

## Conte d'Été, un questionnement philosophique

Rohmer est censé être un cinéaste « philosophique », et les références abondent dans certains de ses films (Pascal dans *Ma Nuit chez Maud*, *Conte d'Hiver* et *Conte de Printemps*, Kant dans ce dernier film). Mais si elles ne sont pas toujours aussi explicites, les questions philosophiques sont souvent présentes, et restent des questions. Rohmer ne donne pas de réponse.

Les problèmes essentiels posés dans *Conte d'Été*, verbalement lors des conversations avec Margot (sortes de dialogues philosophiques de plage), mais également en action lors des rapports avec les autres filles, sont le *hasard* et le *rapport à l'autre*. Notons que c'est toujours Gaspard qui prend l'initiative des discussions.

### 1. La question du hasard

Le hasard est une des constantes du cinéma de Rohmer. Qu'il soit affirmé de manière explicite ou non, il est souvent présent. C'est lui (ou presque, mais là est toute la question) qui dans *La Boulangère de Monceau* met en présence le narrateur et Sylvie, fait qu'ils se perdent de vue et se retrouvent. C'est lui qui fait que Jean-Louis rencontre en Maud l'épouse de l'homme dont Françoise, la femme qu'il va épouser, a été la maîtresse. Ce principe est également affirmé dans *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*, sous-titré *Les sept Hasards* et découpé en chapitres dont les titres commencent par « Si ». Le hasard joue également un rôle essentiel dans *Le Rayon vert* où le personnage principal, Sylvie, ramasse des cartes à jouer dans la rue.

« L'habitude du hasard », se moque Margot dans une des premières promenade de *Conte d'Été*. Mais en même temps, par la diction très étudiée qu'elle adopte, elle met cette formule en exergue au film, de la même manière que des citations sont mises en avant dans chaque *Comédie et Proverbe*. C'est un paradoxe, car le hasard est justement ce qui échappe à tout calcul, à toute préméditation et ne permet donc aucune habitude. Gaspard renchérit le 26 juillet : « Je ne suis pas quelqu'un qui cherche [...] à provoquer le hasard. Par contre j'aime que ce soit le hasard qui me provoque. »

Cette question philosophique se pose dans le film essentiellement dans les rapports entre Léna et Gaspard. Ils ne se donnent jamais rendez-vous, mais se retrouvent toujours par hasard ; si l'on peut penser d'abord que ceci marque en fait une pseudo-relation, on voit fonctionner cette méthode : Gaspard prend la bicyclette dans le hall de la maison où il habite, se rend à Saint-Lunaire, et tombe sur Léna. Margot et Solène sont également rencontrées « par hasard ».

Le récit du film tout entier fonctionne selon ce principe, jusqu'à la péripétie finale, où le hasard sauve Gaspard d'un choix impossible. La vie du jeune homme apparaît guidée par le hasard, ce qu'il revendique ; il semble donc n'avoir aucun contrôle sur le déroulement de sa propre existence. Le hasard est le masque que prend le destin, une force déterministe, mais qui n'a pas de sens, et contre laquelle l'individu ne peut rien. Il est aussi le déguisement du refus de Gaspard de faire des choix, refus assumé avec une certaine mauvaise foi.

Margot en revanche lui rappelle sans cesse qu'il est responsable de ses actes, niant du même coup hasard et destin : « c'est parce que tu l'as bien cherché. »

« Le hasard joue un rôle privilégié dans [l]a fiction [de Rohmer], écrit Hasumi Shiguhiko. Le titre de son film le plus audacieux : *L'Arbre, le maire et la médiathèque ou les sept hasards* le confirme. Dans la version écrite de *Ma nuit chez Maud*, le narrateur dit : le hasard "arrive toujours plus ou moins dans la vie". Ce n'est pas pour cette raison que le cinéaste l'introduit dans sa fiction comme élément narratif. Le hasard surgit dans ses films selon un système qui lui est propre. J'aimerais citer – parmi d'autres – cinq de ses manifestations :

1. Des hommes et des femmes se retrouvent par hasard dans un même restaurant (à la fin de *L'Ami de mon amie*), dans un même café (*Les Nuits de la pleine lune*), dans un même hôtel (un sketch de *Rendez-vous de Paris*).

2. Des personnages du même sexe se rencontrent par un petit accident: dans *Ma Nuit chez Maud*, le narrateur, heurtant par mégarde une jeune fille dans un bar, reconnaît que celui qui l'accompagne est un ami de lycée ; les deux jeunes filles dans *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* ou les deux adolescentes dans *L'Arbre, le maire et la médiathèque* se rencontrent sur une route de campagne, à cause d'un accident de vélo, ou d'une balle mal lancée.

