che egli occupa con la posa da pensatore *blasé* e annoiato dal mondo circostante. Lo spazio che egli viene a crearsi è quello di una sorta di torre d'avorio, in cui l'intellettuale si ritira per osservare criticamente e con disprezzo il mondo circostante. Egli è sfiduciato nei confronti del mondo e solo nell'intimo spazio che proietta nel suo pensiero trova l'unico luogo in cui varrebbe la pena vivere. Questo suo desiderio non resta una mera idea ma si trasforma in una realtà ed è lo stesso protagonista a confessarlo:

« Enfin, soit : vous me savez un homme de décision prompte. Le calme, un jour me tenta. Pendant quelques mois, je cessai de paraître dans le monde et me donnai tout entier à un projet depuis longtemps caressé. [...] Il s'agissait de rien de moins que refaire à l'envers tout Rousseau, mettre à nu les racines du mal qui ronge le

¹²⁸ Éric Rohmer, *Chantal, ou l'Épreuve*, in Id. *Fripottes de porcelaines*, cit. p. 190.

monde moderne, rechercher les origines de cette funeste moderne idée d'Égalité dont meurent tous nos régimes, même les plus autoritaires en apparence.¹²⁹

Il mondo ideale in cui egli vive è costituito dal lavoro e della pura idea; allontanandosi dallo spazio interpersonale, egli si isola per cercare unicamente in se stesso e nel pensiero il senso profondo della sua esistenza. Per fare ciò tuttavia egli ha necessariamente bisogno di un spazio reale, che non può essere rappresentato che dal luogo di studio:

« Je fus donc homme de cabinet, ce qui me sied assez, quoi qu'on pense. Je fréquentais les bibliothèques et ne lus rien qui ne confirmait mes vues. J'avais perdu tout contact avec mes anciens amis, blâmant aussi bien l'hypocrite générosité des uns que le machiavélisme naïf des autres. Je savais notre mort inévitable »¹³⁰

Il primo luogo concreto che entra in considerazione in questo racconto è quindi rappresentato dal *cabinet* e dalla biblioteca. Il protagonista si isola nella sua torre d'avorio e nei suoi pensieri che diventano l'unico modo attraverso il quale egli cerca di comprendere la realtà che lo circonda.

In questo contesto la città diviene semplicemente un luogo in cui evadere, tanto da essere citata solo in maniera superficiale per definire i luoghi della persona amata:

Elle m'aimait; je fus cruel et sans excuse. Rien ne m'irrite plus que la candeur honteuse d'elle même. Je ne respect que ce qui se veut respecté. J'allais souvent lui rendre visite dans son sixième de la rue de Belleville.¹³¹

Questo luogo del 20° *arrondissement* rappresenta quindi il solo riferimento topografico concreto del racconto. Insieme a ciò si affaccia anche un altro modo di vivere la città che viene definita come luogo dell'evasione dal rapporto che si è costruito con l'amica:

[...] Pour me reposer de ces scènes violentes, j'entreprenais de longues flâneries dans les rues populeuses, j'allais casser la croûte sur le comptoir avec le livreur et le maçon.¹³²

Il resto della città viene attraversato con un atteggiamento di presunto distacco, e si caratterizza per il tentativo del giovane di vedere in esso le applicazioni delle proprie idee. In questo contesto egli cerca di mostrare una solidarietà che sia legata profondamente al proprio pensiero e che possa dargli lo stimolo per continuare a perseverare nelle proprie posizioni:

J'appris à connaître ces quartiers. Dédaignés de l'antiquaire et du touriste, mais qui m'offraient l'image d'un monde où le peuple est encore chez lui et garde le droit

¹²⁹ Ivi, p. 191.

¹³⁰ Ivi, p. 192.

¹³¹ Ivi, p. 192.

¹³² *Ibidem*.

que je lui accorderais volontiers de mépriser notre luxe et nos raffinements. 'il est une chose au monde dont je me flatte, c'est d'aimer le peuple. Libre à vous de rire.¹³³

Ogni luogo che il protagonista vive è sempre filtrato da questo suo pensiero ideale e dalla solidarietà con il popolo. A questo amore, a questa approvazione, si affianca un senso di smarrimento e di divisione nel momento in cui il protagonista, attraverso l'amico Dambreuse, si trova di fronte a luoghi considerati più raffinati:

Le monde qu'il fréquentait ne m'avait jusqu'ici qu'attiré fort peu. Dombreuse était membre d'un club de tennis. J'avais autrefois touché la raquette: il me décida à m'inscrire. Je connus donc la société de quelques pâles jeunes gens, tirant vanité de leur insignifiance même et de jeunes filles toutes charmantes qui ne semblaient pas imaginer que l'espèce humaine put compter d'autre représentants que leurs poupons à la chair de bronze. Je vis avec surprise mon ami assez mal à l'aise dans ce cercle et dus, pour y briller moi-même, user de toutes mes ressources.¹³⁴

Emerge quindi tutto il senso critico di una lotta interiore in cui il protagonista identifica le persone indissolubilmente con i luoghi, e al contempo si inserisce anche un mondo dedicato all'evasione. Tuttavia, ogni luogo che viene citato deve sempre essere necessariamente qualificato attraverso un ideale politico e così il viaggio stesso che egli progetta non è limitato solamente da desideri turistici, ma anche e soprattutto dalla volontà di comprendere nella cultura di un luogo lontano e straniero i gusti e le abitudini del popolo che egli tanto ama:

On ne parlait qu'à mots couverts d'un voyage en Italie, d'étranges débauches dans une villa des environs de Rome, d'un scandale vite étouffé par le crédit de personnes influentes. J'étais assez blasé sur ce point¹³⁵.

Tuttavia anche nel momento in cui sogna di evadere in altri luoghi, lo spazio è sempre filtrato dall'astrazione del suo pensiero, dal suo modo di vedere il mondo e dall'insofferenza che prova quando quest'idea tende a mostrare la sua realizzazione. Infatti, fino a questo momento lo spazio era entrato solo in una maniera ideale nella vita del protagonista, quando infine si presenta l'opportunità di concretizzarsi in un luogo ben preciso che è rappresentato dalla casa di vacanza di un suo amico:

[...] Au début de l'été, Dombreuse nous invita à passer quelques semaines dans une propriété qu'il possédait près d'Arcahcon. La société était jeune et nombreuse. Chantal se conduisit mal qu'il était possible ce qui mit Dombreuse au désespoir. Les gages qu'il avait obtenus, loin de l'apaiser, semblaient n'avoir eu d'autre effet que de renforcer ses sentiments et lui fournir des raisons de plaindre¹³⁶.

¹³³ Ivi, p. 193.

¹³⁴ Ivi, p. 194.

¹³⁵ Ivi, pp. 194-195.

¹³⁶ Ivi, pp. 203-204.

Lo spazio che si caratterizza in questo luogo diviene simbolico determinando un cambiamento nelle posizioni del protagonista. Fuori da Parigi, seppure vissuta in modo isolato all'interno del proprio *cabinet*, luogo in cui elabora le proprie idee, fuori dai quartieri popolari in cui prova a concretizzare l'amore per i suoi ideali e fuori dai circoli privati in cui mostra un disinteresse di classe, egli si mostra più debole e i suoi ideali iniziano a vacillare. La vita reale che non è quella delle lotte e delle idee entra nel suo mondo e provoca una profonda riflessione:

[...] Quelques jours après notre arrivée, Dombreuse me présenta à l'un de ses amis, homme fort connu dans le milieu politiques, bien qu'il subit alors une disgrâce passagère. Ce Garnier, comme je l'appellerai, avait fait partie de plusieurs ministères, mais, battu aux dernières élections, il se tenait provisoirement à l'écart, se contentant de cultiver les relations nombreuses qu'il nouées dans les partis de la droite et du centre. Depuis quelque temps, mon oisiveté me pesait. Dombreuse m'avait, je l'avoue, sinon converti, du moins conduit à réfléchir sur l'incohérence de ma position. J'étais dont prêt à faire quelques concessions, mais aux hommes, non à leurs idées, et je me savais assez fort sur ce terrain pour réussir.¹³⁷

Il luogo della villeggiatura determina quindi nel giovane un primo cedimento nelle proprie idee, ed è quindi proprio attraverso questa riflessione che lo spazio assume un'importanza nel racconto. Così, quando il protagonista si ritrova realmente negli spazi di vita vissuta, egli si trova a discutere di argomenti che si allontanano dalla pura astrazione delle sue idee:

La conversation roula d'abord sur la politique, puis aboutit aux femmes. Je me flattais de mes relations qu'il semblèrent vivement l'intéresser, bien qu'il se prétendit très amoureux de sa femme, retenue alors près de ses beaux parents. Je lui promis de l'introduire au plus tôt dans notre petite société que je peignis sous les couleurs les plus aguichantes.¹³⁸

La sconfitta che egli avverte sul piano delle proprie idee provoca nel protagonista un senso di rivalse che si traduce non in una difesa delle stesse, ma nel desiderio di mostrare al suo interlocutore una pienezza di vita che in realtà non corrisponde alla sua indole, e nella fattispecie il tentativo è quello di spingerlo fra le braccia della sua amica Chantal: "Il nous avait aperçus en compagnie de Chantal. Bravant Dombreuse, je fis d'elle un portrait qui lui laissa entendre qu'il n'aurait pas de peine à la conquérir".¹³⁹ Il tentativo di spingere la propria amica fra le braccia di Garnier sembra ottenere effetto e il protagonista si ritrova, a dover accettare una soluzione che lo sconcerta più di quanto credesse:

¹³⁷ Ivi, p. 204.

¹³⁸ Ivi, p. 205.

¹³⁹ *Ibidem*.

Quelques jours plus tard, je partais par l'armée, Chantal m'apprit dans une lettre qu'elle s'était fait surprendre à dessein dans les bras de Garnier par la propre femme de celui ci. Que répondre à une si touchante attention ? Je dus encore m'incliner¹⁴⁰

Il tormento del protagonista sembra a questo punto non avere fine: lo spazio che egli aveva tanto cercato di allontanare, la vita reale, mostra tutta la debolezza del suo rapporto con le altre persone. Forte di una sicurezza e di una lucidità che sembravano inscalfibili, quando esce dal suo territorio, quello del puro pensiero, al confronto con gli altri perde completamente la capacità di tenere fede alle proprie idee, così che la sua sconfitta si mostra su tutta la linea e viene altresì resa ancora più evidente dallo scioglimento del racconto:

Notre correspondance prit fin à la défaite. Le gouvernement de l'armistice m'avait, dès les premiers jours, confié une mission en Argentine et des lors je perdis d'elle toute trace. La fin de la guerre entraîna ma disgrâce; de retour à Paris, j'appris que Chantal avait épousé quelque temps après mon départ un haut fonctionnaire colonial, garçon sérieux et d'avenir que j'avais eu l'occasion de rencontrer dans le monde. J'aime à l'imaginer fidèle épouse et tendre mère. Il ne reste plus que ce trait, je crois, pour parfaire son portrait.¹⁴¹

Il racconto quindi sembra rappresentare per il protagonista l'occasione educazione sentimentale perduta. Egli, perduto completamente nelle sue idee, entra palesemente in difficoltà quando deve rapportarsi con il mondo che lo circonda. Inoltre, la forza che egli stesso dà alle proprie idee lo porta a sottovalutare gli atteggiamenti altrui, utilizzando nel persone come pedine al fine di ottenere il proprio tornaconto. Tuttavia, l'imprecisione dei suoi stessi desideri si ritorcono contro di lui. La stessa missione in Argentina, un luogo tanto lontano ed esotico, sembra rimandare allo spazio fittizio e irreali del suo pensiero e le notizie che gli arrivano nel ritorno a Parigi, nel ritorno al suo mondo segnano drasticamente la sua sconfitta.

1.6 Qui est comme Dieu? (Le Genou de Claire)

Il racconto *Qui est comme Dieu ?*, scritto verso il 1949, rappresenta un primo abbozzo del film *Le genou de Claire (Il ginocchio di Claire, 1971)*, e vede come protagonista un giovane parigino costretto per una questione di salute a passare alcune settimane a Chambourcy, un piccolo comune dell'Île-de-France situato a nord-ovest di Parigi. Le caratteristiche del luogo in questo racconto sono annullate dagli obblighi del protagonista di trascorrere alcune settimane nella vecchia casa di famiglia, in cui gli affari contingenti si mescolano alla necessità di venderla:

¹⁴⁰ Ivi, p. 210.

¹⁴¹ *Ibidem*.

Je m'ennuyais à Chambourcy. L'impatience de liquider au plus vite la succession de mon père qui venait de mourir, jointe au soin qui exigeait alors de ménager ma santé sérieusement compromise m'avait imposé un séjour de quelques semaines dans l'ancienne résidence de mes parents. Assez rapproché de Paris pour recevoir, aussi souvent que je le désirais, la visite de mon homme d'affaires et m'entretenir avec lui de certains détails difficiles à régler par correspondance, je pouvais en même temps jouir d'un isolement absolu.¹⁴²

La presentazione della situazione del protagonista inquadra immediatamente una condizione che necessita un riposo assoluto e quindi un distacco dalla vita di Parigi che è lasciata all'immaginazione, attraverso alcuni dettagli che vengono proposti successivamente per definire lo scarto tra il suo passato e il suo presente. La cittadina di Chambourcy rappresenta quindi il luogo in cui rimettersi in forze, un luogo del presente e dell'obbligo di cure fisiche, che devono riabilitarlo dai vizi dello stile di vita parigino:

Cela m'amusait, je l'avoue de respecter scrupuleusement les prescription de mon médecin et quoique l'affection cardiaque dont je souffrais fut assez anodine en fin de compte, de m'imposer une discipline à laquelle la vie désordonné que j'avais menée jusqu'alors était peu faite pour m'accoutumer. Sans doute fumais-je beaucoup plus qu'il me eût été permis ; mais je m'étais résigné à me passer absolument d'alcool et je trouvais une jouissance certaine dans cet état de lucidité mêle d'une légère angoisse, que procure la régularité d'une vie sobre, mais oisive.¹⁴³

In questo brano, quindi, Parigi non è evocata attraverso i luoghi, ma in riferimento alla vita sregolata che il protagonista conduceva. I problemi di cuore descritti rappresentano una conseguenza dello stress legato al lavoro, ma anche allo stile di vita eccessivo. Si crea una dicotomia quindi fra la tranquillità della vita di provincia, rappresentata in massima parte dal sintagma “la régularité d'une vie sobre, mais oisive” e quella più frenetica raffigurata da Parigi. Tuttavia lo spazio definito dalla vita a Chambourcy non è definito solamente da questo presente di cure e di riposo, ma è anche è soprattutto incentrato sul ricordo della propria vita passata. Per descriverlo il protagonista dapprima inserisce la casa nel suo contesto attuale, facendo riferimento all'avanzamento della primavera e al rapporto di quasi isolamento che si è venuto a creare:

La spacieuse villa où je venais de m'installer, par sa situation écartée, la hauteur des arbres de son parc que le précoce printemps de 192... avait déjà pourvus de presque toutes leurs feuilles m'offraient sur ce point les garanties les plus rassurantes. Je n'y avais, depuis quinze ans, séjourné qu'à de rares reprises et, hormis un ancien colonel vieil ami de ma famille auquel je ne fis d'ailleurs que deux brèves visites, je ne possédais aucune relation dans le voisinage.¹⁴⁴

E successivamente non esita ad inserire alcuni riferimenti alla propria infanzia:

¹⁴² Éric Rohmer, *Qui est comme Dieu ?*, in Id. *Friponnes de porcelaines*, cit., p. 213.

¹⁴³ Ivi, p. 214.

¹⁴⁴ Ivi, pp. 213-214.

[...] Le plus pénible était de réagir contre l'afflux de souvenirs d'enfance qui, dès mon arrivée, m'avaient assailli avec une oppressante précision. Je n'avais jamais aimé me souvenir par cette superstition qui vous persuade que l'incapacité où l'on est d'envisager l'avenir est le signe d'une mort prochain ou l'indice certain d'un vieillissement.

Il protagonista si ritrova così di fronte ad un luogo che lo costringe a riconsiderare lo spazio, rappresentato non solo dalla realtà ma anche dal pensiero e dal sogno. Soprattutto emerge un confronto con il passato che non è mai facile e che può, al contrario, portare alla luce dei ricordi che legati al presente mostrano le proprie insoddisfazioni, come suggerisce Gaston Bachelard:

Ici l'espace est tout, car le temps n'anime plus la mémoire. La mémoire — chose étrange! — n'enregistre pas la durée concrète, la durée au sens bergsonien. On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser, que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés. Localiser un souvenir dans le temps, n'est qu'un souci de biographe et ne correspond guère qu'à une sorte d'histoire externe, une histoire pour l'usage externe, à communiquer aux autres. Plus profonde que la biographie, l'herméneutique doit déterminer les centres de destin, en débarrassant l'histoire de son tissu temporel conjonctif sans action sur notre destin. Plus urgente que la détermination des dates est, pour la connaissance de l'intimité, la localisation dans les espaces de notre intimité.¹⁴⁵

In questo frangente, tuttavia, il passato entra nella vita del protagonista non per consigliargli uno scavo interiore, ma piuttosto come una sorta di incubo da cui fuggire che lo stesso protagonista non tarda a riconoscere:

[...] Il est certain qu'à l'âge de trente-deux ans, je m'imaginai avoir eu une vie suffisamment riche pour ne plus confondre le bonheur avec la somme des événements agréables qui jalonnent le cours d'une existence, et le stage de solitude auquel j'avais décidé de m'astreindre m'apparaissait comme l'introduction nécessaire à ma nouvelle vie.¹⁴⁶

Lo spazio che il protagonista qui vive ha quindi il merito di entrare rapidamente nella sua vita, lasciandogli uno stato d'insoddisfazione e il senso di uno scarto tra i suoi desideri, le aspettative, e ciò che è riuscito fino a quel momento ad ottenere. La mancanza di un qualcosa di indefinito che lo opprime risale alla memoria e in questo è sicuramente influenzato dalle caratteristiche del luogo che si palesano attraverso una serie d'immagini che sembrano turbare il suo animo:

Peut-être avais-je trop présumé de mes forces ; depuis quelques jours, les après-midi s'écoulaient bien mornes et il m'arrivait d'errer des heures entières dans la

¹⁴⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957, p. 37.

¹⁴⁶ Éric Rohmer, *Qui est comme Dieu ?*, cit., p. 215.

vaste enceinte de mon parc dont les premières grâces du printemps ne parvenaient pas à adoucir le caractère d'austérité un peu guindé qu'il avait fini par revêtir, depuis que plusieurs générations s'accordaient mystérieusement à choisir l'ombre de ses hautes frondaisons comme le havre privilégié de leur vieillesse et de leur mort.¹⁴⁷

La descrizione dello spazio che lo circonda quindi non è esaurita dalla forza visiva del luogo, ma piuttosto da una sensazione che induce il protagonista a riflettere sul suo stato fisico e mentale, che sembra in forte contrasto con il fiorire della primavera. Questo aspetto, in particolare, sembra influenzare l'animo del protagonista e in tal modo accordarsi con l'ombrosità dei suoi pensieri. Oltretutto, "l'austérité" cui fa riferimento crea un altro scarto tra il presente che sta vivendo e l'eccesso della vita di Parigi che ha lasciato; tanto da creare nei suoi pensieri un notevole contrasto che culmina nell'incapacità di comprendere il percorso della sua vita.

In tale contesto di ripensamento della propria esistenza subentra un altro aspetto che riequilibra il senso di smarrimento del protagonista e questo è rappresentato da un luogo lontano, il luogo del proprio desiderio definito attraverso la donna amata:

[...] On conçoit le plaisir que j'éprouvais à entretenir une correspondance avec Lucile qui se trouvait alors en Alsace dans sa famille, et mes lettres étaient d'autant plus tendres que je les composais des souvenirs encore vifs de notre ancienne liaison. Je crois même que j'avais fini par lui écrire tous les matins et ç'avait été pour moi une habitude régulière d'aller porter mes lettres à la poste, puis de faire une brève promenade dans l'entre-croisement des rues ensoleillées que l'approche de midi tirait à peine de leur sommeil.¹⁴⁸

La perdita della persona amata viene quindi a definirsi attraverso un luogo ben preciso che in questo caso è rappresentato dall'Alsazia; esso si definisce non solo come un luogo del desiderio, ma anche come un luogo della nostalgia. In questo caso la nostalgia qui rappresentata è legata dall'assenza del futuro. Tuttavia nel caso specifico s'inserisce anche un altro tempo, quello presente, definito attraverso lo spazio che il protagonista delinea attraverso il tragitto per recarsi alle poste. Tale spazio si concretizza come quello più vivo e reale, nonostante sia, anche in questo caso, influenzato e mediato dal suo stato d'animo di piacere ed euforia suggeriti dalla tenerezza con cui affronta le lettere da scrivere. Questo sembra il momento che egli maggiormente predilige nella propria visione dell'appartamento e ciò si concretizza in una sorta di *rêverie*, di distacco dal presente che si concretizza principalmente in un luogo ben definito:

[...] Je n'aspirais qu'à retourner dans le petit salon et reprendre la place que j'occupais, quand, tout en dégustant ma tasse de chocolat, je m'ingéniais à trouver pour Lucile les phrases les plus tendres. C'était, de toute la villa, la pièce que je

¹⁴⁷ Ivi, p. 215.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

préfèrais. J'aimais me sentir prisonnier de son luxe rassurant et, le dos tourné à la fenêtre, j'attendais l'heure du déjeuner, laissant mon regard s'attarder avec complaisance sur un détail du mobilier, un bibelot ou la porcelaine du service que mon domestique n'avait pas encore rangé à cette heure. Une fois levé de table, j'hésitais à retourner dans la pièce dont le soleil était venu profaner l'intimité.¹⁴⁹

Nel suo stesso presente viene quindi a crearsi una dicotomia spaziale rappresentato dalla casa in sé, sentita come disforica, e il piccolo salotto in cui scrive le lettere a Lucile, che sembrano offrirgli un momento di sollievo. La stessa dimensione austera della casa subisce una metamorfosi proprio in questo luogo che infatti è rappresentato in maniera completamente differente rispetto al resto dell'appartamento, in cui emerge soprattutto l'aggettivo “rassurant” e il sostantivo “intimité”. Tuttavia il presente così idealizzato è inficiato da un opprimente senso di smarrimento e di noia che emerge nelle lunghe giornate trascorse in questo ambiente. Emerge l'incapacità del protagonista di riappropriarsi di questo luogo una volta che “le soleil était venu profaner l'intimité”, e quindi lentamente affiora un sentimento di disforia che il protagonista percepisce nello spazio, e descrive:

[...] Réfugié sous les ombrages de mon parc, je m'exerçais à perdre le sentiment de l'heure. J'avais pourtant à ma portée de quoi lutter contre le désœuvrement; la bibliothèque de mon père était riche d'ouvrages que je me promettais depuis longtemps de relire et, les premiers jours, je me mettais assez souvent à mon piano. Mais je sentais que toutes les occupations qu'il m'était possible d'imaginer pour tromper mon ennui n'auraient pu le rendre que plus pesant encore, comme si le vide que je voulais artificiellement combler portait en lui l'armature d'une charpente trop rigoureusement agencée pour permettre quelque insertion étrangère. Aussi m'abandonnais-je de plus en plus à l'inaction.¹⁵⁰

Invece di mantenerlo occupato e distrarlo dal presente, le occupazioni solite cui egli si dedica diventano sempre più un peso difficile da sopportare, che può essere combattuto solo con l'inattività e di conseguenza la *rêverie*. La spiegazione che il protagonista fornisce per il suo stato d'animo evidenzia ulteriormente quanto la sua percezione della casa e della sua vita in questo presente sia dettata dal ritmo dei suoi pensieri:

[...] Il m'est difficile de dire quel était le contenu exact de mes rêveries ; le curieux sentiment dont j'ai parlé m'interdisait de leur imposer une ligne trop définie. À peine essayais-je parfois de reconstituer telle ou telle période de mon passé ; j'étais le plus souvent dans la quasi-obligation de mettre un frein au luxe de ma mémoire, étonné de la précision avec laquelle des faits depuis longtemps oubliés se présentaient à mon esprit. Il arrivait que l'image de Lucile surgie au hasard de ces recouplements me fit tout à coup songer à la lettre du lendemain et sans doute n'a-t-elle jamais soupçonnée que ces souvenirs que je savais si bien évoquer, loin de constituer le tout de ma pensée, n'avaient été qu'une des multiples ramifications

¹⁴⁹ Ivi, p. 216.

¹⁵⁰ Ivi, pp. 216-217.

d'une rêverie qui commençait insidieusement à me détacher d'elle.¹⁵¹

La prima parte del racconto quindi si incentra principalmente sul modo in cui il protagonista vive la sua condizione d'isolamento dentro la casa della sua infanzia. Egli oscilla tra stati di noia e inazione e momenti di effimera felicità soprattutto legati alla figura lontana dell'amata Lucile, il cui pensiero quotidiano sembra destinare ad una fine del rapporto, nonostante rappresenti in apparenza l'unico momento di felicità.

Un momento di svolta del racconto avviene quando il protagonista, di ritorno da un viaggio d'affari, cambia il modo di relazionarsi allo spazio. In quest'ottica interviene un altro luogo che subentra nello spazio del presente e suggerisce un nuovo interesse:

J'ai dit que ma ville était entourée d'un parc dont la végétation touffue me masquait entièrement la vue des alentours. Toutefois, du côté du petit salon, il ne comportait qu'une étroite bande plantée de hêtres encore jeunes et suffisamment espacés pour laisser entrevoir la maison voisine. [...] L'une des fenêtres était le plus souvent ouverte et les rayons du soleil pénétraient très avant à l'intérieur de la pièce, vide à cette heure, mais occupée l'après-midi par deux jeunes filles dont l'écho de la bruyante gaieté parvenait jusqu'aux coins le plus reculés de mon parc. Elles étaient, comme je l'appris plus tard, élèves d'une institutions voisine et je les avais déjà aperçues rentrant de leurs cours, au moment où j'achevais ma promenade matinale.¹⁵²

Il nuovo spazio che subentra sembra apparentemente legato a quello vissuto fino a quel momento. Esso rappresenta un puro allargamento dello sguardo, vicinissimo in termini spaziali, ma a quanto pare sembra distante nell'accezione dell'animo. S'intravede da questo estratto un primo scarto tra la condizione del protagonista, chiuso nella sua noia e inazione, e la "bruyante gaieté" che arriva dall'abitazione vicina. Lo spazio rappresentato nel racconto è quindi sempre suddiviso attraverso questi due sentimenti contrapposti che non tardano a palesarsi in seguito ad una considerazione del protagonista:

[...] J'étais irrité de leurs cris et de leurs rires et c'est en les apercevant jouer dans leur jardin que je pris, pour la première fois, conscience du réel changement qui s'était opéré en moi. Je me souviens même d'avoir fait la remarque que j'étais bel et bien entré dans l'âge mûr, au point de le reconnaître sans regret et ne pouvoir même plus souffrir chez les autres l'apparence d'une jeunesse à laquelle j'attachais naguère tant de prix.¹⁵³

La presenza delle due ragazze è quindi il primo aspetto della scoperta di questo nuovo spazio che si concretizza in una rottura con il proprio isolamento. Oltre a ciò si palesa un nuovo elemento di frattura con il recente passato, ovvero la scoperta di un cambiamento nel proprio animo, sottolineato dalla consapevolezza di essere entrato

¹⁵¹ Ivi, p. 217.

¹⁵² Ivi, pp. 218-219.

¹⁵³ Ivi, p. 219.

dans l'âge mûr.

Allargando lo sguardo oltre al suo spazio normale e quotidiano, oltre alla casa vicina, il luogo che si presenta come un nuovo territorio da esplorare è rappresentato dal campo da tennis:

Un court de tennis avait été aménagé dans un angle de leur propriété, limité d'un côté par mon parc et de l'autre par un chemin qui la séparait d'une seconde villa, d'apparence plus modeste. Je me reposais donc, un après-midi, à l'ombre d'une charmille, lorsque l'une de leurs balles tomba à quelques mètres de moi. Je m'empressai de la ramasser, et, comme les arbres s'élevaient très haut de ce côté-là, je dus, pour la relancer, m'avancer vers le court. Elles m'avaient déjà aperçu et me firent un bref signe de remerciement.¹⁵⁴

Il campo da tennis e le due ragazze, rappresentano un senso di gioventù che il protagonista sente ormai di aver abbandonato e proprio questa sensazione lo conduce ad una riflessione sul proprio stato. In particolare il suo pensiero si rivolge verso l'amore che dovrebbe provare per Lucile, fino ad arrivare ad una confessione:

[...] Quelle serait un désir sans l'idée de la chose vers laquelle il nous porte et de quoi sommes-nous le plus constamment maîtres sinon de nos propres pensée ? J'ai dit que j'étais plus amoureux peut-être du mariage que de Lucile et, de fait, je n'éprouvai jamais pour elle de sentiment aussi vif que lorsque l'idée me vint que je pourrais l'épouser. Sans doute fus-je ici servi par le hasard en ce que voyais mal quelle autre femme que j'eusse connue put, en cette circonstance, lui être préférée.¹⁵⁵

Un desiderio che nasce dalla solitudine e che sembra aumentare la sua verità solo in relazione a questo luogo, ma che lentamente dirige il suo pensiero verso un'altra condizione:

[...] Ma cure de solitude, loin de me détacher du monde, comme je l'avais espéré, me rendait d'autant plus sensible à ses sollicitations qu'elle m'avait plus fortement armé pour leur résister. Rien ne persuade mieux de la vanité de la possession que la violence même du désir. Les silhouettes gracieuses de deux jeunes filles que j'entrevois derrière la verdure du cèdre m'apparaissaient comme le symbole d'un passé, mort pour moi, sans doute, mais que l'éloignement devait maintenant de tout son prestige.¹⁵⁶

Lo spazio che viene in questo modo a concretizzarsi, che sostituisce quello della dicotomia tra il passato e il presente, è relativo al desiderio e alla vita reale. Il protagonista avverte in ciò una separazione che divide il suo animo e di conseguenza lo porta a percepire lo spazio circostante in una maniera differente. Questo cambiamento è dovuto principalmente al turbamento che avverte nei confronti di una delle due ragazze ed è esemplificato dalla stessa lacerazione che egli avverte nascere in se stesso:

¹⁵⁴ Ivi, pp. 119-220.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 226-227.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 228-229.

[...] J'ai dit que l'une d'elles, celle dont j'avais reçu la visite et qui s'appelait Claire, comme je l'ai appris le lendemain, ressemblait à une fille dont je m'étais violemment épris quand j'avais à peu près leur âge. [...] Un an plus tôt, je n'eusse pas résisté au désir de prendre ma revanche sur le destin. La présence du jeune homme venait me révéler en elles une coquetterie qui eut autorisé toutes les espérances. Raison de plus, maintenant, pour m'interdire toute incursion dans le royaume fraîchement formé et encore inviolé de mes souvenirs. J'entrevis que mes remords venaient précisément d'avoir refusé de les traiter comme des femmes qu'elles étaient déjà et, par un réflexe instinctif de défense, m'être fait à leur adresse une âme de vieillard.¹⁵⁷

Tale dubbio è esemplificato dalle parole stesse del protagonista che rivolge il pensiero, alla vista della giovane Claire, verso uno smacco del passato che lentamente riaffiora ed è da lui identificato come un “royaume fraîchement formé et encore inviolé”. Il gioco di seduzione che si perpetra quindi a partire da questo istante è relativo al suo desiderio di rivincita rispetto ad una situazione del passato che lo ha visto sconfitto e per fare ciò deve necessariamente rimettersi in gioco per poter così pacificarsi con se stesso.

Per diventare reale, tuttavia, questo luogo del pensiero ha bisogno di uno spazio concreto che è rappresentato proprio dal campo da tennis:

[...] Puis nous parlâmes tennis, et ma science en la matière parut les impressionner. Je me laissai doucement prier. « Mais venez chez nous, dirent-elles. Vous nous donnerez des leçons. Nous ne sommes malheureusement pas de votre force, mais nous avons quelques amis qui pourront vous donner la réplique. » L'après-midi, j'étais sur le court. La partie se termina par un goûter et je fus présenté à leur mère. Nous nous découvriâmes des relations communes. Celle-ci connaissait la famille de Lucile et me félicita de mon mariage. Puis je pris l'habitude de venir tous les jours et le jeu que je pratiquais sans excès apaisa peu à peu mon agitation.¹⁵⁸

Il campo da tennis diviene quindi il luogo in cui il protagonista ha modo di conoscere le due ragazze. Lo spazio che egli si costruisce è quello di un luogo in cui costruire un nuovo sentimento che tuttavia appare imprigionato dalle sue riserve mentali che sono suscitate dal turbamento provato nei confronti di Claire:

La connaissance intérieure que nous avons de nos motifs ne nous donne-t-elle pas de nos actes une aussi juste vue que les intentions cachées que l'imagination d'autrui peut s'ingénier à découvrir ? Dire que je l'aimais, même en regret, eût été tout aussi faux qu'elle n'était rien pour moi. Je pense pouvoir l'affirmer sans crainte.¹⁵⁹

Lo spazio dei suoi sentimenti interiori diventa sempre più il luogo in cui matura il desiderio per la giovane Claire; tuttavia questo desiderio è sempre filtrato dalla sua esperienza e da una rigorosa analisi. A tale proposito resta interessante sottolineare

¹⁵⁷ Ivi, p. 229.

¹⁵⁸ Ivi, pp. 234-235.

¹⁵⁹ Ivi, p. 236.

come, al contrario, la percezione dello spazio reale sia mutata a seguito dell'ingresso di Claire nella sua vita. Infatti i pensieri del protagonista hanno cambiato prospettiva e non sono più suggeriti dai ripensamenti verso la propria vita passata o futura, ma sono unicamente concentrati su questo presente che viene a identificarsi completamente nel turbamento che prova per la giovane donna:

L'attrait si violent qu'elle exerçait sur moi, je refusai de l'assimiler à une force cachée dont j'eusse eu à prévenir les atteintes. Je ne la désirais que parce qu'elle était désirable, et que rien au monde ne l'eût faite autre qu'elle-même, s'il était vrai que je puisse tout sur moi.¹⁶⁰

I sentimenti e lo spazio sono due fattori che sembrano procedere nel racconto di pari passo e segnano precisamente il senso del conflitto interiore avvertito dal protagonista. Al pari dei sentimenti, un altro fattore non considerato, un ragazzo che fa la corte a Claire, subentra per delineare il modo in cui lo spazio viene avvertito dal protagonista. Nella fattispecie sottolinea il conflitto e il turbamento:

Toutefois, un fait que je n'avais pas prévu faillit un instant me faire perdre cette belle confiance. Les vacances terminées, notre groupe s'enrichit d'un nouveau venu, un garçon nommé Jacques. J'avais remarqué que son nom revenait souvent dans la conversation des jeunes filles et Claire paraissait faire grand cas de lui, ce qui me surprit fort lorsque je connus ce personnage prétentieux et bruyant et, qui plus est, d'un physique plutôt ingrat. Je ne mis pas longtemps à m'apercevoir que le sentiment qu'il lui inspirait sortait déjà des limites de la simple amitié et qu'elle lui accordait assez pour que sa froideur envers moi, où je n'avais vu que farouche réserve, ne perdît d'un coup tout son lustre.¹⁶¹

Spostato il luogo, interviene nel rapporto tra il protagonista e Claire un nuovo personaggio che suscitando l'interesse di quest'ultima, genera anche una gelosia nell'animo del protagonista, nonostante i suoi tentativi di diniego: “mais je refuse encore ici de m'avouer jaloux”¹⁶². Lo spazio che prima rappresentava il luogo della solitudine diviene quindi lentamente il luogo del turbamento e della gelosia; e questo si concretizza esattamente e puntualmente nel campo da tennis:

J'en étais à ce point de mes réflexions, lorsqu'un soir que je me trouvais sur le banc du court, notre couple s'assit près de moi. Jacques venait de fournir une partie brillante qui l'avait tout essoufflée. Il s'était appuyé en arrière contre le grillage, et sa main fatiguée reposait mollement sur le genou de Claire. La mode était alors aux robes courtes et celle-ci avait, en s'asseyant, dé couvert un mince triangle de chair que les doigts du garçon me masquaient en partie. Les rayons du soleil, bas à cette heure, glissaient sur la face interne du genou et rosissaient la peau plus pale ici et plus tendre, à peine ombrée d'une légère fossette. Que se passa-t-il exactement en moi ? Ce fut comme si j'avais trouvé le joint par où cette chair si dure devenait tout

¹⁶⁰ Ivi, p. 237.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*.

à coup friable à mon désir.¹⁶³

L'arrivo del giovane sconvolge completamente la visione del protagonista e l'interesse ricambiato che egli dimostra per Claire suona come un'epifania che lo riscuote completamente. La sua intromissione ha quindi il compito di rivelare al protagonista il senso esatto dei propri turbamenti fino a fargliene comprendere perfettamente l'origine e a palesargli l'angoscia claustrofobica che avverte in quel luogo. Approssimandosi alla sconfitta del suo sentimento il protagonista lascia brevemente la cittadina di Chambourcy, ma al suo ritorno egli ha la possibilità di portare a termine il suo disegno:

La veille de mon départ, une affaire urgent m'appela à Paris. Je m'y rendis en voiture et n'en revins que fort tard dans l'après-midi. La pluie s'était mise à tomber et, comme je traversais le village, j'aperçus Claire abritée sous une porte. Je m'arrêtai et lui proposai de l'amener chez elle, ce qu'elle accepta. Quelques centaines de mètres à peine nous séparaient de la ville, mais je devais m'arrêter en chemin pour remettre à mon ami le colonel quelques livres qu'il m'avait prêtés autrefois.¹⁶⁴

Quello che si verifica in questa circostanza è l'elemento chiave di tutto il racconto; il momento che cambia il percorso del protagonista e che lo porta a considerare un nuovo aspetto di se stesso. Il luogo qui rappresentato non è più semplicemente Chambourcy, o il portone sotto il quale si trovava Claire, ma è invece lo stato d'animo del protagonista. Attraverso il cambiamento che viene operato in esso si modifica il modo in cui viene vissuto lo spazio circostante. Tutto viene a relazionarsi in virtù di quell'unico oggetto dei desideri che ne rappresenta l'ossessione:

Quelle mesure y-t-il de la jouissance, si ce n'est pas l'idée même que nous avons pu à l'avance nous faire d'elle ? Mes doigts se posèrent si exactement à la place que je leur avais marquée que le contact de cette chair inconnue ne causa même pas à mes sens la surprise qui aurait dû en faire le prix. Je ne songeai qu'à une chose, que je faisais ce que j'avais désiré, et cette idée épuisait à elle seule l'infini de ma jouissance.¹⁶⁵

Lo spazio diviene un oggetto, un minimo luogo in cui incanalare tutto il desiderio e che diventa il fulcro di tutta l'esperienza del protagonista nel luogo di villeggiatura. Il ginocchio di Claire diviene l'obiettivo stesso intorno a cui far ruotare l'esistenza di quegli istanti, dimenticando, attraverso questo turbamento erotico, ogni angoscia relativa alla sua salute, alla sua relazione con Lucile o al suo passato:

[...] Durant toute la soirée, je fus en proie à une sorte d'exubérance nerveuse que Nicolas dut attribuer à la joie du départ. Je ne songeais qu'à l'heureux sort qui me faisait quitter Chambourcy dans l'état d'esprit même où j'avais souhaité d'être. Ma

¹⁶³ Ivi, p. 240.

¹⁶⁴ Ivi, pp. 241-242.

¹⁶⁵ Ivi, p. 243.

joie était si vive que j'y aurais volontiers associée Claire et Jacques lui-même, et fussent-ils venus s'embrasser sous mes yeux que je n'aurais pas éprouvé le moindre dépit.¹⁶⁶

La villeggiatura a Chambourcy si chiude con questo piccolo aspetto vittorioso del protagonista; riuscendo ad ottenere l'oggetto desiderato, riuscendo a posare la mano sul ginocchio di Claire, cancella quel pensiero relativo allo smacco subito in un tempo passato. Il tempo che circonda questa villeggiatura è un periodo che racchiude una sorta di spazio altro rispetto alla vita del protagonista. Quest'ultima può essere bene esemplificata dai due momenti: la solitudine della prima parte e il turbamento per Claire nella seconda. Nei due diversi momenti il protagonista vive il luogo in maniera differente; lo spazio che lo circonda, pur essendo sempre lo stesso, è modificato nella sua percezione. Il suo pensiero, inizialmente troppo rivolto al passato tanto da portarlo ad una sorta di amarezza, cambia con la presenza di Claire. Egli dimentica la vita al di fuori di quello spazio; la Parigi degli affari e degli amori non esiste più, esiste solo il presente che si concretizza in un assoluto turbamento, che tuttavia lo riporta alla vita vera.

I.7 *Une femme douce*

Il racconto *Une femme douce*, databile verso la metà degli anni Cinquanta, è una riscrittura della novella di Dostoevski *La mite*, da sempre un obiettivo di Rohmer. Il ruolo della città in questo racconto è esaltato soprattutto nei momenti iniziali della storia e offre il suo culmine proprio nel momento dell'incontro del protagonista con quella che si rivelerà essere sua moglie:

Il était onze heures du soir. La rue, puis une chambre au cinquième étage. À travers une large baie vitrée, on aperçoit la silhouette des toits voisins. Je tire les rideaux, contemple un instant le corps de ma femme, puis vais m'asseoir à mon bureau dans la pièce voisine.¹⁶⁷

Il primo contatto con lo spazio presenta la casa con le sue dimensioni di un appartamento borghese, da cui emergono gli spazi della città rappresentanti con l'aspetto più caratteristico di Parigi, i tetti, e nella descrizione Éric Rohmer sembra dare delle precise indicazioni per un'eventuale trasposizione cinematografica. Attraverso un flashback che porta il protagonista a ricordare l'incontro con la futura moglie la storia si dipana nella sua consequenzialità. La città entra prepotentemente nel racconto non solo come un espediente visivo, ma anche come un attante in grado, anche in questo

¹⁶⁶ Ivi, pp. 244-245.

¹⁶⁷ Éric Rohmer, *Une peau douce*, in Id. *Fripottes de porcelaines*, cit. , p. 250.

racconto, di modificare le vite dei personaggi.

C'était au début de l'autre hiver. J'étais un magazine destiné aux populations de l'Afrique française. Je cherchais une secrétaire.

Un matin, une jeune fille vint se présenter. Je l'engageai immédiatement. C'était une proie facile, elle vivait seule à Paris, quant quitté sa famille. Sa beauté, sa douceur malade, sa jeunesse me séduisant, mais, chose étrange, c'est au mariage que je songeai tout de suite.¹⁶⁸

Il ruolo della città qui è rappresentato dalla redazione del *magazine*, il luogo in cui lavora il protagonista, luogo in cui s'incontra la giovane coppia; che successivamente lascia il posto all'appartamento come spazio principale del racconto. L'appartamento passa a diventare il luogo in cui la coppia soffoca nel loro rapporto. In particolare questa sensazione è manifestata dalla donna, fino a farlo diventare il luogo dell'incomprensione:

[...] Je trouvais une satisfaction maligne à briser ses élans de tendresse. À ses confidences, je ne répondais que par des phrases évasives. Par l'effet d'un sot orgueil, je me refusais le droit de lui parler avant d'avoir pleinement réussi dans mes entreprises. Ainsi, j la rendis taciturne à son tour, nous nous habituâmes au silence.¹⁶⁹

L'appartamento quindi diventa sempre più il luogo del malinteso, il luogo del silenzio in cui la coppia non riesce a parlare, non riesce a rendere palese la sua crisi che è solo accettata senza che ci possa essere la capacità di intervenire, così come il giovane protagonista stesso comprende: “Comment et quand se détacha-t-elle de moi? Je ne saurais pas exactement le dire.”¹⁷⁰

La città, dopo essere stata presentata in maniera breve e sommaria, pur mantenendo queste caratteristiche diventa un nuovo punto di svolta del racconto che è concretizzato da un incontro che cambia il percorso delle vite dei protagonisti, mentre il loro rapporto sembra sempre più destinato a trovare sbocco nella fine dell'amore:

Donc, un jour, dans la rue, je croisai un de mes anciens camarades. Il m'avait estimé, admiré jadis. Il me proposa de m'aider : son père, propriétaire au Cameroun, cherchait des associés.

C'est ainsi qu'il s'introduisit chez nous. Ce ne fut pas la seule cause mais l'occasion de la catastrophe. À la honte s'ajouta la jalousie.¹⁷¹

Questo tornante del racconto sembra funzionale, tra le altre cose, anche a modificare il rapporto in cui viene vissuto lo spazio coniugale. L'inserimento del giovane amico si presenta come una sorta di frontiera, elemento esterno che entra e ha la capacità di trasformare la percezione del luogo. Si passa quindi da luogo del silenzio e del

¹⁶⁸ Ivi, p. 251.

¹⁶⁹ Ivi, p. 252.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Ivi, pp. 252-253.

malcontento al luogo della gelosia. Il giovane amico diventa sempre più intimo della moglie ed essa diviene sempre più sprezzante nei confronti del marito.

La gelosia quindi trasforma il rapporto che da una muta accettazione passa ad una violenta reazione scatenata da gelosia, la quale esplode prepotentemente in un altro spazio:

Le soir, en rentrant chez moi, je trouvai un mot d'elle. Elle me quittait. Je pris un revolver et courus comme un fou à l'hôtel où était descendu mon ancien camarade. C'est lui qui vient m'ouvrir. Devant son air soucieux, en larmes, dans un fauteuil, sa valise à côté d'elle. Je lui ordonne de rentrer. Elle ne répond pas. De nouveau, toute ma rage me revient. Je m'approche d'elle et sors mon revolver.¹⁷²

Nuovamente lo spazio si rivela funzionale per raggiungere il culmine della storia; esaurito il ruolo che l'appartamento coniugale portava ormai con sé, il destino della coppia deve necessariamente giocarsi in un luogo altro. Come se il luogo rappresentato dalla loro casa, col silenzio e i malintesi che celava non potesse e non dovesse essere in grado di suscitare una reazione violenta che portasse all'esacerbazione del loro rapporto. Rotto questo incantesimo lo spazio si dimostra importante anche nella città e rappresenta il luogo di un nuovo tentativo di fuga:

Elle nous regarde un instant sans répondre, puis se lève. Je sors à mon tour. Dans la rue, elle s'est mis à courir. Elle essaie de se jeter sous une voiture. Je la rattrape et la force à monter sans un taxi.¹⁷³

Quando la coppia torna nel loro appartamento il luogo sembra ormai cambiato, tanto che il malinteso e il silenzio si trasformano in parole:

Nous sommes de retour. Elle s'est laissée tomber dans un fauteuil. Je pose le revolver sur la table. Je parle avec volubilité.
« Je t'ai laissée libre, mais je suis responsable de ta vie. TU resteras ici. Je ne consentirai jamais au divorce... Il t'a tout dit, n'est-ce pas? Je ne veux pas me justifier, mais te dire la vérité. Si j'étais mort, j'aurais été un héros. Eh bien! Je n'ai pas voulu être un héros... »
Elle ne répond pas. Je m'étends tout habillé sur mon lit. Elle s'endort dans son fauteuil.¹⁷⁴

Il silenzio della casa viene rotto dalla voce dell'uomo in preda alla gelosia; la gelosia in tal modo appare il mezzo che fa cambiare il luogo. L'appartamento perde quindi la caratteristica del suo silenzio, ma questa rottura è dovuta unicamente ad uno strumento che s'impossessa dell'uomo. Infatti, la donna, sempre più sprofondata nell'abisso dell'incomunicabilità non proferisce parole, così che per lei l'appartamento continua ad essere il luogo del silenzio. Si crea pertanto una dicotomia nel modo in cui viene vissuto

¹⁷² Ivi, p. 253.

