



HAL
open science

Sous le signe de Pascal : le cinéma d'Éric Rohmer

Laurent Thirouin

► **To cite this version:**

Laurent Thirouin. Sous le signe de Pascal : le cinéma d'Éric Rohmer. Chroniques de Port-Royal : bulletin de la Société des amis de Port-Royal, 2020, Port-Royal, littérature et cinéma (XXe-XXIe siècles), 70, pp.249-268. halshs-03115964

HAL Id: halshs-03115964

<https://shs.hal.science/halshs-03115964>

Submitted on 13 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CHRONIQUES DE PORT-ROYAL

PORT-ROYAL,
LITTÉRATURE ET CINÉMA
(XX^e-XXI^e SIÈCLES)



PARIS
CHRONIQUES DE PORT-ROYAL
2020

SOUS LE SIGNE DE PASCAL : LE CINÉMA D'ÉRIC ROHMER

Par Laurent THIROUIN

Éric Rohmer meurt en janvier 2010. Ses funérailles sont célébrées à Saint-Étienne-du-Mont, dernière paroisse de Pascal et lieu de sa sépulture. La coïncidence a été notée sur le moment, comme réunissant les deux familles du cinéaste, les Schérer et les Rohmer. Pour les premiers, dont la veuve du défunt, l'église est la paroisse familiale ; pour les seconds et tous les amis venus du cinéma, elle évoque le chef-d'œuvre fondateur, *Ma nuit chez Maud*¹. La vie et l'œuvre de Rohmer sont sous le signe de l'auteur des *Pensées*.

La figure de Pascal fait trois apparitions marquantes dans la filmographie de Rohmer. La première remonte à 1965, pendant la période où le cinéaste avait trouvé un refuge professionnel auprès de la télévision scolaire. Sous la forme d'un « entretien », forme à laquelle Rohmer restera toujours attaché², débattent un dominicain (le père Dominique Dubarle) et un philosophe (Brice Parain). La conversation amicale se déroule à front renversé, dans la mesure où le croyant est celui qui exprime le plus de réticence à l'endroit d'un écrivain qui semble séduire davantage le philosophe. L'entretien se conclut sur une question du dominicain, en forme d'encouragement : « Pourquoi n'entreprendrions-nous pas de travailler pour l'incertain ? » – à laquelle Brice Parain répond : « Mais oui, d'accord ! ». Après cette irruption de Pascal, en théoricien de l'incertitude et du calcul des aléas, deux grands films manifesteront la place centrale de l'auteur

1. « On ne peut pas dire que sa mort était mise en scène – et en même temps, ce n'est pas innocent si la messe a été célébrée dans cette église Saint-Étienne-du-Mont où a été enterré Pascal ! Ce n'est pas tout à fait un hasard », entretien avec Jean Douchet, 8 novembre 2010, rapporté dans A. de Baecque, N. Herpe, *Éric Rohmer : biographie*, Paris, Stock, 2016, p. 489 [cité *Biographie...*].

2. À propos de l'*Entretien sur Pascal*, modèle de tous les *entretiens* qui envahiront le cinéma de Rohmer, celui-ci déclare : « Déjà, *Ma nuit chez Maud* était dans l'air [...] Il y a vraiment une relation entre les deux films » (*Genèse d'un cinéaste, les années TV*, documentaire de Jean-Louis Cros, 2011).

des *Pensées* : *Ma nuit chez Maud*, tourné en 1968, sorti le 6 juin 1969 ; *Conte d'hiver*, tourné en 1991, sorti le 29 janvier 1992.

Mais la vie et l'œuvre de ce professeur de lettres passé au cinéma marquent une accointance plus grande encore avec la figure de Pascal. En 1941, après sa démobilisation, Éric Rohmer, âgé de 21 ans, passe quelque temps à Clermont-Ferrand pour préparer sa licence de lettres classiques. Il retrouvera la ville de naissance de Pascal en 1968, pour le tournage de *Ma nuit chez Maud*. En juin 1951, la première contribution de Rohmer aux *Cahiers du cinéma* (n° 3) s'intitule « Vanité que la peinture³ ». L'article fait grand bruit et marque le début de la gloire critique de Rohmer⁴. En exergue, on lit la pensée de Pascal qui donne son titre à l'article. L'écrivain n'est pas davantage évoqué que par ce clin d'œil. Il est frappant cependant que le futur cinéaste se mette de la sorte sous le patronage de Pascal et surtout cite favorablement une pensée qui suscite souvent le malaise et l'incompréhension. Mais cette moquerie à l'égard de la peinture est reprise à son compte par Rohmer, qui en fait un hymne au cinéma – un art, pour lui, en contact véritable avec la réalité. Bien avant la naissance du cinéma, Pascal est un des rares à avoir dit aussi crûment l'insuffisance de la peinture, ou plus exactement la trahison du réel, qui lui serait inhérente.

Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux⁵ !

La reconnaissance de Rohmer comme cinéaste, son premier grand succès public, coïncide avec le surgissement de Pascal ; et la place de Pascal dans *Ma nuit chez Maud* est pour une part importante dans la réputation de ce film. Rohmer a alors presque 50 ans :

Par son sujet, son style, sa tenue, *Ma nuit chez Maud* semble être le film que l'on attendait de l'ancien rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*. Pendant très longtemps [...] Rohmer est « le réalisateur de *Ma nuit chez Maud* » : à cinquante ans, il a atteint le sommet de son art, il est devenu l'égal de ses camarades des *Cahiers du cinéma* en l'espace d'un seul film⁶.

3. Repris dans le recueil *Le Goût de la beauté*, éd. J. Narboni [1^{re} éd., éditions de l'Étoile, 1984], Paris, Petite bibliothèque des *Cahiers du cinéma*, 2004, p. 78-89.

4. *Biographie...*, p. 63.

5. B. Pascal, *Pensées*, éd. Sellier, n° 74.

6. Ph. Molinier, *Ma nuit chez Maud d'Éric Rohmer*, Neuilly, Atlante, 2001, p. 33.

Raillé à Cannes, puis acclamé aux États-Unis⁷, le film en noir et blanc a été tourné à Clermont-Ferrand pour tous les extérieurs. Avec trois messes, des discussions théologiques et philosophiques prolongées, il reste la plus grande réussite commerciale de la carrière de Rohmer. C'est le premier film de Rohmer tourné en son direct⁸, instrument pour lui d'un souci prioritaire du réel, et d'une attention presque fétichiste à toutes ses dimensions.

Les deux films pascaliens de Rohmer sont deux films d'hiver, de Noël – avec un léger effet de chiasme : *Ma nuit chez Maud* s'achève à la plage, en été, tandis que le *Conte d'hiver* s'ouvre sur un épisode estival, avant de s'installer dans l'atmosphère hivernale annoncée par le titre. Le pari de Pascal, au cœur de ces deux œuvres, est ainsi lié à Noël – avec, dans les deux films, un personnage de petite fille (Marie, Élise) représentant l'émerveillement enfantin devant le sapin ou la crèche. *Ma nuit chez Maud* est déjà avant la lettre un « conte d'hiver ». La nuit avec Maud se déroule le soir du 25 décembre, et Rohmer tenait expressément à ce que le tournage à Clermont coïncide avec le moment exact de Noël⁹. Mais comme le réalisateur tenait aussi à Jean-Louis Trintignant, acteur très sollicité, pour son personnage masculin, il acceptera d'attendre trois ans avant que les deux conditions ne soient réunies.

Nos deux films sont donc deux *contes* : un conte « moral », un conte « des quatre saisons » – qui reposent l'un et l'autre sur un miracle (la chose est évidente dans le *Conte d'hiver*, moins explicite dans *Ma nuit chez Maud* – mais énoncée dans un état antérieur du scénario¹⁰). Ils se caractérisent l'un et l'autre par le caractère heureux de leur fin – cette présence d'un horizon de joie, dans lequel Noël Herpe a pu voir la marque du catholicisme de Rohmer¹¹.

7. *Biographie...*, p. 214.

8. J.-P. Ruh, « Le Son direct a été une révélation », dans N. Herpe (dir.), *Rohmer et les autres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 205-211.

9. Les archives de l'IMEC (RHM 3.9) permettent de connaître exactement le calendrier de tournage à Clermont, entre le vendredi 20 décembre 1968 et le vendredi 3 janvier 1969. La messe de minuit et le réveillon (séquences 26 et 27) ont été tournés le mardi 24.

10. « J'attendais, j'exigeais un second miracle » (« La Fille à bicyclette », cahier à spirale, RHM 3.2 : section 36, chez Françoise – long commentaire psychologique et explicatif, qui disparaîtra complètement des versions ultérieures).

11. Dans *Ma nuit chez Maud*, la prédication de la messe de minuit est consacrée à la joie, la joie de Noël : « au cœur de cette nuit nous est remis le gage de notre espérance » (*Ma nuit chez Maud, L'Avant-Scène* [98], décembre 1969, p. 14).

