

LA FÉLICITÉ AU RISQUE DE LA SÉRIE Z

par Jacques Kermabon

J'habite le XIX^e arrondissement de Paris. Régulièrement, je trouve dans ma boîte aux lettres des petites cartes maladroitement imprimées sur lesquelles tel ou tel voyant ou médium africain propose ses services: «spécialiste de vos problèmes affectifs! Retour immédiat et définitif de la personne aimée dans une semaine. Fidélité absolue entre époux et amis. Affection retrouvée et renforcée. Mariage et bonheur.» Je trouve à la fois inquiétant, étrange et poignant qu'après la psychanalyse, l'explosion des mœurs qui a suivi ladite libération sexuelle, de tels marabouts puissent attirer des clients dans la patrie de Descartes. Nos vies affectives nous laisseraient-elles à ce point désorientés? De quels rêves? De quels désirs d'absolu sont tissées nos vies? De quels espoirs d'amours définitifs? À quels compromis sentimentaux nous résignons-nous? Ce sont ces types de questions bêtes, que nous pose *Conte d'hiver*. À questions bêtes, images banales et personnages ordinaires semble ajouter Éric Rohmer, dont la rhétorique n'a jamais été aussi proche de la littéralité du propos, la mise en perspective d'une certaine vacuité existentielle.

Bien sûr, on retrouve Rohmer avec cette Félicie qui balance entre deux hommes qu'elle n'aime que modérément tout en pensant à un troisième qu'elle aime vraiment mais qui a disparu de sa vie à la suite d'un malencontreux lapsus. Cet homme, parti aux États-Unis ne sait pas qu'il est le père d'une petite fille âgée de quatre ans et que Félicie élève en partie avec sa mère. Qu'un personnage pris dans une situation triangulaire parte finalement avec un quatrième, hors champ, est une structure tout à fait rohmérienne. Musique des voix, sophistication du langage, conversations philosophiques, ritournelle des raisonneuses («Ce n'est pas parce que j'étais follement amoureuse de Charles et que je suis très triste de quitter Loïc que je ne serai pas heureuse avec Maxence»), on pourrait décliner ainsi à loisir les attributs du style Rohmer, repérer par exemple que, comme dans *Ma nuit chez Maud*, il est question du pari pascalien, etc. Mais que Rohmer fasse un film de Rohmer n'est finalement pas une grande révélation.

Plus surprenante est la facture, celle de la séquence inaugurale d'abord, quelques plans brefs qui feuilletent les poncifs d'un idyllique amour de vacances au bord de la mer: étreintes, baisers fougueux, promenade à bicyclette, baignade naturiste sur la plage déserte; le tout filmé — Rohmer parle d'images de vacances — avec une esthétique de roman-photos qui évoque — jusqu'à un horrible coup de zoom — les plus ternes séries Z. Il n'empêche. Ces

moments ensoleillés d'un bonheur béat ne quitteront pas notre mémoire de même que le souvenir de Charles ne cesse de hanter Félicie comme celui d'une vie antérieure¹. Les scènes d'hiver ne relèvent pas plus d'une esthétique sophistiquée. «Couleurs étouffées» (dixit Rohmer), décors quelconques, milieux sans grande envergure sociale, parcours monotones dans les transports en commun sont filmés le plus simplement du monde². Magistrale leçon d'un Rohmer qui arrive à nous bouleverser et à nous entretenir du sel de notre existence en usant d'une facture de téléfilm.

Lorsque je dis «nous entretenir», je ne veux pas évoquer les propos philosophiques — passionnants au demeurant — qui émaillent les conversations de Loïc, le bibliothécaire érudit et de Félicie, la coiffeuse philosophe sans le savoir. Je songe plutôt à ce qu'il nous fait ressentir: le vide, l'absence, le désarroi.

Les personnages rohmériens sont passés maîtres dans l'art de camoufler leur désarroi sentimental sous un flot d'arguments et de rhétoriques plus ou moins spécieux. Dans *Conte de printemps*, par exemple, jamais aucun des protagonistes n'exprime directement ce qui autorise leur vague disponibilité sentimentale; à savoir qu'ils approchent tous trois, le père, sa fille et la prof de philo, du terme de la relation amoureuse qu'ils vivent. Jamais Delphine dans *Le rayon vert* ne peut avouer clairement les raisons de son mal-être alors même que ses amis de vacances la harcèle jusqu'à la nausée de «qu'est-ce que tu as envie de faire vraiment intensément?». Elle ne peut qu'éclater en sanglots, tandis qu'elle se promène seule dans la nature. Félicie, elle, dit les choses: qu'elle n'aime pas assez les hommes qui veulent vivre avec elle pour accéder à leur demande, que son seul véritable amour est le père de sa fille. Elle explique à Loïc à propos de Maxence: «Je l'aime comme l'homme avec qui j'aime vivre, tout en pensant que j'aurais mieux aimé vivre avec un autre, mais qui n'est pas là. Il y a des tas de femmes qui aimeraient mieux vivre avec un autre homme que celui avec qui elles vivent, mais il n'existe pas. C'est un rêve. Pour moi, ce rêve est une réalité, mais une réalité absente.»