¹⁷³ Ivi, p. 254.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

questo spazio che pur mantenendo per la donna le sue caratteristiche, diviene per l'uomo il luogo dello sfogo e della gelosia.

Il silenzio della donna in questo caso sembra corrispondere ad un presagio di morte. Infine soffocata dalla gelosia amorosa del marito ella stessa si risolve a parlare:

[...] Je m'avance, la prends par la main, la force à rester assise et m'assieds à coté d'elle : « Il faut que je te parle ; je n'ai que deux mots à te dire. Notre vie est absurde. Je t'aime et toi... »

Elle se lève et court à la porte. Je la rattrape et l'entoure de mes bras. Elle essaie de se dégager, me frappe. Puis voyant ses efforts vains, elle éclate en sanglots. Elle prononce quelques paroles, entrecoupées de larmes. « Et moi qui espérais que tu me laisserais comme cela. C'était bien comme cela. Pourquoi l'amour ? »¹⁷⁵

Le parole della donna rompono il silenzio e infrangono l'incomunicabilità della casa. Tuttavia le sue parole sono definitive, e sembrano sancire la fine del loro rapporto. Infatti come per poter ovviare a questa debolezza, come per poter uscire da questa situazione in cui sembra avere rotto un patto con se stesso, non le resta che un'unica soluzione. Le parole proferite, la sua rottura col marito rendono reali le sensazioni e pongono la donna di fronte alla necessità di rimediare attraverso un gesto estremo:

Je marche allégrement dans la rue. Je sors chez l'imprimeur, puis d'une agence de voyages. La journée finit, les ombres s'allongent. Les gens rentrent de leur travail. Je débouche dans ma rue. J'aperçois un rassemblement devant ma porte. Je cours. Un groupe de passants entoure le cadavre de ma femme qui vient de se précipiter par la fenêtre. Son visage est serein, comme endormi.¹⁷⁶

Come se le parole avessero costituito un punto di non ritorno, la sola soluzione per uscire dal silenzio della casa è rappresentato in maniera concreta dalla morte. Il silenzio è l'unico modo che la donna ha per esprimere il proprio disprezzo per il marito. E visto che lo spazio del silenzio era stato infranto, violato da una esacerbata gelosia. La donna trova come estremo rimedio per uscire da questa situazione la morte.

Un'ultima considerazione sulla città che in questo caso si dimostra solo uno sfondo è rappresentato dal modo in cui questa morte violenta è vissuta dai cittadini. Il naturale stupore iniziale si trasforma lentamente: “La rue s'éveille, les magasins ouvrent leurs portes; les passants vont d' un pas vif”¹⁷⁷. La città vive nonostante tutto e da nulla si fa fermare.

¹⁷⁵ Ivi. p. 256.

¹⁷⁶ Ivi, p. 258.

¹⁷⁷ Ivi. p. 259.

I.8 *Un fou dans le métro*

Il testo in questione, scritto probabilmente nel 1963, è la sceneggiatura di un cortometraggio che non è mai stato realizzato. L'idea di base è quella di seguire la giornata del personaggio attraverso le sue disavventure nella città e all'interno della linea parigina del *métro*. Lo spazio cittadino nel racconto è rappresentato soprattutto attraverso i pensieri del personaggio ogniqualvolta si ritrovi a contatto con la le persone che la popolano. Denominato semplicemente X..., il protagonista è rappresentato in quattro luoghi ben differenti: il suo appartamento, la strada, il *métro* e il commissario. Una serie di disavventure che gli capitano lungo l'arco di una mattinata offrono la possibilità di addentrarsi nei suoi pensieri, presentandolo da subito come estremamente stravagante.

Il primo contatto con il personaggio lo mostra intento a fare gesti quotidiani che assurgono immediatamente a gesti spettacolari e ossessivi:

(Un appartement, quelque part dans Paris. Il est neuf heures moins le quart à l'horloge du vestibule.

X...est un homme d'un cinquantaine d'années. Il achève de mettre ses chaussures. Il passa dans la cuisine, ferme le compteur à gaz. Met à jour dans l'éphéméride: nous sommes un lundi.

X... inspecte une dernière fois la pièce du regard. Il remarque une bouteille placée sur un rayon, au-dessus du fourneau à gaz. Il la prend, la débouche, approche son nez du goulot, la rebouche.)¹⁷⁸

Rendendosi conto di avere a che fare con della benzina, mostra il suo malcontento con la propria domestica che inserisce in una semplice bottiglia un prodotto così pericoloso. La sua vita quotidiana è in seguito palesata attraverso una riflessione personale del protagonista, per mezzo della quale si possono scoprire quali siano i suoi pensieri e le sue manie. La scoperta dell'assenza di un prodotto particolare, *le jambon*, lo porta a considerare la necessità di recarsi al ristorante:

VOIX DE X...: Pas de jambon. C'est vrai, j'ai dû le finir samedi. J'aime bien avoir quelque choses, toujours, ici, au cas où je n'irais pas au restaurant... Et ça arrive toujours le lundi, quand les magasins sont fermés! Évidemment, j'aurais pu penser à l'acheter hier matin, mais on ne peut pas penser à tout. D'ailleurs, il doit bien y avoir un magasin ouvert, oui, rue Machin. Et puis je ne suis pas pressé.¹⁷⁹

Il fatto di non avere fretta è la condizione che marchia quasi indissolubilmente in protagonista nel contesto della sua giornata, ripetuto come un mantra. L'unica via cittadina raffigurata, rue Machin, sembra identificare un luogo immaginario di Parigi e

¹⁷⁸ Éric Rohmer, *Un fou dans le métro*, in Éric Rohmer, *Friponnes de porcelaine*, cit., p. 263.

¹⁷⁹ Ivi, p. 264.

pertanto all'interno del racconto, subentra un altro luogo, quello dell'astrazione e dei suoi pensieri.

In ciò emerge un dato caratteristico del personaggio che è raffigurato dalla sua propensione a parlare da solo e a ripetere fra sé le frasi che maggiormente lo colpiscono. Così, resosi conto, della presunta mancanza di professionalità della propria segretaria recatasi momentaneamente in vacanza, esce dal proprio appartamento borbottando:

[...] C'est extraordinaire à quoi j'en suis réduit, tout de même: je me compromets pour ma secrétaire. C'est impossible, ça n'existe pas... et pourtant si, ça existe. (Il a franchi la porte de l'immeuble et marche sur le trottoir. Il a prononcé tout haut les deux dernières phrases. Un passant qu'il croise se retourne)¹⁸⁰

Il suo discorso, incentrato su una riflessione relativa alla situazione finanziaria della segretaria, si sposta successivamente a prendere inconsiderazione l'insofferenza che sembra provare nel dover sopperire alle mancanze relative al suo lavoro.

Questa sua insofferenza si inoltra nella vita quotidiana ed è perfettamente rappresentata dall'episodio ambientato in una *charcuterie*:

(Il est arrivé devant une charcuterie ouverte. Cinq ou six personnes font la queue à l'intérieur. Il entre.)
Je m'étais juré de ne plus rien acheter le lundi! On dirait que ça leur plaît aux gens de faire la queue. Surtout à ces bonnes femmes. Elles sont heureuses d'attendre. Et puis, si on essaie de prendre leur tour, il faut les voir!¹⁸¹

L'attesa che si produce nell'aspettare il proprio turno diviene una sorta di prova per sperimentare la propria pazienza, fino a raggiungere l'esasperazione nel momento in cui il protagonista si rende conto della lentezza delle persone che la precedono. Lo spazio mentale diviene vieppiù importante, tanto da palesare il modo in cui il personaggio si pone di fronte agli aspetti quotidiani, considerati come interminabili momenti di sofferenza. Il tempo che egli vive in questi luoghi sembra dilatarsi e nonostante continui a ripetere di non avere fretta i suoi atteggiamenti sembrano mostrare il contrario, fino a condurlo a decisioni irrevocabili che sembrano altresì giocare contro di lui:

(L'avant-dernière cliente a été très vite servie. Mais la dernière commence par demander plusieurs choses à la fois. X... a un brusque mouvement d'humeur et sort. Il ne se retourne pas quand le charcutier lui crie: « Monsieur, je suis à vous ».)
... « Je suis à vous », « Je suis à vous », il avait qu'à l'être plus tôt. J'allais pas attendre une demi-heure. Et puis j'en ai plus envie de son jambon. De toute façon, j'aurais au restaurant. Alors pourquoi me retarder avec cette histoire ?
(Il poursuit sa marche.)¹⁸²

Le situazioni che il protagonista vive, quindi, dettate dalla propria insofferenza,

¹⁸⁰ Ivi, p. 265.

¹⁸¹ Ivi, p. 266.

¹⁸² Ivi, pp. 266-267.

sembrano riguardare non solo lo spazio reale in sé, ma soprattutto il modo attraverso il quale esso viene proiettato nella sua soggettività. La *charcuterie* quindi non è più il luogo in cui il protagonista intende comprare il desiderato *jambon*, ma il luogo in cui la propria pazienza viene messa a dura prova. Tutto ciò è acuito dall'incapacità del protagonista di astrarsi nei suoi pensieri per far scorrere il tempo, e ciò lo porta di conseguenza al tentativo di analizzare profondamente tutto ciò che si verifica. In tal modo, anche la semplice fila costituita da quattro persone sembra assurgere alle fattezze di un ostacolo insuperabile.

La lettura di questo abbozzo di sceneggiatura permette di comprendere molti aspetti del personaggio, resi in maniera esasperante, che sembrano contraddistinguere e lasciar già presupporre il finale tragicomico. Una volta giunto al *guichet* della RATP, si ritrova nuovamente ad affrontare una piccola coda:

(De la graisse a noirci ses doigts. Elle les essuie sommairement, en les frottant contre sa paume. De ce fait, un petit groupe de trois personnes, dont X..., reste en attente. Mouvement d'impatience de X...
L'employée se remet à poinçonner, les yeux baissés sur la poinçonneuse, qui, en fait paraît fonctionner normalement.¹⁸³

Il protagonista sembra sempre più vittima del tempo e dello spazio, nonostante provi a confessare a se stesso quanto questo aspetto sembri esiziale; in tal modo lo si ritrova un'altra volta di fronte ad una situazione della quotidianità che per quanto spossante, lo porta a pensieri snervanti:

(X... descend l'escalier qui mène au quai. Les deux personnes qui le précèdent vont de front, si bien qu'il ne peut pas les doubler. Il regarde leurs dos avec haine. Au moment de pénétrer sur le quai, le groupe sera arrêté par la fermeture du portillon automatique.)
VOIX DE X...: Ah, ces gens! Ces gens! Plus ils sont gros, moins il se gênent! Ils vont encore me faire rater le prochain métro. Eh oui! Oui, Oui, oui qu'est-ce que je disais. Oh! J'aurais pu les faire bousculer. Enfin c'est trop tard. De toute façon, je ne suis pas pressé. Heureusement que je suis pas pressé!¹⁸⁴

La fretta costituisce l'elemento essenziale della sua personalità, sempre accompagnata dall'insofferenza in relazione alle persone che lo circondano, e pertanto ogni spazio che si trova a vivere è sempre costituito da questo processo di noia. Ciò che emerge è quanto i suoi pensieri siano profondamente discordi rispetto al programma della giornata che si era prefissato. Il suo ripetersi in continuazione “Heureusement je suis pas pressé”, è annullato dalla sensazione di sconforto che ritrova nel dover attendere anche un semplice istante. Questo sconforto raggiunge il parossismo nel momento in cui,

¹⁸³ Ivi, p. 268.

¹⁸⁴ Ivi, pp. 268-269

giunto al *quai*, scorge l'attesa che lo separa dal prossimo *métro*:

(Tandis qu'ils sont tous trois arrêtés derrière le portillon, survient un quatrième voyageur en train de lire son journal. Il se range à côté de X..., qui jette un coup d'œil et lit en première page : « Un fou attaque une école avec un lance-flamme ». Le portillon s'ouvre. X... fait quelques pas sur le quai et puis s'arrête.)
VOIX DE X... : Il va falloir attendre encore dix minutes. C'est déjà l'heure creuse. Je remonte acheter le journal.¹⁸⁵

Questa scelta si dimostra cruciale nel tentativo di seguire le orme del personaggio e la sua profonda incapacità di gestire il tempo viene esemplificata da un altro estratto:

(Il se retourne, fait mine de repasser par où il était venu, puis se décide à prendre le côté « sortie » de l'escalier, probablement pour ne pas avoir à se frayer un passage au milieu d'un groupe bruyant qu'on entend descendre)
VOIX DE X... : (Il monte.) Oh ! J'en suis pas à un billet près. J'aurais pu demander à la bonne femme de me laisser et revenir. En général elles permettent. Mais ça m'assomme de demander. Toujours demander. Parfois elles comprennent pas tout de suite et il faut expliquer.
(Il passe derrière les deux employées. La Martiniquaise est en train de dire au revoir à l'autre : elle lui tend un ciné-roman)¹⁸⁶

In questo contesto emerge la difficoltà del protagonista a gestire lo spazio che circonda, il quale si dimostra sempre più ostile a lui. Così, tutte le persone che lo popolano sembrano essere una rappresentazione dell'altro sopraggiunto unicamente per ritardare e rendere quanto più difficoltoso il suo tragitto. Che siano le persone stesse che affollano il *métro* o le ragazze incaricate della punzonatura del biglietto, il suo atteggiamento si rivela sempre più dettato dall'inadeguatezza. Lo spazio rappresentato quindi non è semplicemente un luogo di passaggio, e il *métro* acquisisce un significato proprio a partire dalla visione del protagonista, così come suggerisce Sandra Cavicchioli in relazione alla percezione soggettiva degli spazi:

Da un lato, si tratterà di mettere in scena dei processi avviati da un soggetto che tramite le sue azioni e i suoi movimenti evidenzia lo spazio come luogo della profondità; dall'altro, la stessa convivenza, all'interno di un medesimo campo visivo di più oggetti, ci restituirà quello spazio come luogo articolato di connessioni, che liberano appunto un effetto di abitabilità e percorribilità e, ancora una volta, di profondità.¹⁸⁷

In questo contesto è il contatto con l'altro a manifestarsi come il motivo della sua insofferenza, che cerca in ogni modo di fuggire, e che lo portano inevitabilmente a situazioni di disagio e di imbarazzo. In tal modo una volta aver preso il giornale, ritornando verso la giovane ragazza addetta alla punzonatura si verifica il malinteso:

¹⁸⁵ Ivi. p. 269.

¹⁸⁶ Ivi, pp. 269-270.

¹⁸⁷ Sandra Cavicchioli, *Spazio, descrizione, effetto di realtà*, in Flavio Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterari*, Armando, Roma 2010, p. 25.

(Il est neuf heures cinq. Le trafic s'est sensiblement ralenti. L'employée feuillette attentivement son roman-photo.

Tout à coup, d'un pas léger mais décidé, X... s'avance vers le contrôle et le franchit, avant que la dame, plongée dans sa lecture, ait eu le temps de s'interposer. Quand elle relève la tête et l'aperçoit, il a déjà parcouru quatre ou cinq mètres. Elle sursaute et crie.)

L'EMPLOYÉE : Hé, monsieur ! Monsieur !

(X... parcourt encore trois mètres, puis se retourne.)

X... : Quoi ?

L'EMPLOYÉE : Et votre ticket ? Alors !¹⁸⁸

Questo malinteso, ovvero il tentativo del personaggio di passare con il biglietto già punzonato, si dimostra una diretta conseguenza dell'atteggiamento insofferente del protagonista, facendo in modo che tutta la sua incapacità di essere paziente e di relazionarsi col prossimo si rivolga a suo svantaggio.

Il ruolo che assumo lo spazio in questo contesto diviene importante per sottolineare come esso cambi nella visione soggettiva del protagonista. Il suo modo di relazionarsi con il mondo circostante diviene perciò il modo in cui si trasforma la percezione del luogo e ogni comportamento del protagonista diviene una causa delle conseguenze successive. Dall'imbarazzo per aver cercato di entrare furtivamente nel *métro* fino al tentativo di far passare una menzogna come verità. La strenua difesa di quelli che egli ritiene i suoi diritti si scontrano con lo zelo dell'impiegata, mentre il mondo circostante continua nella propria esistenza: "Un voyageur passe au contrôle"¹⁸⁹.

Tutto ciò porta inevitabilmente i due protagonisti dell'azione a passare al commissariato, luogo in cui si prova ad accertare la veridicità delle affermazioni di X... e dell'impiegata. Questo luogo si dimostra differente dalla stazione del *métro*, per via della riacquisizione di uno sguardo neutro, non più distorto e reso paradossale dallo sguardo soggettivo del protagonista. Questa neutralità è funzionale alla proposizione di un senso di realtà che viene a concretizzarsi non "a partire da un dettaglio che non riesce a configurarsi nella sintesi di una qualche *Gestalt* ma, al contrario, a partire dal fatto che la *Gestalt* non è percepibile: il prodursi dell'effetto deriva proprio dall'averla smarrita"¹⁹⁰. Infatti il luogo non è descritto, ma semplicemente lasciato intendere dalla disputa tra il protagonista e l'impiegata, mediata dal Commissario e dalle sue parole:

LE COMMISSAIRE : Vraiment, il faut que je sois de bonne humeur ce matin. Je me demande pourquoi vous venez me déranger pour une histoire pareille ! Dois-je vous rappeler, monsieur, que vous n'avez pas à discuter la décision d'un agent de métro qui est maître chez lui.¹⁹¹

¹⁸⁸ Éric Rohmer, *Un fou dans le métro*, cit., p. 270.

¹⁸⁹ Ivi, p. 275.

¹⁹⁰ Sandra Cavicchioli, *Spazio, descrizione, effetto di realtà*, cit., p. 22.

¹⁹¹ Éric Rohmer, *Un fou dans le métro*, cit., p. 282.

In questa sceneggiatura si intravede quindi nuovamente l'importanza dello spazio, da definire soprattutto nel modo in cui esso viene percepito dal protagonista. Tuttavia l'insegnamento appreso precedentemente, in relazione al modo di vivere lo spazio che lo circonda, sembra non essere stata ritenuto dal protagonista che, infatti, uscendo dal commissariato si ritrova sempre a percepire lo spazio attraverso la propria soggettività e insofferenza:

Ah ! Et puis, ils sont fichus de pas avoir la monnaie. Je ferais mieux d'aller la faire au tabac. Et tout ça, ça fait une matinée perdue, entièrement perdue.

(Il remonte.)

De toute façon, que j'arrive un peu plus tôt ou un peu plus tard, ça n'a plus aucune importance. En fin de compte, j'ai envie de prendre le bus. J'ai aucune envie de m'enfermer dans le métro à cette heure-ci.

(Il s'apprête à traverser la chaussée, pour se rendre à l'arrêt d'autobus. Il y a un passage cloué, mais sans feux de signalisation. Les voitures sont nombreuses et X... doit attendre)

Ah, ces voitures, et encore et encore ! Et alors, celui-là, qu'est-ce que lui prend ? Ah, ils vous écraseraient sans se retourner. C'est la loi de la jungle ! Et puis, quand ils vont pas trop vite, ils vont trop lentement. Les trois quarts des gens, il savent pas pourquoi ils ont une voiture. À quoi ça leur sert ? Tous ceux qui n'en ont pas besoin pour leur métier, ils ne devraient pas avoir le droit d'en avoir. Ce sont des gens nuisibles, des malfaiteurs, des meurtriers en puissance. Un bon nettoyage, un bon coup de mitraillette là-dedans. Pan. Pan pan. Bandits !¹⁹²

Il monologo interiore insistito del protagonista ritorna in questo contesto e mostra palesemente come lo spazio del commissariato non abbia intaccato il suo modo bizzarro di vedere il mondo, così che in tal modo è lui stesso cadere vittima del suo stesso modo di giudicare:

(Il a prononcé tout haut la dernière phrase. Deux jeunes filles qui passent se retournent.)

L'UNE DES JEUNES FILLES : C'est fou ce qu'il y a de fous à Paris.¹⁹³

Quindi lo spazio in questa sceneggiatura si concretizza come soprattutto come luogo della soggettività, visionata a partire dallo sguardo e dai pensieri del protagonista che sembrano distorcerlo e renderlo estraneo. Tutto ciò influenza il protagonista fino a condurlo a subire i luoghi in cui si reca.

Conclusione

Nei racconti esaminati, si può riscontrare quindi un aspetto predominante dato dalla tematica dello spazio in cui s'individuano gli elementi che caratterizzano i personaggi.

¹⁹²Ivi, pp- 295-296.

¹⁹³Ivi, p. 296.

Che il racconto venga ambientato in città, oppure al di fuori di essa, i luoghi vissuti dai protagonisti sono pregni di significato per dare una svolta alle loro vite o per comprendere alcuni aspetti del loro animo. Uno spazio che acquisisce notevole significato è rappresentato dall'appartamento, luogo in cui vengono metabolizzate le vicende della propria vita (*Une journée*), oppure in cui il protagonista tenta di appropriarsi dell'esistenza della persona amata (*La Demande en mariage*); o ancora esso può rappresentare il luogo in cui il personaggio sviluppa lo studio dei propri ideali fino ad impregnare e condizionare la propria esistenza (*Chantal, ou l'Épreuve*). Lo spazio della città invece si mostra come il luogo della ricerca; entra come luogo dominante in *Rue Monge*, attraversata e vissuta dal protagonista nella sua precisa topografia, mentre in *Une journée* si caratterizza come il luogo del pedinamento e di nuove conoscenze. Mentre nella sceneggiatura di *Un fou dans le métro*, la città e i suoi luoghi sono osservati attraverso il pensiero e le azioni del protagonista.

Fuori dalla città, invece, il luogo della villeggiatura è funzionale per mettere i protagonisti a confronto con la propria coscienza e i propri desideri (*Qui est comme Dieu?*).

II *La maison d'Élisabeth*

Nel 1946 esce *Élisabeth*, primo e unico romanzo di Éric Rohmer, pubblicato sotto lo pseudonimo di Gilbert Cordier ed edito da Gallimard. All'epoca solamente venticinquenne, Éric Rohmer non avrebbe potuto sapere che la sua carriera artistica sarebbe stata maggiormente rilevante non per via delle sue produzioni letterarie, ma per vie delle sue opere cinematografiche. Il romanzo in questione tratta la storia di un nucleo familiare, quello della famiglia Robert, a cui si aggiunge la figura di un loro amico, Michel. Lo stesso Michel, Élisabeth e il figlio di quest'ultima, Bernard, rappresentano i personaggi chiave

Il racconto, suddiviso in tre parti, segue in particolare le vicende di Michel il personaggio più complesso del romanzo, focalizzandosi principalmente sul suo rapporto con la compagna Irène. In tal modo, Rohmer cerca di sottolineare i momenti difficoltà che essi vivono in un situazione di crisi nella loro relazione. Questi momenti sono narrati attraverso un *excursus* spaziale che li presenta in varie circostanze. La crisi del loro rapporto è evidenziato soprattutto dalle menzogne e dalle verità taciute che palesano sempre più l'insofferenza che avvertono l'uno nell'altra. Questa inclinazione è seguita nei vari luoghi in cui i personaggi si muovono, la stanza di Irène, oppure il salotto in cui incontrano la madre di lei, rendendo necessaria la messa in scena di una recita di coppia felice che è scoperta nel momento in cui Rohmer sottolinea i suoi pensieri. Così, mano a mano che si va avanti nel racconto, si rende evidente quanto il loro rapporto sia giunto ad una saturazione che essi avvertono ma non riescono a confessarsi. L'altro personaggio del romanzo, Élisabeth, è seguita in un momento particolare della propria giornata, quando abbandonata la propria abitazione, si reca in città per effettuare una visita dentistica. Abbandonando la propria abitazione e il ruolo di madre premurosa e rassicurante, Élisabeth, si sofferma a pensare al rapporto con i propri figli, in particolare Bernard, e la nipote Claire.

L'ultimo personaggio Bernard è visto nel momento in cui effettua una piccola escursione con il proprio amico Moulen che, si vedrà, ne sembra rappresentare una nemesi. In quest'escursione egli ha modo di conoscere una giovane ragazza attraverso la quale si renderà conto della necessità di operare un processo di crescita verso la propria maturazione. Che si palesa nel momento in cui riesce a confessare questa avventura alla cugina Claire.

Mentre i personaggi sono intenti ad operare nei vari momenti della loro vita, l'esistenza quotidiana degli altri personaggi scorre tranquillamente nella casa. Ed essi stessi,

quando rientrano, trovano in questo clima familiare una nuova serenità.

Pur avendo una grande importanza nel *récit*, la casa di *Élisabeth* è talvolta abbandonata nel tentativo di Rohmer di definire i personaggi attraverso altri luoghi in cui si delinea in maniera più precisa il carattere dei personaggi. Infatti da un'analisi de *La maison d'Élisabeth* si evince l'importanza della tematica spaziale.

II.1 Lo spazio ne *La maison d'Élisabeth*

L'elemento di analisi di maggiore interesse riguarda il modo in cui *récit* sfrutta gli spazi in cui si muovono i personaggi al fine di acquisire dei significati particolari per la comprensione del loro carattere e delle loro sfumature, intenti a interagire o meno con altre persone. Infatti, a seconda del luogo in cui i protagonisti si avvicinano cambiano le loro prospettive e i loro comportamenti. In determinati spazi i personaggi riescono a percepire nel proprio animo una serie di rivelazioni che li portano in contatto con il loro essere più profondo. A tal proposito, un ruolo importante è rappresentato proprio dalla casa di *Élisabeth*. Al suo interno si ravvisa una condizione di serenità grazie alla quale i personaggi trovano un senso di pace e di ritrovata quiete, mentre al di fuori di essa la tranquillità dello stato d'animo viene a mancare e ogni azione, ogni parola detta, ne rivelano il dibattersi interiore.

Il ruolo che la casa, intesa come spazio, assume in sé, si rivela dunque molto importante perché rappresenta il punto da cui partire per sottolineare il cambiamento dei comportamenti dei personaggi, tanto da poter essere considerata un vero e proprio attante all'interno del *récit*. Questo aspetto, è importante sottolinearlo, viene evidenziato anche nel cambiamento del titolo fra le due edizioni del romanzo: mentre nella prima edizione si riscontra il semplice titolo *Élisabeth* (Gallimard, Paris, 1946), la successiva edizione reca il titolo *La maison d'Élisabeth* (Gallimard, Paris, 2007). Il cambiamento del titolo sembra sottolineare ulteriormente, anche secondo le direttive editoriali, l'importanza che assume nel romanzo.

Al di fuori della casa, al contrario, i personaggi risultano maggiormente condizionati dalle proprie remore e dalla propria coscienza. Si ravvisa in taluni, come nel caso di Michel, un distacco tra i reali pensieri e le azioni, oppure come nel caso di Bernard una sorta di presa di coscienza del proprio essere. Tutto questo avviene attraverso uno scavo interiore che li porta ad un confronto con il proprio animo fino ad avvertire e a far emergere il loro cambiamento e riuscire a trovare la loro dimensione.

Tutti i personaggi in definitiva escono da questo spazio cambiati, anche se ognuno di

essi entra in contatto col proprio “io” attraverso percorsi differenti: lo spazio in cui si muovono non ha per tutti lo stesso significato. Di volta in volta, l’epifania si concretizza in una stanza, uno spazio aperto o ancora, nelle strade cittadine.

Sembra lecito, pertanto, per iniziare quest'analisi prendere in considerazione il modo in cui i personaggi si muovono nei vari spazi, sottolineando come interloquiscono con i loro antagonisti e soprattutto con se stessi.

II.2 Il caso Michel

Il principale personaggio di questo romanzo, Michel, è anche colui che subisce i cambiamenti più immediatamente percepibili da lettore. Inserendolo perfettamente nello spazio che vive, Rohmer riesce a delinearne il carattere seguendone i movimenti, le parole e i pensieri, in modo tale da far emergere le sensazioni che lo attanagliano e da cui scaturiscono le reazioni nei confronti delle persone che lo circondano.

Michel appare anche come il primo personaggio che si intravede all’interno del romanzo, intento a lavorare nel garage dell’abitazione di Élisabeth, una sorta di luogo altro rispetto alla casa vera e propria. Questa prima scelta sembra connotare immediatamente il personaggio fino a definirlo quasi in maniera autonoma rispetto al nucleo familiare della donna:

Il se retourna brusquement comme un enfant pris en faute. Élisabeth sourit :
- Je vous ai fait peur ? Vous étiez tellement absorbé que vous ne m’entendiez pas venir.
Il posa à terre le bidon d’huile et se releva ; il avait ôté sa veste et mis une blouse tachée de cambouis et de peinture.
Comment pouvez-vous porter sur vous cette horreur ! Vous n’aviez qu’à me demander de vous prêter une blouse, Je ne sais pas comment elle était restée au garage, depuis peut-être plus de trois mois qu’elle est ici. Vous avez toujours peur de me demander, ce n’est pas bien, Michel, dit-elle en riant.¹⁹⁴

Il primo contatto che il lettore ha con Michel in questo breve scambio di vedute con Élisabeth lo raffigura in una situazione dalla quale si avverte il rapporto fra i due molto cordiale, in un contesto in cui traspare anche il legame di amicizia tra i due personaggi. Tuttavia, il carattere riservato di Michel emerge, già da questo primo contatto, così come la cortese ospitalità di Élisabeth, sottolineata dall’ultima frase e dal sorriso con cui la proferisce: “Vous avez toujours peur de me demander, ce n’est pas bien, Michel, dit-elle en riant”¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Éric Rohmer, *La maison d’Élisabeth*, Gallimard, Paris 2007, p. 9.

¹⁹⁵ Ibidem.

II.3 *La stanza di Irène a Percy*

Per comprendere meglio il carattere di Michel, appena accennato in questo frangente, è necessario spostarsi in un altro luogo. Cambiato lo scenario, trasferito nella stanza di Irène la sua compagna, a Percy, si inizia a delineare meglio la sua figura. In questo luogo si scorge una prima incrinatura nel rapporto tra i due amanti, tanto che la stanza di Irène si può considerare come il luogo delle inezie, delle piccolezze, in cui il non detto diviene essenziale e ancor più importante rispetto a quello che si dice. Diviene il luogo della maschera in cui i due personaggi, Michel e Irène, giocano una sorta di lunghissima partita a scacchi prima che contro l'altro, contro se stesso. Nulla di realmente importante accade: non vi è nessuna tempesta di parole, ma tutto il clima di tensione è suggerito dal sopravvento delle emozioni che si canalizzano nei personaggi, i quali appaiono costretti a fingere e a simulare in un'occasionale recita sui loro sentimenti. Si concretizza uno stato di calma apparente che tuttavia è pregno di un intenso sommovimento interiore. La stanza di Irène diviene quindi il luogo in cui si elaborano le sensazioni, le emozioni e i pensieri; tutto a partire da gesti quotidiani, minimi, insignificanti.

Il non detto si caratterizza attraverso le domande con le quali i personaggi cercano nell'altro il senso di un disagio che è presente unicamente in se stesso, paralizzati dalle proprie azioni e dalle proprie sensazioni discordanti :

Mais il était déjà dans le cabinet de toilette et faisait couler l'eau à gros jet.
- Nous descendrons au jardin tout à l'heure ? Cria-t-il.
- Oui, si tu veux. Tu ne te trouves pas bien ici ?
- Tu poses de ces questions !
Il eut un rire aigu.¹⁹⁶

In questo senso, nella stanza di Irène si crea una prima dicotomia tra il dentro e il fuori, che caratterizza tutto il romanzo. Così, il luogo per Michel non sembra essere definito tanto dallo spazio in sé, ma quanto dalle persone che lo circondano. Come suggerisce Gaston Bachelard, il dentro e il fuori non rappresentano solo uno spazio geometrico:

[...] en choisissant de départs plus concrets plus phénoménologiquement exacts, nous nous rendrons compte que la dialectique du dedans et du dehors se multiplie et se diversifie en d'innombrables nuances¹⁹⁷.

La presenza di Irène, quindi, crea uno scarto tra le aspettative che il mondo circostante esercita su Michel e i reali pensieri che si palesano nella sua mente. Allo stesso modo

¹⁹⁶ Ivi, pp. 14-15

¹⁹⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957, p. 195.

quando Irène afferma: “Cette chambre est étouffante”¹⁹⁸, il reale pensiero che il lettore può percepire è che tutta la relazione in realtà sia soffocante. Si crea così una simbiosi inequivocabile tra il luogo e lo stato d’animo.

Tutto il loro dialogo si trascina, a partire da questa sensazione, in un alternarsi di frasi preconfezionate che diluiscono i loro pensieri fino quasi a congelarli. Le parole perdono il loro significato e non si trasformano in azione, ma il tarlo dei loro pensieri resta sempre presente e incrollabile. I due personaggi, Michel e Irène, sembrano staccarsi sempre più fra loro:

Comment peux-tu dire ça, Michel! Tu as parfois de ces façons de parler. Et encore, si c'était de parler! On ne sait pas ce que tu penses. Tu sais bien que ce que tu veux, je le veux aussi et que ... tiens, tu vas me faire dire des bêtises!¹⁹⁹

Il peso che assumono le parole sembra minimo e insignificante, in realtà da esse si nota una prima incrinatura nel rapporto e i gesti finiscono per perdere il loro significato più autentico per diventare unicamente parte di una recita. Questi gesti, perdendo la loro carica, risultano insignificanti e freddi: “Elle mit la main sur son épaule et l’embrassa”²⁰⁰. Nella recita che i due portano avanti anche le parole più minacciose ricadono nel vuoto di un gioco, di una facezia, che non conduce che ad un unico punto: la dissoluzione dei loro sentimenti. “Il y a des moments où j’ai envie de te tuer, te tuer!”²⁰¹.

Interessato a descrivere il sommovimento in terrore dei personaggi, solo alla fine del paragrafo Rohmer ritiene opportuno informare il lettore di come la stanza sia strutturata. In tal modo si sottolinea maggiormente il senso di vuoto che circonda i due amanti; lasciando intendere quanto lo spazio fisico in questo caso sia secondario rispetto allo spazio che si crea in presenza delle persone:

Il la fit passer devant lui, dans le passage étroit laissé entre la table et la glace de l’armoire. Irène releva à moitié les stores de toile orange. Ils s’accoudèrent tous les deux sur la barre de fer étroite, la tête baissée vers l’allée du jardin que l’ombre de la maison couvrait déjà tout entière. Au delà, la surface cimentée des escaliers conduisant à la seconde terrasse éblouissait à faire mal aux paupières.²⁰²

Da questa descrizione prende forma quel senso di *étouffement* cui in precedenza Rohmer aveva accennato. Lo stesso spazio e soprattutto il *passage étroit* sembra identificare come anche la loro relazione abbia ormai ristretti spazi di manovra. La

¹⁹⁸ Éric Rohmer, *La maison d’Élisabeth*, cit., p.15.

¹⁹⁹ Ivi, p. 17.

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Ivi, p. 20.

²⁰² Ivi, p. 20.

stessa ombra che copre la casa sembra identificare l'avvicinarsi della rottura del loro rapporto che appare inesorabile.

La loro relazione ruota ormai attraverso malintesi, parole non dette o proferite di sfuggita. Così facendo Rohmer sembra indirizzare ancora di più il *récit* in un senso di soffocamento, che diviene sempre più palesemente non quello della stanza ma del rapporto asfittico che si viene a creare tra i due personaggi. Essi, sempre ruotando in un percorso fatto di fraintendimenti, continuano a prolungare il rapporto in cui si avverte, ad ogni scambio di battute, un ulteriore strappo che conduce lentamente alla lacerazione della loro relazione. L'autore, inoltre, rende palese il conflitto sottolineando il modo in cui la coppia si vede, mentre si allontanano ulteriormente tra di loro :

[...]elle était très belle, de la beauté impersonnelle et profonde d'une peinture ou d'une statue qui représente autre chose que ce qu'elle est, qui n'est pas tout à fait elle. Il revint s'asseoir sur le lit, un peu plus loin d'elle et s'appuya sur les coudes, à peu près complètement étendu en arrière.²⁰³

Tutto passa sotto silenzio e Rohmer lascia seguire un lunghissimo istante in cui Michel e Irène interloquiscono solamente attraverso frasi smozzate, pensieri senza conclusione:

- À quoi penses-tu? Dit-il
- À rien. À ce que tu disais.
- Que je parte?
- Non de la photo. Je me demandais où elle était.
- Et...?
- Je ne vois plus du tout. Je ne sais pas, dit-elle
- Ça n'a pas d'importance, dit-il. Je n'ai plus envie de la voir, tant pis!²⁰⁴

E ancora gesti affettati e reazioni indifferenti:

Dans ses gestes, comme dans ses paroles, elle montrait la même raideur passive, la résistance bête d'un livre mal relié qui ne peut rester ouvert et qu'on plie en sens inverse en faisant craquer les grains de la colle, une résistance amorphe de chose. Il se glissa jusqu'à coté d'elle et lui entoura l'épaule de son bras. Mais elle était toujours aussi raide.²⁰⁵

Questa sospensione all'interno di una temporalità scandita da gesti ripetuti e privi di profondità si concretizza oltrepassando la porta che conduce nella stanza. In tal senso, questo luogo è pregnante di un senso liminale che si rende ben presente, fino a creare “uno stato sospensivo indotto nel lettore, costretto a restare sulla soglia: tra il sapere e il non sapere, la certezza e l'incertezza, il senso e il non senso”²⁰⁶. Tanto che gli stessi

²⁰³ Ivi, p. 44.

²⁰⁴ Ivi, p. 45.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Paola Cabibbo, *Spazi liminali*, in Paola Cabibbo (a cura di), *Lo Spazio e le sue rappresentazioni : stati, modelli, passaggi*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993, p. 24.

personaggi restano incerti in questa dimensione di inesattezza e nebulosità.

II.4 Il salotto

Lo spazio successivo che mostra il divenire della coppia si rivela la sala da pranzo, il salotto, in cui i due personaggi si muovono nel tentativo di mantenere sempre le apparenze nel giusto modo e nella perfezione sociale. Essi non sono più soli, e seppur in un contesto di presenza molto limitato si creano i meccanismi che Bachtin esemplifica relativamente al romanzo di Stendhal e di Balzac :

si annidano gli intrighi, si compiono spesso anche i loro scioglimenti e, infine, cosa di particolare importanza, avvengono i dialoghi, che acquistano un significato decisivo nel romanzo e svelano i caratteri, le “idee” e le “passioni” dei protagonisti.²⁰⁷

La sola presenza della madre di Irène, la signora Luzières, riesce a creare un'ulteriore situazione per cui si ritiene inevitabile la messa in scena di una nuova recita della coppia perfetta, felice, sorridente. Il dialogo cui si assiste durante la cena risulta affettato e privo di momenti di discordia: i protagonisti, nel tentativo di mascherare la propria incrinatura e non mostrare la debolezza della relazione, contribuiscono a creare uno stato artificiale di idillio. Essi quindi costruiscono un nuovo spazio che risulta essere il tentativo di far rivivere i loro sentimenti passati e facendo ciò palesano ancora di più la separazione da esso, venendosi a sovrapporre nella recita dell'idillio “un mondo vasto, ma astratto, dove gli uomini sono disuniti, isolati e egoisticamente pratici”²⁰⁸.

La vera rottura di questo idillio artificiale ha luogo nella mente di Michel, i cui pensieri sono palesati da Rohmer. Attraverso la lettura dei suoi pensieri il lettore può comprendere la sovrastruttura che i due personaggi hanno costruito non solo all'interno della situazione contingente, ma anche per le dinamiche della coppia:

[...]Il savait bien qu'elle lui dirait, toute à l'heure, quelque chose comme: “C'est fou que j'avais envie de t'embrasser, Michel, à table. Je suis comme ça, c'est toujours quand il ne faut pas, mais pourquoi étais-tu si doux, doux? C'est ridicule, non, que veux-tu, tu avais l'air doux, tu as bien le droit.” C'est lui qui imaginait cela, et il riait tout en inventant ce dialogue possible, après tout. Il lui demanderait: “A quoi pensais-tu tout à l'heure? Je parie que j'ai deviné.” Et si ce n'était pas vrai du tout, ce serait quand même un prétexte pour l'embrasser.²⁰⁹

In questo episodio si crea una dicotomia tra i pensieri di Michel e i suoi gesti, le sue parole reali, che permettono di condurre l'analisi verso l'ambiguità della realtà rispetto

²⁰⁷ Michael Bachtin, *Estetica e romanzo* [1975], Einaudi, Torino 2001, p. 394.

²⁰⁸ Ivi, p. 381.

²⁰⁹ Éric Rohmer, *La maison d'Élisabeth*, cit., p. 59.

ai pensieri che la sottintendono. Attraverso questo paragrafo è possibile rinvenire un nuovo luogo, che consiste nel pensiero di Michel, attraverso il quale si può constatare tutto il suo disagio:

[...] Et puis Mme Luzières ne faisait pas attention à tout cela. Il l'aurait trouvée certainement énervante s'il ne s'était pas senti pendant toute cette demi-heure au dessus des mouvements d'humeur mesquins, loin de cette idée fixe de haine qui l'avait tenu tout à l'heure comme une démangeaison, dans le jardin étouffant au gravier taché par des plaques de soleil aveuglantes, sous la lumière bête qui aplatissait les jambes molles d'Irène et qui faisait plisser son nez court et gros.²¹⁰

Tuttavia anche lo spazio mentale di Michel risulta suddiviso in due parti, le quali sono in conflitto tra di loro e designano le stesse difficoltà che il personaggio possiede nel suo relazionarsi con Irène e la madre di lei. Da una parte Michel si dimostra ancora sensibile al fascino di Irène, dall'altro si rende conto che questo fascino è creato solo da un'illusione, una luce particolare che ne esalta la bellezza. Questo susseguirsi di sensazioni è delineato negli sviluppi successivi:

[...] Quoiqu'elle eût beaucoup trop plaqué ses cheveux, elle paraissait très jeune. Elle avait relevé les yeux ; elle rencontra son regard et les baissa aussitôt. Il se souvint d'une phrase qu'il lui avait dit ou qu'il avait voulu lui dire : « Tu étais très belle à l'instant, au point qu'on ne pouvait imaginer rien de plus beau. » Mais il savait bien que c'était la lumière du soir qui donnait à son visage cet air doux et lassé.

« Elle ne ressemble à rien, se dit-il, on n'est pas toujours soi. »²¹¹

Il pensiero di Michel si distacca completamente dalle parole dette. Egli è caratterizzato dalle sue contraddizioni, dalle azioni dovute che si svolgono nel contesto domestico. In ciò si avverte l'interiorizzazione dei propri pensieri, un aspetto che capovolge ogni altro tipo di azione e ha il solo compito di sublimare le proprie sensazioni e di creare un romanzo nel romanzo.

II.5 La stanza di Irène II

Lo spazio assume una funzione fondamentale nel racconto che si esemplifica ulteriormente quando la coppia si ritrova nuovamente nella stanza di Irène a Percy. Al suo interno si riattiva il meccanismo del loro rapporto di coppia ormai deteriorato che si ravvisa non solo nella recita ma anche nel tentativo di nascondere i propri sentimenti più profondi. Così, nonostante la confessione di Michel, si riesce a scorgere in essa il tentativo di celare ulteriormente le proprie decisioni, di rimandarle:

²¹⁰ Ivi, p. 60.

²¹¹ Ivi, p. 62.

[...]Que veux-tu, Irène, nous en serions aux premiers temps, j'aurais pensé qu'il valait mieux ne pas t'irriter, je serais parti, j'aurais attendu et peut-être c'est ce qu'il conviendrait de faire maintenant. Mais ça ne doit pas être ainsi. Tu comprends. Tu dois le comprendre. Nous ne sommes plus à compter sur le hasard. Nous voulons être francs et c'est pour cela que je t'en veux.²¹²

Il rapporto si dipana fra i momenti in cui i personaggi provano a ridefinire i loro sentimenti. Appare pertanto in maniera chiara quale sia la dinamica che permette di accedere alla comprensione dello spazio nelle differenti situazioni che vengono a crearsi. Quello che si definisce non è tanto il ruolo della stanza in maniera assoluta, ma piuttosto in una situazione relativa che è quella che vede il personaggio di Michel teso a relazionarsi con la sua compagna. In questo frangente la stanza si concretizza realmente come il sinonimo di una confessione e di un *modus operandi* che diviene insolito e si presenta come eventuale momento risolutore del rapporto della coppia.

II.6 Lo spazio urbano

Il successivo momento in cui si ritrova nel testo la figura di Michel si caratterizza per un'ambientazione cittadina, a Parigi. All'interno di essa l'autore non procede più ad un tentativo di analisi approfondita dei sentimenti del personaggio, ma lo accompagna lasciando che lo spazio urbano diventi un modo di far muovere le persone, assecondando il ruolo della città come *metteur en scène*. D'altro canto è possibile scorgere in questo spazio un nuovo aspetto della personalità di Michel, il quale al di fuori della stanza, degli ambienti in cui è insieme alla sua compagna, ritrova un atteggiamento più sereno.

