

Coup de coeur
Le système rohmérien
Conte de printemps

Normand Chabot

Volume 10, Number 1, September–November 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34180ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Chabot, N. (1990). Review of [Coup de coeur : le système rohmérien / *Conte de printemps*]. *Ciné-Bulles*, 10(1), 38–39.

Le système rohmérien

par Normand Chabot

« Toute aberration doit être tenue (...) comme l'émergence possible d'un autre système. »
(Jean Ricardou)

Éric Rohmer nous revient, encore diront certains, avec ses histoires de jeunes femmes indélicates. Après avoir traité du climat d'éthique molle dans les années 70 avec ses *Contes muraux*, plus discursifs qu'effectifs, et de l'ambiguïté individualiste des années 80 avec ses *Comédies et Proverbes*, Rohmer s'attaque, en précurseur ou en simple témoin de son époque, aux climats avec ses *Contes des quatre saisons*. Bien entendu, il n'utilise les saisons que comme prétextes, ne les posant qu'en filigrane — implicitement — derrière une histoire, somme toute, banale.

Jeanne rencontre Natacha lors d'une soirée plutôt ennuyeuse. Cette dernière l'invite à venir chez elle puisque Jeanne a prêté son appartement à une cousine. Leur amitié prendra vraiment naissance lors d'un séjour à la campagne où Jeanne sera présentée au père de Natacha et à sa copine dont le caractère semble irriter tout le monde. Suivront les éternels quiproquos — typiques des films de Rohmer — et leur résolution se fera dans un climat de confusion presque total.

Les films de Rohmer suscitent la controverse : Rohmer c'est Rohmer, on aime ou on n'aime pas. Du moins aura-t-il réussi à développer, au fil des oeuvres, un style qui lui soit propre. En fait, on peut apprécier ses films à plusieurs niveaux : on s'identifie aux propos des personnages, on savoure l'atmosphère nonchalante des situations, mais aussi, on peut y découvrir une structure narrative, un système qui nécessite un travail sur la façon de dire les choses (la forme) plus que sur les choses elles-mêmes (le contenu). Brel ne chantait-il pas, dans *Fernand* : « Et puis si j'étais le bon Dieu, je crois que je s'rais pas fier. Je sais on fait ce qu'on peut, mais y a la manière. »

Avec *Conte de printemps*, Rohmer évite le point de vue de Dieu, omniscient, dont le savoir absolu permet aux spectateurs d'en connaître plus sur la situation des personnages qu'eux-mêmes. Comme toujours, il « incarne » son point de vue dans la position du narrateur-énonciateur à la troisième personne du

singulier : ce n'est pas un narrateur ou une caméra qui dit « je ». L'appareil de prise de vue semble là pour enregistrer le récit dans sa continuité spatio-temporelle, et Rohmer n'être qu'un témoin invisible et passif de la fiction qui se déroule devant lui, et, virtuellement devant nous, à l'écran.

De plus, le montage filmique, sans être naïf, n'utilise pas toutes les ressources du médium cinématographique ; il frôle presque la vieille technique du montage invisible, assurant ainsi la fluidité du récit. On est bien loin du style *montagier* d'un Eisenstein ou d'un Godard. Ce qui nous permet de voir, dans l'esthétique rohmérienne, la possibilité pour le spectateur de s'insérer dans l'histoire, car il n'y a pas ou peu de distanciation par rapport à la représentation filmique.

On pourrait croire que Rohmer utilise ce que Roger Odin appelle la « mise en phrase », c'est-à-dire l'homogénéisation des instances filmiques (le rythme, la musique, le montage, les cadrages, etc.) pour les mettre au service de l'histoire. Par exemple, la figure triangulaire des plans de dialogues (les deux personnages — face à face ou en position frontale devant la caméra — aux deux extrémités du triangle et la caméra au dernier bout) ne se rapproche-t-elle pas de la vision humaine, expliquant ainsi l'aspect pragmatique de la prise de vue ; ne permet-elle pas au spectateur de s'insérer dans le plan à l'endroit de la prise de vue, s'identifiant avec le « regard » de la caméra. Tout est construit en fonction de la crédibilité de l'histoire, de l'impression de réalité découlant de l'esthétique cinématographique et de la puissance leurrante de la représentation filmique.