3. Un homme surprend par hasard la conduite douteuse du partenaire de la femme qu'il adore : Jean-Claude Brialy dans *Le Genou de Claire*, Philippe Marlaud dans *la Femme de l'aviateur*, Pascal Grégory

dans *Pauline à la plage*. Rosine apercevant Isabelle à Montélimar dans *Conte d'automne* peut être une variante.

4. Des objets perdus sont retrouvés par hasard, comme l'héritage dans *le Signe du Lion*, le collier dans *Conte de printemps*, ou le porte-feuille dans le premier sketch de *Rendez-vous de Paris*.

5. Un couple séparé se retrouve par hasard dans un lieu public, ou à la plage, ou au bord de l'eau, pendant les vacances, comme dans *Ma nuit chez Maud*, *le Genou de Claire*, *Pauline à la plage*, *Conte d'été*. Exceptionnellement, dans un bus de banlieue, dans *Conte d'hiver*. »

Chez Rohmer, le hasard apparaît donc plus comme un ressort narratif qu'une thématique philosophique.

## 2. Identité et altérité

Deuxième question « philosophique » du film, placée sous l'égide de Shakespeare, et plus précisément de *Hamlet* (« Être ou n'être pas... , telle est la question »). À plusieurs reprises, Gaspard confie sa difficulté, voire sa répulsion, à s'intégrer à un groupe. Il éprouve une incapacité, dit-il, à exister au travers du regard des autres, et même à exister tout court : « Je ne suis rien. » Les autres essaient, a-t-il l'impression, de le faire entrer dans une catégorie, et il refuse de se laisser faire. Entre les deux longs plans des coups de téléphone, vu de l'extérieur de la chambre à travers la porte, il se regarde dans un miroir, image symbolique de la recherche d'identité dans ce moment de crise.

Toutefois la perspective dans laquelle cette question se pose n'est pas essentiellement métaphysique, mais concerne le rapport des sexes : lors de la promenade du 28 juillet, le garçon après avoir parlé de son problème avec les groupes, en vient vite et comme par inadvertance à affirmer que dans un groupe les « filles » remarquent « le type le plus moche, le plus insignifiant » plutôt que lui. D'ailleurs, toutes ces discussions avec Margot, en même temps qu'elles sont philosophiques, marquent des étapes dans ses relations amicales/amoureuses avec elle (et les autres).

Plus profondément, chacun des personnages cherche à savoir qui il est, mais c'est toujours par rapport aux autres, parfois en se cognant aux autres. L'identité n'est pas seulement affaire individuelle, mais question sociale. Nous nous définissons dans le regard des autres, mais ce dernier risque de nous figer. C'est cette dialectique entre l'identité absolue à soi et le rapport à autrui que l'on voit à l'œuvre dans *Conte d'Été*.

L'indécision de Gaspard cache en fait son désir de garder sa liberté. En contact avec trois jeunes femmes qui essaient de le manipuler, chacune à sa manière, et essaient en tout cas de le *définir*, (est-il ou non « cynique » ?), c'est-à-dire de le *délimiter*, il refuse de se laisser « figer » par le regard de ces trois femmes (et leurs actes). Jean-Paul Sartre dit que le regard des autres nous *réifie*, nous transforme en chose, nous fige et que la liberté se gagne au prix du refus de se laisser réifier. C'est ce que fait Gaspard : il accepte de se passer d'amour pour conserver sa liberté. Chaque fois qu'il se résigne au refus d'une femme au lieu d'insister, il lui échappe et gagne un peu d'indépendance ; au contraire pourchasser, au sens propre, Léna dans la dure dispute de la plage, fait de lui son esclave.

## Conclusion

Néanmoins, malgré les valeurs psychologiques et philosophiques du film, ce ne sont pas les éléments de ces domaines qui le structurent, mais une chanson, à la création de laquelle on assiste. Dans l'interprétation du film, on retrouve le chemin que Rohmer dit avoir suivi lors de la projection de *Stromboli* de Rossellini, soit la découverte du sacré, à laquelle il nous convie<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> « C'est Rossellini qui m'a détourné de l'existentialisme. Cela s'est passé au milieu de *Stromboli*. Durant les premières minutes de la projection, j'ai ressenti les limites de ce réalisme à la Sartre où je croyais que le film allait se cantonner. J'ai détesté le regard qu'il m'invitait à prendre sur le monde, avant de comprendre qu'il m'invitait *aussi* à le dépasser. Et alors il y eut la conversion. C'est cela qui est formidable dans *Stromboli*, cela a été mon chemin de Damas : au milieu du film, j'ai été converti et j'ai changé d'optique. » (Rohmer, « Entretien avec Jean Narboni », *Le Goût de la Beauté*, 1983)