Procedendo ad un'analisi dello spazio cittadino emerge immediatamente come Éric Rohmer ne sfrutti le potenzialità e come si lasci assecondare dalle infinite possibilità che esso può determinare in letteratura. Perciò vivere la città per Michel significa anche un modo di emergere, dimenticare, creare “dei legami affettivi che non sono più in verticale, tra una generazione e l'altra, bensì in orizzontale all'interno della stessa generazione”²¹³. Così, il momento dell'incontro con Élisabeth nelle strade della città, ne rivela una nuova sfumatura di carattere che si palesa di fronte alla freschezza e gentilezza della donna:

Enfin, je vous ai trouvé. Quelle chance! N'est-ce pas? Quand je vous ai vu j'ai cru à un miracle; j'ai hésité à croire que c'était vous. J'ai lu le numéro de votre voiture

²¹² Ivi, p. 72.

²¹³ Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi 1997, p. 69.

2534RL4: vous voyez, je retiens bien! Il n'y avait pas à se tromper.²¹⁴

L'interesse dello spazio cittadino si rivela tanto più grande, quanto più esso si dimostra un nuovo elemento in cui emerge una nuova sensibilità dei personaggi. Ancor più che nell'abitazione, si riesce a evocare un modo di Michel e di Élisabeth di relazionarsi che trascende la vita di Michel e di Élisabeth: al di fuori dei legami familiari, affiora per loro un momento di serenità, di tranquillità che essi non hanno il coraggio di rivelare al contatto con le persone a cui normalmente si stringono. Tale situazione è esemplificata dalla accoglienza immediata e calorosa che i due si riservano, determinando un nuovo modo di vivere lo spazio urbano e di relazionarsi nelle dinamiche sociali:

-Et juste sur le passage clouté, dit Michel, si je ne m'étais pas arrêté, il est possible que je ne vous aie pas vue.

-A un moment j'ai cru que vous alliez repartir sans me voir. J'ai dû presque crier.
Elle rit.²¹⁵

Spontaneamente si crea una nuova complicità che scarica da entrambi i personaggi il peso della loro quotidianità. Una seconda volta, la timidezza di Michel e la sua personalità concedono il momento di una risata che sembra cancellare le disavventure con la propria compagna.

II.7 La casa

Per vedere e comprendere meglio il personaggio di Michel, sembra opportuno vedere il modo in cui si comporta nella casa di Élisabeth, abituati alla sua recita che lo vede impegnato con la propria compagna, sorprende la cortesia con cui si relaziona con gli altri in questo spazio. Per determinare questo nuovo aspetto del carattere di Michel, Rohmer procede inizialmente con una descrizione dell'ambiente:

Le jardin sent encore la pluie : une odeur fade de sable mouillé et de feuilles qui commencent à pourrir, déjà une odeur d'automne. De l'herbe humide monte un air froid et enveloppant que le soleil ne parvient pas à percer, les sons eux-mêmes semblent amortis et figés en une sorte de rumeur active qui s'étale et s'amplifie de plus en plus, en même temps que les ombres tournent et raccourcissent.[...] Les arbres et les fleurs mettent presque un demi-jour à retrouver leur plénitude ; mais le réveil de l'homme est prompt et la beauté du matin n'est pour lui qu'un tonique amer et vivifiant, car il n'est pas fait pour contempler et suivre mais précéder cette éclosion de tout qui va tout à l'heure durcir l'air autour de sa tête, ce raidissement à travers lequel il faudra bien passer, le front ruisselant de sueur, les mains moites, l'estomac alourdi par le déjeuner, les jambes ankylosée parce qu'on n'a jamais la force de se soulever assez tôt de sa chaise, avec le bourdonnement assommant des

²¹⁴ Éric Rohmer, *La maison d'Élisabeth*, cit., p. 169.

²¹⁵ Ivi, p. 166.

mouches et les renvois aigres de vin.²¹⁶

Il luogo qui mostrato lascia trasparire una certa serenità e si circoscrive in un ideale *locus amoenus* che influenza il comportamento dei personaggi che si muovono all'interno. In questo clima, lo stesso Michel lascia da parte i dissapori con la propria compagna per ritrovare la quiete, pur consapevole del proprio tormento e della sua condizione, parlando insieme al dottor Robert dei più disparati argomenti:

- C'est une question de goût.
- D'ailleurs, le jardin, c'est une tradition; vous pensez bien que l'utilité n'est pas grande; nous avons du terrain, alors on en profite. Il a même voulu mettre des tomates.
- Ah oui! Dit Michel.
- Et vous avez vu comment elles sont? En août, septembre presque. Je crois qu'elles seront bonne à faire mûrir au grenier. Vous venez? Vous avez bien un instant?
- Oui! Oui, dit Michel
- [...]
- Nous sommes plus évolués, dit Michel
- Oui, beaucoup plus, même les plaisirs, les distensions; il faut que nous nous y jetions à fond. Vous ne croyez pas? Nous sommes des gens tristes. Vous riez?
- Non, dit Michel, je suis bien de votre avis, nous aimons bien être tristes.²¹⁷

Nella casa di Élisabeth, Michel appare non tanto più felice, ma sereno e conscio della propria condizione ritrovando al suo interno un senso di riparo rispetto alle situazioni difficili che lo attanagliano al di fuori. Nella fattispecie Rohmer inserisce il personaggio e il dialogo nella tranquillità. L'ultima frase in particolare sembra definire profondamente lo stato d'animo di Michel, come se solamente all'interno della *maison*, fosse stato in grado di comprendere il senso ultimo del proprio carattere e della propria personalità.

Così, dopo questa confessione, dopo questo senso di pacificazione, quando lo si vede nuovamente fuori dalla casa di Élisabeth, l'incontro con la compagna Irène assume toni diversi. Dal dentro e fuori della casa di Élisabeth si concretizza un cambiamento di Michel, attraverso il quale si realizza l'accettazione del suo rapporto con Irène:

- [...] Si, si, tu m'en voulais, tu avais raison et moi aussi, je t'en voulais, mais ce n'était pas seulement ça, ce n'était pas seulement la colère. J'étais même plutôt calme. Je ne me souviens plus de ce que j'ai dit, mais... que veux-tu ! Tu ne m'en voudras pas : je me suis dit tout à coup que c'était vrai, que tu ne m'aimais pas et que je ne t'aimais pas non plus et qu'il valait mieux... et le plus drôle est que je l'ai cru longtemps encore. J'étais presque heureuse : tu dois me trouver odieuse, di Michel ? Dis ?
- Non, bien sur... Alors ?
- [...] Elle rit.
- Enfin, bref, tu ne m'en veux pas ? Dit-elle en lui mettant la main su son épaule.

²¹⁶ Ivi, pp. 195-196.

²¹⁷ Ivi, pp. 197-198.

- Pourquoi t'en vouloir ? Dit-il. Tu...²¹⁸

Il rapporto incrinato non trova una soluzione, ma in questo caso si evidenzia la calma e la comprensione con cui i personaggi interagiscono.

Quindi, esemplarmente, il personaggio di Michel sottolinea l'importanza dello spazio all'interno del romanzo di Rohmer. Nei vari luoghi che frequenta, come la stanza di Irène, in cui ha una prima accesa discussione con la compagna, oppure nella sala da pranzo in cui indossa una maschera con cui deve assecondare le aspettative sia della compagna che della suocera, e ancora lungo il tragitto compiuto in auto, oppure nelle strade cittadine di una Parigi estiva e assolata, si delinea il suo carattere. Perciò, al di là degli spazi che condivide con la compagna, lo si ritrova, forse, realmente se stesso libero da sovrastrutture sociali, nella casa di Élisabeth o al contatto con quest'ultima. Nella casa si ritrova la sua naturalezza, in un contesto che si rivela sereno e cortese, tale da permettere di riacquisire una piena pace interiore. Proprio questa pace e la piena consapevolezza suggeriscono la comprensione del suo rapporto con Irène e ritrovando la donna nel suo appartamento proferisce delle parole che sembrano sottolineare la sua crescita e il tentativo di non accantonare completamente il loro rapporto.

II.8 Il caso Élisabeth

Così come Michel, anche il personaggio di Élisabeth esce dall'appartamento per recarsi in città, con la necessità di effettuare una visita dentistica. La città di Parigi che si delinea in queste righe rivela l'aspetto di un luogo assolato, in cui la protagonista si imbatte in una serie di persone che rappresentano l'umanità della città d'estate. In questo frangente s'intravede la capacità di Rohmer di delineare il clima e l'arsura della giornata attraverso pochi elementi. La città non appare tanto assolata e invivibile in virtù delle descrizioni ma più che altro si intuiscono dal modo in cui raffigura una serie di minimi episodi della vita quotidiana:

La jeune fille portait une robe à fleurs multicolores sur fond noir ; le coude sur le genou, elle somnolait. Élisabeth regarda les arbres du boulevard et la foule serrée sous la lumière grise et lourde. En face d'elle l'homme plia son journal, le mit dans sa poche intérieure et jeta un coup d'œil vers le vitre. C'est toujours le même boulevard aux arbres bas, plein de monde.²¹⁹

Éric Rohmer tratteggia l'entrata di Élisabeth nella città lasciando che la personalità del

²¹⁸ Ivi, p. 206.

²¹⁹ Ivi, p. 128.

personaggio, così come il suo umore siano raccontati non attraverso le descrizioni ma attraverso ciò che pensa e ciò che vede. Il suo sguardo diviene così la proiezione delle sue sensazioni e del suo stato d'animo da cui emerge, in primo luogo, la consapevolezza di trovarsi in una città sonnolenta e opprimente per via della sua arsura.

Élisabeth tourna la tête vers l'intérieur, ses yeux s'arrêtèrent un instant sur la jeune fille, puis elle se souleva un peu et s'enfonça davantage dans la banquette. L'homme, en face d'elle, paraissait avoir une quarantaine d'années, sa figure était d'un rouge violacé et luisant, une goutte de sueur descendait lentement le long de son nez.²²⁰

La funzione di questa goccia di sudore sembra identificare il sentimento che la protagonista prova in città, come una fotografia che identifichi il personaggio attraverso uno schema che anticipa il *nouveau roman*²²¹, descrivendo attraverso la soggettività l'oggettività.

Così, Rohmer caratterizza i personaggi agendo attraverso brevi descrizioni che ne palesano lo stato d'animo. Inoltre, soffermandosi su un piccolo particolare riesce ad rappresentare il senso di oppressione che lo ridefinisce: "L'homme se leva, prit son paquet et, un instant, Élisabeth eut tout près d'elle sa figure à la peau crevassée et brillante comme de l'huile"²²². Il calore della giornata è reso anche qui non attraverso le descrizioni, ma attraverso la breve fotografia di un episodio quasi. Insignificante.

Dopo aver tratteggiato le sensazioni relative al calore e allo stato psicofisico del personaggio, Rohmer ruba una voce che la protagonista può ascoltare. Si tratta di uno dei tanti discorsi che è possibile udire sugli autobus e che palesano i sentimenti di difficoltà nel sopportare il caldo:

- À présent, ça nous fait une balade, reprit-elle. C'était embistrouillant avec la chaleur ; tu te rends compte ! Presque comme aujourd'hui.
Élisabeth se déplaça un peu sur la banquette.
« C'est vrai, j'étouffe, je n'aurais pas dû prendre mon tailleur bleu. »
Les deux femmes portaient des robes claires de cretonne.
« Mon tailleur bleu est beaucoup trop chaud. »²²³

I discorsi captati sull'autobus sembrano accentuare la solitudine di Élisabeth; il viaggio diviene una parentesi nella città e acuisce il senso di calore percepibile. Le parole captate, diventano parole rubate e questi discorsi definiscono il senso psicofisico dei

²²⁰ Ivi, pp. 128-129.

²²¹ Cfr. « La vie d'aujourd'hui, la science d'aujourd'hui, réalisent le dépassement de beaucoup d'antinomies catégoriques établies par le rationalisme des siècles passés. Il est normal que le roman, qui, comme tout art, prétend devancer les système de pensée et non les suivre, soit déjà en train de fondre entre eux les deux termes d'autres couples de contraires : fond-forme, objectivité-subjectivité, signification-absurdité, construction-destruction, mémoire-présent, imagination-réalité, etc. » Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les éditions de minuit, Paris 1961, p. 143.

²²² Ivi, p. 129.

²²³ *Ibidem*.

passaggeri e la difficoltà a sostare nell'autobus. Così, tutti gli astanti vivono il viaggio semplicemente in attesa dell'arrivo, palesando la propria insofferenza e il desiderio di scendere, così accade anche per Élisabeth:

Elle tourna la tête: de l'autre coté du couloir étaient assis trois hommes. L'autobus s'arrêtait. Elle regarda dehors.
- C'est ici Réaumur? Dit-elle tout haut.
- La rue de Réaumur, la prochaine, dit l'une des femmes.²²⁴

La città entra nel racconto con la sua topografica e Rohmer inserisce il personaggio nel II *arrondissement*. Tuttavia, la descrizione della città viene a mancare e la sua natura è ricreata solamente attraverso le sensazioni. In un certo senso la topografia perde importanza e questo è suggerito anche dall'estraniarsi di Élisabeth, che si proietta già in un altro luogo, cercando di ricreare l'atmosfera dello studio dentistico:

Élisabeth essaya de se représenter le salon d'attente, à l'odeur fraîche et les grands fauteuils de cuir. Elle se leva
Réaumur, dit la femme, comme à elle-même
- Pardon, dit Élisabeth.
- Elle s'avança dans le couloir. Par la porte de la plateforme arrivait un courant d'air brûlant, à l'odeur de sueur et d'essence.²²⁵

Ed ecco come questo luogo viene descritto da Rohmer, in modo quasi asettico tanto da far riecheggiare il senso stesso dell'attesa che esso comporta:

Dans le salon d'attente, il n'y avait qu'une femme en costume clair. Élisabeth fit un signe de tête et s'avança vers un fauteuil dans l'angle de la fenêtre. Le salon était chaud lui aussi, mais d'une chaleur moins étouffante, comme si le silence permettait à l'air de mieux circuler. Les fenêtres étaient fermées, les persiennes baissées et le bruit arrivait tamisé, comme la lumière. La jeune femme immobile et raide regardait devant elle, sur le mur, au dessus de la tête d'Élisabeth. Ses deux mains croisées sur les genoux retenaient un sac et un livre fermé. Élisabeth se souleva du fauteuil, tendit la main vers le table de milieu, prit une revue au hasard et la posa sur ses genoux sans l'ouvrir. La jeune femme ouvrait son sac et sortait un stylo qu'elle dévissa. Elle écrivit trois ou quatre mots sur la couverture de son livre, revissa le stylo et le mit dans le sac.²²⁶

Il luogo appena descritto lascia presupporre nel suo spazio un angolo quasi differente dal resto della città. Esso sembra ricalcare tutti i luoghi che riguardano le sale d'attesa e come naturale anche i gesti appaiono quasi come se fossero compiuti in maniera meccanica. Tali gesti rappresentano il comportamento, quasi automatico, che si compie in attesa di un qualcosa e la stessa Élisabeth nella sala compie un gesto meccanico: la consultazione una rivista, una fra le tante che si trovano in questo luogo:

²²⁴ Ivi, pp. 129-130.

²²⁵ Éric Rohmer, *La maison d'Élisabeth*, cit. p. 130.

²²⁶ Ivi, pp. 130-131.

[...] Elle releva la tête : la jeune femme baissa la sienne et parut relire avec attention ce qu'elle avait écrit sur la couverture de son livre. Élisabeth ouvrit la revue : *Un camp de nudistes sur la côte d'Azur*. Elle tourna la page : *Entrevue de M. Ribbentropp...*

Elle tourna encore quelques pages : Il meurt aux U.S.A. 65 personne par heure, du fait des accidents de la route. « Soixante-cinq », se dit-elle.²²⁷

In questo frangente Élisabeth lascia che il tempo trascorra, annullato da letture distratte, tipiche del luogo in cui essa si trova. Così la protagonista inoltrandosi in questa attività, scorge le più disparate notizie che spaziano tra argomenti di cronaca contemporanea e pubblicità varie, occupandone inesorabilmente lo spazio dei pensieri.

Anche di lei, quindi, come per Michel, Rohmer evidenzia lo spazio dei pensieri, nei quali è permesso entrare in virtù della focalizzazione interna. I pensieri in questo caso sono conseguenza delle notizie che si giustappongono fra di loro e si mescolano con la quotidianità della donna come se fossero legati da un unico filo conduttore:

« Je ne mets certainement pas trois minutes, se dit-elle ; les dents se gâtent bien toutes seules. » Ce matin, Bernard avait paru assez bizarre, peut-être avait-il entendu leur conversation. Elle revit la figure butée et toujours volontairement désagréable : « Je pense bien t'emmener », avait-il dit. Et il avait insisté. Peut-être avait-il une raison pour venir à Paris. Bernard. « Je pense à quelque chose, se dit Élisabeth, et ce n'est pas la scène de ce matin... mes dents... »

Elle regarda la page du journal : « Je suis idiot, je lis des réclames comme si c'était la vérité absolue, j'y crois. »²²⁸

Infine è lei stessa a focalizzare il proprio pensiero su ciò che sta osservando, seppur distrattamente:

« Je pensais à quelque chose », se dit-elle.

Elle regarda le mur en face d'elle avec ses estampes grises et un paysage jaune, rose et violet. Il représentait une forêt de sapins surmontée de rochers déchiquetés.

« Je pensais. »²²⁹

Lo spazio rappresentato brevemente dalla stampa del paesaggio ha una funzione importante la cui utilità è da rinvenire nella possibilità di entrare nei meccanismi di pensiero della donna. La sua mente si allontana dallo spazio che la circonda, riandando alla conversazione con il figlio Bernard e dando modo così di chiarire alcuni elementi del loro rapporto. Tutto questo risulta ancora più interessante in quanto i pensieri si avvicendano in maniera quasi automatica all'interno della piccola sala qui rappresentata. Sembrano pensieri che si rivelano utili non tanto a lei, ma quanto a colui che legge in modo tale da riuscire ad avere un quadro più preciso dei personaggi. In funzione di ciò sembra opportuno sottolineare l'importanza che assume lo spazio in questo episodio. La

²²⁷ Ivi, p. 131.

²²⁸ Ivi, p. 133.

²²⁹ *Ibidem*.

sala d'attesa non si rivela solo un luogo, ma sembra altresì una vera e propria isola mentale in cui la protagonista è raffigurata in un'attesa che libera i suoi pensieri, fino al momento in cui arriva il suo turno presso il dentista.

Fuori dalla sala d'attesa, fuori dallo studio medico, Élisabeth è mostrata nuovamente nella città. Lo spazio urbano che si profila ha perso le sembianze di un luogo caldo e assolato e la pioggia che fa capolino si palesa come un pericolo per gli avventori della città:

La pluie. Élisabeth regarda les sacs de l'étalage d'un œil terne, puis appuya son épaule contre la glace. La pluie n'avait pas l'air de vouloir cesser ; les gouttes jaillissaient sur le goudron, bien plus haut que la bordure du trottoir. Deux cyclistes s'arrêtèrent, soulevèrent leur machine et vinrent se garer à côté d'elle.²³⁰

La città è ripresa nel suo divenire, nella sua vitalità. La donna capta nuovamente i discorsi di coloro che la popolano: discorsi che si mescolano fra di loro, come fossero un rumore di sottofondo. In questo frangente la città non è tanto descritta quanto vissuta e fotografata in un attimo, uno fra i tanti della vita urbana. I discorsi, le parole, sono nuovamente rubate, ascoltate in modo quasi distratto, tuttavia esse s'incuneano nel romanzo e, più delle descrizioni, riescono a definire il senso dello spazio, fino a concretizzarlo in modo quasi paralizzante e estraniante:

Elle se tourna légèrement ; en face du magasin, à mi-chemin des arbres, s'était formée une flaque où la pluie soulevait de petits tourbillons blancs qui se rejoignaient les uns les autres.

-Elle n'a pas voulu marcher, dit un des garçons.

-Si, si, dit l'autre.²³¹

Pertanto la città che si delinea è quella formicolare e densa di situazioni e seguendo Élisabeth si riesce a catturare anche un momento della vita cittadina. Focalizzandosi su di lei, infatti, l'autore coglie l'occasione per realizzare un'istantanea dello spazio urbano composito, frequentato da varie tipologie umane, e che si staglia nel romanzo attraverso i suoi rumori, attraverso i brevi frammenti di vita. Gli elementi che caratterizzano la città ne identificano il suo essere per divenire indispensabili nella vissuto quotidiano e trasformare la città “in una gigantesca roulette, dove amici e avversari si combinano nei modi più strani, in una partita che resta aperta assai a lungo, e può finire in molte maniere diverse”²³². In tal modo anche la stessa protagonista diviene parte della città e anche lei diviene un oggetto, una persona tra mille:

Elle recula un peu et se regarda dans une glace disposée entre deux rangées de

²³⁰ Ivi, p. 137.

²³¹ *Ibidem*.

²³² Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, cit., pp. 72-73.

rayons, elle était très pâle... Elle bouscula une personne qui entrainait et sortit sans refermer la porte. Dehors la chaleur était presque aussi forte. Il y avait un banc presque en face du magasin. Elle s'assit le dos au boulevard ; un homme assis à côté d'elle la regarda d'un air indifférent et remit sa tête dans son journal.²³³

Così come lei, anche questo signore, appena intravisto, si trova ad essere al tempo stesso attore e spettatore nel teatro della città:

Une action, même et surtout créatrice, ne s'élude pas totalement. Elle crée du nouveau, elle ouvre une expérience à laquelle nous la dirigeons. C'est pourquoi le poétique urbain n'est pas lié au premier chef, à un enténébrement des relations sociales; plutôt il naît du fait que chacun de nos mouvements, de nos empotements épaissit le monde en le rendant plus réel, du fait qu'une ville oppose à l'homme le plus perspicace la masse des pierres, la chair de nos corps, l'étrangeté massive de nos pensées.²³⁴

Tuttavia, ciò che si incontra nella città non è solo l'altro essere umano, ma anche il proprio pensiero, così che questo discorso può essere valido anche per i cittadini che si muovono nello spazio urbano.

A differenza di Michel, per lei uscire dalla casa significa ritrovare se stesso e la propria indipendenza: lasciando il compito di madre ritrova nella solitudine della città un spazio per i propri pensieri, per definire meglio il rapporto con i propri figli e per comprendere meglio le dinamiche che muovono il proprio nucleo familiare. La figura di Élisabeth, così importante nel racconto, sembra tuttavia rappresentare un unicum, all'interno dell'universo femminile di Rohmer. Mentre appare fortemente legata alla famiglia, sembra rappresentare un punto di vista femminile che lentamente Rohmer cercherà di aggiornare e modificare nel corso delle sue opere, e proprio la donna si modificheranno col passare del tempo, come suggeriscono Roberta Pezzotta e Francesca Prandi:

[...] Ma con il passare degli anni, con il radicarsi di nuove concezioni della vita e di nuovi pensieri, il contesto nel quale Rohmer fa agire i suoi personaggi muta radicalmente. A una società profondamente diversa, corrisponderanno donne completamente diverse. Donne che stanno portando a compimento il loro processo di liberazione, che non soffocano più nel proprio silenzio, ma stanno iniziando a gridare la loro parola, a borbottarla, a mostrarla seppure incompiuta, vagante..., esse cominciano a far risuonare il silenzio di una assenza, di un vuoto che si scava tra le righe, tra le parole.²³⁵

Pertanto il personaggio di Élisabeth si staglia non solo per se stessa in questo romanzo, ma si raffigura anche come una donna che col tempo evolverà e sarà sempre più conscia delle armi a propria disposizione, come si evincerà soprattutto nei *contes moraux*, qui analizzati, e nelle figure femminili dei suoi film.

²³³ Éric Rohmer, *La maison d'Élisabeth*, cit., pp. 141-142.

²³⁴ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Klincksieck, Paris 1971, p. 77.

²³⁵ Roberta Pezzotta, Francesca Prandi, *L'universo femminile nella filmografia di Éric Rohmer*, in Flavio Vergerio, Franco Zappoli (a cura di), *Eric Rohmer; la parola vista*, Moretti & Videali, Bergamo 1997, p. 86.

II.9 Bernard: L'esterno della casa: il lago

Un altro luogo che si profila è l'esterno della casa, precisamente il lago: spazio che nel romanzo si contraddistingue prevalentemente per essere la meta in cui i ragazzi si dirigono per passare le loro giornate estive. In questo spazio la figura che maggiormente si ritaglia un ruolo importante è Bernard, il figlio di Élisabeth. Egli con la sua gioventù si caratterizza come il personaggio più spigoloso, le cui azioni sono spesso dettate dall'irruenza tipica della sua età. L'aspetto che sembra più colpire di Bernard è il modo in cui si relaziona ai suoi amici e ai coetanei, in particolare il rapporto ambiguo e timido con le ragazze, come se rappresentasse una prima proiezione degli stessi personaggi rohmmeriani. Il giovane timido ed impacciato, succube nei confronti dell'amico sarà riproposto nella novella *La carrière de Suzanne*, così come nel corrispettivo film; e lascia anticipare la presenza di quei caratteri di inesperienza che emergono, fra gli altri, in *Pauline à la plage*, in cui il giovane spasimante della cugina di Pauline, spesso si lascia sfuggire l'occasione per concretizzare rivelare il proprio sentimento, andando incontro a degli scacchi amorosi. Questa si rivelerà una costante nel percorso del cinema rohmmeriano, in cui l'uomo "vista la nuova forza che le donne hanno scoperto in se stesse, non potrà essere in grado di costringerle a compiere qualcosa che esuli dalla loro volontà"²³⁶. Si nota quindi ancora in *in nuce*, l'atteggiamento di inadeguatezza del personaggio maschile e delle sue velleità di conquista.

Tornando all'analisi del luogo si scorge come esso non sia presentato da Rohmer nella sua totalità, attraverso una descrizione completa che lo lasci raffigurare in maniera precisa dal primo momento, ma sia al contrario lasciato intuire attraverso brevi riferimenti che lo lasciano quasi interamente all'immaginazione del lettore:

Ils les regardèrent s'éloigner sur l'herbe. Claire remonta la bretelle de son maillot qui glissait sur l'épaule, tourna la tête vers lui et lui dit quelque chose en riant. Il leva le bras comme pour désigner un endroit devant eux et fit un geste circulaire au-dessus de sa tête.²³⁷

L'importanza dell'episodio e della sua rappresentazione spaziale è da rinvenire nel modo duale in cui questo luogo è vissuto da Bernard. In questo episodio si avverte una dicotomia tra il suo essere quando è in compagnia dell'amico Moulet, e un altro quando si trova da solo, o comunque al di fuori della compagnia dell'amico.

Il primo approccio che il lettore ha con questo personaggio è rinvenibile dal dialogo che

²³⁶ Roberta Pezzotta, Francesca Prandi, *L'universo femminile nella filmografia di Éric Rohmer*, cit., p. 87.

²³⁷ Éric Rohmer, *La maison Élisabeth*, cit., p. 21.

intraprende con il suo amico Moulet. Questo dialogo permette all'autore delineare il rapporto di amicizia con Moulet che si caratterizza per l'essere prettamente cameratesco:

- Alors, tu te grouille! Dit Bernard
- Voilà voilà, dit Moulet
- Dépêche-toi; on va monter là-haut-
- J'te suis, j'te suis. Par où tu passes?
- Il faut d'abord aller à la bagnole, dit Bernard. Il faut que je pose le sac de Claire, et puis, je prendrai mon bonnet.
- [...] - Hé, con! Dit Moulet.²³⁸

Quando i due ragazzi incontrano Claire durante il loro viaggio in direzione del lago il loro rapporto si precisa ulteriormente ed è in questo frangente che la personalità di Bernard inizia a configurarsi più nel dettaglio. Il suo amico Moulet sembra avere lo scopo, attraverso le sue osservazioni e le domande, di farla emergere. Nella lontananza dallo spazio familiare, e quindi dalla casa, Bernard rivela suo carattere, le sue paure e le sue aspirazioni. In questo caso specifico, l'incontro con la cugina Claire, che sembra il personaggio più sfuggente dell'intero romanzo, permette di sottolineare la reticenza di Bernard ad esternare i propri sentimenti:

- Ils regardèrent Claire et Schwarz s'engager sous le pont. Les cheveux blonds de Claire passèrent dans l'ombre, puis réapparurent éblouissants de soleil de l'autre coté du pont et disparurent derrière le feuillage.
- [...]
- Elle est pas si mal, la cousine. Pas mal foutue...
- Elle s' defend, dit Bernard.
- Elle est marrante: elle marche sur la pointe des pieds, en écartant les bras.
- C'est parce que c'est sur l'herbe; tu vois de ces choses!
- Je dis pas que ça soit mal: Je dis elle est marrante, c'est tout.
- Et alors? Dit Bernard.
- Et alors, rien – Il le regarda: tu m' fais marrer. Tu as l' air de pas vouloir que j'en parle.²³⁹

La reticenza di Bernard a parlare della propria cugina rivela inoltre un primo aspetto caratteristico della sua personalità, ovvero una sorta di insita timidezza che mal sembra assortirsi con l'insistenza di Moulet e la sua apparente spavalderia. Tutto ciò, oltre a tenerlo soggiogato, lo costringe ad una posizione di difesa dei propri sentimenti, che restano celati al suo amico, portandolo a reagire con una certa insofferenza. La presa di coscienza dei propri sentimenti, o della loro assenza, intimidisce Bernard che si pone sulla difensiva. Nel caso specifico emerge un primo aspetto del personaggio che può essere identificato con il senso di oppressione che prova quando si trova a contatto col proprio amico, affiancato da una gelosia nei riguardi della cugina che, sebbene appena sfumata, lo costringe a chiudersi fino a risultare intollerante alle parole dell'amico:

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ Ivi, pp. 22-23.

- Je disais qu'ils ont l'air copains; c'est tout, dit Moulet
- Ça, vraiment, on voit que tu la connais pas, reprit Bernard. Si tu savais comme elle s'en fout. Un type ça, merde!²⁴⁰

Il motivo per cui risulta interessante sottolineare questo aspetto si riscontra nella possibilità di scorgere il doppio modo in cui Bernard vive lo spazio circostante a seconda che esso sia o meno in compagnia dell'amico. Gradatamente, tuttavia, egli sembra sentirsi maggiormente a suo agio quando le mire di Moulet si spostano dalla cerchia familiare della cugina per rivolgersi verso due ragazze sconosciute:

- Il prit le bras de Bernard.
- Tien z'yeute-les, derrière les arbres: tu vois: la rouge et la bleue. Là!
- C'est ça ? Dit Bernard.
- Tu les connais ?
- Possible, je peux pas voir. Elles sont bien ?
- Ça se défend, ça se défend. Une gueule à la con ; mais ça !
- Il fit un geste
- C'est des filles d'ici ?
- Tu penses ! Moi j'appelle ça des filles de concierge. Y a rien de quoi j'ai j'ai plus horreur que des filles de concierge ! Con... cierge, merde alors ! C'est con, c'est con ! Ça c'est indélébile²⁴¹

L'atteggiamento di Bernard sembra più cameratesco e deciso, quasi di complicità con l'amico; ma anche in questa circostanza egli sembra sofferente riguardo all'atteggiamento intraprendente e sfacciato di Moulet che si avvicina alle ragazze:

- Le vent soufflait de biais et on entendait assez mal les paroles, malgré la faible largeur de l'eau
- Je vous demande si vous vous amusez, dit Moulet.
- Ça se maintient ! Vous vous baignez ?
- Pas encore. On y va, et vous ?
- On y est déjà allées une fois, dit la bleue.
- Vous y revenez ?
- Pas avec vous !²⁴²

L'intraprendenza con cui Moulet si rivolge alle ragazze non sortisce momentaneamente alcun effetto, di modo che Bernard possa sottolinearlo prendendosi beffa dell'amico in una sorta di rivincita: “Pas avec vous. Elles veulent pas de toi, mon vieux, dit Bernard”²⁴³. Tuttavia, è sempre la grande sfacciataggine di Moulet, l'assenza di timore a mettersi in gioco, ciò che riesce a creare un primo contatto con le due ragazze. Bernard e la sua timidezza, sono perciò messi in gioco in questo incontro:

- Je vous présente mon ami, Bernard Roby, dit le Fonreur. Mademoiselle

²⁴⁰ Ivi, p. 23.

²⁴¹ Ivi, p. 24.

²⁴² Ivi, p. 25.

²⁴³ *Ibidem*.

Jacqueline...
 - Dites Jacqueline tout court, dit-elle en riant.
 - Et mademoiselle Colette.
 - Colette?...
 - Une seconde, je crois que je l'ai. Ça y est, dit-elle en se redressant.
 Elle s'avança.
 - Chouette alors! Dit Moulet
 Il regarda Bernard.
 - Mince! Tu parles! Ça ne vous a pas fait mal
 - J'ai mis du temps, dit-elle en riant.
 Elle serra la main des deux garçons.²⁴⁴

Questo incontro sembra porre Bernard in una posizione subalterna rispetto al suo amico Moulet che mostra, al contrario, tutta la sua intraprendenza. In questo contesto l'aspetto che emerge relativamente al carattere di Bernard è l'insofferenza nei confronti dell'amico e della sua intraprendenza, soprattutto in una situazione in cui si ritrova a dover interagire con altre persone. Questo aspetto lascia presupporre il modo particolarmente selettivo con cui Bernard entra in contatto con le persone. Anche se la sua calma e il suo atteggiamento possono altresì stimolare la curiosità delle persone che lo circondano: “Ta, ta, ta, vous comprenez bien! Il est irrésistible, le petit Bernard”²⁴⁵.

Il divertimento che coinvolge Moulet con le due ragazze, tuttavia, non sembra interessare più di tanto Bernard, che perciò si allontana. Il carattere di Bernard, troppo cervellotico e macchinoso, appare più sciolto e libero in lontananza dell'amico. E infatti, nella sua solitudine, incrociando una giovane donna, nuotando nel lago, non esita ad affrontarla con una piccola e breve scusa :

La rivière décrivait une courbe très allongée ; il doubla un garçon, puis une jeune fille et s'arrêta sur un banc de cailloux, au milieu de l'eau. Il voyait, un peu cachés par les arbres du bord Moulet et les filles qui se jetaient de l'eau à la figure ; les filles poussaient de grands cris. La jeune fille qu'il venait de doubler continuait à nager dans sa direction, très lentement, la tête de côté et lèvres fermées. Elle reprit pied à quelques mètres de lui et souffla, les mains sur sa poitrine, la tête tournée vers le bord. Elle devait avoir à peu près seize ans. Il regarda ses jambes assez grosses mais longues et ses hanches très cambrées ; elle passa un doigt sous l'ourlet de son maillot bleue marine et le tira vers le bas.
 - J'ai failli vous cogner, dit-il
 - Elle tourna la tête
 - Comment?
 - Ce n'est pas vous que j'ai failli heurter tout à l'heure?
 - Non, dit-elle.²⁴⁶

In questa circostanza, Bernard muovendosi, cerca di rintracciare una sua personalità diversa da quella che avverte quando si trova con Moulet; pertanto il suo itinerario è

²⁴⁴ Ivi, p. 26.

²⁴⁵ Ivi, p. 30.

²⁴⁶ Ivi, p. 32.

“percorso nello spazio e [...] nel senso”²⁴⁷, infatti affrancandosi dall'amico anche Bernard mostra di essere capace di avvicinare una donna.

Inoltre, grazie alla lettura di questo incontro è dato sapere qualche informazione ulteriore su Bernard:

- Vous venez ici tous les jours?
- Quand ça me plaît, de temps en temps, moi aussi, dit Bernard. Vous êtes de Percy?
- Non, je suis en vacances, je suis parisienne.
- Je suis à Percy depuis quelques années, mais les vacances
- Vous êtes étudiant?
- Oui, dit-il, et vous?
- Moi je suis en seconde; vous faites quoi comme études?
- Oh rien! J'ai passé mon bac cette année.²⁴⁸

Così, dopo questo breve contatto con la giovane donna, si apprendono alcune informazioni ulteriori su Bernard, oltre ad una caratterizzazione maggiore della propria personalità. Libero dall'incombenza di Moulet, affila anche lui le armi della seduzione. Tuttavia, quando si ritrova a contatto con il suo amico, senza accennare all'approccio con la giovane donna, si vanta esclusivamente della sua performance natatoria:

- Bernard revint en nageant; Moulet et les filles sortaient de l'eau
- Tu es allé, loin? dit Moulet.
- Jusqu'au pont: fameux, dit la rouge.
- Moulet s'étendit au soleil.
- Hum! Hum! Ne le croyez pas, c'est un blaguer.²⁴⁹

Un'altra circostanza in cui Bernard riesce ad esprimersi pienamente si presenta quando Moulet si apparta con una delle due ragazze. In questo istante si può sottolineare l'insofferenza che talvolta avverte nei confronti del suo amico che si allontana con l'altra giovane donna:

- Ils firent quelques pas vers un petit bosquet, dans la direction opposée à celle qu'avait prise Moulet.
- Vous aviez l'air de vous amuser avec Jacques, tout à l'heure. De là-bas je vous entendais rire
- Vous pensez! Quel énervé, celui-là, il me porte sur le système!
- Oh! Il est gentil dans le fond; c'est un type vraiment chic. On rigole bien...²⁵⁰

Cercando di comprendere lo stato d'animo della ragazza, appurata la sua insofferenza si concede di prendere le difese dell'amico, cercando di ritrovare i motivi per cui egli stesso trova piacevole la compagnia. Il suo rapporto con l'amico, quindi, si delinea non

²⁴⁷ Vincent Jouve, *Spazio e lettura: la funzione dei luoghi nella costruzione del senso*, in Flavio Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando, Roma 2010, p. 64.

²⁴⁸ Éric Rohmer, *La maison d'Élisabeth*, cit., pp. 32-33.

²⁴⁹ Ivi, p. 33.

²⁵⁰ Ivi p. 34.

solo in funzione dal suo percorso itinerante e dei luoghi che attraversa, ma anche a seconda della distanza che egli interpone tra sé e l'amico stesso.

Il loro rapporto cameratesco a volte viene interrotto dalla sfacciataggine e dalla troppa sicurezza che Moulet avverte, vivendo ogni situazione come un gioco o una sfida, cosicché in questa piccola avventura risulta Bernard a risultare vincitore e a prendersi una rivincita nei confronti dell'amico.

- Que veux-tu! Tu as de la veine, dit Moulet. Moi, ça c'est trouvé comme ça. Elle a dit qu'on la voyait. Enfin je sais pas trop quoi!

Il lui frappa l'épaule.

- Mon vieux Bernard... Félicitations. À toi la première manche.²⁵¹

In questo contesto risulta chiaro quindi come il luogo sia vissuto in maniera discordante da Bernard a seconda che egli sia o meno in compagnia dell'amico. La sua trasformazione risulta tale soprattutto in virtù della sua presa di coscienza di non doversi più allontanare dall'amico per poter esprimere al meglio il proprio carattere, e quindi avere la possibilità di sapersi relazionare ad esso senza fuggirlo.

II.10 La casa II

Vissuto come una crescita, con la consapevolezza di poter tener testa al proprio amico, anche per Bernard lo spazio fuori dalla casa è foriero di cambiamenti nella sua personalità. Parlando con Claire che gli è capitato durante la giornata Bernard riesce ad assimilare il proprio cambiamento:

Elle s'assit à côté de lui sur le banc.

- Que veux-tu que je te dise, dit Bernard. Il y avait cette fille, j'ai bien été obligé de lui parler. On peut bien penser maintenant... Il peut bien y avoir, je ne sais pas de la camaraderie, sans...

- Camaraderie, c'est un bien grand mot pour toi: c'est pas très ton genre, dit Claire, et alors? Elle était là, dans l'eau, quand tu es venu?

- Tu es inouïe, dit Bernard. Non, elle allait se mettre à l'eau; moi aussi. Il a plu; nous avons du nous abriter sous les arbres. Nous sommes allés dans l'eau et je l'ai ramenée.²⁵²

Raccontando quest'episodio alla cugina è come se Bernard cercasse in lei una conferma del suo cambiamento. Per lui uscire dalla casa e dalla tranquillità che si respira al suo interno significa continuamente mettersi alla prova con il mondo circostante. In particolar modo la prima sfida che egli si trova a compiere è quella di fronteggiare il proprio amico e riuscire in tal modo ad aumentare la propria autostima e trovare “la

²⁵¹ Ivi, p. 35.

²⁵² Ivi, p. 178.

stabilità dei rapporti sociali”²⁵³, che possa certificare la sua crescita.

Conclusione

Lo spazio che si delinea quindi nel romanzo sembra in funzione di precisi meccanismi che servono a comprendere e delineare il comportamento dei personaggi. Da una parte, come nel caso di Michel è vissuto in modo tale influenzare il suo comportamento, in particolare egli sembra vivere lo spazio come un luogo di recita in cui emerge la forma claustrofobica del suo rapporto con Irène. Nel caso di Élisabeth, invece la città è mostrata come uno sfondo che sembra essere inizialmente passivo, ma che in realtà si dimostra attivo; e in particolare lo spazio ideale per elaborare i propri pensieri uscendo dai doveri dell'abitazione. Nell'ultimo caso, invece, prendendo in considerazione Bernard, lo spazio è vissuto in maniera diversa a seconda che egli sia o meno in compagnia dell'amico: non si tratta di uno spazio univoco sfruttato sempre allo stesso modo, ma uno spazio che Bernard riesce a sfruttare solamente nell'assenza del suo amico e compagno, comportando tutto ciò una crescita nella sua personalità.

In definitiva si può affermare che lo spazio in questo romanzo di Rohmer acquisisce un'importanza fondamentale che si può identificare come il luogo di accettazione e di presa di coscienza dei personaggi del loro carattere.

²⁵³ Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, p.62

III. *Six Contes moraux*

I *contes moraux* aprono un'interessante prospettiva di analisi dello spazio. Rohmer ambienta le proprie storie: lo spazio cittadino e lo spazio di villeggiatura. Quattro dei sei racconti morali sono ambientati in una città che offre sempre più modo di porsi come attante all'interno del racconto: *La boulangère de Monceau*, *La carrière de Suzanne*, *Ma nuit chez Maud* e *L'amour l'après-midi*. Questi racconti sono determinati da una precisa scelta spaziale e in alcuni casi è proprio il ruolo della città a risultare decisiva per dare il via alla storia. Tuttavia in ognuno di essi tale aspetto è elaborato secondo differenti modalità.

Nei due racconti ambientati nei luoghi di villeggiatura, al contrario, lo spazio si caratterizza principalmente come un luogo in cui i protagonisti possono entrare in contatto con il loro animo e le loro sensazioni più profonde (*La collectionneuse*), oppure possono creare momenti di svolta all'interno del récit (*Le genou de Claire*).

Da una prima analisi dello spazio cittadino si ricava immediatamente la concretezza e la puntualità con cui Rohmer precisa le coordinate dei luoghi in cui si muovono i protagonisti ed emerge immediatamente come l'autore ne sfrutti le potenzialità e come si lasci assecondare dalle infinite possibilità che esso può determinare, mostrando quanto la città possa concretizzarsi come una vera e propria “gigantesca roulette, dove gli amici e gli avversari si combinano nei modi più strani”²⁵⁴.

III.1 *La boulangère de Monceau*

Nel primo racconto, *La boulangère de Monceau*, il récit prende il via proprio attraverso una puntualissima descrizione topografica della città:

Paris, le carrefour Villiers. À l'Est, le boulevard des Batignolles avec, en fond, la masse du Sacré-cœur de Montmartre. Au Nord, la rue de Lévis et son marché, le café « Le Dôme » faisant angle avec l'avenue de Villiers, puis, sur le trottoir opposé, la bouche de métro Villiers, s'ouvrant au pied d'une horloge, sous les arbres du terre-plein, aujourd'hui rasé.²⁵⁵

Questo contesto urbano così presentato permette di inserire subito il protagonista all'interno dello spazio cittadino, delimitando in queste zone del 17° *arrondissement* le strade che il giovane studente percorre abitualmente e sembra conoscere a fondo:

À l'Ouest, le boulevard de Courcelles. Il conduit au parc Monceau en bordure

²⁵⁴ Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Einaudi, Torino 1999, p. 73.

²⁵⁵ Éric Rohmer, *La boulangère de Monceau*, in Id., *Six contes moraux*, cit., p. 17.

duquel l'ancien Cité-Club, un foyer d'étudiants, occupait un hôtel Napoléon III démoli en 1960. C'est là que j'allais dîner tous les soirs, quand je préparais mon droit, car j'habitais non loin, rue de Rome.²⁵⁶

Lo spazio urbano, così circoscritto, si rivela funzionale al racconto perché rende pressoché inevitabili gli incontri quotidiani ed infatti è proprio a partire da ciò che si sviluppa il racconto morale:

A la même heure, Sylvie, qui travaillait dans une galerie de peinture de la rue de Monceau, rentrait chez elle en traversant le parc. Je ne la connaissais encore que de vue.²⁵⁷

L'incontro con la donna appare nella prima parte del racconto il fulcro attraverso il quale vengono raccontate le azioni del protagonista, descritte a partire dal fitto gioco di sguardi che i personaggi si scambiano incrociandosi per la strada. Questo primo aspetto suggerisce al protagonista l'idea di poter mettersi in gioco, necessitando tuttavia, almeno nelle fasi iniziali, di essere certo che lo sguardo sia ricambiato:

J'optais pour l'extrême discrétion, évitant même parfois son regard et laissant à Schmidt le soin de la scruter.

- Elle a regardé?

- Oui

- Longtemps?

- Assez. Nettement plus que d'habitude.²⁵⁸

Lasciandosi accompagnare dall'amico Schmidt, il protagonista ricerca in questo incontro una prassi quotidiana, favorita dalla cadenza regolare abitudini degli abitanti. I movimenti regolari degli abitanti del quartiere, infatti, in questo caso giocano un ruolo favorevole e così si vengono a superare le difficoltà di un incontro casuale unico e irripetibile nel dedalo infinito dello spazio urbano. Fino a quando il caso stesso offre la possibilità di concretizzare l'incontro:

[...] Je recule un peu pour mieux voir: je heurte alors, ou presque de plein fouet, l'objet désigné par Schmidt et qui n'est autre que Sylvie remontant le boulevard des son pas alerte. Je me confonds en excuses:

- Oh, pardon!

- Il n'y a pas de mal!²⁵⁹

La città delineata con precisione entra prepotentemente anche nelle azioni e nelle parole dei due giovani: lo scopo di Rohmer appare quello di inserire volontariamente i loro dialoghi in questo contesto. Così facendo si ottiene la possibilità di vedere la vita cittadina come in un'istantanea che la cattura e in tal senso il traffico e i suoni della città

²⁵⁶ Ivi, p. 17.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ Ivi, p. 18.