Ma nuit chez Maud (troisième des Six Contes Moraux ¹²) insiste sur l'engagement, la décision – irrationnelle, mais ferme. La nuit avec Maud pourrait être perçue comme un test : une mise à l'épreuve de l'authenticité de l'engagement. On verra que les choses ne sont pas tout à fait aussi simples. Le *Conte d'hiver* est quant à lui un refus de sortir de l'espérance. Plus qu'un engagement, c'est une patience, une attente. Mais l'un est l'autre des deux films, on l'a dit, reposent sur une interprétation du pari de Pascal, dont ils sont comme une transposition narrative. Peu avant le *Conte d'hiver*, Rohmer avait d'ailleurs tenté une entreprise équivalente avec sa seule œuvre écrite pour le théâtre – *Le Trio en mi-bémol* (1987) – qui roule autour du même argument pascalien : l'attente résolue d'un événement quasi impossible, qui marquerait la félicité suprême ¹³.

I. MA NUIT CHEZ MAUD : UNE THÉMATIQUE PASCALIENNE

Ma nuit chez Maud exhibe la référence à Pascal. Clermont, décor unique et entêtant, est la ville natale de Pascal. Les *Pensées* sont omniprésentes dans le film, à travers diverses éditions ¹⁴. Mais la référence aux *Provinciales* et l'opposition entre laxisme jésuite et rigorisme janséniste joue aussi un rôle essentiel dans les discussions et le propos général de l'œuvre. On peut néanmoins s'interroger sur la valeur réelle de ces références, dans la mesure où la trame narrative se révèle bien antérieure à son habillage pascalien. Le film de 1968 est la reprise d'une ancienne interrogation, d'une sorte d'obsession fondatrice, qui ne semblait pas originellement promise à un tel type de traitement.

La structure narrative se laisse aisément résumer : un jeune homme choisit pour sa future femme une jeune fille inconnue, et qu'il guette dans la ville ; il passe une nuit avec une autre femme, une séductrice, à qui il ne résiste que de justesse ; le lendemain, il noue enfin contact avec la jeune

12. Même s'il a été tourné en 1968, après le 4^e conte moral, *La Collectionneuse* (1966). Mais Rohmer tenait à l'ordre de succession de ses contes, indépendamment des aléas chronologiques de leur réalisation.

13. Dans la pièce, il s'agit d'un enregistrement d'une sonate de Mozart, cadeau du héros à la femme qu'il aime, et gage d'une connivence amoureuse. Celle-ci ne manifeste aucune gratitude. Est-ce la marque que le cadeau était inadapté, ou tout simplement qu'elle ne l'a pas reçu ? Le héros refuse de s'en informer auprès d'elle et attend, contre toute vraisemblance, qu'elle dissipe elle-même une incertitude dont elle n'a même pas conscience. Leur bonheur repose entièrement sur ce pari.

14. Rohmer apporte des précisions à cet égard, dès le scénario de *La Fille à bicyclette*. « Je me promène dans la vieille rue du port. Une librairie. Je feuillette des livres de maths... puis un exemplaire des *Pensées* de Pascal (coll. Hachette) » (RHM 3.2).

filles inconnues ; il l'épouse. Quand on la réduit ainsi à ses éléments structurants, on voit combien cette histoire hante l'écrivain-cinéaste, depuis sa jeunesse. Elle connaît de multiples états :

- une nouvelle, *Rue Monge*, écrite en 1944-1945, dont un brouillon manuscrit est conservé à l'IMEC¹⁵ ;
- un projet de scénario, *La Fille à bicyclette* (lui-même sous plusieurs états) ;
- une version narrative¹⁶ ;
- le scénario définitif du conte moral, sous un nouveau titre, *Ma nuit chez Maud*¹⁷.

La maturation de *Ma nuit chez Maud* aura ainsi duré presque 25 ans. Dans une lettre à un critique, « À propos des *Contes moraux* », Rohmer explique comment ses histoires, écrites avant qu'il ne découvre le cinéma, étaient en attente d'une forme de narration que n'autorisait pas la littérature¹⁸.

Le premier des deux films pascalien de Rohmer peut sembler au premier abord une simple variation autour de Pascal. Celui-ci constitue comme le pôle symbolique autour de qui viennent s'organiser toute la narration et ses diverses harmoniques : la ville de Clermont ; la question du hasard et de la rencontre ; la décision (d'épouser Françoise, de se comporter en chrétien pratiquant), autrement dit une forme de pari¹⁹ ; la jouissance et le sacrifice (sur le mode de l'opposition « jésuitisme » / « jansénisme »). Mais l'enseignement de cette histoire est-il pascalien ? La morale de ce conte moral est-elle nourrie par les *Pensées* ? De ce film brillant et provocateur, il est difficile de tirer une interprétation ferme et cohérente de Pascal, lequel semble plutôt là comme un ciment. C'est un conte moral à la lumière de Pascal – le terme de *moral* devant être pris ici dans son acception littéraire et classique, comme l'indique Rohmer lui-même.

15. RHM 3.1 (texte signé G.C. [Gilbert Cordier] et daté : Août 1944. Novembre 1945). Publié en 2014 : É. Rohmer, *Fripottes de porcelaine*, éd. A. de Baecque et N. Herpe, Paris, Stock, 2014, p. 105-149.