S'exécutant ainsi, Rohmer use de ce cadrage, de ce montage, de cette prise de son particuliers dans le but de nous interpeller, de « faire marcher » le spectateur dans son histoire. Il tend un piège au spectateur, lui permettant d'entreprendre le processus essentiel à l'effet fiction : la « fictivisation ». « La fictivisation consiste à considérer que l'énonciateur (Rohmer) n'intervient pas en tant que ' je-origine-réelle ', mais [...] qu'il accomplit l'acte d'énoncer ' sans assumer les engagements qui sont normalement requis par cet acte ' (engagement de répondre de la vérité de ce qui est raconté ; engagement de fournir des preuves si cela est demandé ; engagement personnel par rapport à cette vérité : règle de sincérité), mais aussi ' sans intention de tromper '. » À ce niveau, l'intrigue du collier volé nous interpelle d'autant plus que l'on sait pertinemment que l'on assiste à un film de fiction, que l'histoire ne peut pas nous atteindre véritable-

Conte de printemps

35 mm / coul. / 112 min /
1990 / fic. / France

Réal. : Éric Rohmer
Image : Luc Pagès
Son : Pascal Ribier
Mont. : Maria-Luisa Garcia
Prod. : Margaret Menegos -
Films du Losange
Dist. : Alliance / Vivafilm
Int. : Anne Teyssèdre, Hugues
Quester, Florence Darel,
Éloïse Bennett, Sophie Robin

Coup de coeur : Conte de printemps

ment (nous sommes au cinéma, nous ne sommes pas concernés).

On ne doute pas plus que Rohmer des dires de Natacha, puisque « l'énonciateur fictivisant n'est pas un menteur ». Rohmer ne nous montre pas qui a subtilisé le collier, il laisse planer le doute, crée ainsi un suspense ; seuls les personnages de la fiction croient au vol ou à une machination. C'est pour cette raison que la fiction est toujours un piège.

L'histoire, de par sa transparence, a pour mission de représenter la simple réalité des faits. « Il s'agit de la présentation de faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit. [...] Les événements sont posés comme il se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes. » (Émile Benveniste) Il existe dans **Conte de printemps** une forme d'effacement du réalisateur devant le pouvoir d'énonciation discursive qu'il possède. Jeanne fait mention dans le film de l'anneau de Gygès (Platon) qui rend invisible celui qui en tourne le chaton vers l'intérieur. Rohmer, d'une certaine façon, possède cette anneau puisqu'il participe — invisiblement et à la troisième personne du singulier — à l'action. Il constate les événements et nous les transmet, presque objectivement, par l'entremise des plans tournés, alors que le discours, chez Benveniste, se distingue de l'histoire par l'aspect subjectif de l'énoncé, donc par la présence du narrateur dans l'histoire.

Dans ce film, nous sommes pratiquement en contact direct avec l'histoire. Jamais directement, puisque le film est toujours le résultat du point de vue d'un cinéaste ; chaque image est manipulée à la prise de vue, au montage, etc. Comme si Rohmer l'énonciateur n'intervenait pas.

Le génie scénaristique de Rohmer dans **Conte de printemps** c'est de construire des personnages de tout âge en marge de la réalité, qui y sont pourtant bien insérés, à la limite du crédible (à cause du dialogue littéraire). Il cerne leur angoisse, saisit les fluctuations de l'âme. Il utilise, d'une certaine manière, le discours indirect libre, c'est-à-dire « [...] l'immersion de l'auteur dans l'âme de son personnage et de l'adoption non seulement de la psychologie de ce dernier mais aussi de sa langue. » (Pier Paolo Pasolini) À ce niveau, son plus beau personnage demeure celui de Hugues Quester, le père de Natacha. Sa démarche théâtrale, son débit nerveux et rapide, sa courtoisie remarquable font de lui un sujet



Florence Darel dans *Conte de printemps*

délicieux, que Quester, campe merveilleusement. Personnage type chez Rohmer, plein de confusions, de paradoxes et dans lequel on retrouve une part intime de soi.

Parce que les paradoxes, contradictions et indéci-sions des personnages au coeur même du film, nous renvoient à la condition humaine, plus encore, à notre position spectatorielle, leurs « Je finirais par ne plus vous croire sur rien. », « Si j'avais su, je te l'aurais dit. », « J'ai pris mes désirs pour de la réalité. », « Je veux bien te croire. » s'apparentent au clivage du spectateur devant l'écran de cinéma. Car le spectateur n'est pas tout à fait dupe, mais bien conscient qu'il assiste à une représentation fictive, à un leurre, que rien de tout ce qu'il voit n'existe réellement. Reste qu'il doit jouer le jeu de la fiction et y embarquer afin d'en jouir pleinement. Puisqu'il s'agit d'un jeu dont le sens et les règles découlent de son acquiescement au leurre. Alors, comme Jeanne, son esprit se laisse voguer sur le flot des paroles ; sa pensée flotte et s'accroche finalement aux épaves de la fiction rohmérienne. ■