²⁵⁹ Ivi, p. 19.

rispondono all'esigenza di creare una situazione di effimero, circoscrivendo il breve momento dell'incontro per riportarli ad una realtà concreta. Si riscontra quel senso di realtà che Barthes considera "luxe de la narration, prodigue au point de dispenser des détails « inutiles » et d'élever ainsi par endroits le coût de l'information narrative"²⁶⁰. In questo caso la funzione della descrizione è quella di immergere i protagonisti nell'ambiente cittadino, di modo che i suoni che ne emergono tratteggiano la realtà e palesano la difficoltà che può derivare da un semplice scambio di parole:

Le bruit de la circulation est si fort à cette heure que nous avons peine à nous comprendre. Je crie presque:
- J'ai failli: il n'y a pas de mal... Oh! Ces voitures! On n'entend rien!
Tout conversation est manifestement impossible. Sylvie me quitte et je n'ose la retenir.
- Je vais par là, dit-elle
- Et moi par là. Dis-je.²⁶¹

Lo spazio urbano si rivela altresì il *metteur en scène* principale di questo incontro e si delinea chiaramente che ciò che in tale spazio è possibile risulta allo stesso tempo complesso. Nella città, tuttavia, è possibile incrociarsi più volte e di conseguenza si può programmare rapidamente un nuovo *rendez-vous*:

[...] Et j'ajoute très vite
- Je vous dois un dédommagement. Voulez-vous prendre le café avec nous, dans une heure?
Car je doute qu'elle accepte une invitation pour l'immédiat
- Je suis prise ce soir. Une autre fois: nous nous croisons souvent! Au revoir, Monsieur!
- Au revoir, Mademoiselle!²⁶²

La stessa ragazza sottolinea la sistematicità dei loro incontri e questo sembra presagire la possibilità che ciò possa ripetersi nell'immediato. Tuttavia, l'aspetto della morale, fondamentale nei racconti rohmeriani, si palesa per creare uno scarto tra il prosieguo della storia desiderato dal giovane e gli sviluppi effettivi. Il ruolo della città che resta intatto nel tracciare i percorsi del protagonista viene a modificarsi a seguito di un imprevisto, creando appunto il problema morale da cui si dipana il racconto. Infatti le storie che tendono ad incastrarsi nel tessuto urbano subiscono anche il gioco del caso ed ecco quindi che il vagheggiamento del giovane si riscopre momentaneamente sospeso:

Or il arriva la chose à quoi je m'attendais le moins. Ma chance inespérée fuit suivie d'une malchance tout aussi extraordinaire. Trois jours passèrent, je ne la croisai plus. Schmidt, pour mieux préparer son écrit, était retourné dans sa famille. Tout

²⁶⁰ Roland Barthes, *L'effet de réel*, in Id, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, Paris 1984, p. 179

²⁶¹ Éric Rohmer, *La boulangère de Monceau*, cit., p. 20.

²⁶² Ivi, p. 20.

amoureux que j'étais déjà, l'idée de distraire la moindre parcelle de mes heures d'étude à la recherche de Sylvie ne me venait même pas à l'esprit. Mon seul moment libre était le repas. Je me passai donc de dîner.²⁶³

La città entra nuovamente in gioco per creare la situazione di dubbio morale sul quale si muove tutto il racconto. L'incontro quotidiano che sembrava ormai diventato un appuntamento inevitabile della giornata del protagonista viene a mancare e in questo frangente a nulla serve la sua ostinazione nel tentativo di ricreare la situazione del loro primo incontro:

Ce dîner durant trente minutes, et mon aller-et-retour trois, mes chances de croiser Sylvie serait ainsi multipliées par dix. Mais le boulevard ne m'apparaissait pas comme le meilleur poste d'observation. En effet, elle pouvait fort bien passer par ailleurs et même – je ne savais pas d'où elle venait – prendre le métro ou le bus. En revanche, il était impossible qu'elle eut cessé d'aller faire son marché. C'est pourquoi je décidai d'étendre le champ de mes investigations à la rue de Levis.²⁶⁴

In questo caso Rohmer concentra il raggio d'azione delle passeggiate del protagonista in un preciso raggio d'azione, che tuttavia ha bisogno di essere allargato per aumentare nuovamente le possibilità di rivedere la giovane donna. La città che fino a quel punto aveva favorito “uno svolgimento degli eventi prevedibile e limitato”²⁶⁵ muta il suo aspetto e diviene un luogo che sembra diventato ostile al protagonista. In questa circostanza l'autore, giocando anche con la casualità degli incontri cittadini, lascia al lettore la sensazione che tale incontro possa anche non concretizzarsi ulteriormente.

L'assenza di questo evento che inizialmente sembra influenzare negativamente il giovane è in realtà funzionale allo scarto che viene a crearsi per la nascita del dubbio morale. In questo caso lo spazio gioca un ruolo fondamentale che si dimostra strettamente legato all'intreccio e costringe quindi il protagonista ad allargare il suo raggio d'azione ed uscire dai suoi luoghi canonici. Il lettore, trovandosi di fronte a questa situazione può anche anticipare l'assenza dell'incontro desiderato, lasciando emergere un altro aspetto che concorre con lo svolgersi dell'intreccio, così come suggerisce Franco Moretti:

lo spazio è a sua volta correlato all'intreccio: nel senso che l'attraversamento della frontiera costituisce di norma (da Propp fino a Lotman) un momento essenziale del racconto, o la sua svolta decisiva. Il rapporto è di natura triangolare: figure, spazio, intreccio.²⁶⁶

²⁶³ Ivi, p. 21.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ Vincent Jouve, *Spazio e lettura: la funzione dei luoghi nella costruzione del senso*, in Flavio Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando, Roma 2010. p.56.

²⁶⁶ Franco Moretti, *Spazio e stile, geografie dell'intreccio e storie del Terzo*, in Flavio Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio*, cit. p. 73.

Pertanto la frontiera può essere rappresentata anche da un allargamento del raggio d'azione e quindi dal cambiamento dello stesso spazio. Il lungo pellegrinaggio del protagonista è anche sottolineato dalla descrizione della fatica che sente per questo apparente smacco e la presenza della città si ritaglia nuovamente un ruolo da protagonista:

[...] Et puis, il faut bien le dire, le guet sur le boulevard, en ces fins d'après-midi chaudes, était monotone et fatigant. [...] Les odeurs maraîchères de la rue et son brouhaha m'étaient à coup sur, après tant d'heures de Dalloz et de « polycopiés », meilleur récréation que le tintamarre du foyer et ses effluves de popote.²⁶⁷

L' intreccio si trasforma in una ricerca della giovane donna e si protrae in questo angolo di città variegato e profumato, con i colori e i sapori del mercato che tuttavia sembrano ridefinire ulteriormente il senso di smarrimento e di disappunto avvertito dal protagonista.

Il mancato incontro con la giovane donna tuttavia suggerisce al personaggio di proseguire con la sua passeggiata cittadina: “J'optais donc pour la marche et la flânerie”²⁶⁸, costringendolo in tal modo ad uscire dal suo perimetro d'azione:

C'est ainsi que j'avais découvert, au coin de la rue Lebouteux, une petite boulangerie où je pris l'habitude d'acheter les gâteaux qui constituaient la partie la plus substantielle de mon repas. Deux femmes la tenaient: la patronne occupée presque toujours, à cette heure, dans sa cuisine, et une brunette assez jolie, oeil vif, lèvres charnues, visage avenant.²⁶⁹

Quello che si produce in questo caso è un nuovo incontro inaspettato, e sempre come sostiene Franco Moretti, la città-roulette diviene il luogo “dove le azioni più minute possono facilmente ingigantirsi (in una sorta di “effetto farfalla”) in risultati di enorme rilievo”²⁷⁰. Quindi, l'aspetto più interessante da sottolineare è come da un incontro mancato ne possa nascere un altro che in sostanza dà l'avvio alla storia vera e propria e di conseguenza al racconto morale di Rohmer, che anche in questo caso non esita a descrivere la città:

[...] la rue déserte, par laquelle j'achevais mon périple, m'offrait l'avantage de manger tout à mon aise sans être vu de Sylvie qui, dans la foule du marché, pouvait au contraire surgir à l'improviste, d'autre part, l'achat de mon gâteau avait fini par sacrifier à une sorte de cérémonial mis au point par moi et la petite boulangère.²⁷¹

Senza dubbio è lo spazio urbano ad essere il luogo deputato per questa storia, attraverso

²⁶⁷ Éric Rohmer, *La boulangère de Monceau*, cit., pp. 21-22.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 22.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ Franco Moretti, *Spazio e stile*, cit., pp. 79-80

²⁷¹ Éric Rohmer, *La boulangère de Monceau*, cit., p. 22.

essa si può creare quell'intreccio caro al regista. Nel caso particolare, l'ambiente estivo contribuisce alla funzione “polisensoriale”, definendo “livelli di stimolazione”²⁷² e una “reciprocità tra il soggetto e l'ambiente sensoriale”²⁷³.

L'incontro con la giovane fornaia e l'assenza di Sylvie inducono il protagonista ad un nuovo, seppur velato, corteggiamento, che s'interrompe nel momento in cui riappare la donna vagheggiata:

Je sortis et repris le chemin du carrefour, tout en commençant d'entamer mes gâteaux. Mais à peine avais-je fait une dizaine de mètres que je sursautai. Oui, c'était Sylvie qui s'avavançait sur le trottoir opposé et traversait la rue à ma rencontre.²⁷⁴

Tuttavia, nel momento in cui riappare Sylvie, il giovane protagonista abbandona l'idea di continuare il corteggiamento verso la *boulangère*. Lo spazio che si è delineato in questo racconto, quindi, si rivela quello della ricerca della donna vagheggiata, in cui s'inserisce il caso in modo tale da costringere il giovane ad una scelta morale. Il pellegrinaggio che egli compie nello spazio urbano è quindi il viaggio stesso che deve adempiere per riuscire a compiere la sua scelta morale.

III.2 *La carrière de Suzanne*

Anche nel successivo racconto morale *La carrière de Suzanne*, il *récit* è ambientato a Parigi, che resta il centro sul quale gravitano le azioni dei personaggi:

C'est au café « Le Luco », boulevard Saint-Michel que nous avons fait la connaissance de Suzanne. J'habitais juste au-dessus, à l'hôtel de l'Observatoire. J'avais dix-huit ans et j'étais en première année de pharmacie.²⁷⁵

I protagonisti maschili sono due personaggi che sembrano a loro agio in questa dimensione cittadina; e il momento di volta in questo racconto si concretizza in un *café*, uno dei tanti luoghi che possono offrire la possibilità di incontri:

Guillaume [...] ne pouvait pas voir une fille à sa portée sans tenter immédiatement sa chance. Tout lui était prétexte: un mot surpris au vol, une chaise empruntée, le titre d'un livre.

A la table voisine, Suzanne potassait son italien. Guillaume, sans façon, s'empare du bouquin, tandis qu'elle met ses lunettes. Il lit pompeusement, avec le pire accent français:

- I promessi sposi!

²⁷² Westphal, *Geocritica. Reale, finzione spazio*, Armando, Roma 2009, p. 185.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 28.

²⁷⁵ Éric Rohmer, *La carrière de Suzanne*, in *Id.*, *Six contes moraux*, cit., p. 35.

L'attaque ne semble pas la décontenancer. Elle éclate de rire.²⁷⁶

Tuttavia, l'intreccio principale si svolge non unicamente nelle strade cittadine, ma appunto, nel “café” e nell'appartamento di Guillaume che si trova a Bourg-la-Reine. All'interno di questi due luoghi si dipana la storia morale dei ragazzi con la giovane Suzanne, che si dimostra sempre più interessata a loro. Il ruolo della città si mostra tuttavia ugualmente importante lungo l'arco del racconto, assumendo una funzione significativa nonostante Rohmer ne abbandoni la topografia precisa. Le vie cittadine si rivelano fondamentali per caratterizzare l'incrociarsi dei protagonisti; questi sono delineati dall'autore attraverso brevi pennellate da cui emerge anche una certa insofferenza fra i due. In questo caso è il giovane Bertrand a mostrare disappunto nell'incrociare l'amico Guillaume nelle strade di Parigi:

[...] Ce n'est pas que la conduite de Suzanne m'importât le moins du monde – c'était son affaire et ça ne regardait qu'elle seule – mai je discernais le malin plaisir que prenait Guillaume à m'associer toujours à ses mauvais coups car il aimait, il faut le dire, à environner tout ce qu'il faisait, même de très anodin, d'une ambiance concentrée de crapulerie.

Huit jours plus tard, je le croisais sur le Boul' Mich'.²⁷⁷

Questo incontro permette di verificare quanto le attenzioni che la giovane donna mostra verso di loro sembrano creare un certo fastidio:

- Qu'est-ce que tu deviens, dis-je, on ne te voit plus ?
- J'ai des drames.
- Suzanne ?
- Elle me téléphone à longueur de journée. J'ai toujours le pot de tomber sur des filles collantes. Et toi, tu l'as revue ?
- Oui, une ou deux fois. On n'a pas dit grand-chose.
- Elle a parlé de moi ?
- Non, nous nous sommes croisés. Elle allait téléphoner.
- Hé, hé !²⁷⁸

Da questo frangente la storia procede nel tentativo di tratteggiare il rapporto ambiguo e sprezzante che i due giovani intessono con la ragazza: la città scompare quasi definitivamente nella sua topografia, la cui presenza è data solo per sommi capi: “J'acceptai en rechignant et nous allâmes danser dans un club de la rive droite”²⁷⁹. Questo modo di sottintendere e interpretare la città sembra ricreare la volontà del giovane Bertrand di sfuggire alla ragazza e per fare ciò lo spazio urbano si connota come il luogo ideale. Come per depistare non solo Suzanne, ma anche il lettore, Rohmer non utilizza che vaghi riferimenti. Per fare ciò Bertrand cambia le proprie abitudini,

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ *Ivi*, p. 42.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 43.

evita i suoi luoghi soliti e cerca di nascondere la propria presenza: in tal modo il cambiamento dei luoghi coincide anche con la metamorfosi dei sentimenti che i giovani subiscono:

Là j'attendis Suzanne quelques minutes qui suffirent à retourner contre elle la colère qui s'était amassée en moi contre Guillaume durant toute cette scène. Après tout, j'étais bien bête de me soucier de cette fille. Elle méritait ce qui lui arrivait: Guillaume était trop bon. Son absence de toute dignité justifiait le mépris que je n'avais cessé d'afficher pour ses manières, son physique. Je pris la résolution de l'éviter et j'y réussis quelques jours. Mais elle me guettait. Installée à la terrasse du café. Elle surveillait la porte de mon hôtel et me faisait signe quand je rentrais chez moi.²⁸⁰

Tuttavia, la parte più importante del racconto si concretizza nei “cafés”, luoghi in cui diviene impossibile non incrociarsi e in cui i giovani protagonisti hanno modo di conoscersi, di parlare, di attraversare i loro molteplici e mutevoli stati d'animo. Così, la figura di Suzanne suscita reazioni sempre più ostili nei due protagonisti che infatti non esitano ad approfittare della sua ingenuità:

Suivit une période de deux à trois semaines pendant laquelle nous vécûmes délibérément aux crochets de Suzanne, la laissant nous inviter au café, au restaurant, au cinéma. Pour sauver les « convenances », elle allait jusqu'à nous passer l'argent sous la table.²⁸¹

Il *café* diviene il luogo in cui i protagonisti tramano il loro inganno nei confronti della giovane donna; ma tutto ciò si rivela per loro un'arma a doppio taglio. Il gioco che hanno intavolato con Suzanne obnubila le loro menti, senza comprendere l'enorme libertà della donna e della sua libera scelta nel continuare a vederli e ad assecondare la loro richieste. Mentre pensavano di prendersene gioco, lei concedeva la propria compagnia liberamente, conscia di saper vivere il momento senza troppe sovrastrutture. Così, allontanandosi da Suzanne, Bertrand si avvicina alla giovane Sophie, pur trovando in lei una resistenza e anche in questo caso Rohmer persiste a mantenere i contorni della città sfumati, conservando tuttavia sempre una sua importanza:

Sophie et moi, nous continuions à nous voir assez régulièrement. La faculté n'était pas loin du boulevard Raspail et cela facilitait les rencontres. Mais ma cour n'en était pas plus.²⁸²

In particolare emerge che, dopo aver dimenticato Suzanne ed essersi avvicinato ad una giovane donna di nome Sophie, il giovane Bertrand delimita nuovamente la topografia della città. Successivamente è il nuovo incontro con Suzanne, che avviene casualmente

²⁸⁰ Ivi, pp. 46-47.

²⁸¹ Ivi, p. 50.

²⁸² Ivi, p. 63.

tempo dopo sempre nella città a mostrare la sconfitta del giovane protagonista e la rivincita della ragazza:

L'année s'achevait. Tandis que j'étais en train de me faire recalser à mes examens et de perdre Sophie, Suzanne, elle, était heureuse. Sans le vouloir, même elle me narguait, quand je la rencontrais sur le boulevard au café ou la piscine, au bras de son beau Franck.²⁸³

Quindi, per sfuggire a Suzanne, il ragazzo si nasconde nella grandezza della città nel tentativo di dimenticare lei e il rapporto che si era venuto a creare. Tuttavia è proprio lo spazio urbano a rendere palese il suo fallimento: incontrandola nuovamente per caso egli appura quanto celarsi a lei e al suo desiderio di vita sia stata una sconfitta, non tanto per il nuovo rapporto che ella ha saputo intessere con il nuovo compagno, ma per via della sua crescita e della sua maturità. In tal modo lo spazio urbano presenta a Bertrand il conto della sua incapacità di vivere, rivelandogli l'infinità delle soluzioni possibili che per timore o inadeguatezza non era riuscito a contemplare.

III.3 *Ma nuit chez Maud*

Il terzo racconto morale, *Ma nuit chez Maud*, comporta nell'insieme dell'opera un primo cambiamento legato allo spazio. Infatti, dalla città di Parigi, il *récit* si sposta alla città di Clermont-Ferrand. Tale operazione si rivela interessante in virtù della presenza costante nel racconto di Blaise Pascal, nativo proprio della città in questione. La delimitazione geografica della città in questo caso è molto precisa:

Clermont, que je ne connaissais pas, me conquiert dès mon arrivée. Sa position géographique est à l'inverse exact de celles de deux villes d'Amérique où j'avais résidé et qui regardent le couchant. Ici, au contraire, la plaine de la Limagne s'ouvre à l'Est, et l'on s'appuie, à l'Ouest, sur la montagne. Je suis très sensible à l'orientation des lieux. La maison où j'habitais se trouvait sur les hauteurs de Ceyrat et, devant mes yeux, s'étendait un immense panorama, bordé à vingt kilomètres de distance, par la ligne évanescence des monts du Forez. Cette vue vaste, mais finie, rassurait. Elle favorisait la concentration d'esprit.²⁸⁴

La città di Clermont-Ferrand quindi si mostra fin da subito diversa da Parigi. Una città tranquilla, più a misura d'uomo, rispetto alle situazioni tentacolari che si palesano nella capitale francese. Il protagonista, infatuatosi di una giovane donna intravista per la strada, cerca di sfruttare le occasioni che la città propone per incontrarla e conoscerla. Nel caso specifico l'incontro in una città di provincia come Clermont sembra essere propizio nei luoghi di culto durante la celebrazione delle funzioni ecclesiastiche:

²⁸³ Ivi, p. 65.

²⁸⁴ Éric Rohmer, *Ma nuit chez Maud*, in Id., *Six contes moraux*, cit., pp. 69-70.

Je vais tous les dimanches, à la messe de onze heures à Notre-Dame du Port.[...] Je vois aussi, depuis quelques semaines, chaque dimanche à la même place, une jeune fille blonde d'une vingtaine d'années. C'est Françoise. Je ne sais encore rien d'elle. Je ne suis pas sur qu'elle m'ait remarquée et pourtant s'est déjà installée en moi l'idée nette, précise, définitive, qu'elle serait ma femme.²⁸⁵

Il ruolo che ricopre la città in questo racconto si rivela molto importante nel delineare l'intreccio; lo spazio urbano si rivela il miglior strumento per consentire l'incontro e la conoscenza fra il protagonista e Françoise. In questo contesto particolare il proposito del protagonista sembra essere agevolato dalla cadenza settimanale delle cerimonie ecclesiastiche:

Ma foi en mon mon destin ne me rend pas fataliste: j'étais résolu à mettre dans l'entreprise le plus possible du mien. En essayant par exemple, pour commencer, de suivre Françoise: mais ce n'était pas si simple. Elle venait à l'église à vélomoteur. Il fallait m'arranger pour sortir avant elle et dégager ma voiture. J'y réussis un jour, mais je perdis sa trace dans les petites rues du vieux Clermont. Habitait-elle dans le centre?²⁸⁶

Quello che si evince da questo estratto, tuttavia, è che la città assume una duplice funzione: da una parte favorisce gli incontri casuali e dall'altra, con il dedalo dei suoi percorsi, sembra rendere impossibile che tale incontro possa, ripetendosi, concretizzarsi in una nuova conoscenza. Così l'aspetto che il protagonista prende in considerazione per ovviare a questo problema è la centralità che le funzioni religiose possono avere nella vita degli abitanti. La partecipazione regolare permette infatti che tali incontri si possano ripetere anche nel caso in cui sorgano difficoltà derivanti proprio dalla grandezza dello spazio urbano o dalla prospettiva che la giovane donna abiti fuori dal centro cittadino:

Dans ce cas, je m'étonnais qu'elle prît son solex pour un trajet aussi court. Il était plus vraisemblable qu'elle venait de la périphérie, ce qui ne facilitait pas les recherches.²⁸⁷

Per ovviare a questo problema, il primo pensiero del protagonista è quello di risalire all'abitazione della donna intravista in chiesa. Così si palesano due possibilità che possono far emergere una difficoltà maggiore o minore per il nuovo incontro: se la donna abitasse in periferia, ciò renderebbe più difficoltoso un nuovo incontro, mentre se abitasse in pieno centro, faciliterebbe lo sciogliersi del problema. Lo stesso protagonista si rende conto della difficoltà del nuovo incontro al di fuori del momento delle funzioni ecclesiastiche: “La rencontre en semaine était tout à fait improbable. Je quittais Ceyrat

²⁸⁵ *Ivi*, p. 71.

²⁸⁶ *Ivi*, p. 72.

²⁸⁷ *Ibidem*.

avant le jour et déjeunais à la cantine. Après le travail, évitant le centre encombré, je rentrais par les boulevards extérieurs”²⁸⁸.

Tuttavia, proprio in una situazione che appare così complessa, il caso entra forzatamente per condurre, in maniera inaspettata, le possibilità dell'incontro:

Un soir pourtant – c'était, je m'en souviens, le 21 décembre – comme je prenais exceptionnellement l'avenue des États-Unis, ayant des achats à faire en ville, et que la circulation, depuis quelques minutes, se trouvait bloquée, je vois tout à coup surgir dans mon champ de vision ma blonde cycliste qui se faufile le long du trottoir, à droite, et me double. Je ne pense qu'à une chose: elle va m'échapper! Machinalement, j'appuie sur l'avertisseur. Elle se retourne, le temps d'un éclair. Il me semble qu'elle a souri.

Je suis sûr de mon succès, maintenant. Il faut que je la retrouve au plus vite. Pourquoi pas tout de suite. Elle doit être venue faire des courses. Je gare ma voiture et j'explore les grands magasins, les librairies, les cafés. Mais c'est en vain.²⁸⁹

Anche se in questo frangente la città non è dettagliatamente descritta e non è riconducibile topograficamente ai suoi luoghi essa agisce in maniera funzionale all'intreccio. Precisamente si riscontrano due fattori da sottolineare. Il primo riguarda la reale importanza del caso che permette l'incontro in una situazione fortuita, al di fuori del contesto che si poteva immaginare. La seconda riguarda proprio l'aspetto della città, descritto in relazione al traffico e agli ingorghi che possono crearsi. Al contempo è utile sottolineare come in questo caso il protagonista non si muova nella città come un *flâneur*, ma piuttosto, uomo moderno, con la sua automobile attraversa lo spazio urbano velocemente senza dare possibilità agli incontri di concretizzarsi.

Un altro tornante del racconto è rappresentato da un nuovo incontro causale, che si palesa come il punto da cui scaturisce l'intero percorso morale del protagonista. In questo caso l'incontro riguarda un suo vecchio amico dell'università:

Je poursuivis donc mes recherches le lendemain et le surlendemain. Et c'est ainsi que, le mercredi 23 décembre, à six heures et demie, je rencontrai Vidal. J'entrais dans un café: il s'apprêtait à en sortir en compagnie d'une étudiante. Nous nous reconnûmes tous deux en même temps.²⁹⁰

Proprio a partire da questo incontro il racconto si delinea attraverso la questione morale in cui si dibatterà il protagonista. Tuttavia, prima che in lui subentri questo tipo di problematica vi è ancora da completare il nodo relativo alla giovane Françoise, così che per il protagonista incontrarla nuovamente per caso diviene una vera ossessione. Infatti era proprio nel tentativo di incontrare la donna che egli si muoveva nella città, per poi entrare nel café in cui si trova l'amico Vidal:

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ivi*, pp. 72-73.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 73.

- Je vais au concert de Léonide Kogans Viens, j'ai une place: je devais y aller avec quelqu'un qui n'est pas libre.
 - Non, dis-je, je n'ai pas envie d'écouter de la musique ce soir.
 - Il y aura le tout-Clermont. Pas mal de jolies filles.
 [...] Vidal m'observait, ironique. Sans doute avait-il deviné, à la façon dont j'étais entré dans le café, que je cherchai quelqu'un. Mais j'avisais que pouvait fort bien venir à ce concert. C'est pourquoi j'acceptai.²⁹¹

Quello che si evince è quindi come dal primo incontro scaturisca successivamente la necessità di una ricerca. Questa ricerca inizia dall'edificio ecclesiastico, ma si allarga fino a comprendere diverse zone della città, come se il protagonista fosse preso da una frenesia e dal desiderio di ritrovarsi subito a contatto con Françoise. Ogni luogo può essere quello giusto per incrociarla, anche se le attese vengono disattese in due circostanze: “Françoise n'était pas au concert”²⁹² e “Point de Françoise non plus à la messe de minuit”²⁹³.

Il caso quindi in questo frangente non si palesa: la città sembra ostacolare l'incontro come se mostrasse il lato più nefasto del suo ruolo e all'interno di essa la ricerca non lascia sempre presupporre il buon fine. In queste situazioni, tuttavia, nella città ci si può anche abbandonare e lasciar passare il tempo. Così, dopo l'esperienza in casa dell'affascinante Maud, il protagonista si reca in uno dei tanti “café”:

Je pris une douche, me rasai, m'habillai pour l'excursion et redescendis en ville. Quand j'arrivai place de Jaude, j'avais un bon quart d'heure d'avance. J'entrai dans un café du boulevard Desaix et m'assis face à la vitre. Clermont, sous la neige, en cette fin de matinée, offrait un visage tout différent de celui que je lui connaissais. Mais ce n'était plus la ville que je sentais étrangère: je m'étais introduit dans un cercle, j'étais entré dans la vie de quelqu'un. Non, c'était moi qui ne me sentais plus moi-même, ou, plus exactement, me sentais disponible à n'importe quoi, sans idées, sans principes, sans caractère, sans volonté, sans morale, sans rien...²⁹⁴

In questo frangente subentra un fattore incognito che interviene per modificare nuovamente il modo in cui il protagonista vede la città. Lo spazio urbano cambia il suo aspetto anche in virtù dello stato d'animo di chi la osserva: il protagonista, completamente svuotato dei propri desideri, inizialmente vede intorno a sé una città che si mostra distante, quasi matrigna ed estranea. Tuttavia il destino entra nell'esistenza dei personaggi cambiando la loro vita. Così la notte che protagonista ha passato nell'appartamento di Maud e le sensazioni che ha vissuto in quel lasso di tempo gli danno l'opportunità di incrociare un destino diverso da quello che aveva preventivato. La città che fino a quel momento gli era apparsa un ostacolo all'incontro diviene

²⁹¹ Ivi, pp. 74-75.

²⁹² Ivi, p. 77.

²⁹³ Ivi, p. 78.

²⁹⁴ Ivi, p. 108.

improvvisamente sua alleata:

[...] Je n'achève pas. Oui, c'est « elle », c'est Françoise, qui passe sur son solex devant le vitre du café. Elle descend vers la place. Je ne réfléchis pas.

- Excusez, moi, dis-je.

Et, laissant coi mon interlocuteur, je bondis au dehors, sans prendre le temps de remettre ma canadienne. Je dévale la rue en courant, traverse la place jusqu'au terre-plein où Françoise est en train de se garer. Arrivé à quelques mètres d'elle je ralentis et m'avance au pas. Elle se retourne.²⁹⁵

In maniera del tutto fortuita rivede Françoise e rapito dal momento di euforia decide di precipitarsi fuori e non lasciarsi sfuggire la possibilità di presentarsi alla giovane donna. Il coraggio e l'eccitazione per l'inaspettato incontro sembrano essere legati indissolubilmente agli eventi della notte precedente. Il disagio che si è venuto a creare fra lui e Maud lo hanno reso più temerario e deciso a cogliere questo dono del destino. In particolare gli ultimi istanti vissuti con la donna lo hanno reso più fragile, minando alcune sue certezze, che lo portano alla decisione di non rivedere Maud. Tutto ciò lascia nel suo animo un sommovimento alimentato dall'incertezza e dalla riluttanza:

Une chose était sûr: je n'oserais plus jamais affronter Maud. Elle penserait, dirait de moi ce qu'elle voudrait: peu m'importait. Je décidai de ne pas aller au rendez-vous et rentrai à Ceyrat, sans trop de difficultés, par la route enneigée.

Mais, à peine arrivé, j'avais déjà changé d'avis. Le souvenir de ma nuit m'obsédait de plus en plus fortement et menaçait d'être tenace. Je me dis que la meilleure façon de l'effacer était de revoir Maud au plus vite et de lui parler comme si rien ne s'était passé.²⁹⁶

Tuttavia è proprio questo stato d'animo agitato da incertezze e allo stesso tempo da un desiderio di rivalsa a dare la possibilità al protagonista di sfruttare l'incontro con Françoise per affrontarla. Il caso agisce come vero e proprio *metteur en scène* che propizia “l'incontro di due esseri e ne diventa il destino”²⁹⁷. Così, la città, seppur provinciale, si dimostra l'artefice delle varie situazioni che si presentano e che il protagonista non si lascia sfuggire:

[...] Je parle aussitôt:

- Je sais qu'il faudrait trouver un prétexte, mais un prétexte est toujours idiot. Comment faut-il s'y prendre pour faire votre connaissance?

Elle me regarde, l'air interrogateur, sans hostilité, mais sans rien faire pour faciliter ma tâche. Brusquement, elle sourit et répond.

- Vous avez l'air de le savoir mieux que moi!

- Non! Sinon je ne vous aurais pas suivi comme ça en dépit de tous mes principes.²⁹⁸

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ *Ivi*, pp. 107-108.

²⁹⁷ Erich Köhler, *Il romanzo e il caso*, Il Mulino, Bologna 1990, p.10.

²⁹⁸ Éric Rohmer, *Ma nuit chez Maud*, cit., p. 109.

L'offerta del destino è stata colta dal protagonista, il quale in tal modo riesce ad avvicinare la giovane donna e in questo frangente il caso si concretizza attraverso la perseveranza. Come afferma Pierre Sansot il caso si caratterizza per “la présence d'une éthique de la patience”²⁹⁹ in cui occorre “ne pas bousculer la durée, ne pas désespérer d'un avenir qui s'obstine à ne pas nous adresser de signes”³⁰⁰. Una volta compiuto il primo passo, non resta al protagonista che afferrare l'occasione per ottenere un nuovo incontro:

J'ai repris mon souffle. Je suis en chandail et le froid vif me transperce. Ma timidité revient tout d'un coup. Je ne trouve plus rien à dire. C'est elle qui rompt le silence:

- En tout cas, vous n'êtes pas quelqu'un qui semble compter sur le hasard!
- Au contraire, ma vie n'est faite que de hasards
- Je n'en ai pas l'impression.

Pour me donner contenance, je regarde le vélo-solex:

- C'est dangereux cet engin, avec ce temps-là.
 - J'ai l'habitude. De toute façon, je ne m'en sers qu'en ville. Je rentre chez moi par le car.
 - Où habitez-vous?
 - A Sauzet, au-dessus de Ceyrat.
 - On se voit quand?
 - Quand on se rencontrera.
 - On ne se rencontre jamais.
 - Si, tout de même, dit-elle en riant.
 - Demain, voulez-vous... Je ne vous ai pas vue à la messe de minuit.
 - Je n'y suis pas allée. J'habite trop loin.
 - Bon. Et ensuite nous déjeunerons ensemble. Vous voulez?
 - Oui, peut-être, nous verrons. Au revoir! Dépêchez-vous, vous allez prendre froid
- Elle s'éloigne et je rejoins le café en courant.³⁰¹

Ottenuta una seppur fragile promessa di rivedersi, il protagonista rientra nell'appartamento di Maud. L'importanza di tale luogo è da definirsi attraverso l'atteggiamento che il protagonista si propone; e grazie ai dialoghi che s'instaurano è possibile comprenderne in pieno il carattere. La discussione che verte intorno a Pascal e alla morale danno una precisa idea di quali siano i suoi pensieri. Ciò che si delinea è una personalità imprigionata in determinati schemi, in una timidezza che il personaggio riesce ad abbandonare solo contraddicendo alla sua indole: e questo si rivela proprio il risultato della notte trascorsa nella casa di Maud.

La sua perseveranza viene infine ricompensata e la città che sarebbe potuta sembrare in un primo momento ostile si rivela a un tratto propizia per un altro incontro:

Je montai dans ma voiture. La place de Jaude étant en sens unique, je passai devant le terre-plein où j'avais, le matin même abordé Françoise. Dans l'ombre, à peine éclaircie par le faisceau d'un lampadaire où voltigeaient quelques flocons de neige,

²⁹⁹ Pierre Sansot, *Paysages de l'existence, Essais*, Gollion, Paris, 2015, p. 133.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ Éric Rohmer, *Ma nuit chez Maud*, cit., p. 110.

quelqu'un, une femme, poussait une bicyclette. Non, c'est impossible, ce n'est pas elle!... Mais si! Semble-t-il. Je stoppe et descends. C'est bien elle. Nous sommes nez à nez. Elle sursaute.³⁰²

Infatti dopo l'incontro della mattina, il protagonista ha una nuova possibilità di incrociare la donna. Quello che emerge ulteriormente è la mancanza di una topografia precisa della città. L'unico elemento che caratterizza la cittadina di Clermont-Ferrand è dato dalla place de Jaude, gli altri elementi invece la conformano come una città qualunque. Tuttavia è proprio grazie a questo incontro fortuito che il loro rapporto può svilupparsi ed è lo stesso protagonista a sottolineare l'importanza del caso:

- Vous!
- Vous voyez! Ce matin nous parlions de hasard...
- Vous m'avez reconnue de si loin?
- Même s'il n'y avait eu que dix chance sur cent que ce soit vous, je me serais arrêté!
Elle a un petit rire crispé
- Eh bien vous voyez! C'est moi!
J'enchaîne aussitôt
- Vous rentrez chez vous à bicyclette?
- Oui, j'ai raté mon car
- Je vous raccompagne
- Non! Dit-elle avec brusquerie, et comme une nuance de contrariété dans la voix.
Ce n'est pas la peine!
Mais je ne l'écoute pas. D'autorité, je prends sa machine et vais la ranger contre un arbre:
- Si, si, c'est dangereux avec ce temps. Et puis c'est mon chemin, je vous raccompagne.³⁰³

Il ruolo dello spazio non si esaurisce nell'elemento propriamente urbano, infatti s'inserisce nel racconto un altro luogo che è costituito dall'appartamento in cui abita Françoise. Lo spazio che viene descritto in questo caso sembra funzionale a definire e a rimarcare la semplicità della ragazza:

Un escalier vétuste nous conduisit sous les combles. Françoise me fit d'abord entrer chez elle et m'invita a prendre une tasse de thé. Je lui offris mes services.
- Je sais très bien faire le thé, dis-je. C'est un de mes rares talents.
[...] Pendant que l'eau chauffait dans la bouilloire électrique, je m'adossai à l'encadrement de la fenêtre. La pièce était petite, de forme irrégulière, blanche à la chaux et meublée du strict nécessaire: un lit étroit, une table de bois blanc, deux chaises pailées, des rayons ployant sous le poids des livres. Mais cette rusticité avait quelque chose de paisible et d'accueillant.³⁰⁴

Così questa abitazione, grazie a pochi dettagli, viene subito identificata per l'accoglienza che ispira al protagonista. L'idea di *rusticité* che emana fa da contraltare alla *modernité* con cui invece veniva identificato l'appartamento di Maud; e questo aspetto si rivela

³⁰² Ivi, p. 116.

³⁰³ Ivi, p. 117.

³⁰⁴ Ivi, p. 118.

oltremodo utile per meglio comprendere la semplicità della giovane Françoise. Soprattutto, essa, con la sua *naïveté*, appare in contrasto con l'aria sofisticata di Maud, perfettamente rappresentata dalle sue scelte relative all'arredamento. In questo caso è da sottolineare che tale appartamento rappresenta solo una sistemazione provvisoria per una giovane studentessa, ma al contempo è utile anche a rimarcare quanto, a differenza di Maud, lei si stia affacciando solo ora alla vita. L'importanza di questa sommaria descrizione dell'appartamento appare funzionale anche a comprendere quale possa essere lo stato d'animo del protagonista in questo luogo e il suo sentimento di pace e tranquillità che ne scaturisce.

Sentendosi quindi a proprio agio, il protagonista instaura un primo vero discorso che gli permette di conoscere la ragazza. Da questo primo contatto emerge un'affinità che lo porta ad aprirsi con lei e a superare le sue paure e la timidezza. Così, la solitudine che affronta quando si trova nella stanza degli ospiti viene affrontata con una leggera audacia:

Ma chambre était sur le même palier que celle de Françoise, exiguë elle aussi et plâtrée, mais décorée avec plus de recherche, au moyen de cailloux, souches et branchages posés sur la cheminée, ou accrochés autour de la glace. J'ôtai mes chaussures et m'étendis sur le lit, roulé dans une couverture. Mais le sommeil ne venait pas. Je me redressai, attrapai un ou deux livres, posés sur un rayon au-dessus de moi, et le feuilletai. Je pris dans ma poche mon paquet de cigarettes et cherchai mes allumettes: je me souvins que je les avais oubliées tout à l'heure chez Françoise. « Il doit bien y en avoir ici », me dis-je. Effectivement j'aperçus une boîte sur la cheminée, mais elle était vide. Je fouillais alors, tiroir après tiroir, un petit secrétaire. Une photo retint un moment mon attention : elle représentait un couple de jeunes mariés souriants et gauches à souhait. Mais d'allumettes point. Je furetai encore et sans succès aux quatre coins de la pièce. Puis je sortis dans le couloir. Une raie de lumière filtrait sous la porte de François...³⁰⁵

La tranquillità, la serenità che vive anche in questa piccola stanza, spingono il protagonista a sfidare una nuova volta il caso:

Je dois ici un mot d'explication, car l'idée qui me prit alors était folle. J'aurais pu me passer de fumer. L'allumette n'était qu'un prétexte. Prétexte de quoi? C'est ce que je ne saurais pas dire. J'avais eu ce que je voulais et n'en désirais pas davantage. Si Françoise était tombée ce soir-là dans mes bras, cela m'aurait gêné, cela m'aurait déplu. Cela n'était pas *prévu*. Alors, que voulais-je? Rien. Savoir peut-être simplement jusqu'où je pourrais aller, à quel moment les choses, jusqu'alors complices, me rappelleraient à l'ordre: ce qui fut.³⁰⁶

L'inopportunità di tale richiesta viene sottolineata dall'atteggiamento di disappunto della giovane donna che lo stesso protagonista non esita a notare. Accantonata la sua timidezza, egli trovandosi a proprio agio in questo ambiente e in parte sollecitato da

³⁰⁵ Ivi, p. 122.

³⁰⁶ *Ibidem*.

Françoise trova il coraggio per tentare di sfidare, come egli stesso ha sottolineato, il destino. Si evidenzia che il rapporto appena instauratosi non sembra già più sufficiente: egli cerca con le sue azioni di verificare fino a che punto possa spingersi, per scoprire di avere ancora molto da lavorare per conquistare appieno la fiducia della donna:

J'hésitais un long moment, puis m'avançai vers la porte et frappai.

- Entrez, dit-elle. Qu'y a-t-il?

- Excusez-moi, dis-je en ouvrant, j'ai oublié mes allumettes.

Elle était dans son lit, assise en train de lire, à la lumière d'une lampe de chevet. Je n'osai la regarder.

Elles sont sur la cheminée, dit-elle sèchement.

J'allais les prendre et sortis sans me retourner, lui lançant un timide « bonsoir » auquel je ne sais plus si elle répondit. Son ton m'avait glacé. Il exprimait non le mépris, mais une crainte précise – d'elle-même, non de moi – dont j'étais loin de soupçonner les raisons. Mais je sentais confusément déjà qu'elle plaçait ses appréhensions là où justement j'installais mes espoirs, et que ma foi, peut-être, était son doute.³⁰⁷

L'importanza di questo estratto mostra come in un primo momento il loro rapporto si basi anche attraverso i luoghi. La camera di Françoise resta inaccessibile: esso rappresenta il punto finale, il luogo ultimo da raggiungere prima di poter considerare il corteggiamento concluso. Esso può costituire una soglia oltre il quale il rapporto muta la sua natura e pertanto da amichevole diventa amorosa. Così il protagonista comprende che in tale spazio sono collocate le sue speranze che Françoise non si sente ancora di ricevere. Nella stanza, infatti, si può collocare l'animo segreto della giovane donna: pertanto l'irruzione del protagonista in essa delinea per lui una sorta di scacco. Al suo interno infatti non ci sono solo le speranze del protagonista, ma è presente anche la ritrosia della giovane donna. Il suo comportamento e la difesa, sia pure passiva, di questo spazio lasciano comprendere che per lei il rapporto deve ancora costruirsi. Inoltre, la mancanza di una descrizione che lasci intendere al lettore la dimensione e la composizione della stanza, sembra che presupponga come questo luogo, più che rappresentare uno spazio fisico, rappresenti un luogo dell'immaginario: un luogo che costituisce lo spessore dei sentimenti.

L'impenetrabilità della stanza e dei sentimenti della giovane donna sono dati principalmente da due fattori: le parole e l'atteggiamento. Rohmer sottolinea questi due aspetti in maniera asciutta e cruda, tanto da renderli ancora più forti e inattaccabili. La risposta di Françoise è data *sèchement*, mentre il suo atteggiamento esprime non *le mépris, mais une crainte précise*. Questi due elementi, quindi, in una maniera figurata rappresentano delle speciali difese che rendono momentaneamente inviciniabili la stanza al protagonista.

³⁰⁷ Ivi, pp. 122-123.

Così come la stanza di Françoise, un altro luogo fondamentale del racconto è rappresentato dall'appartamento di Maud. Come sottolineato precedentemente, al suo interno si delinea un momento cardine per la comprensione del carattere del protagonista e si svolge il nodo cruciale relativo alla sua morale. In particolare l'appartamento in cui vive Maud si manifesta rappresentando in maniera esatta il suo atteggiamento di donna indipendente:

Maud habitait un immeuble moderne, au coin de la place de Jaude, juste au-dessus du café où j'avais rencontré Vidal. La bonne espagnole nous introduisit dans une vaste salle de séjour qui respirait la simplicité cossue. Face à la porte d'entrée, devant de hauts rayonnages bourrés de livres, sur une petite table ovale, le couvert était déjà mis. A l'autre extrémité, recouvert d'un ample fourrure blanche dont les pans traînaient sur la moquette, un divan – qui se révéla être le lit même de la maîtresse de maison – faisait face à un demi-cercle de fauteuils bas et moelleux. Dans cet ensemble en camaïeu, confortable et feutré, à peine animé par quelques peintures abstraites et, au-dessus du lit, deux dessins d'homme nus de Léonard de Vinci, un arbre de Noël, avec ses lampions et ses cheveux d'anges, détonnait presque.

Maud entra. C'était une femme d'environ trente ans, brune, élancée, assurément « très » belle.³⁰⁸

Dalla descrizione dell'appartamento, che appare ricercato e curato, si riesce a delineare molto più che dalla descrizione dell'aspetto fisico quali sono le caratteristiche di Maud. In virtù di ciò, anche il confronto che anima la discussione si mantiene su un livello più elevato che chiama in causa la politica, la religione e la filosofia vertendo in particolare sulla morale e sul pensiero di Pascal. Viene in tal modo a crearsi un cenacolo in cui gli astanti discutono, prima che di problemi circostanziali, di problemi esistenziali; così il protagonista quando è chiamato in causa per discutere della sua infatuazione per la giovane Françoise resta sul piano della pura idea. Il protagonista pertanto la raffigura esclusivamente secondo le sue aspettative poiché in questo caso non vi è ancora nulla di ben delineato. Il sottile gioco con cui Maud e Vidal lo incalzano permette a Rohmer di far emergere il carattere del protagonista e quali sono le aspettative che si prefigge dall'incontro con la ragazza:

- Je suis peut-être indiscret, mais je me flatte d'avoir pas mal d'intuition. Cette conversion me paraît très, très louche. (Il se tourne vers Maud): Je trouvais qu'il y avait quelque chose de bizarre dans son comportement. Il a des moments d'absence, de rêverie, comme s'il pensait à quelqu'un. Pas à quelque chose, à quelqu'un. Il serait amoureux que ça ne m'étonnerait pas!

Je m'esclaffe.

- Première nouvelle!

Maud, les yeux toujours braqués sur moi, s'enquiert.

- Elle est brune ou blonde?

[...] Je commence à m'impatisser.

³⁰⁸ Ivi, p. 79

- Je ne connais personne, dis-je d'un ton rogue. Je n'aime personne. Un point c'est tout.
Mais Maud ne désarme pas pour autant:
- Elle est à Clermont?
- Non!
Vidal pointe le doigt vers moi.
- Il a dit non ! Si elle n'est pas ici, c'est qu'elle existe.³⁰⁹

Lo spazio rappresentato dall'appartamento di Maud ha così il compito di inserire sul piano astratto dell'idea il rapporto con Françoise. Quindi è proprio attraverso il dialogo che egli riesce a comprendere l'esistenza della giovane donna, l'insistenza che i Vidal e Maud utilizzano per farlo confessare sembrano rappresentare in ultima istanza la sua volontà di lasciarsi trasportare nella vita reale. Pertanto la città è raffigurata in maniera diversa a partire da questo dialogo. La giovane donna non esiste più solamente nella sua fantasia e quindi in un luogo non reale, ma si palesa come una figura esistente che lo costringe a mettersi in gioco. Solamente dopo aver compreso ciò ed essere entrato in contatto con i propri sentimenti egli riesce a trovare il coraggio necessario per confessarsi a se stesso e di conseguenza sfruttare appieno le possibilità che il mondo reale, qui rappresentato dalla città, gli offre.