Que ce rêve soit une réalité, le spectateur rohmérien peut en douter. Cet idéal proclamé pourrait être aussi bien ce qui, dans les autres films de Rohmer, s'apparente à l'idée fixe, qui donne au personnage une direction, un but à sa vie jusqu'à ce qu'elle se révèle être illusion, rêverie, masque — «divertissement» pour rester fidèle à Pascal — qui le détourne de la plate réalité dans laquelle il retombe au terme du film. Dans *Conte d'hiver*, jusqu'au bout on



Félicie (Charlotte Véry) et Charles (Frédéric Van den Driessche). Image d'un amour idyllique qui ne cesse de hanter la mémoire de Félicie.

ne sait pas si Félicie a raison d'espérer. Nous espérons avec elle que son prince charmant apparaisse au coin d'une rue à Nevers, dans le métro. C'est finalement la seule chose qu'elle semble pouvoir espérer. Notre attente n'est pas exempte d'un brin d'agacement — envers nous-mêmes — car elle obéit à des conditionnements à l'œuvre dans les comédies banales rythmées par des retrouvailles, des chassés-croisés, dimension que Rohmer s'amuse à plusieurs reprises à laisser planer pour mieux nous la refuser. Par exemple, lorsqu'après leur rupture, Maxence annonce qu'il va au restaurant — au moins cela ne lui a pas coupé l'appétit — on peut songer que Charles y est cuisinier et qu'ils vont se croiser sans se reconnaître/se parler et découvrir qui ils sont/que rejoignant Maxence, Félicie se trouve face à Charles/etc. Or, après avoir, le temps d'un instant, laissé pointer ces possibles, Rohmer les abandonne tous; Félicie rentre à Paris chez sa mère. Ce qu'il filme, c'est l'absence de Charles. D'où cette sensation de vide qui nous étreint, cette attente perpétuellement insatisfaite. Rohmer filme la foule comme Antonioni nous laissait scruter les rochers dans *L'avventura* après la disparition de Lea Massari dans l'île.

Finalement, il ne se passe rien. Jusqu'à

l'extrême fin de ce *Conte d'hiver* tout peut arriver. Même lorsqu'elle rencontre Charles dans le bus, celui-ci pourrait être marié/amoureux d'une autre/l'avoit oubliée/etc. Non, c'est un conte, il s'achève par un happy end. Mais ce moment que nous n'attendions plus, s'il nous ravit, ne panse pas pour autant la blessure que le film avait ouverte. Cette félicité qui nous fait monter les larmes aux yeux sonne trop comme un happy end — disons à la Capra — pour ne pas signifier par là-même sa facticité. Ce bonheur final ne comble pas le vide qui a hanté le film. La joie et le tragique se mêlent. D'autant que rien ne dit que l'avenir avec son cuisinier comblera plus Félicie que ce que lui proposaient Loïc et Maxence. Les jeux sont faits, elle va savoir si ce à quoi elle aspirait, ce qui donnait sens à sa vie, méritait cette attente.

Orson Welles n'était sans doute pas croyant. Dans *Une bistoire immortelle*, il fait dire à l'employé Levinsky, juché sur un balcon qui domine une place où vont et viennent les habitants de la ville: «Les gens qui fourmillent dans toutes directions, où iraient-ils sans les directives de M. Clay et des marchands de son espèce?» Éric Rohmer nous pose le même type de question, à nous qui sommes parmi la foule. Mais la logique qui guide les pas de ses

personnages n'appartient pas à une logique matérielle. Elle a partie liée avec la croyance, la détermination, la révélation. Mais elle n'est pas clairement nommée. Elle excède l'humain. ■

1. La place manque pour développer ce à quoi je fais subrepticement allusion ici: tout ce qui dans le film a trait à la réincarnation (les conversations chez Loïc), la «résurrection» (l'extrait de la pièce de Shakespeare renvoyant au retour miraculeux de Charles).
2. On opposera pour comparaison la façon de filmer l'extrait de la pièce. À propos de cette séquence théâtrale, Rohmer explique finement dans *Positif* (n° 372, février 1991): «J'ai voulu qu'on sente la présence de la caméra, comme dans un reportage de pièce à la télévision, alors que d'habitude j'aime qu'on oublie la caméra pour être davantage avec les personnages. Au montage, j'ai volontairement choisi les moments qui auraient dû sauter, des plans de transition, de recadrages, où la caméra va d'un personnage à l'autre sans qu'on soit sur celui qui parle. (...) La théâtralité provient, si j'ose dire, d'un excès de «cinématographicité.»

CONTE D'HIVER

Fr. 1992. Ré. et scé.: Éric Rohmer. Ph.: Luc Pagès. Son: Pascal Ribier. Mont.: Mary Stephen. Mus.: Sébastien Erms. Int.: Charlotte Véry, Frédéric Van den Driessche, Michel Volterri, Hervé Furic, Ava Loraschi, Christiane Desbois. 114 minutes. Couleur. Dist.: Alliance/Vivafilm.