III.4 *La collectionneuse*

Nel quarto racconto morale *La collectionneuse* l'ambientazione si sposta dalla città ad un luogo di villeggiatura. Il *récit* si svolge tutto quasi interamente all'interno della casa in cui i tre protagonisti trascorrono le loro vacanze. Il luogo appare tanto importante in quanto i due protagonisti maschili, Daniel e Adrien, fanno conoscenza con una giovane donna, Haydée, che proprio all'interno di questo luogo gioca sottilmente con i due ragazzi. Il comportamento di Haydée, che inizialmente sembra chiaro e libero da ogni tipo di morale, si rivela invece di difficile comprensione per i due uomini che a poco a poco ne subiscono il fascino. Il luogo in cui la storia si svolge è presentato da Adrien. che così descrive la casa:

La villa de Rodolphe était une gentilhommière dans le style provençal de la fin du XVIII siècle: deux étages sur soubassement formant terrasse, fronton avec œil-de-bœuf. Assez délabrée, flanquée d'une arche à demi effondrée, elle s'élevait à la lisière d'un bois de chênes-lièges. A travers ce bois, un sentier en lacets menait à une petite crique où s'amorçait un semblant de plage. Nul bruit de voix ne venait se superposer au clapotis des vagues et à la rumeur des cigales, et je me fermais à tout souvenir qui aurait pu me distraire des impressions de l'heure.³¹⁰

³⁰⁹ Ivi, pp. 90-91.

³¹⁰ Éric Rohmer, *La collectionneuse*, in Id., *Six contes moraux*, cit., p. 142.

Lo stile di questa casa, così come l'isolamento dal mondo, rappresentato dall'assenza di rumori, se non derivati dalla natura circostante, sembra identificare bene la personalità dei due protagonisti maschili: due giovani intellettuali *bohémiens*, che vivono esclusivamente all'interno del loro mondo tanto idealizzato quanto ormai fuori misura. In questo caso “lo spazio da scoprire si presenta come un vettore di identificazione molto efficace”³¹¹: proprio dal comportamento tenuto dai personaggi all'interno di questo luogo per loro nuovo che si riesce a comprendere maggiormente gli aspetti della loro psicologia e del loro pensiero.

Tuttavia, prima di questo spazio, prima della casa, c'è un altro luogo che entra nella vita di Adrien e che resterà presente nella sua mente per tutto il racconto, seppur in modo inconscio. Tale luogo è rappresentato dalla città di Londra, ed esso identifica il legame di Adrien con il mondo, ponendolo al contempo in un qui e in un altrove: come ad identificarne la vita che lo attende al di fuori di questa vacanza. Il luogo in cui è presente la donna che ama:

En fin d'après-midi, Adrien et Jenny se promènent au fond du parc tendrement enlacés. Le soleil descend vers la cime du bois voisin, les ombres s'allongent, la lumière a perdu sa violence.

- Combien de temps penses-tu rester à Londres? Dit Adrien.

- Cinq semaines au moins.

[...] Ils se sont arrêtés. Adrien se tient face à elles. Elle lui passe ses bras autour du cou. Ils se regardent dans les yeux, puis s'embrassent un long moment. Jenny se dégage enfin et tourne sur place, la tête baissée, songeuse.³¹²

Questo frammento sottolinea il distacco desiderato da Adrien in queste cinque settimane che lo separano dalla donna amata, periodo nel quale si sforzerà di annullarsi:

Je m'efforçais même de ne plus penser. J'étais enfin seul devant la mer, loin du rite des croisières et des plages, réalisant un rêve très cher mon enfance et, d'année en année, différé, Je voulais que le regard que je portais sur elle fut le plus vide possible, exempt de toute curiosité de peintre ou de naturaliste, car, peut-être, si j'avais suivi l'une de mes penes, aurais-je passé ma vie à collectionner et à herboriser.³¹³

Da ciò s'intuisce il luogo ideale cercato da Adrien e il suo modo di voler vivere lo spazio. Nella sua rappresentazione esso è denotato come il luogo della tranquillità e dell'annullamento della ragione. Tuttavia in questo suo desiderio intervengono altri fattori, poiché “nell'esperienza del paesaggio, non è solo il soggetto ad essere mutevole in principio, in quanto corpo e occhio soggetti in brevissimo tempo a costante

³¹¹ Vincent Jouve, *Spazio e lettura*, in Flavio Sorrentino (a cura di) *Il senso dello spazio*, cit., p. 61.

³¹² Éric Rohmer, *La collectionneuse*, cit, p. 139.

³¹³ Ivi, p. 142.

cambiamento, ma lo è anche la natura come un gioco di luce e ombra”³¹⁴.

Infatti questo suo desiderio viene a mutare proprio a causa del differente modo con il quale egli affronta la vacanza e di conseguenza da come si modifica il suo modo di vivere lo spazio, in virtù della presenza di Haydée che entra nel racconto come meccanismo di rottura del suo mondo idilliaco. Attraverso il contatto con la giovane donna, che, in opposizione, si dimostra perfettamente a suo agio in questo luogo, si concretizza una variante che fa vacillare le certezze dei protagonisti, modificando lo spazio circostante. I due giovani, volendo irretire la giovane donna, si ritrovano invece a crollare di fronte ad un mondo che non riescono ad interpretare e che finisce per sconvolgerli. La freschezza e gioventù della donna lascia smarriti i due protagonisti, abituati ad un silenzio e un isolamento dal mondo che viene a mancare. Lo spazio della casa si dimostra quindi attivo, capace di trasformarsi a seconda delle persone che ne usufruiscono, come suggerisce Gaston Bachelard:

L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les particularités de l'imagination. En particulier, presque toujours il attire. Il concentre de l'être à l'intérieur qui des limites qui protègent. Le jeu de l'extérieur et de l'intimité n'est pas, dans le règne des images, un jeu équilibrée.³¹⁵

Pertanto la presenza stessa della ragazza con la sua vitalità trasforma la casa, luogo inizialmente concepito come momento di isolamento, di riflessione, da parte dei due uomini, in un luogo altro che li costringe a entrare in contatto con le proprie sensazioni più intime:

Trois ou quatre jours après mon arrivée, à deux heures du matin, je fus réveillé par un bruit de voix, de pas et de robinets venu de la chambre voisine. Comme le vacarme se prolongeait, je dus demander le silence, en frappant un grand coup sur la cloison commune. Le lendemain, en rentrant du bain vers midi, j'aperçus la fille à sa fenêtre, en compagnie d'un garçon de son âge. Puis, un peu plus tard, ils descendirent sur la pelouse, tandis que j'étais en train de lire sous mon arbre.³¹⁶

Questo brano raffigura il modo in cui Adrien appare completamente slegato non tanto dal contesto naturale e originale della casa, ma piuttosto dal modo in cui essa può essere vissuta. La casa, pertanto, monumentale e inattaccabile, mostra quanto il suo utilizzo possa cambiare a seconda delle persone che la vivono, a differenza di Daniel e Adrien che invece appaiono impermeabili e disturbati da ogni possibile cambiamento. Sarà quindi la presenza di Haydée, proprio all'interno di questo luogo, a mostrare ai due

³¹⁴ Michael Jacob, *Paesaggio e architettura, differenza e identità*, in Flavio Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio*, cit., p. 101.

³¹⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, cit., p. 17.

³¹⁶ Éric Rohmer, *La collectionneuse*, cit., pp. 144-145.

protagonisti l'errore in cui sono caduti: l'isolamento e la noia nei confronti del mondo. Naturalmente l'originaria differenza tra i due diversi modi di vivere questo spazio viene avvertita anche da Haydée, i cui pensieri sono subito catturati dai due uomini. Possiamo evincere questo aspetto dal “récit” di Adrien che afferma:

Mais elle m'avait déjà identifié comme l'intrus qui, quelque jours plus tôt, chez Rodolphe, à la campagne, avait pénétré dans sa chambre:
- « Nous nous sommes déjà vus », dit elle, de l'air le plus naturel, tandis que je la rejoignais sur la terrasse pour le déjeuner. Daniel et moi entreprîmes sur-le-champ de démolir le petit copain, un certain « Charlie », sous l'œil amusé de Haydée, qui n'avait pas l'air de tirer grande fierté de sa conquête.³¹⁷

In questo caso non si può non notare come le due tipologie di persone presenti in questo spazio abbiano un modo differente di interagire e relazionarsi, proprio come osserva Bertrand Westphal riprendendo le teorie di Lefebvre. Alludiamo alla distinzione tra spazio percepito, spazio concepito, spazio vissuto:

Se quello *percepito* corrisponde a una pratica concreta dello spazio, lo spazio *concepito* è invece una rappresentazione come quella degli urbanisti o dei pianificatori [...]. Quanto allo spazio *vissuto*, esso è costituito dagli “spazi di rappresentazione” che vengono esperiti e percepiti attraverso simboli e immagini.³¹⁸

Il modo di vivere questo spazio, quindi, identificando i caratteri dei personaggi ne contraddistingue al meglio la personalità e Rohmer filtra attraverso questo aspetto il gioco morale che coinvolge il terzetto. La personalità più debole sembra essere inizialmente proprio quella di Haydée che, a differenza dei due giovani uomini, ha anche la capacità di modificare *in itinere* la propria concezione dello spazio. Infatti, il suo comportamento che inizialmente si palesa espansivo e libertino, soprattutto nei confronti di ragazzi conosciuti occasionalmente, si trasforma in seguito di una discussione avvenuta con Adrien:

Docile, elle n'invite plus personne. Le soir, après huit heures, elle se contentait de téléphoner. Elle rentrait le plus souvent à l'aube, au moment où je me levais. Les garçons qui la raccompagnaient n'étaient pas forcément celui qui, la veille au soir, était venu la chercher.³¹⁹

La discussione avuta con Adrien sembra rappresentare una parziale vittoria di quest'ultimo. Allo stesso modo, attraverso questo passaggio possiamo identificarlo meglio come un uomo fortemente narcisista, teso a sfruttare la sua intelligenza il cui scopo non è tanto per far soccombere la giovane donna, quanto costringerla ad un passo

³¹⁷ Ivi, p. 145

³¹⁸ Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, cit., p. 108.

³¹⁹ Éric Rohmer, *La collectionneuse*, cit., p. 147.

falso che possa minare l'apparentemente inscalfibile leggerezza con cui affronta la vita. Tuttavia proprio questa leggerezza permette ad Haydée di avvicinarsi alla morale di Adrien, di assecondarlo, pur senza rinunciare alla sua freschezza:

Mais un soir, en quête de chauffeur, elle fit appel à mes services.

- Tu peux me conduire?

- Pourquoi faire?

- J'ai rendez-vous.

- Avec lequel?

- Tu ne le connais pas.

- Arrange-toi pour que le suivant ait une voiture.

J'étais assis sur la terrasse, lui tournant à moitié le dos. Elle s'était avancée jusqu'au seuil du salon et restait debout, perplexe:

- Tu ne peu vraiment pas? Reprit-elle.

- Si, je peux, mais je ne veux pas.

Elle eut un geste de lassitude et rentra dans la pièce. Je la rappelai:

- Haydée?

- Quoi?

- Ma pauvre chérie, je trouve que tu manque de tenue. Regarde: Daniel et moi, nous avons trouvé le bonheur dans la vertu et la vie simple.³²⁰

Quest'ultima frase, più che la verità, cela l'aspirazione dei due uomini, ma ancora di più palesa il distacco tra loro due e la giovane donna. Tuttavia questo distacco sembra scaturire principalmente dalla disapprovazione morale per la condotta di Haydée, stabilendo in maniera precisa l'architettura all'interno della quale catalogare le persone. Così, Adrien assapora il momento dell'apparente vittoria:

Quand le lendemain, je frappai à sa porte, elle était déjà habillée et prête à me suivre. Qu'elle m'eût pris au mot m'étonnait, mais ne me déplaisait pas tellement, je dois dire: la situation en était éclaircie. Comme Daniel, elle ferait partie de ma solitude. Puisqu'elle était là, mieux valait l'annexer.³²¹

In questo esatto punto il racconto ha il suo tornante: l'apparente docilità di Haydée inganna momentaneamente Adrien che, senza cambiare il suo rapporto con lo spazio circostante e senza abbandonare le sue pretese, si scopre più amichevole nei suoi confronti. Il fatto di aver raggiunto il suo scopo, ovvero sottomettere la giovane donna ai suoi voleri, gli dà modo di continuare nell'illusione creatasi all'inizio e perciò di continuare a vagheggiare quello spazio di isolamento dal mondo cui tanto ambiva.

Il culmine di questo rapporto non tarda a manifestarsi:

Nous étions en promenade, j'avais arrêté ma jeep à la lisière d'un bois. Je pris une couverture et l'étais sur le revers du talus afin que Haydée, qui portait une robe très courte, pût s'asseoir sans se piquer les jambes aux herbes et aux broussailles. Je me mis en contrebas et, d'une main, lui caressai le mollet, tout en me lançant

³²⁰ Ivi, p. 147.

³²¹ Ivi, p. 148.

dans un tortueux préambule.³²²

Il luogo cambia: non ci si trova più all'interno della casa, ma in un piccolo bosco da cui si rende palese che il gioco di Haydée è quello di far credere ad Adrien di essere riuscito nel suo intento. S'inserisce, quindi, in questa logica un altro spazio in cui Adrien si confronta e porta su un nuovo livello la sua sfida morale con Haydée. Oltretutto, questo spazio, nuovo per entrambi, comporta già un primo cedimento per il giovane uomo: lontano dallo spazio domestico in precedenza descritto abbandona il suo desiderio di isolamento assoluto dal mondo. In questo luogo si verifica il primo smacco di Adrien. Il bosco quindi rappresenta un luogo altro rispetto alla casa, luogo che si designa per il cedimento delle certezze e della morale di Adrien:

[...] Par exemple, je savais que les jambes d'une fille dont le nez me déplaît, me laisseraient froid.

Ben, n'y touche plus! Dit-elle d'une voix posée, tout en repliant ses jambes sous elle.

D'ailleurs, repris-je.

Quoi?

Écoute, Haydée, je ne veux pas te faire de peine. SI tu cours après moi, ça me gêne.

Je ne te cours pas après!

[...] Mes coups, manifestement, avaient porté dans le vide. Tout ce que je pouvais dire, même de plus déplaisant, ou de plus ridicule, ne faisait que glisser sur l'eau plate de son indifférence.³²³

Il bosco, quindi, sembra rappresentare lo spazio limite, come una soglia o un limbo, in cui Adrien cede ai pensieri più intimi del proprio io. Come Nerval, nelle sue passeggiate nei boschi che spesso coincidono con uno smacco amoroso, anche Adrien in questo spazio si concede il momento di una dichiarazione, seppur mascherata dalla sua sicurezza, che non sortisce alcun effetto.

Questa breve parentesi diviene il modo per Adrien di comprendere qualcosa di più su Haydée, la sua insondabilità che accresce ancor di più il desiderio di possesso nei suoi confronti, il turbamento che essa provoca nella sua visione idilliaca della vita. La sua ragione e la sua integrità ritornano momentaneamente solo all'interno della villa, come se essa rappresentasse lo spazio in cui poter far valere le sue risoluzioni originarie:

Malgré ma vocation momentanée, d'ermite, je ne m'étais pas complètement retranché du monde. J'acceptai, un soir, une invitation à dîner. Je ne me dissimulais pas que cette sortie, même justifiée par des raisons d'affaires, sonnait le glas de mes belles résolutions des premiers jours. Mes idées en furent pas mal clarifiées, et je commençai à mesurer l'immensité de ma bévue.³²⁴

Il rapporto che s'instaura fra i due sfocia in un'aperta ostilità, ribadita dal cambiamento

³²² Ivi, p. 149.

³²³ Ivi, pp. 149-150.

³²⁴ Ivi, p. 151.

delle abitudini della giovane donna che nuovamente si delinea come elemento di disturbo per la tranquillità di Adrien, in cui gioca un ruolo anche l'immediatezza con cui Daniel comprende il carattere di Haydée:

[...] Haydée n'était pas dans son lit, mais dans celui de Daniel. On voyait par la porte entrouverte leurs quatre jambes mêlées.

Le lendemain, Daniel bouda ostensiblement la fille moins pour m'égarer – car il se doutait de ma découverte – que pour m'étonner. Ce fut elle qui fit les frais de ce nouvel assaut, et elle accusa le coup beaucoup plus nettement que lors de ma propre attaque, ce qui me vexa.

En froid, maintenant, avec l'un comme avec l'autre, force lui fut de reprendre son ancienne vie et ses sorties nocturnes. S'ouvrit alors une ère d'hostilité franche qui fut celle, peut-être où nos talents respectifs trouvèrent le mieux à s'exercer.³²⁵

Ogni momento pregnante del racconto è vissuto attraverso la definizione e la scoperta di un altro spazio; così dopo lo scontro avvenuto nella casa avviene un primo riavvicinamento fra Adrien e Haydée che si concretizza nell'uscita dalla casa. Ciò che è possibile sottolineare in questo frangente è quanto la casa appaia il luogo dello scontro/indifferenza mentre fuori dalla stessa si palesa un rapporto più semplice e pacifico tra i due. Haydée rappresenta per Adrien l'elemento estraneo della casa, ciò che lo disturba dai suoi pensieri e dai suoi propositi, palesando l'incapacità del giovane uomo di concretizzare la proprie ambizione laddove è presente la ragazza. Al contrario, fuori dello spazio rappresentato dalla casa il carattere di Adrien si dimostra più disponibile nei confronti della donna e il loro rapporto si fa più sereno:

Au retour, nous avons décidé d'aller nous baigner dans notre crique habituelle. C'est là que je voulus m'assurer, à mes risques et périls, de la solidité de ma construction.³²⁶

Tuttavia anche questo rapporto di serenità ha una breve durata, in quanto nel breve volgere della notte il loro rapporto è destinato a subire una nuova incrinatura. La notte trascorsa fuori dalla casa sembra rafforzare le idee di Adrien e la sua convinzione di essere riuscito ad ottenere una vittoria definitiva sulla donna, ma la sua imprevedibilità mostra tutta la difficoltà del rapporto:

Quand j'ouvre les yeux, il est plus de midi. Haydée est tout contre moi. Elle s'éveille à son tour et, comme elle s'écarte, je fais une geste pour la retenir. Elle se laisse embrasser, à demi-inconsciente, puis comme si elle me reconnaissait soudain, elle tente de se dégager. La brusquerie de son recul m'irrite: je la maintiens ferme et il y a une courte lutte entre nous. Elle m'envoie, d'un coup de pied, du sable au visage, et se sauve.³²⁷

³²⁵ Ivi, p. 152.

³²⁶ Ivi, p. 154.

³²⁷ Ivi, p. 156.

Un nuovo luogo in cui la situazione torna in una situazione di calma apparente si verifica nell'appartamento del collezionista di vasi Sam. In questo frangente si delinea il piano di Adrien che avrebbe voluto gettare tra le braccia dell'uomo Haydée. Tuttavia è proprio in quel momento e in quello spazio che i rapporti tra i due si distendono ulteriormente, durante la cena lì organizzata:

Bien entendu tout ce complot n'était qu'un bluff de ma part, de la part de Sam qui adorait se prester à ce genre d'inventions, de la part de Haydée enfin dont la promptitude à me suivre m'avait ravi – et resserrait nos liens mille fois mieux que nos confidences truquées de la veille. La soirée fut sans histoire et, le moment venu, chacun récita scrupuleusement le rôle appris. A trois heures du matin, je m'avisai que je devais partir.³²⁸

Il rapporto fra i due personaggi subisce questo altalenarsi di umori di Adrien. Muovendosi in spazi diversi muta il suo modo di interagire con la giovane. Lo spazio, quindi, assume una funzione primaria in questo racconto e il suo ruolo è sempre ostile all'interno della casa come se Adrien non riuscisse mai, in questo spazio, a modificare i suoi propositi, cristallizzato nei suoi primi pensieri. La casa rappresenta il suo ideale di vita, scalfito a poco a poco dalla presenza di Haydée, elemento disturbante che lo allontana dal suo ideale. A tal proposito è esemplificativo il finale del testo.

Dopo la riconciliazione che avviene tra i due, lasciando presagire un finale di villeggiatura sereno e appagante, subentra una nuova modifica:

pourquoi j'étais venu dans la maison de Rodolphe pour chercher l'agrément, pourquoi, dans les huit jours qui me restaient à y vivre ne pas rendre le plus agréables possibles mes rapports avec Haydée? La perspective d'une liaison aussi nettement située dans l'espace et le temps comblait mes vœux secrets d'aventure absolue: une semaine, justement, c'était la durée idéale à quoi j'aurais aimé borner mes amours occasionnelles jusque-là condamnées à n'être que d'un soir, ou à se perdre dans les sables...³²⁹

L'inizio e la fine del racconto chiudono il cerchio dei desideri di Adrien, dapprima desideroso di vivere in solitaria la propria villeggiatura e poi, a seguito del cambiamento, di dividerla con Haydée. Si può pertanto identificare il suo spazio ideale come il luogo della proiezione delle sue ambizioni; il mutamento di esso è rappresentato dalla presenza o meno di Haydée. Tuttavia, così come la giovane donna interferisce nella prima visione idilliaca che Adrien si era creato all'inizio, irrompendo e sconvolgendola, così accade ugualmente in quest'ultimo momento, in cui Haydée sembra lasciarsi affascinare dalla prospettiva di un viaggio in Italia. Pertanto, la selvaggia e ribelle Haydée rappresenta non solo la natura ma anche il caso che entra

³²⁸ Ivi, p. 165.

³²⁹ Ivi, p. 172.

nelle vite:

Dans la traversée de Gassin, un cabriolet venu en sens inverse m'empêcha de doubler un camion à l'arrêt, Je stoppai et les deux garçons qui étaient dans la voiture, reconnurent Haydée. Ils s'arrêtèrent quelques mètres derrière moi, et elle descendit leur dire bonjour. Ils allaient en Italie, à telle adresse; elle revint prendre son sac pour la noter. J'entendais qu'ils essayent de la convaincre de les suivre: si elle n'avait rien à se mettre, ils lui prêteraient leurs chemises.³³⁰

In questo frangente il caso irrompe come una nuova possibilità per Adrien, dandogli l'occasione di ritornare a sognare il suo ideale precedentemente vagheggiato. L'estemporaneità della proposta da parte dei due ragazzi del viaggio in Italia si insinua come un nuovo elemento disturbante che Adrien coglie per rompere gli indugi: “Mais, très vite, je compris que je ne m'arrêterais pas et que j'étais en train de prendre, pour la première fois, la décision vraie...”³³¹. Adrien finalmente può dedicarsi a tutto quello che aveva sognato, la sua indipendenza e il suo ozio letterario, ma nel momento in cui entra nella casa subisce un nuovo tornante nella sua esistenza. Lo spazio è cambiato perché è cambiata la sua prospettiva:

Mais quand je fus de retour, dans le vide et le silence de la grande maison, une angoisse m'étreignit, je ne pus dormir. Au bout d'une heure, je décrochai le téléphone, et m'enquis des départs d'avions pour Londres.³³²

Lo spazio che qui si caratterizza, quindi, si delinea principalmente per essere una proiezione dell'atteggiamento di Adrien. In particolare è proprio attraverso lo spazio che riescono a palesarsi alcuni suoi atteggiamenti, i quali ci permetterono di comprenderne meglio la personalità. Tutto ciò si sviluppa nella sua incapacità ad adeguarsi alle persone che lo popolano: egli non riesce mai a cambiare le sue prospettive e di conseguenza mostra una debolezza che lo costringe ad essere succube e che si concretizza in un suo perenne smacco.

III.5 *Le genou de Claire*

Il quinto racconto morale *Le genou de Claire* è sua volta ambientato in un luogo di villeggiatura, precisamente presso Annecy, cittadina dell'Alta Savoia, e anche tale luogo si rivela funzionale per lo svolgersi della storia. Infatti, il protagonista, tornando nei luoghi della sua infanzia, trova un modo per distaccarsi dalla sua vita quotidiana e cercare di comprendere il senso della sua esistenza.

³³⁰ Ivi, p. 172.

³³¹ *Ibidem*.

³³² Ivi, p. 173.

Il tema dello spazio acquisisce subito una fondamentale importanza attraverso la quale è possibile comprendere in un primo tempo, seppur a brevi linee, il carattere del protagonista Jérôme. In questo contesto spaziale s'individuano tre luoghi che sono funzionali per catalogare la sua esistenza: il primo luogo, rappresentato dalla cittadina di Annecy rappresenta il passato remoto e il presente (luogo della memoria); il secondo o meglio i secondi luoghi appena menzionati, il Marocco e Bucarest rappresentano il passato recente (luoghi della maturità e del lavoro di Jérôme); il terzo luogo, la Svezia, rappresentano il presente e il futuro (luoghi del desiderio). A questo punto è interessante verificare come Annecy rappresenti, nel presente, una parentesi: il luogo del passato e della villeggiatura. Qui avviene l'incontro casuale con Aurora, l'amica scrittrice e questo incontro è decisivo per l'avvio della storia:

Lundi, 29 juin – Annecy, le lac. Jérôme dirige son canot à moteur vers le canal du Vassé. Du haut du pont des Amours, Aurora, accoudée au parapet, le regarde venir. Quand il passe sous le pont, elle change de côté. Jérôme, qui amorce un virage pour accoster l'aperçue. Il débarque et court à sa rencontre:

-Aurora
-Jérôme³³³

Un ruolo importante naturalmente è esercitato dalla casa di Jérôme, il luogo in cui trascorreva le vacanze durante la sua infanzia e che quindi rappresenta l'elemento della memoria. Ritornare in essa fa capire al protagonista i mutamenti della sua vita:

Mardi, 30 juin – La maison de Jérôme est située dans le bourg. C'est une vaste demeure bourgeoise du XVIII siècle, sans ornements, murs crépis, volets verts. Derrière elle s'étend un jardin en terrasses et, derrière le jardin, un champ en friche, ancien vignoble.

*Aurora, en visite, admire le salon, orné de peintures naïves faites par un soldat espagnol, pendant l'occupation de la Savoie
[...] On passe dans la chambre à coucher, vaste pièce meublée d'un lit à colonnes. C'est là que se tient Jérôme le plus souvent.*³³⁴

La descrizione serve a definire il senso di questa casa: alcuni elementi come “sans ornements, murs crépis, champ en friche”, servono a precisare lo stato del luogo. Il senso di abbandono e di decadimento che si avverte è utile a collocare questo luogo non solo nello spazio, ma anche nel tempo. Si crea, quindi, una dicotomia tra il tempo presente e il tempo passato, entrambi racchiusi nello stesso spazio. Andando avanti con la descrizione si osserva la presenza di un elemento che cattura l'attenzione e che riporta Jérôme al suo presente fuori dalla casa e lo proietta alla sua vita futura:

Sur une table, en évidence, le portrait d'une jeune femme de vingt-cinq ans. C'est

³³³ Éric Rohmer, *Le genou de Claire*, in Id., *Six contes moraux*, cit., p. 178.

³³⁴ Ivi, pp. 179-180.

Lucinde, fille d'un diplomate, qu'il a connue à Bucarest. Il avait eu avec elle une liaison pleine d'orages, et Aurora s'étonne qu'il lui soit resté fidèle. Il lui explique qu'ils se sont quittés dans l'intervalle, puis retrouvés, et qu'il compte de l'épouser dès son retour à Stockholm, le mois suivant.³³⁵

Quest'oggetto, oltre a rappresentare un elemento di realismo, sembra segnare per Jérôme il senso di non-appartenenza alla casa, il cui possesso è giudicato ormai inutile, creando lo scarto tra la sua vita passata e futura. In ciò s'intravede lo spiraglio della sua vita che entra nello spazio circostanziale del protagonista, immerso in questo luogo che rappresenta un passato per lui lontano, ma che allo stesso modo si rivela utile per comprendere i propri sentimenti. Per comprendere i propri sentimenti, tuttavia, è necessario che egli abbandoni la propria casa ed è proprio in un luogo esterno che subentra uno spazio fondamentale:

Puis ils descendent au jardin. La terrasse supérieure est traversée d'une allée de catalpas menant à une plate-forme circulaire. Celle-ci est bordée d'un parapet et d'une ceinture d'ifs dans les intervalles desquels on aperçoit, en contrebas, les courts d'un club de tennis.³³⁶

Il campo da tennis è un altro luogo, come sarà manifesto in seguito, molto importante nell'economia dell'intero racconto. Questo luogo perde il significato principale per diventare lo spazio del desiderio di Jérôme, in cui si avvierà il suo turbamento erotico nei confronti della giovane Claire.

Tuttavia, sospendendo questo aspetto, è necessario sottolineare che il *récit* prende il suo avvio quando Aurora confessa la cotta che Laura, la giovane ragazza, si è presa per Jérôme: “Je ne devrais pas te le dire, mais puisque tu es si bien cuirassé... Tu ne sais pas? Laura est amoureuse de toi”³³⁷. Lo spirito d'osservazione della scrittrice vorrebbe spingerlo a fare da cavia per la stesura del suo romanzo e si crea in tal modo un altro spazio che è quello dell'immaginazione:

[...] Il désigne la feuille engagée dans la machine à écrire :
-C'est notre histoire ?
-Pour que je l'écrive, il faut d'abord qu'elle ait lieu.
-Et comme elle n'aura pas lieu !
-Il se passera toujours quelque choses, ne fut-ce que ton refus que quelque chose se passe.
-De sorte que je serai toujours ton cobaye.³³⁸

A tale proposito sembra interessante evidenziare come questa proposta, questa presa di coscienza, nasca proprio all'interno della stanza della scrittrice, quasi a significare.

³³⁵ Ivi, p. 180.

³³⁶ Ivi, p. 181.

³³⁷ Ivi, p. 182.

³³⁸ Ivi, pp. 183-184.

anche a livello di spazio, come tutto possa essere un pensiero di costei, un'immagine che prodotta dalla sua fantasia. Altresì, sembra che il luogo della fantasia e della realtà siano tesi a mescolarsi per dare vita a questo racconto morale.

In questo contesto è utile comprendere come Jérôme viva tale spazio probabilmente come un rifugio dalla vita che l'attende. La casa, tutto il luogo di villeggiatura, pur rappresentando lo spazio della memoria, sembrano rappresentare anche uno spazio che equivale ad una parentesi nella vita:

- Et la Suède, dit Laura, vous l'aimez?
- Oui, je l'aime beaucoup, mais ce n'est pas tant le pays qui m'attire, c'est...
- C'est le « climat », tranche Aurora. Je sais, le climat te convient, tu l'as dit mille fois. Mais de grâce, parlons d'autre chose que de ton « climat »!³³⁹

In questa risposta e dall'exasperazione con cui Aurora allude alla passione di Jérôme per il clima svedese, sembra rendersi chiaro quanto egli non sia convinto fino in fondo del proprio amore per la Svezia e per Lucinde. Da questo aspetto si può evincere che Jérôme in questo luogo di villeggiatura non voglia solo trascorrere una serena vacanza, ma anche comprendere qualcosa in relazione al rapporto con la sua donna. Si palesa la dicotomia tra i due spazi e i due tempi che sono connessi con i due luoghi; in tal modo, anche attraverso le raccomandazioni dell'amica scrittrice, lo scrittore cerca di comprendere quale sia il senso di ciò che egli ritiene il suo amore per Lucinde.

Per dimostrare all'amica che il suo impegno con la futura sposa è reale, decide quindi di prestarsi al gioco letterario; e per fare ciò finge di interessarsi alle attenzioni della giovanissima Laura. Pertanto, il protagonista vive le sue due epifanie in due luoghi ben distinti della villeggiatura. La prima di esse si presenta durante una gita in montagna:

Lundi, 6 juillet – Le col de l'Aulp. Jérôme admire les cimes de la tournette, de Lanfon et de Roux, qui dominent le site de leur masse rocheuse ou boisée, et la plongée vers le lac bleu sombre. Le paysage est ici aussi oppressant qu'en bas, fait-il remarquer. Mais Laura ne trouve pas. Ils se sont assis. Il a entouré de son bras l'épaule de la jeune fille, et elle se laisse aller contre lui.³⁴⁰

Dopo aver accompagnato la giovane Laura in questo luogo di montagna e dopo essersi lasciato andare ad un'effusione, racconta tutto ciò all'amica Aurora. Ma il primo tentativo di comprendere se stesso attraverso la seduzione non sortisce un effetto desiderato come confessa all'amica: “Je l'ai embrassé l'autre jour, « pour voir », et vraiment j'ai dû me forcer”³⁴¹.

Tuttavia, se questo tentativo non risulta funzionale, ciò è dovuto alla mancanza del

³³⁹ Ivi, p. 185.

³⁴⁰ Ivi, p. 194

³⁴¹ Ivi, p. 201.

turbamento fisico che possa mettere in discussione la sua decisione. Così, questa decisione può essere messa realmente alla prova solamente dall'apparizione di Claire, la sorellastra di Laura che da subito sembra turbare Jérôme. In questo contesto gioca un ruolo essenziale il campo da tennis, già presentato in precedenza e il turbamento erotico che la giovane Claire esercita su di lui è subito chiarificato:

Jeudi 16 juillet – Le club de tennis. Gilles et Claire, assis sur un banc, attendent que l'un des courts soit libre. L'attention de Jérôme est accaparée par la main que Gilles, très intéressé par la partie qui s'achève, a négligemment posée sur le genou de Claire, serrée contre lui.

Il campo da tennis assume una dimensione che lo porta al di fuori dal suo reale contesto, così che a Jérôme non è tanto la partita ad essere interessante, ma il turbamento erotico che prova nella visione della mano di Gilles che accarezza il ginocchio di Claire come egli stesso confessa:

[...] Elle trouble mon personnage et peut-être un peu moi-même [...] Et pourtant, même si je ne veux pas d'elle, j'ai l'impression d'avoir comme un droit sur elle: un droit qui naît de la force même de mon désir. Je suis convaincu de la mériter mieux que quiconque. Hier, par exemple, au tennis, je regardais les amoureux, et je me disais que, dans toute femme, il y a un point vulnérable. Pour les unes, c'est la naissance du cou, la taille, les mains. Pour Claire, dans cette position, dans cet éclairage, c'était le genou. Tu vois, il était comme le pôle magnétique de mon désir.³⁴²

La confessione di questo turbamento all'amica Aurora lascia presagire che sia la sua presenza a rendere reali tali suggestioni; in qualunque luogo ella si trovi, da scrittrice, trasforma lo spazio circostante in un laboratorio letterario. Si concretizzano quindi due ulteriori luoghi: il primo è quello della realtà portata avanti da Jérôme con le sue paure e la sua apparente fermezza morale, e il secondo è quello della fantasia, il turbamento dei sensi, che ha bisogno della rielaborazione di Aurora.

La seconda epifania si compie sul finire del romanzo durante una traversata del lago:

Mardi, 28 juillet – Malgré le temps incertain, Jérôme est allé en canot jusqu'à Annecy: il part le lendemain, et a des courses urgentes à faire. Au moment d'accoster, il aperçoit, dans une allée du Jardin Public, un couple qui marche enlacé. Il lui semble reconnaître Gilles. Il prend ses jumelles: c'est bien lui, mais la fille n'est pas Claire. En rentrant, il passe par villa des W... Claire, qu'il trouve seule, lui dit qu'Aurora est sortie. Il la prie de lui rappeler qu'elle est conviée à dîner chez lui le soir-même. Il passera la prendre à huit heures. Elle promet de n'y pas manquer, puis, après une hésitation, lui demande s'il ne va pas par hasard à Annecy.³⁴³

La traversata del lago, l'arrivo ad Annecy, permette a Jérôme di comprendere che Gilles

³⁴² Ivi, p. 206.

³⁴³ Ivi, pp. 210-211

si vede con un'altra ragazza, tenendo di ciò all'oscuro Claire. La piccola cittadina di Annecy quindi rappresenta il luogo del tradimento, vero o presunto.

Proprio questa traversata del lago, in compagnia di Claire, offre al protagonista l'opportunità di sciogliere il nodo del suo turbamento :

Mais, dès qu'ils ont doublé le roc de Chère, il patent que l'éclaircie tire à sa fin. Le vent souffle et de gros nuages noirs s'amoncellent. Jérôme estime qu'il est temps de chercher abri. Il gagne le plus proche embarcadère, un ponté privé.[...] Son regard remonte le long de la cuisse, du ventre qui se soulève au rythme des sanglots, puis lentement redescend... Alors, d'un geste net et décidé, il pose sa main sur l'extrémité du genou et, avec la même autorité, se met à la caresser d'un mouvement circulaire de la paume. Claire n'as pas réagi. Elle s'est contentée de jeter avec un léger temps de retard, un coup d'œil sur la main, décidée sans doute à couper court à la caresse dès qu'elle la sentirait s'enhardir.³⁴⁴

In un tempo e in un luogo sospeso, il protagonista riesce infine a realizzare il desiderio di accarezzare il ginocchio della giovane donna, mostrando ulteriormente la capacità di Rohmer di saper creare situazioni e momenti che vivono e sono giustificabili solo all'interno di un determinato contesto spaziale.

Tutti gli spazi menzionati acquistano immediatamente un senso grazie alla lettura del racconto. Infatti essi non rappresentano più un semplice luogo geografico, ma una tappa fondamentale nella creazione dello spesso del personaggio. Così, la Svezia, spesso nominata anche solo per il clima più favorevole a Jérôme rappresenta il legame che lo mantiene aderente alla sua scelta morale: non è più il luogo geografico, ma risulta essere una figura retorica per indicare la sua compagna Lucinde.

La confessione di Jérôme, il suo modo di vivere lo spazio rappresentano quindi il tentativo di comprendere a fondo i suoi sentimenti e tutto ciò si concretizza nella confessione dell'uomo all'amica scrittrice:

Assise dans une bergère, devant une tasse de tilleul, Aurora écoute la confession de Jérôme. Il avoue (était-ce l'orage, l'imminence du départ?) s'être trouvé dans une sorte d'état second, sous le coup d'un besoin subit de catastrophe. Quelque chose de plus fort que sa volonté a dicté des mots qu'il ne voulait pas dire, des gestes qu'il n'aurait pas cru oser faire.³⁴⁵

La storia pertanto acquisisce quello spazio della fantasia dal quale scaturisce il racconto e la scrittrice Aurora diviene “un démiurge exotique et exubérant qui s'amuse à en tirer les ficelles”³⁴⁶. Quello che sembra emergere dal racconto è la suddivisione dello spazio in più luoghi che rappresentano i diversi stati d'animo e turbamenti erotici del protagonista. Dopo aver stabilito la presenza dei tre luoghi della sua vita nel passato,

³⁴⁴ Ivi, pp. 212-213.

³⁴⁵ Ivi, p. 213.

³⁴⁶ Noël Herpe, Antoine De Baecque, *Éric Rohmer*, Stock, Paris 2014. p. 222.

presente e futuro, si può intravedere la suddivisione dei luoghi del presente in due particolari spazi. Essi sono rappresentati come epifanie e tornanti del racconto. Un terzo luogo del presente è rappresentato dalla fantasia, dall'irrealtà che è quello di Aurora ed è come se la verità dovesse esistere solo nel momento in cui viene raccontata.

III.6 *L'amour l'après-midi*

L'ultimo racconto, intitolato *L'amour, l'après-midi*, è ambientato nuovamente nello spazio parigino. Tale spazio, tuttavia, viene suddiviso in due luoghi precisi: il quartiere residenziale e il centro della città.

Il est huit heures du matin. Je m'apprête à partir. J'enfile mon imperméable. Je passe dans la chambre prendre un livre posé sur la table de chevet [...] Nous habitons dans la banlieue ouest, à une demi-heure de la gare Saint-Lazare. Sur le quai de la station, il y a, à cette heure-ci, beaucoup de monde. Il y en a encore plus dans le wagon. Nous sommes si serrés que j'ai peine à sortir mon livre de ma poche.³⁴⁷

Lo spazio in questione, la *banlieue*, rappresenta la dimensione familiare del protagonista, il luogo in cui mantiene tutti i suoi affetti: la moglie e una bambina.

Per muoversi dalla sua abitazione all'ufficio, il protagonista utilizza il treno; questo mezzo è rappresentato come lo spazio che egli dedica alle sue letture:

Dans le train, je préfère de beaucoup le livre au journal, et pas seulement à cause de la commodité du format. Le journal ne mobilise pas assez mon attention, et surtout ne me fait pas suffisamment sortir de la vie présente. Actuellement, je me passionne pour des récits d'exploration. Le livre que j'ai avec moi est le « Voyage autour du monde » de Bougainville. Mon trajet, matin et soir, correspond à peu près à la dose de lecture que j'aime absorber sans interruption.³⁴⁸

Il viaggio in treno sembra costituire una sorta di non luogo, anche se l'accalcarsi della folla rimanda immediatamente allo spazio urbano, alla vita pressante e movimentata della città. La possibilità di incontri in questo spazio aumenta vertiginosamente, ma ciò che appare più immediato è la capacità e il desiderio di osservazione del protagonista. Riflettere mentre si trova sul treno rappresenta il momento in cui sonda le vite degli altri:

Dans le train, assise en face de moi, une jeune femme corrige un paquet de copies. Elle est mariée, je remarque son alliance. Elle n'a pas l'air d'un professeur. Hélène non plus. De temps en temps, elle lève la tête, et regard devant elle dans le vague.

³⁴⁷ Éric Rohmer, *L'amour, l'après-midi*, in Id., *Six contes moraux*, cit., pp. 221-222.

³⁴⁸ Ivi, p. 222.

Elle a de très beaux yeux...³⁴⁹

L'interesse per le persone che popolano il treno però non si concretizza unicamente come modo di entrare in contatto con le vite degli altri, ma anche e soprattutto per riflettere su se stesso e sulla propria condizione. La città e il treno sono quindi i luoghi in cui è possibile immergersi nella folla, luoghi che per il protagonista sono popolati quasi unicamente dalle donne. Il pensiero delle altre donne rappresenta una vera e propria ossessione, tanto che si ripete infinite volte nella sua esperienza quotidiana l'incontro con la *passante* che Baudelaire celebra nel suo sonetto:

Depuis que je suis marié, je trouve toutes les femme jolies. Dans leur occupations les moins inattendues, je leur restitue ce mystère dont je le dépouillais presque toutes jadis. Je suis curieux de leur vie, même si elle ne m'apporte rien que je ne sache déjà. Que serait-il passé, si j'avais, il y a trois ans rencontré cette jeune femme? Aurait-elle frappé mon attention? Aurais-je pu m'éprendre d'elle désirer un enfant d'elle?³⁵⁰

Questo pensiero che sembra celebrare il suo inno alle donne rappresenta il tentativo di fuggire dalla sua vita borghese, dalle sue sicurezze, dalla moglie che lo aspetta ogni sera al suo arrivo. La prevedibilità della sua esistenza, pur sembrandogli così inesorabile e lontana da lui, in realtà è un rifugio e un modo per non sentirsi costretto a scegliere. Proprio la possibilità di scelta, il libero arbitrio e la capacità di intraprendere nuove strade non battute rappresentano la sua più grande paura.

Così, fuori dalla *banlieue*, nella città vera e propria vi è il suo luogo di lavoro. Ma non solo, infatti, nella città il protagonista sembra trovare la sua vera dimensione:

Je marche dans la foule qui sort de la gare Saint-Lazare, et s'écoule dans les rues avoisinantes. J'aime la grande ville. La province et les banlieues m'oppressent. Et, malgré la cohue et le bruit, je ne rechigne pas à prendre un bain de foule. J'aime la foule comme j'aime la mer, non pour m'y engloutir, m'y fondre, mais voguer sa surface, en écumeur solitaire, docile en apparence à son rythme, pour mieux reprendre le mien propre, dès que le courant se brise ou s'effrite. Comme la mer, la foule m'est tonique et favorise ma rêverie. Presque toutes me pensées me viennent dans la rue, même celle qui concernent mon travail.³⁵¹

La città pertanto è subito inquadrata attraverso la passione con la quale il protagonista si avventura. Il suo sguardo non però solo rivolto alla vita che gli trascorre accanto, ma anche alla possibilità di scavare dentro la propria anima, riuscendo in questo luogo a trovarsi completamente a suo agio; nel suo personaggio si crea quello che Gianfranco Rubino denomina “un rapporto equilibrato di osmosi”³⁵², in modo tale che riesce ad

³⁴⁹ Ivi, p. 223.

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ Ivi, pp. 223-224.

³⁵² Gianfranco Rubino, *Percorrere la città*, in Id. (a cura di), *Itinerari urbani*, Bulzoni, Roma 2005, p. 264.

arricchirsi profondamente da tutte le esperienze che nascono al suo interno.

Anche il protagonista di questo racconto trova all'interno della città il suo spazio vitale in un "café": "Je suis assis à la terrasse d'un café de la place Saint-Augustin"³⁵³, luogo in cui incontra un amico e svela il suo rapporto con la città:

- [...] Dans le fond, ça me rassure, dis-je, j'aime bien qu'il y ait du monde dans les rue, à n'importe quelle heure. C'est ce qui fait l'agrément de Paris. Je ne connais rien de plus sinistre que les après-midi de province ou de banlieue !...
- Tiens, toi aussi tu as « l'angoisse de l'après-midi »? Même à Paris, je ne me sens tout à fait bien qu'une fois franchi le cap des quatre heures: c'est probablement à cause de notre stupide coutume du déjeuner
- C'est pourquoi je ne déjeune pas, et soigne mon angoisse, si angoisse il y a, en faisant des courses.³⁵⁴

Un altro aspetto che viene svelato e che sembra tenere ancora di più il protagonista dentro lo spazio urbano è la paura della solitudine in città. Pertanto egli si reca nei negozi per ovviare a questa mancanza e trovare nella folla un momento di serenità nella desolazione della vita quotidiana. Trovandosi quasi costretto al rifugio da questa frenesia entra nei grandi magazzini per trovare il contatto umano:

Je me promène à l'intérieur d'un grand magasin. Je croise surtout des femmes, dont quelques-unes très élégantes. Je parcours le rayon de la chemiserie, regarde, mais n'achète rien.³⁵⁵

Questo estratto mostra come egli viva le sue giornate nello spazio urbano, tuffandosi fra la folla e perdendosi nei propri pensieri. Lo spazio cittadino è quello che più si allontana dallo spazio della *banlieue* che è il luogo in cui sono presenti gli affetti, che al tempo stesso rappresentano un obbligo e una certezza. Nella sua abitazione tutto procede lentamente, tra piccoli doveri coniugali e visite di amici che riportano tutto in uno spazio di manovra molto borghese.

Perciò, quando il protagonista esce dal proprio appartamento quello che emerge istantaneamente è la sua insoddisfazione, il suo desiderio di un'altra vita:

Je marche dans la rue, croise des femmes. Je m'installe à une terrasse de café et regarde les femmes qui passent. S'il y a une chose dont je ne suis plus capable c'est de faire la cour à une fille. Pourtant, je sens que le mariage m'enferme, cloître, et j'ai envie de m'évader [...] Je rêve d'une vie qui ne soit faite que de premières amours – et d'amours durables : c'est dire que je veux l'impossible...³⁵⁶

Queste confessioni di un desiderio di una nuova esistenza lo portano a contemplare ciò che succede alle vite degli altri e alle possibilità che sente sfuggirgli: "Mais d'autre part,

³⁵³ Éric Rohmer, *L'amour, l'après-midi*, cit., p. 226.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ *Ivi*, p. 227.

³⁵⁶ *Ivi*, p. 232.

je sens que ma vie passe et que d'autres se déroulent parallèlement à la mienne³⁵⁷,
sognando anche di concretizzare queste possibilità:

Et je rêve: je rêve que je les possède toutes effectivement. Depuis quelques mois, j'aime à me complaire, à mes moments perdus, dans une rêverie qui se précise et s'étoffe de jour en jour. Rêverie enfantine, et probablement inspirée par une lecture de mes dix ans: j'imagine que je suis possesseur d'un petit appareil qu'on suspend à son cou et qui émet un fluide magnétique capable d'annihiler toute volonté étrangère.

Je rêve que j'exerce son pouvoir sur les femmes qui passent devant la terrasse du café³⁵⁸

Il sogno così come il desiderio di cambiare vita sembrano restare insoddisfatti, una semplice illusione nella sua vita, che sembra tuttavia potersi concretizzare nel momento in cui avviene l'incontro con una vecchia conoscenza, Chloé:

Tel était mon état d'esprit quand je reçus la visite de Chloé. Je ne puis dire que j'eus du plaisir à la revoir. Elle ressuscitait en moi un passé que j'aimais à considérer comme mort.³⁵⁹

La ragazza che viene presentata nel racconto sembra possedere tutte le caratteristiche per turbare nel profondo la vita del protagonista:

Elle avait été le témoin de mes amours orageuses avec une fille, Miléna, que je venais de quitter lorsque je fis la connaissance d'Hélène, et j'avais été celui des siennes, non moins troublées, avec un des mes amis, Bruno, qui est aujourd'hui marié et que j'ai à peu près perdu de vue. Je le savais très épris, elle le trompait presque ouvertement, il rata son suicide.³⁶⁰

Così, quest'apparizione rappresenta il tornante dell'intero racconto. Il protagonista attraverso l'incontro con Chloé riesce concretizzare una delle tante opportunità che gli si propongono all'interno dello spazio urbano. In questo momento si trova di fronte ad una scelta morale e di fronte alla realizzazione dei propri desideri. Infatti la possibilità di riavvicinamento con la sua amica di un tempo lo pone di fronte alla trasformazione in realtà di quelli che per lui erano solo vagheggiamenti, distrazioni che lo tenevano occupato, allontanandolo dal suo vissuto quotidiano. Anche in questo racconto, quindi, Rohmer insiste su una doppia rappresentazione dello spazio urbano: quello reale composto da momenti sempre uguali e monotoni nella propria giornata e quello legato alla fantasia, in cui ricorrono pensieri di fuga e di corteggiamenti di altre donne.

L'incontro con Chloé diviene importante anche per sottolineare il modo in cui il protagonista vede la città, abbandonando la necessità di ritrovarsi tra la folla, e

³⁵⁷ *Ivi*, p. 233.

³⁵⁸ *Ivi*, pp. 233-234.

³⁵⁹ *Ivi*, p. 236.

³⁶⁰ *Ibidem*.

vivendola come la proiezione dei propri incontri con Chloé e dei suoi desideri:

Un jour, donc, que je retourne au bureau vers les quatre heures, à mon habitude, Fabienne m'annonce qu'une personne m'attend, une jeune femme qui veut me parler personnellement, ce qui m'intrigue. J'ouvre la porte et ne reconnais pas Chloé tout de suite, car elle est assise à contre jour.³⁶¹

I successivi incontri con la giovane donna turbano eccessivamente il protagonista, il quale si trova di fronte alla possibilità di concretizzare la relazione che stravolge la sua esistenza. Tuttavia, la monotonia coniugale, che sembrava tanto disprezzare, si palesa come un elemento per lui ormai imprescindibile. Così il protagonista si tira indietro rispetto alla pretesa richiesta di fiducia di Chloé, e il suo tentativo di instaurare un rapporto di amicizia:

Mais la semaine suivante, elle téléphone en mon absence, me demandant de rappeler à tel numéro. Je n'en fais rien, mais, quand elle m'appelle de nouveau, je réponds. Elle voudrait me voir à l'instant même, c'est très important. Je lui dis que c'est impossible et lui propose le lendemain, à deux heures.³⁶²

Tuttavia, la presenza della donna e la chiacchierata sembrano sortire un effetto sul protagonista. Superato il primo momento d'imbarazzo infatti sembra trovarsi a suo agio con la compagnia della sua vecchia amica: “Sa flatterie, habilement, enrobée d'ironie, me désarme si bien qu'au lieu de couper court à l'entretien, comme j'étais sur le point de le faire, je lui propose de le prolonger au café”³⁶³.

La presenza di Chloé, costringe il protagonista a confessare a lei, dopo averlo confessato a se stesso, un senso di inadeguatezza nella sua vita. Così facendo trova le parole per confessare la sua insoddisfazione rispetto al mondo borghese che sta frequentando, cui sembra inesorabilmente legato:

Je mène une existence très bourgeoise, ne sortant presque jamais le soir, loin du temps où je traînais toutes les nuits. Elle m'approuve, elle m'envie. Sa vie actuelle lui pèse. Le travail est éreintant, la boîte minable.³⁶⁴

Il rapporto che si crea tra i due mostra sempre più l'insoddisfazione del protagonista, il quale vede in Chloé sia la possibilità di una nuova esperienza, sia la paura di un legame che possa in qualche modo imprigionarlo. La loro relazione così si svolge alternandosi in due luoghi ben distinti, prima nei “cafés” e solo successivamente nel piccolo appartamento che Chloé affitta:

Nous nous installons dans un petit bistrot et elle me donne de plus amples détail sur

³⁶¹ *Ivi*, p. 237.

³⁶² *Ivi*, p. 238.

³⁶³ *Ivi*, p. 239.

³⁶⁴ *Ibidem*.

sa situation actuelle. Elle vit avec un garçon, Serge, qui est l'associé du patron d'Agamemnon, la boîte où elle travaille. C'est un copain. Elle ne l'aime pas, elle le supporte, elle s'apprête à le quitter un jour ou l'autre, et la boîte du même coup.

Per quanto resti sullo sfondo, la città si caratterizza sempre più per la creazione di una polarità tra i due comportamenti del protagonista. La necessità a questo punto diviene tenere ben distinti i due luoghi. Il suo desiderio di tenere segreta quest'amicizia alla moglie si manifesta nel momento in cui, assieme ad Hélène esce dalla *banlieue* per ritrovarsi nella città, rappresentata da un grande magazzino:

Une foi n'est pas coutume: j'accompagne, dans un grand magasin, Hélène, dont la grossesse est manifeste. Ariane est venue avec sa mère. L'achat la concerne, il s'agit d'un nouveau lit, le sien étant devenu trop petit. Comme nous allons sortir, nous tombons sur Chloé. Celle-ci prévenant mon embarras, se présente comme une très vieille amie de moi-même et de Bruno, qu'Hélène connaît. Elle nous félicite l'un et l'autre de notre mariage, fait des risettes à la petite, et nous laisse.³⁶⁵

L'incontro fra le due donne pone quindi in un inconfessato imbarazzo il protagonista. La sensazione è che egli abbia visto invaso uno dei due territori in cui si muove, ma tutto questo non necessariamente perché ha delle colpe da nascondere, quanto piuttosto perché non vuole mescolare i due piani della sua esistenza, confondendo la realtà con i propri sogni.

Il protagonista vive pertanto nel suo peregrinare fra un luogo e l'altro una duplice esistenza e ogni volta che oltrepassa uno spazio per raggiungere l'altro egli si trova in un momento che rappresenta un tornante. Come suggerisce Franco Moretti:

[...] lo spazio è sua volta correlato all'intreccio: nel senso che l'attraversamento della frontiera costituisce di norma (da Propp fino a Lotman) un momento essenziale del racconto: l'inizio della storia, o la sua svolta decisiva. Il rapporto, dunque, è di natura triangolare: figure, spazio, intreccio.³⁶⁶

La vita del protagonista si divide quindi fra le due esistenze; benché nulla sia intercorso in termini sentimentali fra lui e Chloé si instaura un rapporto profondo che egli necessita di tenere velato. I due luoghi in cui queste due esistenze si concretizzano sono quindi, l'ufficio:

A six heures, au bureau, Chloé me téléphone qu'elle va passer. Je la vois arriver, quelques instants plus tard, un paquet sur le bras. C'est une brassière pour l'enfant à naître, et un tablier pour Ariane. Je lui dis ma confusion. Elle répond qu'elle s'en moque, qu'elle adore les enfants et ne peut s'empêcher de leur faire des cadeaux: - Et je tiens aussi à te féliciter pour ta femme. Tu ne pouvais pas tomber mieux. Surtout ne t'amuse pas à la tromper!³⁶⁷

³⁶⁵ Ivi, pp. 239-240.

³⁶⁶ Franco Moretti, *Spazio e stile*, cit., p. 73.

³⁶⁷ Éric Rohmer, *L'amour, l'après-midi*, cit., p. 240.

E la casa:

De retour à la maison, je montre les cadeaux à Hélène, qui, à ma surprise, les apprécie. Elle propose même gentiment d'inviter Chloé à dîner. Je réponds que c'est impossible, puisqu'elle travaille le soir, et que, de toute façon, nous n'avons pas à lui faire de politesses. A la foi pour rassurer ma femme, même si elle l'est déjà, sur la nature de mes rapports anciens avec Chloé, et pour me donner des arguments contre celle-ci, je n'affecte de parler de l'ancienne maîtresse de Bruno, qu'avec un ton de condescendance et de pitié.³⁶⁸

Da questi due estratti inoltre si evince l'insofferenza del protagonista di fronte alla possibilità di mescolare i due ambiti e le due esistenze. Con un tono pacato, ma al contempo fermo egli fa notare alle due donne l'inopportunità di interagire, in qualsivoglia modo fra di loro. Tuttavia, la presenza di Chloé che sembrava infastidirlo in quest'ultimo periodo, assume il peso della mancanza nel momento in cui si assenta per qualche giorno:

Durant quelques jours, Chloé cessa de se manifester. Je pensais qu'ayant satisfait sa curiosité à mon endroit, elle avait découvert d'autres sujets d'intérêt. J'en ressentais à la fois un soulagement et un très léger dépit.³⁶⁹

Il rapporto che si viene a creare perdura un lungo periodo e lo scioglimento finale si verifica in modo repentino nell'appartamento che Chloé ha affittato a Parigi. Il protagonista si trova di fronte ad una scelta morale in seguito alla confessione finale della giovane donna che da lui avrebbe voluto un bambino.

In questo racconto la scelta morale si concretizza anche attraverso una scelta spaziale. Il protagonista dovrà scegliere tra la tranquillità della famiglia, nella *banlieue*, e le varie giostre di emozioni della città. Lo spazio cittadino in questo racconto è esemplare per identificare la molteplicità dell'animo del protagonista e mostra ancora una volta la capacità di Rohmer di saper sfruttare tale ambiente e divenire non solo “un simple thème mais une problématique fondamentale”³⁷⁰.

Conclusion

Soprattutto in questi racconti morali s'intravede come uno studio orientato verso la geocritica mostri l'importanza dello spazio all'interno delle opere di Rohmer. Lo spazio non è solo un luogo che possa fare da sfondo alle storie, ma un elemento determinante per lo sviluppo dei racconti. La città, come pure negli scritti precedenti è il vero

³⁶⁸ Ivi, p. 241.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ Thomas Clerc, *Rohmer l'urbain*, in Sylvaine Robic, Laurence Schifano (dir.), *Rohmer en perspective*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Paris 2014, p. 97.

protagonista delle storie che diviene fondamentale nella stesura dell'opera. Muovendosi quasi sempre nella città di Parigi, i protagonisti cercano all'interno delle strade della capitale il motivo della propria esistenza nella quale si insinua spesso un dubbio morale, come quello del protagonista de *La boulangère de Monceau* che trova nelle vie parigine uno svago dai propri studi e la possibilità di un amore. Ne *La carrière de Suzanne* sono invece i luoghi della città, nella fattispecie il café a risultare fondamentali per l'avanzamento della trama. Abbandonata Parigi, per ritrovarsi a Clermont-Ferrand, lo scenario urbano, in *Ma nuit chez Maud*, mostra sempre al stessa forza, coinvolgendo il protagonista a rimettersi in gioco in una storia d'amore, fatta di ricerche e passeggiate, che presuppone una scelta morale.

Quanto agli spazi che esulano dalla città, sono importanti per dare modo ai protagonisti di riconsiderare le proprie esistenze. Ne *Le genou de Claire*, il luogo della villeggiatura, rappresenta anche lo spazio in cui il protagonista deve comprendere il valore del proprio amore. Mentre ne *La collectionneuse*, lo spazio del protagonista è modificato nel momento in cui entra in contatto con il fascino di una giovane donna che egli stesso non vuole ammettere.

Infine, tornando nella città di Parigi, nell'ultimo racconto *L'amour, l'après-midi*, il protagonista si trova di fronte ad una città duplice: quella concreta, reale e viva e allo stesso tempo misteriosa e seduttrice rappresentata dal centro cittadino e quella degli affetti, della tranquillità e della perdita di sé rappresentata dalla *banlieue*. Due spazi che entrando in conflitto lo portano inevitabilmente ad una scelta morale.

IV. *Le trio en mi bémol*

Le trio en mi bémol è una *pièce* teatrale in sette quadri (“tableaux”) scritta da Éric Rohmer nel 1987 e messo in scena per la prima volta il 28 novembre dello stesso anno a Parigi presso il Théâtre du Rond-Point. Seguendo l'alternarsi delle stagioni, l'autore delinea il legame fra due giovani amici, ed ex amanti, Paul e Adèle, caratterizzato da un continuo gioco di parole dette e taciute. Proprio l'alternarsi delle stagioni segna il ritmo del loro rapporto che si delinea subito palesando il sentimento d'amore di Paul nei confronti della sua amica, sfuggente e indipendente.

Un ruolo importante in questo testo è rappresentato anche dalla musica, come si evince dal titolo stesso dell'opera che richiama il componimento di Mozart. Il protagonista Paul infatti è raffigurato come un giovane amante della musica classica che, in seguito alla rottura del rapporto amoroso con Adèle, desidera vestire sempre più il ruolo di educatore, subendo tuttavia ancora il fascino della giovane donna. Adèle, al contrario, mostra dei gusti musicali meno ricercati, cercando di non subire troppo le influenze di Paul e coltivando il suo desiderio di indipendenza e mantenendo il proprio amore per se stesso.

In questa giovane coppia si ravvisano alcune di quelle caratteristiche che rendono riconoscibili i personaggi di Éric Rohmer. In particolare è il personaggio di Paul, che appare in prima istanza debole e travolto dalla personalità di Adèle, a muoversi sulla loro falsariga, palesando una fragilità che non è tanto insita nel carattere ma, come in molti personaggi rohmeriani, nell'incapacità di una chiarezza totale dei propri sentimenti nei confronti della giovane donna.

Il temporeggiamento, l'indecisione sembrano le caratteristiche principali che lo associano ad alcuni personaggi maschili di Rohmer: viene sicuramente in mente il giovane Bertrand del romanzo *La maison d'Élisabeth* così come il protagonista del racconto *Ma nuit chez Maud*, oppure de *La boulangère de Monceau*, ma soprattutto il personaggio di Octave de *Les nuits de la pleine lune*. Ci si trova di fronte ad un universo maschile, i cui atteggiamenti appaiono sempre in ritardo rispetto ai pensieri e ai desideri delle donne.

Guardando invece all'universo femminile rohmeriano è possibile altresì trovare delle similitudini nella figura di Adèle con il personaggio di Pauline, in *Pauline à la plage*, oppure di Mirabelle nel film a episodi *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (1986). Non a caso la stessa attrice (Jessica Forde) ha interpretato sia Mirabelle al cinema che Adèle a teatro. La protagonista, infatti, dimostra la sua leggerezza e la sua

capacità di vivere il presente senza lasciarsi influenzare troppo dal passato e dalle possibili problematiche del futuro. L'apporto dato dalle donne in queste circostanze si basa non tanto sulla loro sicurezza, che anzi, loro stesse mettono sempre in discussione, ma sulla loro capacità di guardare più a fondo nei propri sentimenti e quindi sulla capacità di mettersi in gioco in maniera più completa rispetto ai partner maschili.

L'inizio della pièce mostra da subito una soluzione stilistica ben precisa di Rohmer: presentando lo spazio, si evidenzia come esso si caratterizzi solo attraverso scelte scarse ed essenziali, lasciando largo spazio al succedere delle stagioni, rappresentato attraverso piccoli dettagli. Pertanto ciò che emerge non è tanto lo spazio presente nel palcoscenico, ma piuttosto quello che si immagina fuori da esso, attraverso la finestra che di volta in volta raffigura il cambiamento delle stagioni. Nella rappresentazione dell'opera, realizzata nel 1988 per la televisione, e successivamente pubblicata su DVD, gli elementi scenici sono ridotti all'essenziale: un piccolo divano, un tavolino e alcune sedie, mentre è proprio un'ampia finestra ad occupare l'immaginazione, lasciando di volta in volta trasparire il cambiamento dei colori delle stagioni.

Così il primo quadro è presentato in questo modo:

*Par les fenêtres du fond, on aperçoit la cime des arbres du boulevard.
Dans cette première scène, les feuilles sont d'un beau vert, mis en valeur par un soleil de fin d'après-midi.*³⁷¹

Il mese estivo, caldo e soleggiato, che sembra essere proposto in questo caso identifica il rapporto di amicizia profonda fra i due protagonisti:

PAUL. Adèle!
ADÈLE. Paul
*Il l'embrasse sur les deux joues, la serre affectueusement dans ses bras, puis la prend par la main et la conduit au centre de la pièce. Elle pose son sac et jette un regard circulaire.*³⁷²

L'affettuosità dei due personaggi sembra subito caratterizzare il rapporto, orientato non solo verso l'amicizia, ma verso un sentimento più profondo che tuttavia col procedere della lettura si capisce essere più sincero e prego di slanci d'amore da parte di Paul.

PAUL. (*allant chercher le plateau*). Oui, ça va. Je travaille beaucoup, mais j'ai du temps libre. Je sors, je vois des amis. Je vis seul... pour l'instant... qui n'est plus un instant. Mardi dernier il y a eu exactement un an qu'on s'est quittés. Et toi, tu en es où?
ADÈLE. Où de quoi?
PAUL. Je ne sais pas: de ta vie, de tes amours?³⁷³

371

Éric Rohmer, *Le trio en mi bémol*, Actes Sud, Arles 1988, p. 7.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ *Ibidem*.

La prima informazione sul loro rapporto è dato proprio da Paul e caratterizza temporalmente il loro legame attuale. Essi sono degli ex amanti che in questi giorni di fine estate contano un anno di separazione. La situazione, che sembra colpire maggiormente Paul rispetto ad Adèle, è presentata attraverso la vita caotica e frenetica della giovane: “Je voudrais bien le savoir. Au fond, je n'y tiens pas tellement. Je ne me pose pas la question”³⁷⁴.

Mentre Paul rimarca il passaggio di un anno rispetto alla fine della loro rottura e quindi risulta ancorato al passato, Adèle si dimostra al contrario capace di guardare oltre, prendendo dal mondo circostante quello che può. Ella non si lascia andare ad un amore romantico, ma guarda necessariamente alla contingenza. Si crea così subito uno scarto fra i due protagonisti, che si palesa in particolare nel loro modo di vivere l'alternarsi delle stagioni. Mentre per Paul nulla o quasi sembra essere cambiato rispetto ai giorni dell'anno precedente la vita di Adèle è densa di nuove avventure e di possibili scelte compiere:

PAUL: Tu es toujours avec Machin?

ADÈLE. Romain? C'est fini depuis longtemps.

PAUL. Fini, fini?

ADÈLE. Fini.

PAUL. C'est déjà ça.

ADÈLE. De ton point de vue.

PAUL. Et du tien, je pense aussi... tu aimes quand même mieux les questions franches?

ADÈLE. Pas forcément. Enfin, dans le cas présent, disons oui.

PAUL. Et tu n'as pas personne en vue?

ADÈLE. Je ne cherche personne, pour l'instant.

PAUL. Pour l'instant!

ADÈLE. Évidemment tu aimerais que ça dure!³⁷⁵

Il primo quadro è quindi presentato attraverso il dialogo fra i due, in cui si nota l'attenzione che Paul riserva alla vita e agli amori di Adèle, ancora incapace di riuscire a dimenticare quello che è stato del suo sentimento. Sono quindi le parole dei personaggi a presentare loro stessi, mostrando le loro fragilità o i loro apparenti punti di forza. Si concretizza una *pièce* teatrale che gioca unicamente sulla forza delle parole e nella quale i gesti restano in secondo piano. Infatti nel primo quadro non sono presentate azioni dei protagonisti, ma tutto è esplicitato attraverso le loro parole. Come suggerisce Claire Mercier, in un'analisi del film *Le genou de Claire* che sembra accettabile anche in relazione a quest'opera teatrale:

³⁷⁴ *Ibidem*.

³⁷⁵ Ivi, pp. 7-8.

Rohmer semble également s'éloigner résolument de la définition cornélienne de l'action tragique. Ici rien d'illustre, rien qui soit lié à la grande histoire, à la constitution même de la polis rien d'extraordinaire, rien qui fuse hors de la quotidienneté.³⁷⁶

S'instaura così un primo confronto tra Rohmer e i grandi autori del teatro francese, rispetto ai quali la differenza verte soprattutto sull'assenza di un eroe vero e proprio. Non è oltretutto difficile riconoscere, nel rapporto fra i protagonisti, degli atteggiamenti che sembrano ricordare il teatro di Marivaux, come ad esempio quelli che sottolinea Han Verhoff:

Constatons pour le moment que c'est l'amour lui-même plutôt que les événements extérieurs qui crée ses propres tensions, ses conflits et aussi ses solutions.³⁷⁷

Tuttavia Rohmer recupera anche alcuni aspetti del teatro di Corneille e di Racine, in particolare, la forza del pensiero e delle parole così come è stato detto in precedenza. Non diversamente dai personaggi di Racine anche in quelli di Rohmer si ravvisa un impulso interiore che sembra muovere dalla forza del pensiero. I personaggi di Racine devono fare i conti con la potenza divina per diventare padroni e artefici del loro destino, senza tuttavia riuscire a risolvere i nodi delle propria passioni che li trasforma in preda e quindi sembra privarli del libero arbitrio³⁷⁸. Così i personaggi di Rohmer sembrano in questa *pièce* oscurati dai loro sentimenti tanto da andare fino in fondo nelle loro azioni e risoluzioni e perciò essere vittime delle loro stesse parole.

Ciononostante, le loro parole per quanto possano essere il vero motivo dell'azione teatrale non sempre sono chiare. Infatti i personaggi sono vittime dei loro sentimenti che spesso sono suggeriti non tanto dalle parole o dai loro silenzi, come accade di nuovo nelle tragedie di Racine:

“Les discours” in Racine are “vains frivoles, superflus, intuilés”. Words become distorted, meanings, twisted. Speech is deceptive, it betrays and deludes.³⁷⁹

³⁷⁶ Claire Mercier, *L'action et le geste*, in Patrick Louguet (dir.), *Rohmer ou le jeu des variations*, PUV, Saint-Denis 2012, pp. 93.

³⁷⁷ Hans Verhoff, *Marivaux ou le dialogue avec la femme : une psycholecture de ses comédies et de ses journaux*, Paradigmes, Orléans 1994, p. 12.

³⁷⁸ « Ses personnages (avons-nous besoin de le dire?) sont des êtres intelligents, capables par conséquent de raisonnement et de réflexion, s'analysant eux-mêmes avec une perspicacité merveilleuse. On ne peut donc pas dire que le libre arbitre n'existe pas chez eux, et qu'ils sont les jouets inconscients d'une fatalité qui est au-dessus d'eux. Donc, - et c'est ce qui les rapproche de la moyenne de l'humanité, - ils ont bien en eux ce libre arbitre qui pourrait et devrait diriger toutes leurs actions ; mais ils ont en même temps au dedans d'eux des passions dont ils sont la proie, et qui étouffent complètement ou presque ce libre arbitre. » Pierre Robert, *Poétique de Racine : étude sur le système dramatique de Racine et la constitution de la tragédie française*, Slatkine, Genève 1997, p. 255.

³⁷⁹ Mary Reilly, Racine. *Language, Violence and power*, P. Lang, New York 2005, p. 28.

Così le parole di Paul non sono sempre uno specchio completo del proprio animo e della propria passione, egli sembra vittima dei propri sentimenti senza avere il coraggio di confessarli, oppure confessandoli in un momento apparentemente sbagliato. Così quando egli parla con Adèle questo suo modo di intendere il presente risulta alterato e il rapporto stabilito con lei perde di verità:

PAUL. Pas du tout. Je souhaitais seulement que ce qui était avant ne dure pas.

ADÈLE. Et ça n'as pas duré. Donc tu es content?

PAUL. Au moins parce qu'on pourra se voir plus souvent.

ADÈLE. On aurait pu, avant. C'est toi qui n'as pas voulu.

PAUL. Je n'aime pas te voir chez les autres.

ADÈLE. Là, tu en demande trop

PAUL. Mais pour l'instant, la demande n'est pas exorbitante.³⁸⁰

Il loro rapporto di amicizia mostra alcuni aspetti che denotano le crepe da cui si scorge la gelosia di Paul, sempre più eccessiva, che costringe Adèle sulla difensiva, spesso con una punta di cattiveria che sembra presagire un'offensiva. In proposito è da osservare che le parole di Paul non sembrano rappresentare la sua reale forza, ma mostrano al contrario la sua sostanziale e concreta debolezza.

Ad acuire ciò, s'inserisce una presenza continua e costante di uomini che entrano nella vita di Adèle e perciò interferiscono nei sentimenti provati da Paul:

ADÈLE. Ça ne m'étonne pas de toi. Je rencontre souvent Arthur. C'est lui qui t'as raconté ça?

PAUL. Lui et d'autres... On te voit beaucoup avec Stanislas, paraît-il.

ADÈLE. Beaucoup? Enfin... C'est le seul mec pas trop nul avec qui je puisse sortir, pour l'instant.

PAUL. Sortir? Dans quel sens?

ADÈLE. Au sens premier, classique, si tu veux. Je rentre chez moi, il rentre chez lui, c'est tout.

PAUL. Il n'a pas essayé de t'emmener chez lui?

ADÈLE. Le jour, si. Il a un très bel appartement. Mais pas la nuit. Il se doute que ça ne marcherait pas. Il sait s'y prendre avec les filles.³⁸¹

Così quando il discorso si sposta sul compagno di Adèle, il protagonista mostra il suo lato dominato dalla gelosia e la serie di domande che egli propone all'amica evidenziano la sua incapacità di staccarsi in maniera definitiva dai suoi sentimenti. Restando ancorato nel rapporto che si era venuto a creare e in un continuo vivere nel passato, il protagonista mostra la sua inadeguatezza di fronte alla nuova situazione, così come la difficoltà a gestire la propria in vita in maniera autonoma. Perciò anche quando apparentemente scherza (“Des espions, j'ai ma police”), il suo ruolo risulta sempre subalterno di fronte alla forza manifestata dalla protagonista. In tal modo Paul sembra

³⁸⁰ Éric Rohmer, *Le trio en mi bémol*, cit., p. 8.

³⁸¹ Ivi, pp. 8-9.

rispondere a quello che viene definito come un elemento caratteristico dei personaggi marivaudiani, in particolare all'incapacità di rendersi più forte del suo desiderio:

La priorité accordé aux mouvements psychologiques aux dépens des événements, le dédoublement symétrique des difficultés amoureuses dans certaines pièces et le poids du dialogue confidentiel amènent une modification de l'organisation actancielle usuelle des comédies. Ébranlés par la surprise de l'amour et se cramponnant souvent à des prestiges imaginaires, les personnages sont incapable de répondre d'emblée et « sans complexes » aux impératifs de l'action dramatique et ne font que subir passivement les vicissitudes de la situation amoureuse. À ces complications s'ajoute encore la différence de comportement entre l'homme et la femme – différence, souvent, de qualité qui fait qu'à fonction égale la femme réagit, agit, différemment.³⁸²

In questo caso particolare si evince l'incapacità del protagonista di essere completamente padrone dei propri sentimenti e delle proprie parole; questo si nota nondimeno anche dal modo in cui reagisce alla confessione della donna di vedere altri uomini. Così, nel momento in cui Adèle parla dei suoi spasimanti, egli reagisce sarcasticamente come se volesse marcare la sua superiorità nei loro confronti.

[...]ADÈLE. Et toi, ça t'intéresserait ?

ADÈLE. Eh bien non ! Pas avec lui. Je ne suis pas amoureuse. J'aime sa compagnie. Il me sort, j'en profite. Il me fait connaître un milieu plus intéressant que celui de Romain.

PAUL. Plus intéressant, ce n'est pas difficile ! Mais je ne crois pas non plus que ce soit l'idéal pour toi, ce milieu du show-biz, plus ou moins pourri. Qu'est-ce qu'il fait exactement ? Il travaille dans une boîte de disques ?

ADÈLE. Maintenant il est éditeur. Il a son affaire. Ça marche bien. C'est agréable, après avoir traîné autour de petits groupes minables, de connaître quelqu'un qui fait la pluie et le beau temps.

PAUL. Dans un domaine restreint.

ADÈLE. La musique

PAUL. Si on peut appeler ça la musique ! C'est curieux, ce type-là, chaque fois que je m'intéresse à une fille, il rôde toujours dans le voisinage.

ADÈLE. C'est que vous avez les mêmes goûts.

PAUL. J'ai bon goût. Il a bon goût. Au moins sur ce chapitre.³⁸³

Tutto quello che accade in questo primo quadro è dato unicamente dalla nascita della gelosia di Paul, che poco a poco prende coscienza non solo di non essere più nei pensieri di Adèle, ma anche di essere stato sostituito, tanto che la donna si lascia corteggiare dagli spasimanti. Ella riesce perciò ad ottenere la sua più grande indipendenza e vittoria.

Un altro aspetto che viene ad inserirsi e che rende interessante questa *pièce* teatrale è il modo in cui il dialogo si sviluppa: la forza che si sviluppa nella parole e il senso stesso che i protagonisti danno ad esse crea un nuovo legame con il teatro di Marivaux.

³⁸² Han Verhoff, *op.cit.*, p. 13.

³⁸³ Éric Rohmer, *Le trio en mi bémol*, cit., pp. 9-10.

Soprattutto nella sequenza appena citata si intravede un modo di saltare da un contesto e da un argomento all'altro in maniera rapida come accade nel teatro di Marivaux, aspetto sottolineato da Frédéric Deloffre:

Chez Marivaux, le contre-temps nécessaire à la conduite de l'action aurait pu surgir, sans intervention extérieure, au détour d'un mot, naïtre, pour ainsi dire, du dialogue même. Pas besoin d'un tiers à l'entretien, car un tiers est toujours présent : c'est le langage, dont le rôle va être précisé.

Mais il importe de noter d'abord que cette fonction dramatique du dialogue rends compte d'une particularité de l'action chez Marivaux, cette hâte trotte-menu si différente des alternances de lenteur et de précipitation que l'on observe dans d'autres comédies de l'époque.³⁸⁴

Il protagonista, infatti, interroga dapprima l'amica sui rapporti con gli altri uomini e successivamente, passando attraverso i gusti musicali del nuovo compagno, ritorna a parlare di lei. Il tutto mettendo in primo piano se stesso e cercando di sminuire la personalità degli altri, salvo poi convenire unicamente quando essi si pongono all'altezza dei suoi gusti: “J'ai bon goût. Il a bon goût. Au moins sur ce chapitre”.

Naturalmente la tregua non può tornare così facilmente e felicemente, e Paul, sempre col desiderio di porsi su un altro piano rispetto al rivale cerca di sminuirlo agli occhi di Adèle:

ADÈLE. Et du succès.

PAUL. Qui? Lui?

ADÈLE. Oui. Honnêtement, je dois dire qu'il en a plus que toi.

PAUL. C'est normal. Les grands séducteurs ne sont pas spécialement beaux.

ADÈLE. Il est intelligent.

PAUL. Oui, mais il n'en tire pas suffisamment parti. Même dans les affaires. Il est trop snob.

ADÈLE. Il n'est pas snob : il vit dans un milieu.

PAUL. C'est ce que j'appelle snob : dépendre d'un milieu, de l'opinion d'un milieu.

ADÈLE. TU le connais mal.

PAUL. J'espère pour toi que tu le connais bien.³⁸⁵

Anche in questo caso i riferimenti di Paul sono sempre sarcastici e denotano sia il tentativo di trovare dei difetti nel rivale, sia il tentativo di mettersi in luce rispetto a lui. Il significato di questo dialogo è naturalmente da intendersi sotto la lente della gelosia che anima il cuore di Paul. L'obiettivo è quello di ergersi rispetto al rivale e il suo è un modo elegante per far comprendere d'essere su un altro livello. Si evince come il suo pensiero nasca sempre da un desiderio di supremazia, nel tentativo di interpretare il ruolo di colui che esce dalla massa. Il suo stesso amore per la musica diviene l'arma da utilizzare per sottolineare tutto ciò e acquista nel suo pensiero un'importanza maggiore che lo colloca su un piano di superiorità, ma che in realtà lo costringe a vivere in una

³⁸⁴ Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage*, Colin, Paris 1971, p. 206.

³⁸⁵ Éric Rohmer, *Le trio en mi bémol*, cit., p. 10.

torre d'avorio fatta di solitudine.

Il primo quadro in questo caso prende una sua direzione ben precisa che è quella appunto di mostrare la forza di cui si sente dotato Paul:

ADÈLE. Très bien. Je vois ses qualités, mais aussi ses défauts.

PAUL. Lesquels, par exemple ?

ADÈLE. Ce ne sont pas ceux que tu dis : il est très orgueilleux.

PAUL. C'est normal

ADÈLE. Égoïste.

PAUL. Oh ! Qui ne l'est pas ?

ADÈLE. Maniaque

PAUL. Et puis ?

ADÈLE. Et puis... Euh...

PAUL. Il est coureur.

ADÈLE. Il ne se cache pas.

PAUL. ça c'est son numéro.

ADÈLE. Ah, non ! Il dit que c'est là son drame.

PAUL. C'est ce que j'appelle son numéro.³⁸⁶

In questo contesto la gelosia prende le fattezze dell'ironia e il percorso qui intrapreso dal protagonista tende a mettere in ridicolo le passioni del rivale. La sua gelosia si giostra attraverso due livelli, in cui nel primo si nota il tentativo di sminuire l'avversario attraverso il ricorso al proprio ego; mentre nel secondo caso cerca con l'astuzia e l'ironia di mostrarne i lati deboli che in questo caso sono rappresentati dalla sua vanagloria.

Un altro aspetto che sembra richiamare al teatro di Marivaux è l'assenza di un *commentaire*, scelta che nel suo teatro sembra comportare un'idea ben precisa così formulata da Deloffre:

L'absence de commentaire procure encore un autre plaisir au spectateur des comédies, celui de voir clair dans l'esprit des acteurs, de pénétrer les sentiments qu'eux-mêmes ignorent, parfois de devancer leurs décisions : plaisir refusé au lecteur des romans, devant qui sont démontés tous le rouages de l'âme. Tandis que le premier s'amuse à guetter les manifestations de la spontanéité sous les attitudes composées, le second est sans cesse ramené malgré lui du geste spontané à l'explication que lui en donne le romancier.³⁸⁷

Come in Marivaux, quindi, anche nella *pièce* di Rohmer si evidenzia l'assenza del *commentaire*. In questo modo le emozioni e i sentimenti dei protagonisti vengano indovinati mano a mano che si proceda nell'opera. Nel caso specifico si assiste ad una potenza assoluta della parole che giocano con sé stesse, come nel teatro di Marivaux:

[...] à cette différence de point de vue, correspond une différence de signification du langage. Dans les comédies, les mots valent moins par ce qu'ils expriment que par ce qu'ils impliquent. Ils sont moins riches de sens exprimé que de sous-

³⁸⁶ Ivi, pp.10-11.

³⁸⁷ Frédéric Deloffre, *op.cit.*, p. 194.

entendus, et ces sous -entendus eux-mêmes sont encore à interpréter par rapport à une réalité inconsciente.³⁸⁸

Sembra proprio questa una descrizione della *pièce* rohmeriana e del modo in cui Paul si relaziona con Adèle: le sue parole sembrano sempre da interpretare e ciò avviene attraverso appunto l'ironia e la maschera della gelosia che lo possiede:

PAUL. Possible. Il est peut-être même sincèrement amoureux de toi.
ADÈLE. Je ne crois pas.
PAUL. Tu le crois incapable d'aimer ?
ADÈLE. Non. Mais il en faut beaucoup pour l'impressionner.
PAUL. Tu impressionnes plus que beaucoup.
ADÈLE. Pas lui. Il aime les filles plus brillantes, plus sophistiquées. Il me reproche de ne pas assez m'occuper de moi.
PAUL. Et tu l'écoutes ?
ADÈLE. Non, bien sûr. Je ne suis pas d'accord avec lui sur des milliers de choses. Mais j'aime bien discuter avec lui.
Raison de plus de te méfier
ADÈLE. Je me méfie. D'ailleurs, il ne cherche jamais à persuader. Il respecte mes opinions beaucoup plus que tu ne fais
PAUL. C'est ça : il est très fort.
ADÈLE. Quoi ?
PAUL. Je dis qu'il est très fort.³⁸⁹

L'ironia in questo frangente si mostra palesemente e diviene lo strumento attraverso il quale Paul cerca di destabilizzare Adèle, di mostrarle i punti deboli dell'amante. Mediante l'antifrasi, egli sottintende una sua verità che trascende dal reale significato. Il secondo quadro della *pièce* si apre con una breve descrizione dell'appartamento. I pochi elementi spaziali descritti sono legati ad un cambiamento di arredamento, ma gli aspetti principali da considerare sono inerenti al mutamento dell'atmosfera climatica, lasciando emergere elementi tipici di una stagione autunnale:

*Le fauteuils ont changé de place. Dehors, il fait gris, les feuilles ont pris des teintes rousses.
Paul va ouvrir à Adèle. Elle se défait de son imperméable.*³⁹⁰

La nuova stagione che si affaccia, presentando i colori dell'autunno, porta in sé anche una serie di cambiamenti che si registrano non tanto nell'animo di Paul o nelle circostanze della sua esistenza, ma intorno alla vita sentimentale di Adèle. Ciò che prende il sopravvento in questa circostanza sono i loro pensieri e l'aspetto che riporta alla vita concreta è legato ad un breve dialogo sulle loro vacanze appena trascorse:

PAUL. Alors, ces vacances?
ADÈLE. Très bonnes. Tu as reçu ma carte?

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ Éric Rohmer, *Le trio en mi bémol*, cit., p. 11.

³⁹⁰ *Ibidem*.

PAUL. D'Espagne? Oui. Tu vois, elle est là. (Il désigne un guéridon)

ADÈLE. Et merci pour les tiennes.

Il tempo, che cambia relativamente alle stagioni, resta invece immutato per ciò che riguarda i sentimenti di Paul verso Adèle. In particolare, il loro rapporto si delinea in questo secondo quadro attraverso l'assenza, rimarcata dal dialogo che i due intessono:

ADÈLE. Il y a longtemps que tu es rentrée?

ADÈLE. Euh... oui... non.

PAUL. Depuis un mois, j'essaie de te téléphoner. Tu n'es jamais chez toi.

ADÈLE. Si, en temps ordinaire. Mais je suis rentrée et repartie.

PAUL. Par où?

ADÈLE. Rien, deux petits voyages à Londres et à Zurich, avec des amis... Mais je ne suis pas comme toi: j'écris peu.³⁹¹

L'elemento spaziale entra per la prima volta nel racconto e marca ancora più distintamente la lontananza fra i due personaggi. Nella fattispecie Londra e Zurigo rappresentano due luoghi altri non caratterizzati topograficamente, ma che si presentano come lo spazio in cui si palesa l'idea della loro separazione. Questa separazione spaziale è legata a doppio filo con quella temporale, tanto che emerge precisamente quale ne sia stata la durata. Il silenzio che contraddistingue il loro rapporto è pertanto conseguenza di questo viaggio, ma anche di una nuova situazione sentimentale che viene a crearsi per Adèle; il rapporto che ella intesseva con Stanislas diviene più serio e si rivela la vera ragione della loro separazione, del loro distacco:

PAUL. Et maintenant, tu restes?

ADÈLE. Oui, en principe.

PAUL. Alors, dis-moi quand je peux t'appeler.

ADÈLE. (après un silence). Tu sais?

PAUL. Quoi?

ADÈLE. J'ai un nouvel ami.

PAUL. Ah! Et alors tu habites chez lui?

ADÈLE. Non. J'y vais souvent: j'y suis pratiquement tout le temps.³⁹²

L'allontanamento fra i due sembra così essere definitivo e oltre al luogo della vacanza, emerge un altro spazio che influisce e si presta come elemento fondamentale per giustificare il loro silenzio. Il luogo qui menzionato dimostra subito la sua realtà: l'appartamento del nuovo compagno di Adèle. Il ruolo che lo spazio assume in questo contesto è quindi direttamente legato al momento dell'abbandono fra i due e caratterizza la perdita della speranza per Paul. Tuttavia, Adèle, quasi a voler preservare i sentimenti di Paul gli nega il nome del nuovo compagno.

Il sentimento della gelosia di Paul, tuttavia si caratterizza in maniera esacerbante così le

³⁹¹ Ivi, p. 12.

³⁹² Ivi, p. 13.

sue domande si focalizzano al fine di ottenere una risposta e capire chi sia il nuovo compagno. Per ottenere questo nome, Paul cerca di giocare con astuzia, cerca di indovinare attraverso la negazione del proprio sentimento ed è proprio questo aspetto che lo pone maggiormente in condizione subalterna rispetto alla donna. L'accettazione passiva delle sue relazioni, l'incapacità di fare scenate denotano il senso di una frustrazione che è esplicitata dallo stesso protagonista

ADÈLE. Tu plaisantes, mais ce que je te dis est très sérieux.

PAUL. Moi aussi. Je raille, mais je suis triste.

ADÈLE. Ne dis pas ça, c'est ridicule.

PAUL. TU as raison. Dans le fond, si tu me reviens, ça ne sera pas tout de suite.

Alors, pourquoi se désoler d'avance.

ADÈLE. Je ne crois pas que je te revienne jamais, mais, ton amie, je le serai toujours, et ce ne sera sûrement pas moi qui te laisserai tomber la première.³⁹³

Quello che emerge da questo dialogo è quanto Paul parli per nascondere se stesso. Egli non proferisce mai la verità dei fatti, ma sempre una verità che è di là da venire: un'astrazione che egli proietta come il futuro desiderabile senza tuttavia concreti ancoraggi nella realtà. La sua reazione è quindi quella di un amante tradito che però si nasconde dietro il sogno, che diviene il luogo in cui egli proietta il rapporto con Adèle. Senza avere la capacità di fare una scenata, si mostra passivo e silenzioso nella sua rabbia. La sua frustrazione è data in particolare dall'assenza di un reale corrispettivo tra le parole pronunciate e il suo reale pensiero e stato d'animo. Si manifesta quel procedimento del teatro di Marivaux, in cui i sentimenti dei personaggi sono legati alle parole che essi pronunciano e che il pubblico deve essere capace di interpretare per arrivare al vero senso che essi sono costretti a tacere: in questo consiste la castrazione simbolica di Paul. Oltretutto egli è privato da Adèle della sua sensibilità e delle caratteristiche che egli vorrebbe assumere in quanto uomo e l'impossibilità di essere il suo compagno rappresenta una sconfitta che fatica ad accettare. Il personaggio di Paul, tuttavia, per arrivare a questa conclusione, per accettare l'idea della sconfitta, avverte la necessità di rendersi complice di Adèle. Per fare ciò egli deve necessariamente dimenticare le parole che aveva pronunciato in precedenza per crearsi una nuova immagine che possa essere accettata dalla ragazza. Mentre lei vuole negargli il nome dell'amante, la sua insistenza è tale da condurla a confessare:

PAUL. Dis-le au moins à moi.

ADÈLE. Non!

PAUL. Autant me le dire tout de suite. Ce serait très déplaisant pour moi de l'apprendre de quelqu'un d'autre. Et je l'apprendrai nécessairement.

ADÈLE. Non, puisque personne ne le sait.

³⁹³ Ivi, p. 14.

PAUL. On le saura. Je veux être le premier à le savoir. Dis-moi.

ADÈLE. Non. Tu ne seras pas content. Je ne crois pas que tu l'aimes beaucoup.³⁹⁴

Ed è proprio quest'ultima frase a definire la figura del compagno di Adèle, poiché Paul avverte chiaramente di trovarsi di fronte ad una persona a lui non cara. Egli capisce tutto, e ciò lo porta, per l'appunto a negarsi come personalità per essere accettato da Adèle. Questo aspetto viene ulteriormente sottolineato proprio dalle sue parole e, nel tentativo di accondiscendere l'amica, scende dalla torre d'avorio per confessare una stima che in realtà sembra lontana dall'essere vera:

PAUL. Qu'en sais-tu ? Si c'est la personne à qui je pense, je n'ai rien contre lui, au fond, même si j'ai essayé de le démolir l'autre jour. J'ai dit qu'il était snob, c'est tout... C'est lui ?

ADÈLE. (*elle sourit sans répondre*). ...

PAUL. Je suis beaucoup moins contre lui que tu ne l'imagines. Il est à l'opposé de moi sur la plupart des points, mais, malgré tout, c'est un type qui existe, alors que tes anciens copains n'existaient même pas... Je ne dis pas ça de gaieté de cœur, mais, à moins d'être de mauvaise fois, je dois reconnaître que ton choix est loin d'être le plus mauvais.

ADÈLE. (*lui sautant au cou*). Paul, je t'adore ! Je trouve magnifique que tu ne sois pas jaloux, pour une fois. Alors, rien ne nous empêche plus de nous voir, et nous serons de vrais amis. Tu sais, ton amitié est quelque chose de très important pour moi. Elle m'a aidée dans les moments moches, par exemple quand ça allait très mal avec Romain. Sans toi, je me serais sentie tout à fait perdue.

PAUL. Mais je t'ai à peine vue une fois à ce moment-là !

ADÈLE. Ça a suffi. Je savais que tu étais là et que je pouvais me confier à toi, si j'en avais besoin. En fait, ça n'a pas été tellement nécessaire, mais ça aurait pu l'être... Tu veux que je te dise une chose ? J'aime Stanislas très sincèrement, très profondément, même si ça continue encore à m'étonner. Mais je me doute que ça ne durera pas très longtemps, et, même si ça dure, ça se terminera un jour ou l'autre, lui étant ce qu'il est et moi ce que je suis... Mais, ce jour-là, aussi lointain qu'il soit, je t'aurais toujours comme ami.³⁹⁵

La sconfitta di Paul si palesa nel momento in cui egli non riesce ad esprimere sinceramente i propri sentimenti, e perciò è costretto a mentire per rassicurare la giovane amica. La sua frustrazione tuttavia si manifesta anche nel loro rapporto che è composto da bugie e fraintendimenti; in questo caso è Adèle a non rendersi conto di quanto le parole proferite da Paul siano di pura circostanza. Perciò sembra lei stessa a volersi convincere di ciò, prima ancora di esserne realmente entusiasta: la frase “Je trouve magnifique que tu ne sois pas jaloux”, dimostra tutto il fraintendimento che intercorre fra i due in questo momento specifico.

La sua promessa di amicizia eterna sembra andare nella direzione di inibire ulteriormente Paul. La chiave di lettura per interpretare questo aspetto è sta proprio nell'eternità dell'amicizia che sembra escludere completamente l'idea di un rapporto

³⁹⁴ Ivi, p. 13.

³⁹⁵ *Ibidem*.

amoroso: ciò che in realtà lo stesso Paul desidererebbe.

Così, quando la *pièce* entra nel terzo quadro si palesa ulteriormente questa separazione.

Il passare delle stagioni è accolto con un riferimento, al solito, preciso di Rohmer: *Les arbres ont perdu leurs feuilles. Paul est à son piano. On sonne.*³⁹⁶

Si entra quindi in un pieno autunno, e il rapporto tra i due è determinato da un profondo cambiamento che viene quasi immediatamente chiarito:

PAUL. Qui est là?

A (*derrière la porte*). Adèle.

Il va ouvrir. Adèle entre.

Je passais dans le quartier. Alors j'ai pensé à venir te voir.

PAUL. Sinon, tu n'y aurais pas pensé?

ADÈLE. J'y pense tout le temps. Mais tu dois comprendre. Il y a un grand changement dans ma vie.

PAUL. Tu disais que ce changement devait nous permettre de nous voir plus souvent.

ADÈLE. Oui. C'est pour ça que je suis ici. Stanislas, actuellement, reste à Paris, mais le mois prochain, il sera en voyage, et comme ça nous pourrons sortir.³⁹⁷

L'interruzione del loro rapporto diviene sempre più palese tanto che lo stesso Paul sembra rendersene conto. Ancora una volta le parole tacciono la realtà e Adèle cerca di giustificare, dire il vero senza troppa convinzione, la sua assenza. L'inibizione amoroso si riverbera in maniera concreta anche sul loro rapporto: l'essere stato troppo accondiscendente l'ha di fatto allontanato da Adèle, ma ormai egli non può più cambiare la situazione dal momento che la relazione con Stanislas sembra essere definitiva:

[...] De toute façon, il sait que je ne vais pas rester cloîtrée dans l'appartement.

PAUL. L'appartement ? Le tien ou le sien ?

ADÈLE. Le sien. J'ai quitté le mien. Je l'ai passé à une copine.

PAUL. Alors, c'est tout ce qu'il y a de plus sérieux.³⁹⁸

Sconfortato da questa scelta Paul svela nuovamente le carte e mostra tutta la sua gelosia, provocata da una nuova affermazione di Adèle

ADÈLE. Pourtant, tu étais assez pour lui, l'autre jour !

PAUL. « Assez », oui. Mais pas trop : relativement aux autres.

ADÈLE. Sauf toi.

PAUL. Oui, et je détonne pas mal dans ta collection. Tu t'arranges toujours pour choisir des gens qui sont aux antipodes des mes goûts.

ADÈLE (*allant au piano et essayant de jouer un air à la mode*). Même lui ?

PAUL. Même lui.

ADÈLE. Je trouve pourtant qu'il te ressemble.

PAUL. Ah !

ADÈLE. Pas physiquement : par le caractère.

³⁹⁶ Ivi, p. 14.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ Ivi, pp. 14-15.

PAUL. Mais pas par les goûts, sauf en matière de femmes.³⁹⁹

L'affermazione di Adèle sui gusti sembra colpire molto Paul, e in particolare emerge un carattere ben preciso della sensibilità di quest'ultimo: l'enorme considerazione in cui tiene i propri interessi, tanto da sentirsi sminuito e punto nell'orgoglio nel momento in cui Adèle suggerisce fra i due una rassomiglianza. In questo frangente emerge in Adèle la figura di una donna che è ben conscia delle proprie armi di seduzione e del potere che esercita nei confronti di Paul. Ella non lo disprezza, come potrebbe accadere in alcune donne di Musset; ma si prende gioco di Paul, senza bisogno di sedurlo poiché in realtà lui è già stato sedotto.

Paul, invece, cercando vanamente di mascherare questo suo cedimento gioca sempre con le parole, nel tentativo di mostrare in ogni frangente la propria superiorità. Il suo ego è forse ciò che lo allontana maggiormente dalla donna desiderata:

PAUL. Non, les goûts sont très importants... Tiens, tu sais ce qui nous sépare le plus toi et moi?

ADÈLE. Oh, des tas de choses!

PAUL. Surtout une chose bien précise... la musique.

ADÈLE. La musique? Oui, si tu veux. On n'aime pas la même musique, mais Stanislas et moi, non plus. Il trouve géniaux des trucs qui ne m'intéressent pas du tout. C'est normal, c'est son boulot.

PAUL. Oui, mais entre nous deux, le fossé est beaucoup plus grand.⁴⁰⁰

Lo stesso Paul cerca una rivale nei confronti non solo di Stanislas, ma anche di Adèle: nel tentativo di recuperare il proprio amor proprio, sottolinea il grosso distacco che separa i due soprattutto a livello di gusti musicali. Entra quindi in scena quello che Sergio Toffetti definisce il terzo attante della pièce, ovvero la musica. In particolare, è proprio questo aspetto a caratterizzare in maniera maggiore il protagonista Paul:

ADÈLE. Évidemment, tu n'aimes que le classique. Mais moi je n'ai rien contre le classique. Quand j'étais chez toi, j'aimais bien entendre Bach et Mozart. Tandis que tu es complètement fermé à toute musique jeune.

PAUL. Non, mais ça ne me touche pas, comme ça te touche toi, au plus profond de mon être, comme Bach ou Mozart me touchent. Je ne sais pas si tu penses comme moi, mais j'ai constaté que l'attirance qu'on éprouve pour la musique, pour une certaine musique plutôt qu'une autre, se situe au cœur de nous-mêmes. Je peux être en désaccord avec une fille sur tous les points, la politique, la morale, le boire, le manger, ça peut ne pas avoir tellement d'importance. En tout cas, moins que sur la musique. Je ne pense pas qu'il puisse y avoir une attirance profonde entre moi et une femme qui n'aime pas la musique que j'aime. Tu diras que nous nous sommes aimés. Mais, à ce moment-là, tu étais jeune, tu pouvais changer. Et d'ailleurs, tu m'as quitté.

ADÈLE. Oui, pour un musicien de rock, mais pas pour sa musique.

PAUL. Si. Même si tu n'en as pas conscience. Je pense que tu n'aurais pas été attirée par ce type, si tu n'avais pas d'abord attirée par un certain genre de musique.

³⁹⁹ Ivi, p. 15.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

ADÈLE. Pas du tout. Il m'attirait d'abord physiquement. Romain est un très beau garçon.⁴⁰¹

Proprio la musica, ciò che Paul ama in maniera così profonda, si trasforma nell'ostacolo principale al suo rapporto con Adèle. Così quando il discorso si trasferisce proprio sull'argomento musicale, si palesa in un senso assoluto la differenza che intercorre fra i due. Si crea quindi uno spazio che segna la lontananza tra i loro gusti, come suggerisce ancora Sergio Toffetti:

Tra Paul e Adèle, tra Beethoven e il rock, tra l'intellettualismo troppo insistito e la sensualità troppo immediata, Mozart – sembra suggerire Rohmer – evoca un territorio nuovo, rendendo incerti i confini tra il corpo e lo spirito, perché la sua musica ridefinisce lo spazio di una fisicità che può “condurci all'Idea”.⁴⁰²

Questo nuovo territorio che evoca Toffetti sembra identificato proprio dallo scarto che s'inserisce nella loro relazione: esso definisce un confine oltre il quale i protagonisti non possono e non vogliono avventurarsi. Il percorso che allontana i due sembra essere lo stesso che appunto separa Beethoven e il rock; è come una soglia che i due non possono oltrepassare, se non operando una rinuncia alla propria personalità.

Tale rinuncia, nel caso specifico, sembra essere inattuabile soprattutto per Paul e la sua sconfitta risiede proprio nel non voler cedere in nessun modo su questo aspetto. La sua personalità quindi è accompagnata da un *intellettualismo troppo insistito*, atteggiamento che lo accomuna al personaggio di Octave nelle *Nuits de la pleine lune*, definito da Valentina Ponzetto “un beau parleur infatigable et fier de lui qui savoure ses phrases avec la même délectation qu son homonyme dans *Les caprices de Marianne*”⁴⁰³. Personalità che sembra ricalcare quella di Paul:

PAUL Tu te trompes. Je pourrais te répondre que ne pas bouger c'est déjà une certaine réponse du corps, alors que ça n'a pas de sens d'écouter le rock sans se trémousser. Mais j'irai plus loin. Quand j'écoute Beethoven (et Beethoven est un très bon exemple) mon immobilité n'est qu'apparente Mon corps entier est mobilisé. Je sens la musique circuler en moi, comme y circule le sang. J'éprouve un bien-être physique. Tu vois, j'aime Beethoven de façon directe, physique, et le rock – et tout ce qui tourne autour - ce n'est pas que j'y sois fermé : j'éprouve pour ces trucs une curiosité purement intellectuelle.⁴⁰⁴

Allo stesso modo il personaggio di Octave nella commedia di Musset, osa ardite metafore che permettono di stabilire una similitudine anche tra i due personaggi:

Octave: Figure-toi un danseur de corde, en brodequins d'argent, le balancier au

⁴⁰¹ Ivi, pp. 15-16.

⁴⁰² Sergio Toffetti, *Beau comme la musique*, in Éric Rohmer, *Il trio in mi bemolle*, Einaudi, Torino 1989, p. IX.

⁴⁰³ Valentina Ponzetto, *Comédies et proverbes. De Musset à Rohmer*, in (dir.) André Guyaux; Frank Lestringant, *Fortunes de Musset*, Classiques Garnier, Paris 2011, p. 381.

⁴⁰⁴ Éric Rohmer, *Le trio en mi bémol*, cit., p. 16.

poing, suspendu entre le ciel et la terre ; à droite et à gauche, de vieilles petites figures racornies, de maigres et pales fantômes, des créanciers agiles, des parents et des courtisanes, toute une légion de monstres se suspendent à son manteau et le tiraillent de redondantes, de grands mots enchâssés cavalcadent autour de lui ; une nuée de prédictions sinistres l'aveugle de ses ailes noires. Il continue sa course légère de l'orient à l'occident. S'il regarde en bas, la tête lui tourne, s'il regarde en haut, le pied lui manque. Il va plus vite que le vent, et toutes les mains tendues autour de lui ne lui feront par renverser une goutte de la coupe joyeuse qu'il porte à la sienne. Voilà ma vie, mon cher ami ; c'est ma fidèle image que tu vois.⁴⁰⁵

Entrambi i personaggi provano un certo gusto nel pronunciare queste parole, trovando un'identità in esse, senza accorgersi che proprio questa propensione alla creazione di immagini ardite, evidente soprattutto nell'Octave di Musset, costituisce ciò che li separa dall'immediatezza della donna amata. Infatti questo modo di vivere è sottolineato da Adèle stessa:

ADÈLE. Moi je ne suis pas compliquée. J'aime le rock physiquement et Beethoven intellectuellement. C'est ça qui est normal.

PAUL. Non, je suis ma nature, comme toi tu suis la tienne. C'est ça qui nous sépare. Et, je le crains, irrémédiablement. Je l'avais pressenti, mais je ne pensais pas que c'était aussi grave. Je me suis fait des illusions, je me suis dit : « Si je veux qu'elle m'aime, il faut d'abord qu'elle aime la musique que j'aime. » Or, en fait, tu n'as aimé (un peu) ma musique que parce que tu m'aimais (un peu) moi. Et, dès que tu ne m'as plus aimé, tu ne m'as peut-être pas tout à fait oublié, mais tu as oublié « ma » musique.

ADÈLE. Non !

PAUL. (allant s'asseoir au piano). Elle t'est passé au-dessus de la tête. Tu en es au même point qu'avant notre rencontre, et même, je dirais, plus bas.⁴⁰⁶

Il discorso di Paul, così caustico, manifesta il tentativo di porsi in una posizione di superiorità rispetto alla donna amata. Le sue parole che sembrano quasi presagire una rottura definitiva, in realtà sono un modo per scuoterla ed è di nuovo questo aspetto che sembra avvicinarlo al personaggio di Musset, che come lui “finira par s'en tenir aux brûlants discours avec la femme que pourtant il désire”⁴⁰⁷.

Come suggerito precedentemente, il dialogo tra i due evolve in una disquisizione che apparentemente sembra riguardare la musica, ma che in realtà si tratteggia come una vera e propria e requisitoria di Paul nei confronti della donna. Egli trasforma quindi il dialogo sui gusti personali in una sorta di processo in cui le scelte musicali di Adèle appaiono indifendibili e ingiustificabili: in tal modo egli cerca brillantemente di uscire dall'impasse della frustrazione che si era creata. Per farlo necessita di essere perentorio e accusatore:

⁴⁰⁵ Alfred de Musset, *Les Caprices de Marianne*, in Id., *Théâtre complète*, « Bibliothèque de la Pléiade » Gallimard, Paris 1990, p. 74.

⁴⁰⁶ Éric Rohmer, *Le trio en mi bémol*, cit., pp. 16-17.

⁴⁰⁷ Valentina Ponzetto, *Comédies et proverbes. De Musset à Rohmer* cit., p. 381.

ADÈLE. Non ! Laisse-moi parler ! Tu te fais une idée de moi entièrement fausse ! D'aimer le rock, ça ne m'empêche pas d'admirer Bach, Mozart ou Beethoven, comme on admire de belles choses, mais dont il ne faut pas abuser, de peur qu'elle ne se banalisent.

PAUL. Le rock, pour la semaine, Beethoven pour le dimanche...

ADÈLE. Oui, toi tu en écoutais à longueur de journée, et je me sentais obligée de l'écouter. Tu vois, si je n'en écoute plus maintenant, c'est ta faute. C'est par réaction contre toi. De même, si, vers l'âge de douze-treize ans, j'ai été prise d'une telle frénésie de rock, c'est par réaction contre mes parents qui voulaient absolument me faire apprendre le piano. C'est normal que les jeunes aient leur musique à eux. Tu es complètement coincé dans le passé. Moi, j'aime la musique de mon temps.

PAUL. Il y a d'autres musiques de notre temps.

ADÈLE. Oui, évidemment ! (*Elle va u piano et tape au hasard sur le clavier.*)

PAUL. Ce n'est pas ça du tout ! Écoute. (*il joue*)

Il dialogo fra i due si fa più gravoso ed è il protagonista a riuscire mettere in difficoltà la donna. Infatti, i suoi argomenti sembrano sempre più tesi verso il tentativo di negare l'amore verso la giovane donna. Per fare ciò egli deve innanzitutto mentire a se stesso, giocando quindi ulteriormente con le proprie idee e le proprie parole, creando una sorta di alter ego che lo accomuna all'universo dei libertini di Musset in cui "les idées sont rejetées dans un empyrée platonique livré non pas à la connaissance mais à la suspicion"⁴⁰⁸. L'obiettivo della sua discussione e del suo dialogo, infatti, non è legato allo scambio puro di interessi con la donna amata, ma è il tentativo di marcare chiaramente la distanza con essa. Si palesa il sospetto che le parole che egli proferisce non siano legate con il suo reale pensiero, ma rappresentino il punto di partenza per comprendere lo scarto che si è creato fra loro due. Quindi, creando questa situazione, egli cerca dentro di sé una motivazione per smettere di amarla:

[...] Contrairement à ce que tu penses, je n'écoute pas toujours Beethoven. J'ai eu ma période jazz, ma période rétro, ma période musique contemporaine, ma période rock, un moment aussi. J'ai la curiosité de tout. Là n'est pas la question. J'aurais aimé que la musique que j'aime te touche, très fort, pour elle-même, et non à cause de moi.

ADÈLE. Permetts-moi de te dire que, là, tu te trompes. Il y a des tas d'airs « classiques » qui trottent dans ma tête, que je chantonne souvent.

PAUL. Je sais, tu as une très bonne mémoire musicale. C'est d'autant plus dommage.

ADÈLE. Dommage que quoi ?

PAUL. Que tu n'en profites pas pour avoir une connaissance plus poussée de la musique : plus ordonnée, en tout cas.

ADÈLE. Tu es vraiment pédant, toi, quand tu t'y mets !⁴⁰⁹

In questo modo arriva nuovamente la castrazione simbolica per Paul, una castrazione che deriva dall'essere stato contraddetto dalla donna, proprio nel momento in cui egli si affaticava per recuperare il proprio ego. La sua ambizione pedagogica di essere

⁴⁰⁸ Alain Heyvaert, *La transparence et l'indicible dans l'œuvre d'Alfred Musset*, Klincksieck, Paris 1994, p.66.

⁴⁰⁹ Éric Rohmer, *Le trio en mi bémol*, cit., pp. 17-18.

considerato una sorta di maestro e mentore per la giovane donna, viene così interrotta dalla qualifica di *pédant*. Perciò nel momento in cui il suo godimento di una vittoria viene a mancare egli è da considerarsi castrato.

Inoltre la sua incapacità di comprendere i reali desideri di Adèle lo pone inesorabilmente in una posizione di difesa che però non riesce a sortire i suoi effetti e pertanto egli è colto in contraddizione, subendo quindi uno scacco dal punto di vista dello stesso dialogo:

ADÈLE [...] Tu parles de connaissance, alors que, je ne sais pas, tout à l'heure tu parlais d'instinct, de corps, de plaisir physique... D'ailleurs, sur ce point-là on n'est peut-être pas si différents. TU sais, il y a un air qui me cause un plaisir, oui, presque physique, qui me donne envie, pourquoi pas, de bouger d'une certaine manière, qui me fait ressentir, comme tu dis, mon corps d'une autre façon. Un jour, en l'écoutant avec toi, j'ai eu comme l'intuition, je ne sais pas, de ce que pouvait être la grande musique. Ce n'était plus quelque chose de froid, de vieux, de poussiéreux, d'ennuyeux, quoi ! C'était très proche de moi, mais ça montait à des hauteurs vertigineuses, tu vois ?⁴¹⁰

La sconfitta viene portata qui nel campo del *logos* e l'artefice di questa sconfitta, paradossalmente per il protagonista, è proprio la musica, che si pone come già ricordato da Toffetti, quale terzo attante della *pièce*. Da ciò, si evince che il vero ostacolo che si frappone fra i due non è più solamente l'amante di Adèle, Stanislas ; in maniera più sottile, il nemico che Paul deve combattere è proprio la musica, il proprio intellettualismo; l'oggetto che egli ama tanto si concretizza e il suo modo stesso di porsi si caratterizzano come ciò che più lo allontana dalla donna amata.

Si rende palese quanto la distanza fra i due, in realtà, sia minima da un punto di vista pratico, ma assuma una dimensione quasi incolmabile nel momento in cui Paul non riesce ad entrare nella sfera delle emozioni provate da Adèle, per riportare tutto al suo ego e al suo intellettualismo.

La svolta dell'intreccio, tuttavia, si produce nel momento in cui Adèle, per ovviare all'assenza di senso pratico dell'amico, decide di entrare lei stessa nel territorio di Paul:

PAUL. Tout à fait. Mais quel morceau?

ADÈLE. C'est de Beethoven, je crois. Il y a de la flûte.

PAUL. Beethoven n'a rien écrit pour la flûte, que je sache... A moins que tu ne veuilles parler des solos de flûte de ses symphonies, la Pastorale, ou bien...

ADÈLE. Non, non. Il y a très peu d'instruments. Il y a aussi un piano.

PAUL. Une sonate pour flûte et piano ? De Beethoven, certainement pas. De Bach ?

ADÈLE. Non ! Ce n'est pas du Bach. Ça, je sais reconnaître.

PAUL. Bien sur ! Impossible de confondre avec Haendel, Telemann, Purcell, Vivaldi.

ADÈLE. Arrête ! Tu as fini avec tes cuistreries ! J'aime un morceau pour lui-même,

⁴¹⁰ Ivi, p. 18.

non parce qu'il est d'Untel ou d'Untel. Et je pense qu'il vaut mieux avoir la mémoire des airs que celles des compositeurs... Mais c'est quelque chose que tu connais très bien : il y a comme un couplet et un refrain, comme une sorte d'improvisation qui n'en est pas une. Tu vois ?

PAUL. Effectivement. Tu dois vouloir parler de ce qu'on appelle la « forme sonate », avec ses deux thèmes et ses développements. Mais...

ADÈLE. Tiens, ça me revient. *(Elle siffle.)*

PAUL. Ah, mais ce n'est pas de Beethoven ! Et ce n'est pas de la flûte ! Ce n'est pas une sonate : c'est le trio en mi bémol pour piano, alto et clarinette de Mozart. Mais c'est magnifique que ce soit justement cet air-là, c'est fou.

*Il va vers elle, il la serre dans ses bras. Il se met à son tour à fredonner l'air. Puis ils se reprennent tous deux ensemble, esquissent un pas de danse et tombent de nouveau dans le bras l'un de l'autre. Ils rient.*⁴¹¹

La didascalia presentata da Rohmer suggerisce quanto questo avvenimento sia significativo per Paul; ma in un certo senso segna ancora una volta la sconfitta per lui, proprio perché non è stato capace di comprendere da subito gli slanci della donna. Questa didascalia costituisce l'unico momento in cui l'autore sottolinea i comportamenti dei personaggi, in particolare di Paul. Inoltre rappresenta il vero tornante della *pièce* poiché da questo momento tutto verterà proprio intorno a questo componimento di Mozart, suscitando inizialmente una profonda gioia nell'animo di Paul:

PAUL. [...] Si tu savais le plaisir que tu me fais! Tu ne pouvais pas mieux choisir. Ce n'est pas forcément ce qu'il y a de plus beau chez Mozart, mais c'est ce qui m'a touché en premier. Moi aussi, c'est ce qui m'a initié à la musique, si je puis dire. Je l'ai entendu très jeune, je devais avoir à peine quinze ans. Et alors, tout à coup, j'ai senti à la fois cette musique était pour moi un luxe, un beau décor, un jeu mathématique comme une liturgie. Et c'est pas cette porte qu'un jour, je m'en souviens très bien, je suis entré à l'intérieur.

ADÈLE. Alors, tu vois, on est pareils!

PAUL. J'en suis tout abasourdi.

ADÈLE. Tu ne me fais pas confiance!

PAUL. C'était un petit disque qui traînait chez mes parents. Je l'ai ensuite importé avec moi, puis perdu dans un déménagement. J'ai acheté un nouvel enregistrement, celui que tu as entendu, puis je l'ai de nouveau perdu. Je m'étais procuré la partition, et j'avais travaillé la partie de piano. *(Il va au piano. Il joue les premières mesures de la partie de piano et le thème de la clarinette.)* Ça, c'est la clarinette... Je pense que le disque doit se trouver facilement. Il y a peut-être même plusieurs interprétations.

ADÈLE. Tu me l'offriras

PAUL. Oui, bien sûr.⁴¹²

Il rapporto tra i due in questo quadro sembra definito attraverso una reale intesa che porta il protagonista ad un sentimento di amorevole slancio verso Adèle. Egli ha infine trovato un motivo per continuare ad amarla. Infatti, mentre in precedenza il rapporto che si era creato fra i due era denso di malintesi e di momenti in cui una personalità tendeva a sopraffare l'altra, ora i sentimenti che li avvolgono sembrano coincidere. Il loro legame si ritrova quindi dentro un terreno comune, quello del compromesso che cessa di

⁴¹¹ Ivi, pp. 18-19.

⁴¹² Ivi, p. 19.

essere ostile proprio quando entrambi sembrano operare una rinuncia alla loro personalità. Il tutto è esemplificato dalla battuta “Alors, tu vois, on est pareils!”, a cui risponde Paul, per la prima volta cedendo un sentimento di ammirazione “J'en suis tout abasourdi”. Quest'ultima affermazione sembra rientrare nel merito di un riconoscimento verso l'intelletto di Adèle, ma altresì sembra identificare uno dei limiti di Paul: è capace di amare solo quando vede la possibilità di una figura femminile all'altezza della sua stima.

Lo spazio a questo punto si sposta sul terreno dei ricordi, infatti i due protagonisti rivivono attraverso le loro parole i momenti del loro amore. In questo caso è sempre Adèle a porsi come la prima persona che cede di fronte alla sensibilità altrui:

ADÈLE. Peut-être un jour, mais, tu sais, ça m'a laissé un trop mauvais souvenir. Il y a autre chose que j'aimerais. Et là, tu peux m'aider aussi.

PAUL. Quoi ?

ADÈLE. C'est que tu m'emmènes au concert.

PAUL. Non ?

ADÈLE. Ben, oui !

PAUL. Nous y sommes allés deux fois. Les deux fois, tu as voulu partir à l'entracte.

ADÈLE. J'ai changé. Et puis le programme était moche. Tu me laisseras choisir le concert moi-même.⁴¹³

Il riavvicinamento fra i due è tuttavia di breve durata, poiché Paul, quasi sublimando la vittoria cerca di ottenere qualcosa di più. Il suo modo di porsi nei confronti dell'amica apre le porte a un'altra inevitabile sconfitta mentre cerca di riuscire a strapparle un appuntamento:

PAUL. [...] Eh bien, quand tu voudras.

ADÈLE. Le mois prochain.

PAUL. Seulement?

PAUL. J'espère qu'on se verra d'ici là.

ADÈLE. Certainement. Mercredi prochain, je fête mon anniversaire.

PAUL. Où ça? Chez Machin?

ADÈLE. Ben, oui, puisque j'y habite.

PAUL. Et qui sera là?

ADÈLE. Beaucoup du monde. Ses amis, mes amis, tous mes amis. Il faut absolument que tu y sois.

PAUL. Je n'aime ni les uns, ni les autres, ni le clan Stanislas, ni tous tes ex.

ADÈLE. Eh bien, ne viens pas! Mais ce sera ridicule. Tu es absolument insortable. Et tu voulais qu'on reste ensemble !

PAUL. Mais tu vas toujours te fourrer dans le milieu que je n'ai pas la moindre envie de fréquenter!

ADÈLE. C'est toi qui es snob, au fond. Viens! Ça changera peut-être un petit peu ton horizon.

PAUL. Je verrai.⁴¹⁴

Questo estratto mostra in maniera precisa l'atteggiamento del giovane protagonista nei

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 20.

confronti della donna e di se stesso. Non potendo e non volendo dividerla con nessun altro preferisce mostrarsi distante fino a pensare di allontanarsi da lei.

Nel quarto quadro si delinea il fulcro preciso di tutta la *pièce*, e rappresenta inoltre il solo quadro in cui il giovane protagonista appare da solo:

*Le décor extérieur n'a pas changé. Au début, la pièce est vide. On entend le bruit de la clef dans la serrure. Paul entre, deux petits sacs à la main. Il pose le premier sur un meuble et sort de l'autre un disque compact. Il va vers la chaîne laser, y place le disque et met l'appareil en marche. Il écoute les premières mesures du trio, puis va au téléphone.*⁴¹⁵

Nonostante la sua ritrosia a trovarsi di fronte ad Adèle e ai suoi amici, egli mostra in questo frangente tutto il suo interesse nei confronti della donna. Si palesa l'oggetto, la versione in compact disc del *Trio en mi bémol*, su cui verteranno i successivi tre quadri. Infatti questo quarto quadro, nella sua anomalia, rappresenta un momento a sé stante della *pièce*, oltre a configurarsi come l'unico “tableau” in cui non cambia lo sfondo esterno proiettato dalla finestra. L'elemento che lo lega al precedente quadro è dato dalla decisione del protagonista di non partecipare alla festa organizzata da Adèle, così come fa presente telefonando ad un amico. Ma ciò che risulta più importante sottolineare in questo caso è la premura con cui incarta il regalo per Adèle, momento da cui scaturirà il malinteso che terrà la scena nei successivi quadri:

*Il raccroche, puis va prendre le premier sac. Il en extrait une boîte entourée d'un ruban qu'il dénoue. Elle contient un foulard qu'il déplie, pose sur le canapé, contemple avec recul, puis s'amuse à plier de diverses manières, favorisant tour à tour telle ou telle couleur, tel ou tel motif du tissu. Il revient à la chaîne laser, retire le disque et le glisse dans la boîte du foulard, sous le papier de soie. Il renoue le ruban et sort, la boîte à la main.*⁴¹⁶

L'apertura del quinto quadro si presenta con la descrizione della nuova stagione che si affaccia nelle loro vite:

*Le soir tombe. Un peu de neige, brillante sous les lampadaires, est accroché aux branches des arbres.
Adèle entre. Elle porte le foulard que Paul lui a offert.
ADÈLE. Tu ne trouves pas qu'il me va bien.
PAUL. Alors, il te plaît ?
ADÈLE. Rien ne pouvait me faire plus plaisir. Tu es une des rares personnes qui savent choisir un cadeau qui fait vraiment plaisir. C'est curieux comme la plupart des gens s'arrangent pour vous offrir exactement ce qui vous plaît le moins. On dirait qu'ils le font exprès.*⁴¹⁷

La *pièce* a questo punto si sposta verso il malinteso che viene a crearsi, ricreando in

⁴¹⁵ Ivi, p. 21.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

qualche modo una sorta di commedia degli equivoci. Inizialmente, tuttavia, si riscontra una nuova effimera vittoria di Paul che ricalca sempre più il suo personaggio, ossessionato dall'idea e dal ruolo che egli si era creato. Così s'interpreta l'affermazione di Adèle che suggerisce, a tal proposito:

ADÈLE. Si je savais ce qu'il aime ! Toi, tu as des goûts arrêtés, tu es ferme à des tas de choses, mais on sait ce que tu aimes. Tandis que la quasi totalité des gens que je vois n'ont aucune opinion personnelle. Ils vont à un spectacle non pour le voir, mais pour l'avoir vu. Il faut qu'il s'y précipitent, ou alors ça ne les intéresse plus. Tu ne crois pas ?

PAUL. (*sortant de sa rêverie*). Si.

ADÈLE. À quoi penses-tu ?

PAUL. À ça. À ce que tu dis. Moi, je me fiche d'avoir vu ou de n'avoir pas vu. J'y vais pour voir, un point c'est tout.

ADÈLE. Tu es l'exception. On n'est jamais d'accord sur rien, mais j'aime mieux être en vrai désaccord avec toi qu'en faux accord avec les autres.

PAUL. Et on est d'accord, parfois aussi.

ADÈLE. Oh, si rarement !... (*Elle le dévisage. Ils se regardent tous deux en silence, comme s'ils étaient l'un et l'autre sur le point de dire quelque chose.*)... ça ne t'ennuie vraiment pas que je vienne avec toi ?⁴¹⁸

Paul si mostra perfettamente a suo agio in questa piccola vittoria contro Adèle, ma subito egli desidera ottenere una vittoria totale e così la discussione inizia a vertere su qualcosa che egli sa ma Adèle ignora:

PAUL. Non ! Je voulais simplement dire que si jamais quelque chose venant de toi, pouvait me déplaire, ça ne pouvait d'aucune sorte être ça.

ADÈLE. (*songeuse*). Qu'est-ce que j'ai pu dire qui t'a déplu

PAUL. Rien, Je parle en général.

ADÈLE. Si ! Il y a quelque chose que j'ai dit ?

PAUL. Non ! Bon, si tu veux savoir, c'est plutôt l'inverse. Tu ne m'as pas dit quelque chose qui m'aurait plu. Mais enfin, si tu ne l'as pas dit, tu ne l'as pas dit.⁴¹⁹

In riferimento al compact disc regalato, la parola non detta acquisisce un significato proprio attraverso il quale si modifica il relazionarsi dei protagonisti. In questo caso è Paul a sentirsi nuovamente sconfitto, ma non per questo cede, evitando di abiurare la maschera del proprio personaggio. Quello che si costruisce da questo istante è un personaggio che agisce non più con le parole ma con il silenzio: egli vuole tenere fede fino in fondo al ruolo che si è imposto. In esso si ritrova quel senso della recita che Michel Serceau individua nei personaggi rohmeriani:

Tout réside, outre la manière de s'adresser à autrui et de se faire des interlocuteurs, dans une certaine – quoique discrète – emphase, dans un ton qui révèle que les personnages rohmériens se donnent à eux-mêmes et aux autres une représentation de leurs actes, de leurs pensées, motivations et idéaux.⁴²⁰

⁴¹⁸ Ivi, pp. 22-23.

⁴¹⁹ Ivi p. 23.

⁴²⁰ Michel Serceau, *Éric Rohmer, les jeux de l'amour, du hasard et du discours*, Éd. du Cerf, Paris 2000, p. 47.

Infatti Paul si nasconde dietro una parola non detta per mascherare il proprio disappunto, il proprio desiderio di sentirsi importante agli occhi di Adèle, e in definitiva per tenere fede all'immagine di sé che vuole proiettare. La frase che avrebbe potuto cambiare il senso di tutta la sua relazione viene a mancare e considerando ciò Paul è costretto a rifugiarsi, a perpetrare il tono drammatico che si è imposto. Questo sottolinea una volta di più l'impossibilità per Paul di avventurarsi nel territorio di Adèle, la sua incapacità di cedere anche sul più piccolo punto. Il tutto è corredato da un tono definitivo che lo posiziona su un ideale altare di superiorità nei confronti della donna: "Si je te le dis, tu le diras, mais ce ne sera plus pareil"⁴²¹.

Oltretutto, Paul sembra trovarsi perfettamente a suo agio in questa maschera di indifferenza e superiorità che si è ritagliato, pertanto le sue parole risuonano come un monito più per se stesso che verso Adèle. Come suggerisce ancora Serceau, il personaggio maschile di Rohmer "n'est renvoyé qu'a lui-même"⁴²²:

ADÈLE. Alors, je ne vois vraiment pas. Comment veux-tu que je devine ce que tu voulais que je dise et que je n'ai pas dit. Je ne lis pas dans ta pensée!

PAUL. Je ne veux pas que tu devines. C'était une phrase, disons, attendue. Que tu ne l'aies pas dite prouve que tu n'attaches pas d'importance à quelque chose de très important pour moi. Mais j'en ai trop dit.

ADÈLE. Il y a tellement de choses auxquelles tu attaches de l'importance, et pas moi!

PAUL. Eh oui!

ADÈLE. Alors, dans ce cas, tu le sais, ça ne te déçoit pas.

PAUL. Mais là, c'est un cas très particulier... Comment t'expliquer, sans te mettre sur la voie? Euh! Ce qui me déçoit, ce n'est pas tant que tu n'attaches pas d'importance à la chose, mais que tu ne vois pas l'importance que, moi, j'y attache.⁴²³

Il modo stesso in cui Paul reagisce in questo frangente serve a sottolineare quanto egli sembri amare più la parola che la giovane donna. L'oggetto dei desideri non è più Adèle, ma la parola, la confessione di aver apprezzato il regalo e quindi la dichiarazione che egli è l'uomo che più la capisce, che più la ama, che più la desidera. In realtà questa sua proiezione sembra strettamente legata alla sua personalità, e ciò che emerge dal tono definitivo delle sue parole è che in definitiva ama solo se stesso. Egli avverte la forza delle parole pronunciate come sentenze, tali da poterlo porre ancora una volta in condizione di superiorità, che però lo condurrebbe nuovamente in una torre d'avorio. Il desiderio per la donna lo porta a prendere le sembianze di un nuovo Don Giovanni⁴²⁴,

⁴²¹ Éric Rohmer, *Le trio en mi bémol*, cit., p. 23.

⁴²² Michel Serceau, *op.cit.*, p. 50.

⁴²³ Éric Rohmer, *Le trio en mi bémol*, cit., p. 24.

⁴²⁴ « Si Don Juan n'aime aucune femme, le personnage rohmérien qui le prend implicitement pour modèle est à la fois lucide et critique. Il veut imiter un personnage en même temps qu'il en méprise le comportement ». Michel Serceau, *op.cit.*, p. 132.

come alcuni dei personaggi rohmmeriani, cercando, sempre con le parole, il modo di porre se stesso al centro della discussione. Non è più l'amore per la donna ad essere messo in gioco, ma l'amore per se stesso:

PAUL. Je vais prendre un exemple, mais suffisamment loin pour ne pas te mettre sur la voie. Supposons que je te dise : « Tu n'as pas prononcé la phrase qui me ferait le plu plaisir, venant de toi, en général. » (Ce n'est pas le cas ici, c'est plus particulier : tu ne comprends pas, très bien, ne cherche pas à comprendre.) Bon, bref, si en réfléchissant, tu te dis : « Qu'est-ce qui lui fait le plus plaisir ? Certainement lui dire que je l'aime », et que tu me dises : « Je t'aime », ça n'a pas du tout la même valeur que si tu le dis spontanément.

ADÈLE. Mais, a part « Je t'aime », je ne vois pas ce que je pourrais dire de si important pour toi.

PAUL C'est justement ce qui m'attriste ou, si tu veux, me déçoit : que tu 'aies pas l'idée de cette importance. Si tu savais que cette phrase peut me faire un tel plaisir, tu la dirais, mais tu la mets au nombre de celles qui sont tout à fait banales et tu n'y penses pas.⁴²⁵

Il rischio che pensa di correre il personaggio non è quindi quello di non sentire la frase della donna, ma quello di essere considerato, e di considerarsi, banale. In relazione al personaggio maschile, Adèle rappresenta in questa *pièce* la donna classica del mondo rohmmeriano, non tanto per debolezza o sottomissione, ma piuttosto poiché sembra l'oggetto di tutti gli affanni del protagonista. Ella ne sembra subire l'amore, più che accettarlo o rifiutarlo, senza capire quale sia il desiderio stesso del protagonista. In fondo sembra che lei abbia già raggiunto una maturità tale da porla in condizione di superiorità nei confronti di Paul. Le sue decisioni prese, giuste o sbagliate, le danno la possibilità di crescere e di maturare, di porsi continuamente in discussione, di mostrarsi un personaggio in grado di cambiare, non a seconda dei suoi desideri, ma semplicemente a seconda delle sue esperienze. In questo caso Adèle non sembra ferita dall'attacco di Paul, ma al contrario riesce a farlo sentire in difetto e questo è un aspetto che l'accomuna alle donne di Marivaux come suggerisce Verhoff in proposito:

Maintenant le jugement de l'homme a perdu son autorité[...]. Ces femmes si ouvertes, si facilement déchiffrables au début se refont mystérieuses, à leur tour. [...] Dépendantes, vulnérables auparavant, elles se trouvent être capables de profondes stratégies, où même leur indulgence est utilisée comme une arme.⁴²⁶

Le parole che Varhoff utilizza per descrivere la donna di Marivaux si adatta bene al personaggio di Adèle, e ciò viene esemplificato in questo dialogo:

ADÈLE. Tu n'es pas gentil, je vais me creuser la tête, j'ai horreur de ça.

PAUL. Tu n'as pas à te creuser la tête. Je ne veux pas que tu cherches.

ADÈLE. Je chercherai malgré moi.

⁴²⁵ Éric Rohmer, *Le trio en mi bémol*, cit., p. 25.

⁴²⁶ Han Verhoff, *op.cit.*, p. 187.

PAUL. Tu abandonneras vite.
 ADÈLE. Alors, dis-le. On tirera un trait, et j'oublierai encore plus vite. Dis !
 PAUL. Non. N'y pensons plus.
 ADÈLE. Tu vas nous rendre tous deux malheureux pour un enfantillage
 PAUL. Ce n'est pas un enfantillage. Tu ne seras pas malheureuse. Et moi, un peu plus ou un peu moins !..
 ADÈLE. Ne dis pas ça, Ce n'est pas d'un ami.
 PAUL. Tu as raison. N'en parlons plus.⁴²⁷

Infatti, in un primo tempo, Adèle si mostra desiderosa di conoscere il mistero della frase di Paul, per poi rendersi conto dell'arma che egli sta utilizzando nei suoi confronti. Così, la paura di banalità e il senso di superiorità del personaggio vengono portati in risalto dalla stessa frase della donna che giudica tutto il comportamento come estremamente infantile, colpendo in tal modo Paul in ciò che più ha a cuore: nel ragionamento.

Si crea quindi un'interessante prospettiva che sembra porre di fronte due personaggi ispirati a due autori diversi: la donna di deriva marivaudiana e l'uomo dalle sembianze mussettiane. A tal proposito è opportuno ricordare una definizione del libertinismo in Musset:

[...] les héros de Musset, désireux d'un amour pur et idéal, incapables de se faire vraiment libertins, même quand ils le souhaiteraient, considèrent le détachement et l'indifférence comme des attitudes inconcevables, mais ils se trouvent contraints de constater qu'elles composent une règle de conduite très répandue dans le monde corrompu qu'ils traversent.⁴²⁸

Il libertinismo qui è da intendere in un modo diverso dall'ottica sei-settecentesca, ovvero secondo un'ottica di sconfitta dell'uomo a partire dalla seconda metà del XX secolo. Tutto ciò implica per Paul il senso di rivalsa e il tentativo di possedere la donna sul piano intellettuale, dal momento che non riesce a possederla su quello fisico. Così Paul stesso non riesce ad essere distaccato e profondamente severo nei confronti di Adèle, proprio per via del suo desiderio di amore puro e ideale.

Il sesto quadro si apre con una nuova descrizione dell'ambiente esterno:

*Dehors, les arbres reverdissent. Il fait beau. Paul et Adèle sont assis coté à coté sur le canapé.*⁴²⁹

La primavera che entra dalla finestra sembra portare una nuova situazione fra i due personaggi, che sempre più sembrano frequentarsi anche fuori dallo spazio delimitato dal palcoscenico, segno di un riavvicinamento che si sta concretizzando. Per la prima volta nella *pièce*, infatti, la vita e la relazione fra i due non è mostrata solo attraverso le frasi e i gesti che proferiscono sulla scena ma è lasciata intendere da un passato recente

⁴²⁷ Éric Rohmer, *Le trio en mi bémol*, cit., pp. 25-26.

⁴²⁸ Valentina Ponzetto, *Musset ou la nostalgie libertine*, Droz, Genève 2007, p. 189.

⁴²⁹ Éric Rohmer, *Le trio en mi bémol*, cit., p. 26.

che viene evocato da Adèle:

ADÈLE. Alors, tu es content ? On arrive à se voir de plus en plus souvent, maintenant. Je ne sais plus me passer de toi. Ça pourrait être dangereux.

PAUL. Je croyais que tu aimais le danger ?

ADÈLE. Oui. Mais là, il n'est pas loin. Actuellement, tu as la cote auprès de moi. Je ne sais pas comment tu t'y es pris : je crois que tu n'es t'y es pas pris du tout. (*Elle rit et se serre tendrement contre lui.*) Tu n'es pas mieux qu'avant, mais, quand j'étais avec toi, je voyais tous tes défauts et pas tes qualités. Maintenant, je vois de plus en plus tes qualités et de moins en moins tes défauts. Avec les autres, c'est le contraire.⁴³⁰

In questo quadro si verifica soprattutto il riavvicinamento a Paul da parte di Adèle; tutto ciò si mostra attraverso il tentativo di Adèle di scalfire la scorza intellettuale dell'uomo, che tuttavia non viene mai meno:

[...] (*Elle se cale un peu plus contre lui.*) Et pourtant c'est lui que j'aime.

PAUL. Toujours ?

ADÈLE. Toujours. Jusqu'à ce que soit fini. Mais ça ne l'est pas encore... En tout cas, même au début, quand j'étais très amoureuse, une chose m'a manqué, avec lui. J'ai besoin de tendresse, de ta tendresse.

PAUL. Mais c'est une situation complètement folle ! L'amour d'un côté, la tendresse de l'autre, un troisième mec pour la passion, pourquoi pas, tant que tu y es ?⁴³¹

Mentre si manifesta un nuovo contatto fisico, Paul sembra essere intimidito dalla spregiudicatezza della donna e così invece di lasciarsi conquistare dall'atteggiamento e dal contatto fisico con la donna, riporta tutto al desiderio di essere dominato dal suo pensiero e attraverso questo arrivare ad una verità ideale. Così questa scena sembra richiamare il teatro di Courteline, in cui i protagonisti giocano con le parole sottintendendo significati diversi e dando luogo ad una sorta di battaglia fra i sessi:

ELLE (*installée près du lit et attaquant son pantalon*). - Le fait est qu'en parlant ainsi, j'ai perdu une belle occasion de garder pour moi des paroles inutile

LUI - Et tu en perds une seconde en émettant cette vérité d'une ambiguïté si piquante. Car tu la juges telle, j'imagine.

ELLE - Trop polie pour te démentir.

LUI - Oui? Eh, bien, j'ai le regret de t'apprendre que le jour où l'esprit et toi vous passerez par la même porte, nous n'attraperons pas d'engelures.

ELLE - Ce qui veut dire qu'il fera singulièrement chaud?

LUI - Singulièrement chaud, oui, ma fille (*Goguenard.*) TU as crus que c'était arrivé?

ELLE - Comment?

Elle est revenue à la cheminée. En chemise, les pieds nus dans des mules, elle se prépare un verre d'eau sucrée.

LUI - Tu ne t'en pas aperçue que je me moquais de toi?

ELLE - Je l'avoue

⁴³⁰ *Ibidem.*

⁴³¹ *Ibidem.*

LUI - Tu ne t'es pas rendu compte que je mystifiais ta candeur?
ELLE – Ma foi non.⁴³²

Come nel teatro di Courteline, quindi, anche in quest'opera di Rohmer è presente un dialogo sagace dalle battute fulminanti fra i protagonisti che cambiano rapidamente la posta in gioco. Allo stesso modo infatti in questo sesto quadro si ritrova la sagacia e il continuo cambiamento fra i personaggi. Perciò nel momento in cui Paul non può risultare vincitore attraverso la supremazia del contatto fisico cerca subito una rivincita postando tutto sul piano intellettuale, così che per un istante si trova lui stesso a subire la mistificazione delle parole.

ADELE. J'aimerais que tout soit réuni. Mais, pour l'instant, tendresse et amour sont séparés. Et la passion, ça viendra peut-être un jour, avec amour et tendresse en même temps, j'espère... Je vais te dire une chose étrange. J'ai envie de mettre mes mains dans les tiennes, alors que je ne le mets pas dans les siennes. J'aime que tu me caresses les cheveux, alors que lui, pas tellement. (*Elle se renverse en arrière. Il lui caresse la tête.*) Je ne devrais pas te dire ça. Ça te donne trop plaisir.
PAUL. Un plaisir fou... Rien ne peut me faire plus plaisir. (*Il la couvre de baisers. Elle se laisse faire un instant, puis se redresse.*)
ADELE. Au fait, c'est ça la phrase ?⁴³³

Adèle sembra mascherare il suo interesse con questa richiesta, come se avesse utilizzato l'arma della seduzione per far confessare Paul. Così, la donna si fa portatrice di un inganno che tiene sotto scacco il protagonista, la cui incapacità di vivere momento per momento lo vede sempre succube relativamente al suo desiderio di possedere intellettualmente l'amica. La sua reazione pertanto lo conduce ad esasperare la richiesta di Adèle, pronto a rovinare tutto in nome della sua superiorità intellettuale e di pensiero:

PAUL. Quelle phrase ?
ADELE. Ce que je viens de dire ?
PAUL. Ah, non, pas du tout... Ah ! Tu y penses toujours et tu me dis des gentillesse uniquement dans l'espoir de tomber sur elle, à tout hasard. !
ADELE. Non, ne crois pas ça ! Je pense ce que j'ai dit, et je l'ai dit spontanément. Mais quand tu as dit que rien ne pouvait te faire plus plaisir, j'ai pensé à notre discussion de l'autre jour.
PAUL. Ce n'est pas ça. Mais tout est parfait : je n'ai pas eu la phrase que j'attendais. J'en ai une autre qui la vaut, de loin.
ADELE. Alors dans ce cas, quelle est la première ? Tu peux le dire maintenant.
PAUL. Elle n'a plus d'intérêt.
ADELE. Raison de plus
PAUL. Ce n'est pas la peine. Tu serais déçue.
ADELE. Peu importe. Sois gentil !
PAUL. Laisse-moi t'expliquer. La phrase n'a aucune importance pour toi. Mais elle en a toujours pour moi une très grande. Alors laisse-moi ma chance.
ADELE. C'est plus important que ma tendresse.
PAUL. D'une certaine façon.

⁴³² Georges Courteline, *La peur des coups*, in Id., *Théâtre*, Flammarion, Paris 1965. pp. 59-60.

⁴³³ Ivi, p. 27.

ADÈLE. (*se détachant de lui*). Oh toi, alors, qu'est-ce qu'il te faut ? Je te dis presque que je t'aime, et tu n'es pas content ! Si tu prétends qu'il y a quelque chose de plus important pour toi que ma tendresse, je m'en vais immédiatement et je ne te revois plus jamais.⁴³⁴

Paul resta vittima del suo stesso gioco e delle stesse parole, mostrando un'immaturità nelle relazioni sentimentali che lo rende simile ai personaggi del cinema rohmeriano. Adèle, invece, anche lei simile alle altre eroine del cinema rohmeriano si ritrova a giocare con i sentimenti del partner, pur nella sincerità dei suoi affetti⁴³⁵.

Si ravvisa sempre più un personaggio maschile che tende ad essere una sorta di proiezione di se stesso, come se si trovasse dentro una recita che lo obbliga a contrattaccare anche quando è contro il suo stesso interesse. In altri termini, Paul si palesa sempre più come un personaggio uscito dalla mente di Musset. Parlando dei personaggi maschili di Musset, infatti, Aurélie Loiseleur individua in essi l'utilizzo di maschere che li portano ad essere molteplici:

Le masque correspond à une identité d'emprunt, amovible ; cette aliénation passagère autorise à être plusieurs, et c'est la véritable ivresse. La polyphonie qui se trouve au principe du théâtre implique qu'on essaie tous les rôles.⁴³⁶

Mentre Paul è sempre più vicino ai personaggi del teatro di Musset, Adèle, invece, è sempre più vicina ad un personaggio di Marivaux. Così le sue parole hanno sempre l'intento di smascherare l'uomo nelle sue debolezze, portandole in superficie affinché riesca a riflettere sui suoi sentimenti. Come suggerisce ancora Hans Verhoeff è la donna che deve riuscire a interpretare l'uomo:

[...] Surprise d'abord comme son amoureux, la femme, assez souvent, se ressaisit pour prendre en main l'aventure amoureuse et, exploitant sa sagacité et sa vitalité dans le jeu des confidences, elle est capable d'aider l'homme à vaincre ses scrupules et ses peurs.⁴³⁷

Infatti, anche in questo frangente, Adèle ha il compito di ristabilire le giuste priorità, facendo in modo che egli, cadendo nelle sue contraddizioni, abbia il coraggio di confessare le sue priorità:

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵La capacità del regista di svelare l'immaturità dei personaggi maschili e gli intrighi delle donne è particolarmente evidente nel ciclo cinematografico *Comédies et proverbes*, come sottolineano gli autori della biografia: « [...] Combien il a su s'approprier les conventions du passé, pour décrire tel ou tel caractère bien présent en ces premières années 1980 : la féministe passéiste, on l'a dit, qui rêve à la foi de mener le jeu amoureux et de succomber au prince charmant [...]. Le séducteur immature, qu'il soit marié ou célibataire, qui papillonne ici ou là sans jamais s'engager vraiment... » Antoine de Baecque, Noël Herpe, *Éric Rohmer*, Stock, Paris 2013, p. 305.

⁴³⁶ Aurélie Loiseleur, *Spectres de Musset*, in Sylvain Ledda, Frank Lestringant et Gisèle Séginger (dir.) *Poétique de Musset*, PURH 2013, p. 270.

⁴³⁷ Hans Verhoeff, *op.cit.*, p. 12.

PAUL. (*essayant de l'êtreindre*). Non, non, ta tendresse est la chose la plus importante, et de très loin. Mais je ne doute pas de ta tendresse, alors que je doute de l'existence d'une chose en toi que j'aimerais qui y soit et qui n'y est manifestement pas, sinon tu en parlerais.

ADÈLE. Mais c'est moins important que la tendresse ?

PAUL. Bien sûr. Écoute : il ne faut pas mettre en parallèle cette chose et ta tendresse, mais le fait de parler de cette chose et l'aveu de ta tendresse. Dans le premier cas, c'est tout à fait inattendu, dans l'autre...⁴³⁸

Questo breve dialogo mostra proprio il comportamento di Adèle in relazione all'atteggiamento di Paul. L'incapacità del giovane uomo si manifesta sempre più e si palesa nella sua ritrosia a confessare la frase che tanto desidera dalla donna. La sua testardaggine lo porta, anche in questo caso, a subire uno scontro verbale con Adèle, mostrando in tal modo la sua immaturità nel gioco amoroso. Quello che gli interessa è riuscire a vincere tutto, sia l'amore della ragazza, sia la soddisfazione per il proprio ego. In definitiva sembra che queste due obiettivi non possano mai essere scissi dal protagonista, anche se ciò comporta la sua incapacità a gioire pienamente dell'amore offertogli da Adèle, sempre più all'oscuro e impossibilitata a comprendere ciò che avviene nell'animo di Paul:

ADÈLE. Tu sais, je suis très fâchée, je risque de faire une fixation contre toi. Ce serait complètement idiot.

PAUL. Laisse-moi t'expliquer encore. Peut-être que tu me comprendras mieux. Disons que c'est une sorte de serment que je me suis fait à moi-même. Mais ce n'est pas la forme du serment qui me lie. Ce qui me lie, c'est l'importance de l'enjeu. Et l'enjeu c'est toi, c'est ton être profond. J'ai fait un pari sur ton être profond, et j'en aurai ou non, si je puis dire, la possession, selon que je gagnerai ou que je perdrai.

ADÈLE. Et si jamais tu gagnes, je le saurai, au moins ?

PAUL. Bien sûr. Ma joie sera telle que je ne pourrais pas la cacher, même si je voulais. En revanche, si je perds, je ne perds rien, puisque je n'ai plus d'illusions. L'autre fois tu n'as pas dit cette phrase, ça m'a causé une déception immense, alors que, si tu l'avais dite, ç'aurait été une satisfaction attendue. Maintenant, et de plus en plus, à mesure que le temps passe, c'est l'inverse. Si tu ne la dis pas, tant pis : mon espoir s'amenuise, il est déjà au plus bas. Mais, si tu la dis, me voilà transporté au septième ciel.

ADÈLE. Rien que ça ?

PAUL. N'y aurait-il qu'une chance sur un million, le gain est trop immense pour que je renonce.

ADÈLE. Oh, toi ! Voilà ce que c'est de te faire des aveux tendres ! Je suis bien récompensée. Tu ne mérites pas qu'on t'aime !⁴³⁹

Il discorso pronunciato da Paul sembra ricalcare sul piano dell'amore profano alcuni elementi della scommessa di Pascal, aspetto che sembra riportare il discorso verso una questione filosofica e morale. Il suo obiettivo non è ottenere una semplice confessione d'amore di Adèle, ma la consapevolezza di essere per lei indispensabile: il solo senso

⁴³⁸ Éric Rohmer, *Le trio en mi bémol*, cit., p. 28.

⁴³⁹ Ivi, pp. 28-29.

della sua vita. Pur nelle sue rimostranze ad accettare la fine del rapporto con Adèle, Paul sembra capace, almeno attraverso le sue parole, di voler scommettere con se stesso e con la donna, conscio di avere fra le sue carte, la possibilità di riuscire ad ottenere il suo intento, per questo le sue parole rimandano alla scommessa pascaliana:

Au fond, ne nous trompons y pas : le Pari n'est pas un calcul de probabilités, mais une démonstration de force, force qui repose tout entière sur l'Infini. Il s'agit pour Pascal, avant tout, de démontrer que l'on peut pas demander « son parti » en cours de partie, parce que l'Infini risque de nous rattraper... ou le rien.⁴⁴⁰

Si tratta quindi, realmente di una prova di forza, il tentativo estremo per modificare la situazione che si sta portando ad un stallo per lui più insopportabile della fine del rapporto.

Lo scioglimento della *pièce* avviene nel settimo atto, come in una sorta di eterno ritorno che è anticipato dalla riscoperta della stagione estiva:

*C'est le plein été. Le soleil luit. Les arbres ont toutes leurs feuilles. Paul est à son piano. On sonne. Il a ouvert. Adèle entre.*⁴⁴¹

La nuova stagione con l'accento al *soleil [qui] luit* richiama quindi alla memoria da subito il primo quadro e la stessa verdeggiante stagione è richiamata dalla pienezza degli alberi. Così, in questa situazione, la protagonista sembra avere fin dall'inizio del quadro la necessità di richiamarsi a quegli umori e al bisogno di rivedere Paul:

ADÈLE. Je ne te dérange pas ?

PAUL. Tu sais bien que tu ne me dérange jamais.

ADÈLE. C'est une chance que tu sois chez toi. J'avais absolument besoin de te voir.

PAUL. (*la scrutant*). Qu'est-ce qu'il y a ? ça ne va pas ?

ADÈLE. (*s'asseyant*). Ça y est. Je me suis vraiment disputée avec Stanislas. Jusque-là, c'était des querelles pour rire. Mais ce matin...⁴⁴²

In questa circostanza sembra che la situazione stia evolvendo in maniera positiva per Paul. Resta da scoprire se sarà capace di maturare e di poter approfittare della situazione per riuscire ad inserirsi nella maniera corretta attraverso questa incrinatura che si è aperta nel rapporto di Adèle con Stanislas. In tal modo Paul si trova di fronte ad una vera sfida, mettere da parte il proprio orgoglio, la sua supposta superiorità per aiutare l'amica che si mostra fragile e indifesa:

ADÈLE. Il est arrivé ce que je prévoyais, mais plus tôt que prévu. C'est ça qui me désarçonne.

PAUL. Je suis sûr que vous allez vous réconcilier.

ADÈLE. Surtout pas! Ça devait finir, voilà, c'est fini. La seule chose un peu

⁴⁴⁰ Guillaume de Tanoüarn, *Parier avec Pascal*, Cerf, Paris 2012, p. 57.

⁴⁴¹ Éric Rohmer, *Le trio en mi bémol*, cit., p. 29.

⁴⁴² *Ibidem*.

ennuyeuse, c'est que j'aurais aimé qu'on se sépare dans le calme et la sérénité. Et il y a eu cette scène parfaitement inutile... Ce qui est sûr, c'est que je n'oserai jamais rentrer de moi-même, s'il ne m'appelle pas.⁴⁴³

E ancora:

ADÈLE. La vie est faite de malentendus. Stanislas et moi, nous vivions sur un malentendu.

PAUL. Lequel ?

ADÈLE. Je ne sais pas: qu'il puisse y avoir de l'amour sans tendresse. Un malentendu chasse l'autre.

PAUL. Je ne t'ai jamais vue aussi gaie.

ADÈLE. Je suis gaie quand je suis triste. Gaie à l'extérieur, triste au-dedans.

PAUL. Triste au-dedans ? Vraiment ?

ADÈLE. Vraiment. Je suis triste, même si tu es gai. Je suppose que mes malheurs te réjouissent ?

PAUL. Pas du tout, au contraire...

ADÈLE. Ne sois pas hypocrite. Je crois que ton eau bout.⁴⁴⁴

Infatti sembra che ci sia una sorta di prova per Paul, un ostacolo da superare prima che si possa compiere la sua perfetta realizzazione e felicità. Quest'ostacolo è rappresentato principalmente da lui stesso, dalla necessità di superare il proprio egoismo. Ed è proprio in virtù di questo cambiamento, di questa consapevolezza della felicità dell'amica come prima reazione a significare il raggiungimento della propria maturità, che egli viene premiato, con quella vincita che lo porta *au septième ciel*:

Il retourne dans la cuisine pour faire le thé. Prestement Adèle se lève, ouvre son sac, y prend un disque qu'elle place sur la chaîne laser, et met l'appareil en marche. Au moment où Paul revient avec le plateau, le disque démarre et les premières mesures du trio en mi bémol se font entendre. Sa stupéfaction est telle qu'il manque de tout renverser. Il pose le plateau à la hâte. Il se précipite vers Adèle et la serre frénétiquement dans ses bras. Il la couvre de baisers. Adèle se dégage doucement. Il est tout pâle. Il tremble.⁴⁴⁵

Sembra che si crei in questo modo lo scarto necessario al completamento delle sensazioni del protagonista, in attesa dello svelamento finale, come viene suggerito nel dialogo successivo:

ADÈLE. Je croyais te faire plaisir, mais pas à ce point !

PAUL. Eh bien voilà ! J'étais sûr que ça arriverait un jour. Il ne fallait pas désespérer.

ADÈLE. Désespérer de quoi ?

PAUL. Tu sais bien ? Ce que j'attendais de toi.

ADÈLE. La « phrase » ? Mais je n'ai rien dit !

PAUL. Tu as fait mieux. Ce qui compte, ce n'est pas la phrase, c'est la musique.

ADÈLE. (*souçonneuse*). Quoi ? Tu ne vas pas me dire que tu m'en voulais parce que je ne t'avais pas offert ce disque ! C'était plutôt à toi de le faire. Rappelle-toi, tu

⁴⁴³ Ivi, p. 30.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 31.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

me l'avais promis.⁴⁴⁶

Si svela inoltre in questo momento il malinteso che ha portato a il protagonista a questo punto:

PAUL. Tu ne l'as pas trouvé?

ADÈLE. Manifestement non.

PAUL. J'avais remis à Arthur les deux cadeaux dans un même paquet.

ADÈLE. Il a dû rester dans l'emballage. Stanislas, qui est maniaque de l'ordre, a jeté le soir même tous les cartons à la poubelle. Ça t'apprendra à ne pas apporter tes cadeaux toi-même.

PAUL. Dans ce cas, la phrase de remerciement pour le disque, j'aurais pu l'attendre longtemps. (*il va arrêter l'appareil.*) Arrêtons. On l'écouterà au calme tout à l'heure, si tu veux bien.⁴⁴⁷

Prima della conclusione dell'opera scopriamo quindi il punto che ha creato il malinteso e che ha origine nella scelta attuata da Paul nel quarto quadro, quando aveva deciso di non presentarsi a casa di Adèle per festeggiare il suo compleanno. Questa decisione ha generato quindi tutta la serie di conseguenze che hanno impedito a Paul, nel quadro precedente, di relazionarsi in maniera franca e definitiva con Adèle. Tutto ciò comporta una nuova crescita per il protagonista: la comprensione dei propri errori e di quanto essi possano costargli cari in termini di felicità. La stessa Adèle fa presente quanto il regalo del disco sarebbe stato apprezzato da lei : “*puisque tu y attachais si peu d'importance – du moins à ce que je croyais – que tu avais oublié de me l'offrir?*”⁴⁴⁸; ed è quindi solo attraverso il puro caso che tutto viene a sciogliersi:

[...] ADÈLE. Pas du tout. Dans cette librairie, donc, le libraire avait mis la radio, ou une cassette, peu importe. Et qu'est-ce qu'on jouait ? Le trio...

C'était comme si j'avais subitement été soulevée de terre. Je ne faisais plus attention au lieu où je me trouvais, aux gens qui étaient autour de moi. J'étais totalement entrée dans la musique, et je n'en suis sortie que lorsque le morceau a été terminé. Je n'avais pas oublié son nom : trio en *mi* bémol. Je ne suis pas tout à fait aussi cruche que tu pense Alors j'ai eu envie de l'acheter pour te l'offrir, et l'écouter avec toi, rien qu'avec toi.

PAUL. Ce que tu dis, aujourd'hui, est mille fois mieux que la phrase que j'attendais, l'autre jour. Ce malentendu aura au moins servi à quelque chose !

ADÈLE. Alors, tu es content ?

Paul, pour toute réponse, la serre dans ses bras.⁴⁴⁹

Tuttavia, prima che tutto sia sistemato, la rivincita della donna deve essere completata, ed ella lo fa servendosi delle parole, del ragionamento, in modo tale che Paul sia consapevole della propria negligenza:

⁴⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁴⁷ *Ivi*, p. 32.

⁴⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁴⁹ *Ivi*, p. 33.

[...].... Et tu n'as pas honte d'avoir manqué de confiance en moi ? Si tu avais eu une meilleure idée de moi, tu aurai dû penser que, si j'avais reçu ton disque, il était tout à fait exclu que je ne te remercie pas, donc que, pour une raison ou une autre, je ne l'avais pas reçu. Au lieu de ça, tu es parti dans des élucubrations qui reposaient toutes sur le postulat que j'étais une idiote totale.

PAUL. Mais non !

ADELE. Mais si !

PAUL. Peut-être. J'aurais dû te faire confiance. Je t'ai sous-estimée, et je comprends que tu m'en veuilles !⁴⁵⁰

Le parole di Adèle sortiscono quindi il loro effetto: una nuova castrazione simbolica per Paul che resta senza parole e che, ancor meglio, resta senza l'appoggio del proprio pensiero. La vittoria di Adèle in questo caso è definitiva, ma è una vittoria che ha un gusto felice anche per Paul, liberatosi dalla sua presunta superiorità intellettuale, e che lo porta a considerare la donna come sua pari, come meritevole della sua fiducia e della sua stima:

*Il remet l'appareil en marche. Il va rejoindre sur le canapé Adèle qui lui tend les bras et l'attire tout contre elle. Et, c'est sans desserrer leur tendre étreinte qu'ils écoutent, en même temps que l'assistance, le premier mouvement en mi bémol, pour piano, alto et clarinette, K. 498, de Mozart.*⁴⁵¹

Quindi è solo attraverso la riconsiderazione del suo pensiero, il cambiamento del suo essere, o meglio della sua apparenza che si era creato, che il rapporto fra i due può inserirsi in uno schema fatto di complicità lasciato presagire dalla didascalia finale.

Conclusione

La *pièce* teatrale mostra quindi degli elementi che sembrano ricorrenti nell'opera di Rohmer e che si caratterizzano in maniera marcata per la puntualità con cui sono riportati nel mezzo cinematografico. L'innovazione portata avanti attraverso quest'opera, un *unicum* nel percorso artistico di Rohmer, sembra comunque rappresentarne una continuità, soprattutto tenendo presente il modo in cui si manifestano i riferimenti al teatro classico francese. Laddove, nelle opere cinematografiche, tutto ciò era filtrato attraverso lo sguardo privilegiato indirizzato verso l'aspetto letterario, in quest'opera si ravvisa, al contrario, il contributo enorme dettato dall'esperienza cinematografica.

Il tentativo è quello di evidenziare come i protagonisti dei suoi film possano avere delle corrispondenze nel teatro francese, e in questa circostanza tale idea si mostra nella sua esattezza e precisione, sottolineando come Rohmer sembri attingere la costruzione dei

⁴⁵⁰ *Ibidem.*

⁴⁵¹ *Ivi*, p. 34.

suoi personaggi dall'universo di Marivaux e Musset.

Sembra pertanto veritiera l'affermazione di Sergio Toffetti, quando rimarca il paradosso di un “teatro fatto da un cinema che rifiuta il teatro ma che ne fa”⁴⁵², e Rohmer mostra quindi attraverso quest'opera come i suoi personaggi, pur mantenendo le caratteristiche tipiche che ne hanno reso celebre il cinema, siano capaci di vivere e avere una loro autonomia anche all'interno di una *pièce* teatrale, trovando in questo *medium* il loro ambiente naturale.

⁴⁵² Sergio Toffetti, *op.cit.*, p. VII.

Conclusione generale

Pur nel ristretto *corpus* letterario di Éric Rohmer, sono emersi interessanti aspetti da analizzare. Come si è potuto evincere dalla lettura delle sue opere, risulta quanto l'aspetto letterario abbia influenzato la sua carriera e questo si sia riverberato nelle sue opere cinematografiche.

Quindi, nonostante la sua fama di regista abbia parzialmente eclissato il suo percorso di scrittore, si possono sottolineare alcuni aspetti che suggeriscono una riscoperta degli scritti di Rohmer per cercare di inserirlo nel contesto più ampio della letteratura.

Se i racconti scritti in età giovanile raccolti in *Friponnes de porcelaine* mostrano alcuni aspetti ingenui e derivativi, si può tuttavia sottolineare l'importanza che assume il ruolo dello spazio, inserendolo nella scia della tematica sviluppata all'interno della letteratura francese. In particolare si evince l'interesse per la funzione svolta dalla città nei racconti, luogo elettivo in cui i protagonisti portano avanti le loro storie fino ad operare dei significativi cambiamenti nei loro comportamenti. A tal proposito i più rappresentativi risultano *Une journée* e *Rue Monge*. Il primo permette di comprendere come un'avventura per le vie cittadine e attraverso i suoi mezzi di trasporto possa costituire un cambiamento nei sentimenti delle persone, tali da poter ridefinire il rapporto nei confronti di un amore non ricambiato. Il secondo invece mostra tutta la forza che la città può avere per propiziare l'incontro, anche se poi deve essere il protagonista a saper cogliere le occasioni che essa offre. Tra i luoghi della città un ruolo importante è esercitato dai "cafés", che servono come punto d'incontro fisso e si rivelano il fulcro di un racconto come in *Le revolver*. Tuttavia ci sono altri luoghi che entrano negli scritti di Rohmer, ad esempio la stanza in *La demande en mariage*, in cui il protagonista si appropria quasi fisicamente della vita della donna amata o in *Chantal, ou l'épreuve*, in cui la stanza è raffigurata come la proiezione mentale del giovane dandy che vi trascorre le sue lunghe giornate di studio. Quando si esce dalla città e si approda nei luoghi di villeggiatura, invece, il protagonista cerca di riappropriarsi della propria vita attraverso i ricordi che possono nascere dai luoghi dell'infanzia come in *Qui est comme Dieu?*, dove il protagonista vive il proprio dissidio interiore e cerca di comprendere quali siano le sue vere aspettative nella vita.

Tuttavia il vero esempio della volontà di Rohmer di porsi come scrittore è caratterizzato dal romanzo *La maison d'Élisabeth*, che offre un'interessante prospettiva per analizzare nel complesso le sue opere. L'influenza del romanzo americano si contraddistingue come il punto da cui partire nell'analisi dell'intero *corpus* e mostra, tra le altre cose, il

vivo interesse che nel periodo era stato dedicato alla narrativa di Faulkner e Dos Passos. Tuttavia quello che colpisce maggiormente sono quegli elementi che Rohmer riesce a cogliere, anticipando la poetica dello sguardo del *nouveau roman*; in tal senso sembra che emerga in lui già quell'attenzione al *medium* cinematografico, che si contraddistingue per una visione frammentata della storia. Così le descrizioni contenute in questo romanzo sembrano catturare un particolare momento della vita dei personaggi, come se questa operazione comportasse la visione di un fotogramma che necessariamente per essere compresa deve essere completata da una visione d'insieme. In tal senso l'assenza dei raccordi temporali crea nel lettore un senso di smarrimento, proprio come se stesse spiando un breve istante della vita dei personaggi.

In tutto ciò sembra rivestire una grande importanza il ruolo dello spazio, come è stato più volte sottolineato, proprio perché in base ai diversi luoghi in cui i personaggi si muovono cambiano i loro comportamenti, talvolta rifugiandosi nella menzogna oppure semplicemente palesando la verità. Il personaggio più complesso del romanzo, quello di Michel, risulta particolarmente interessante perché le sfumature della sua personalità appaiono molteplici e rivelano una sostanziale differenza tra il modo in cui egli vorrebbe comportarsi e come effettivamente agisce. Lo spazio quindi si definisce per lui come una sorta di teatro in cui inscenare la recita della propria vita.

Come Michel, un altro personaggio definisce il suo carattere attraverso l'esplorazione degli spazi; si tratta di Bernard, il figlio di Élisabeth, il quale riesce a sfruttare le occasioni che i diversi luoghi gli propongono per riuscire ad arrivare ad un percorso che lo porti ad una maturazione. Nel suo caso lo spazio non rappresenta un teatro, ma piuttosto la tappa di un percorso che deve portare alla sua crescita, al superamento dei propri limiti e alla necessità di dover interagire con gli altri.

Élisabeth, la padrona stessa della casa, invece è colei che vive lo spazio nella maniera meno sconvolgente, ma tuttavia funzionale per comprendere il suo carattere. Ella si dimostra benevola e rassicurante nella propria casa, una perfetta madre di famiglia, ma è a sua volta preda di dubbi e di angosce, come dimostrano i suoi pensieri e il difficile rapporto con il figlio. Così, quando raggiunge la città, uscendo dal proprio nucleo familiare, è costretta a ritrovarsi di fronte agli imprevisti, che non ne minano le certezze ma che comunque le provocano una sorta di malessere che solo l'incontro con Michel e la sua capacità di destreggiarsi nei differenti spazi può aiutarla a superare.

Anche nei racconti inclusi nella raccolta *Six contes moraux* la spazialità diviene determinante per analizzare i personaggi. La città, quasi sempre Parigi, è il luogo dove i protagonisti intrecciano le proprie storie e cercano di trovare un senso morale nelle loro

azioni, vedendo in essa la proiezione dei propri sogni e delle proprie aspirazioni, che tuttavia non sempre vengono colti. Questo vuol dire che l'ambiente cittadino è anche il luogo ideale in cui i personaggi possono abbandonarsi ad una sorta di terapia per comprendere esattamente quello che vogliono: *La boulangère de Monceau* mostra il giovane alle prese con la possibilità di un doppio amore. *La carrière de Suzanne*, che riprende in parte la stessa trama di *Le revolver*, mostra come i luoghi della città influiscano sì nelle vite dei protagonisti, ma soprattutto come debbano essere una tappa da superare per arrivare alla maturazione. È quanto avviene alla giovane protagonista che, abbandonando il “café” dove aveva subito le macchinazioni dei due personaggi maschili, riesce ad operare un cambiamento nella propria vita, lasciando i due amici ancora alle soglie della maturità, che solo in parte riescono a vedere.

Ma forse il racconto che maggiormente esemplifica la forza della città è *L'amour, l'après-midi*, in cui il personaggio, una volta trovatosi di fronte ai propri desideri, comprende, per una propria istintiva paura, quanto essa possa essere tentacolare e perciò tende a rifugiarsi nella tranquillità della propria casa in periferia. In *Ma nuit chez Maud*, riprendendo in parte l'intreccio di *Rue Monge*, si evince come anche in una piccola città gli incontri e le possibilità di relazionarsi con le persone siano possibili. Fuori dalla città anche in questa raccolta i personaggi acquisiscono nuovi elementi per analizzare la propria vita, come ne *Le genou de Claire*, in cui il protagonista deve cercare dentro di sé, anche attraverso una sfida morale, di comprendere quale sia il senso del rapporto con la donna amata, distante e quasi sempre lontana dai suoi pensieri, ma che rappresenta la sistemazione cui tanto aspira. E ancora ne *La collectionneuse*, in cui il luogo della villeggiatura, concretizzata perfettamente da un' antica abitazione che sembra stagliarsi fuori dal tempo, raffigura la stessa incapacità del protagonista di sapersi relazionare con il presente e con le persone con cui entra in contatto. La necessità per lui sarebbe quella di cambiare, ma forse questo richiede uno sforzo troppo grande e la sua sfida morale è persa perché preferisce rifugiarsi nella sua solitudine e in una vita che si sottrae al tempo.

La *pièce* teatrale *Le trio en mi-bémol* permette di comprendere al meglio il modo in cui Rohmer procede esemplarmente attraverso i dialoghi, e quale sia la forza delle parole che così spesso i critici cinematografici sottolineano in riferimento alle sue pellicole. Infatti, proprio attraverso le parole, che sorreggono un'azione scenica quasi del tutto assente, i protagonisti svelano gli aspetti del loro carattere, manifestando i loro sentimenti.

Tuttavia, viene mostrato come le parole abbiano una loro forza quasi indipendente che

esula dai desideri del protagonista. In questo caso è il personaggio maschile a mostrare come sia possibile restare vittima delle proprie affermazioni: cercando la superiorità proprio attraverso la sua verbosità, egli non può che rovinare il proprio rapporto con il personaggio femminile. Quest'ultimo, quasi sempre impermeabile alle sue parole, conduce la propria vita in maniera indipendente, assumendo in sé tutta la forza che è caratteristica delle donne del cinema di Rohmer e sottolineando come l'uomo sia capace di crearsi da solo la propria sconfitta, mentre è solo l'intervento della donna che può salvarlo dalla sua solitudine.

In questo lavoro si è cercato quindi di assegnare un nuovo valore agli scritti di Rohmer, sottolineando non solo quanto la letteratura sia stata importante nella sua formazione come regista, ma anche un canale specifico poter esprimere la sua arte.

Bibliografia

Opere di Éric Rohmer

Cordier, Gilbert, *Élisabeth*, Gallimard, Paris 1946 ; nouv. éd., Rohmer, Éric, *La maison d'Élisabeth*, Gallimard, Paris 2007 ; trad. it. Marianna Basile, *Élisabeth*, Mondadori, Milano 2005.

Rohmer, Éric, *Le trio en mi-bémol*, Actes sud, Paris 1988 ; *Il trio in mi bemolle*, a cura di Sergio Toffetti, Einaudi, Torino 1989.

Rohmer, Éric, *Six contes moraux*, L'Herne, Paris 2003 ; *La mia notte con Maud*, a cura di Sergio Toffetti, trad. it. Elena De Angelis Einaudi, Torino 1988.

Rohmer, Éric, *Les contes des quatre saisons*, Cahiers du cinéma « Petite Bibliothèque », Paris, 1998 ; *Racconti delle quattro stagioni*, trad. it. Sergio Toffetti, Il castoro, Milano 1999.

Rohmer, Éric, *Comédies et proverbes*, tome I, Cahiers du cinéma « Petite Bibliothèque », Paris, 1999.

Rohmer, Éric, *Comédies et proverbes*, tome II, Cahiers du cinéma « Petite Bibliothèque », Paris, 1999.

Rohmer, Éric, *Friponnes de porcelaine*, Stock, Paris 2014.

Saggi di Éric Rohmer

Rohmer, Éric, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, UGE, Paris 1977; *L'organizzazione dello spazio nel Faust di Murnau*, a cura di Antonio Costa, Venezia, Marsilio 1985.

Rohmer, Éric, *Le goût de la beauté*, Editions de l'Etoile, Paris 1984 ; *Il gusto della bellezza*, Pratiche, Parma 1991.

Rohmer, Éric, *Lignées balzaciennes*, in Balzac, Honoré de, *La Rabouilleuse*, P.O.L., Paris 1992, pp. I-XVIII.

Filmografia essenziale di Éric Rohmer

Journal d'un scélérat (1950)

Charlotte et son steak (1951)

Bérénice (1952)

La Sonate à Kreutzer (1956)

Véronique et son cancre (1959)

Le signe du Lion (1959)

La boulangère de Monceau [*Six contes moraux*, I] (1963)

La carrière de Suzanne [*Six contes moraux*, II] (1963)

Nadja à Paris (1964)

La collectionneuse [*Six contes moraux*, III] (1966)

Ma nuit chez Maud [*Six contes moraux*, IV] (1969)

Le genou de Claire [*Six contes moraux*, V] (1970)

L'amour l'après-midi [*Six contes moraux*, VI] (1972)

La Marquise d'O... (1976)

Perceval le Gallois (1978)

La femme de l'aviateur [Comédies et proverbes, I] (1981)

Le beau mariage [Comédies et proverbes, II] (1982)

Pauline à la plage [Comédies et proverbes, III] (1983)

Les nuits de la pleine lune [Comédies et proverbes, IV] (1984)

Quatre aventures de Reinette et Mirabelle (1986)

Le rayon vert [Comédies et proverbes, V] (1986)

L'ami de mon amie [Comédies et proverbes, VI] (1987)

Conte de printemps [Contes des quatre saisons, I] (1990)

Conte d'hiver [Contes des quatre saisons, II] (1992)

L'arbre, la maire et la médiathèque (1993)

Les rendez-vous de Paris (1995)

Conte d'été [Contes des quatre saisons, III] (1996)

Conte d'automne [Contes des quatre saisons, IV] (1998)

L'Anglaise et le Duc (2001)

Triple Agent (2004)

Les amours d'Astrée et Céladon (2007)

Opere di altri autori

Courteline, Georges, *La peur des coups*, in Id., *Théâtre*, Flammarion, Paris 1965.

de Musset, Alfred, *Les Caprices de Marianne*, in Id., *Théâtre complet*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris 1990.

Rimbaud, Arthur, *Une saison en enfer*, éd. André Guyaux et Aurélia Cervoni, in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 2009.

Studi critici su Éric Rohmer

Angeli, Giovanna, *Éric Rohmer*, Moizzi, Milano 1979.

Castelli, Paolo, *Paris vu par Rohmer, Cronotopi Urbani, "Lieux Dangereux" e Metamorphoses du Paysage*, in Flavio Vergerio, Gianfranco Zappoli, *Éric Rohmer: la parola vista*, Moretti & Vitali, Bergamo 1996, pp. 102-110.

Cléder, Jean, *Entre littérature et cinéma*, Armand Colin, Paris 2012.

Corso, Andrea, *Éric Rohmer da Parigi a Clermont-Ferrand. Lettura di Rue Monge e Ma nuit chez Maud attraverso Pascal*, "Rhexis-Literature", 6.2, 2015, pp. 60-76.

Crisp, Colin G., *Éric Rohmer: realist and moralist*, Indianapolis: Indiana University Press, Bloomington 1988.

De Baecque, Antoine; Herpe Noël, *Éric Rohmer, biographie*, Stock, Paris 2014.

Estève, Michel, *Éric Rohmer*, Lettres modernes, Paris 1986.

Ghirlanda, *Il professor Rohmer*, in Vergerio, Flavio; Zappoli, Gianfranco (a cura di), *Éric Rohmer: la parola vista*, Moretti & Vitali, Bergamo 1996, pp. 78-84.

Herpe, Noël (dir.), *Rohmer et les autres*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2007.

Louguet, Patrick, *L'œuvre de Rohmer: Une politique cinématographique qui tient à la parole*, in Id. (dir.), *Rohmer ou le Jeu des variations*, Saint-Denis, PUV, 2012, pp. 7-24.

Magny, Joël, *Éric Rohmer*, Payot et Rivages, Paris 1995.

Mancini, Michele, *Éric Rohmer*, La nuova Italia, Firenze 1982.

Marocco, Paolo, *Éric Rohmer*, Le mani, Recco 2002.

Mercier, Claire, *L'action et le geste*, in Patrick Louguet (dir.), *Rohmer ou le jeu des variations*, PUV, Saint-Denis 2012, pp. 83-106.

Pezzotta, Roberta; Prandi, Francesca, *L'universo femminile nella filmografia di Éric Rohmer*, in Flavio Vergerio, Franco Zappoli (a cura di), *Eric Rohmer, la parola vista*, Moretti & Vidali, Bergamo 1997.

Ponzetto, Valentina, *Comédies et proverbes. De Musset à Rohmer*, in (dir.) André Guyaux; Frank Lestringant, *Fortunes de Musset*, Classiques Garnier, Paris 2011, pp. 337-394.

Robic, Sylvie; Schifano, Laurence (dir.), *Rohmer en perspective*, PUF, Paris 2012.

Serceau, Michel, *Éric Rohmer, les jeux de l'amour, du hasard et du discours*, Du Cerf, Paris 2000.

Toffetti, Sergio, *La morale, la bellezza*, in Éric Rohmer, *La mia notte con Maud*, Einaudi, Torino 1988, pp. 215-226.

Toffetti, Sergio, "Beau comme la musique...", in Éric Rohmer, *Il trio in mi bemolle*, Einaudi, Torino 1989, pp. V-XI.

Vergerio, Flavio; Zappoli, Gianfranco; "Élisabeth" di Gilles Cordier. *Un romanzo anticipatore* in Id. (a cura di), *Éric Rohmer, la parola vista*, Moretti & Vitali, Bergamo 1996, pp. 362-366.

Vidal, Marion, *Les contes moraux d'Éric Rohmer*, Lherminier, Paris 1977.

Zappoli, Giancarlo, *Éric Rohmer, Il castoro*, Milano 1999.

Studi su altri autori

Deloffre, Frédéric, *Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage*, Colin, Paris 1971.

de Tanoüarn, Guillaume, *Parier avec Pascal*, Cerf, Paris 2012.

Heyvaert, Alain, *La transparence et l'indicible dans l'œuvre d'Alfred Musset*, Klincksieck, Paris, 1994.

Loiseleur, Aurélie *Spectres de Musset*, in Sylvain Ledda, Frank Lestringant et Gisèle Séginger (dir.), *Poétique de Musset*, PURH, 2013, pp. 261-268.

Ponzetto, Valentina, *Musset ou la nostalgie libertine*, Droz, Genève 2007.

Reilly, Mary, *Racine. Language, Violence and power*, P. Lang, New York 2005.

Robert, Pierre, *Poétique de Racine : étude sur le système dramatique de Racine et la constitution de la tragédie française*, Slatkine, Genève 1997.

Verhoff, Hans, *Marivaux ou le dialogue avec la femme : une psycholecture de ses comédies et de ses journaux*, Paradigmes, Orléans 1994.

Studi di carattere generale

Bachtin, Michail, *Vosprosy literatury i estetiki*, Chudožestvennaja literatura, Izdatel'stvo 1975, trad. it. *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979.

Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, Paris 1984.

Chatman, Seymour, *Story and Discours: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, London 1978, trad. it. *Storia e discorso*, Net, Milano 2003.

Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Les éditions de Minuit, Paris, 1983 ; trad. it., *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984.

Deleuze, Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2*, Les éditions de Minuit, Paris, 1985; trad. it., *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989.

Dusi, Nicola, *Il cinema come traduzione*, Utet, Torino 2006.

Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, trad. it. *Figure III*, Einaudi, Torino 1976.

Genette, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, trad. it. *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.

Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris 1983, trad. it. *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1987.

Ghielli, Francesco, voce *Caso*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli e Piero Fasano, Utet, Torino 2007, tomo I, pp. 383-385.

Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Larousse, Paris 1966 ; trad. it. *La semantica strutturale : ricerca di metodo*, Meltemi Roma 2000.

Greimas, Algirdas Julien, *Du sens, essais sémiotiques*, Seuil, Paris 1970 ; trad. it., *Del senso*, Bompiani, Milano 1984.

Greimas Algirdas Julien, *Du sens 2*, Seuil, Paris 1983 ; trad. it., *Del senso 2 : narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1985.

Köhler, Erich, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, W. Fink, Munchen 1973, trad. it. *Il romanzo e il caso: da Stendhal a Camus*, Il Mulino, Bologna 1990.

Macchia, Giovanni *et al.*, *La letteratura francese. Dall'Illuminismo al Romanticismo* [1974], vol. III, Rizzoli "Bur", Milano 1992.

Macchia, Giovanni *et al.*, *La letteratura francese. Dal Romanticismo al Simbolismo* [1987], vol. IV, Rizzoli "Bur", Milano 1992.

Macchia, Giovanni *et al.*, *La letteratura francese. Il Novecento*, Accademia, Milano 1987, vol. V.

Moretti, Franco, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999.

Raymond, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme* [1933], Corti, Paris 1963, trad. it. *Da Baudelaire ai surrealisti*, Einaudi, Torino 1948.

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, Paris 1961; trad. it., *Il Nouveau roman*, Sugar, Milano 1965.

Rousset, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent , la scène de première vue dans le roman*, Librairie Jose Corti, Paris 1981.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Gallimard « Folio essais », Paris, 2015.

Scaiola, Anna Maria (a cura di), *Il romanzo francese dell'Ottocento*, Laterza, Roma 2008.

Sozzi, Lionello (a cura di), *Storia europea della letteratura francese. Dal settecento all'età contemporanea*, vol. II, Einaudi, Torino 2013.

Teroni, Sandra (a cura di), *Il romanzo francese del Novecento*, Laterza, Roma 2008.

Studi sullo spazio

Augé, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil,

Paris 1992, trad. it. *Nonluoghi: introduzione a una antropologia sulla surmodernità*, Elèuthera, Milano 1993.

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957, trad. it. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975.

Baudelle, Yves, *Cartographie réelle et géographie romanesque: poétique de la transposition*, in Marc Moser (dir.), *Création de l'espace et narration littéraire*, UFR, Nice 1997, 45-63.

Benjamin, Walter, *Paris, Capitale du XIX^e siècle* [1938], trad. fr., Cerf, Paris 2009

Bertone, Giorgio, *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara 1999.

Cabibbo, Paola (a cura di), *Lo Spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993.

Cavicchioli, Sandra, *Spazio, descrizione, effetto di realtà*, in Sorrentino, Flavio (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando, Roma 2010, pp. 19-37.

Cazalé Bérard, Claude, voce *Parigi*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli e Piero Fasano, Utet, Torino 2007, tomo III, pp. 1835-1840.

Coyault, Sylviane, *L'histoire et la géographie dans le récit poétique*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 1997.

Fontanille, Jacques *Formes tensives et passionnelles du dialogue des sémiosphères*, in Bertrand Westphal (dir.), *Géocritique forme d'emploi*, Presses Univeritaires Limoges 2000, pp. 116-124.

Jacob, Michael, *Paesaggio e architettura, differenza e identità*, in Sorrentino, Flavio (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*,

Armando, Roma 2010, pp. 99-114.

Jouve, Vincent *Spazio e lettura: la funzione dei luoghi nella costruzione del senso*, in Sorrentino, Flavio (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando, Roma 2010, pp.53-68.

Kerbrat, Marie-Claire, *Leçon littéraire sur la ville*, Presses Universitaires de France, Paris 1995.

Moretti, Franco, *Atlante del romanzo europeo, 1800-1900*, Einaudi, Torino 1997.

Moretti, Franco, *Spazio e stile, geografie dell'intreccio e storie del Terzo*, in Sorrentino, Flavio (a cura di), *Il senso dello spazio, o spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando, Roma 2010, pp. 69-84.

Musarra, Franco, Musarra Shroeder, Ulla, voce *Città*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli e Pino Fasano, Utet, Torino 2007, tomo I, pp. 437-443.

Rubino, Gianfranco, *Immaginario e narrazione, temi e tecniche del romanzo francese contemporaneo*, Bulzoni, Roma 1992.

Rubino, Gianfranco; Violato, Gabriella (a cura di), *Itinerari urbani. L'immagine della città nella letteratura francese dal cinquecento al duemila*, Bulzoni, Roma 2005.

Rubino, Gianfranco, *Figure dell'erranza. Immaginario del percorso nel romanzo francese contemporaneo*, Bulzoni editore, Roma 1991.

Sansot, Pierre, *Poétique de la ville*, Klincksieck, Paris 1971.

Sansot, Pierre, *Paysages de l'existence, Essais*, Gollion, Paris 2015.

Smadja, Robert, *L'espace psychanalytique, théorie et pratique*, in Vion-Dury, Juliette; Grassin, Jean-Marie; Westphal; Bertrand (dir.), *Littérature et espaces*, Pulim, Limoges 2003, pp.65-76.

Torregiani, Bruno, voce *Spazio*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Remo Cesarani, Mario Domenichelli e Pino Fasano, Utet, Torino 2007, tomo III, pp. 2325-2331.

Westphal, Bertrand, *Le monde plausible*, Les éditions de Minuit, Paris 2001.

Westphal, Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Les éditions de Minuits, Paris 2007, trad. it. *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Armando, Roma 2009.