16. Éditée ultérieurement avec les autres contes moraux : É. Rohmer, *Six contes moraux*, Paris, éditions de l'Herne, 1974 [rééd. Ramsay Poche Cinéma, 1987 – *Ma nuit chez Maud*, p. 61-123].

17. É. Rohmer, *Ma nuit chez Maud*, *L'Avant-Scène* (98), décembre 1969.

18. « Que je puisse "écrire" les histoires que je filme, c'est certain. La preuve est que je les ai effectivement écrites : il y a très longtemps, quand je n'avais pas encore découvert le cinéma. Mais je n'en étais pas satisfait. Je n'avais pas bien su les écrire. C'est pour cela que je les ai filmées. J'étais à la recherche d'un style... » (*Le Goût de la beauté*, loc. cit., p. 127)

19. Si le pari pascalien consiste à anticiper par son comportement la réalisation hypothétique de son désir : « en prenant de l'eau bénite, en faisant dire des messes, etc. Naturellement même cela vous fera croire et vous abêtira » (Sel. 680).

Quand je dis que mes films sont des « contes moraux », cela ne doit pas être entendu dans le sens strict. Dans mes contes, *il n'y a pas du tout de morale et c'est même l'inverse*. L'expression « conte moral » doit être comprise dans un sens littéraire et non pas éthique. Du point de vue de la littérature, le moraliste est celui qui autrefois étudiait les mœurs ou les caractères. Entrevus sous cet angle, mes films traitent de certains états d'âme²⁰.

Pas de morale dans ces contes moraux, c'est-à-dire aussi, pas de sens ultime, d'interprétation de Pascal par exemple. Le regard moral du protagoniste appartient à la trame narrative ; il fait intrinsèquement partie du scénario, qui nous présente les discordances et les embarras d'un projet moral. Le protagoniste impose à sa vie un projet explicite – projet catholique de Jean-Louis²¹ dans *Ma nuit chez Maud*, mais qui prend des formes différentes dans les autres contes moraux (dans la *Collectionneuse*, par exemple, il s'agit d'un projet proche du dandysme). Le héros essaye de s'en tenir à la conduite morale qu'il s'est fixée. Il fait preuve en même temps d'une certaine mauvaise foi, d'une propension à tricher. Les événements de l'existence (et notamment les rencontres féminines) contrarient ce projet. S'ils lui permettent finalement d'advenir, c'est d'une manière inattendue. Le personnage est solidaire d'une représentation de soi, que la vie autorisera, tout en l'ébranlant²².

Que Pascal ne soit pas central dans ce film, on pourrait être tenté de le penser quand on considère la première version de l'histoire – une nouvelle de 1945, antérieure de plus de vingt ans à *Ma nuit chez Maud : Rue Monge*²³, censée se passer à Paris en août 1943. Tous les éléments narratifs sont déjà là, en l'absence totale de Pascal. Cet avant-texte de 1945 a le mérite de livrer à nu la structure narrative et imaginaire de notre histoire. Ses éléments en sont les suivants : la recherche d'une jeune femme, inconnue, croisée au hasard des déplacements dans le quartier latin (dans la nouvelle, son nom reste réduit à une initiale, S...); une nuit passée chastement en la

20. R. Elbhar, « Éric Rohmer parle de ses *Contes moraux* », *Séquences*, (71), janv. 1973, p. 13 – je souligne.

21. Le héros de *Ma nuit chez Maud* n'a pas d'identité : les textes narratifs sont rédigés de son point de vue, à la 1^{re} personne ; les dialogues du scénario le désignent simplement comme *MOI*. Par commodité, je lui laisse ici le prénom de son interprète – Jean-Louis.

22. Toute cette structure « morale » des contes moraux est analysée en ce sens par Jean Douchet, dans l'émission du 25/02/1974 de *Télécinéma*, consacrée à *Ma nuit chez Maud*.

23. É. Rohmer, *Fripottes de porcelaine*, *op. cit.*, p. 105-149. Sur le rapport entre la nouvelle de jeunesse et le film, voir A. Corso, « Éric Rohmer da Parigi a Clermont-Ferrand. Lettura di *Rue Monge* e *Ma nuit chez Maud* attraverso Pascal », *Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature*, 2015 (6.2), p. 60-76.

compagnie d'une séductrice, qui s'appelle déjà Maud, et en présence d'un tiers complaisant (Dumiège); la honte du narrateur devant l'ambiguïté de sa conduite²⁴; la rencontre véritable avec la femme anonyme après cette nuit troublante. On y trouve même l'entrevue finale des trois protagonistes, et la résignation ultime au malentendu²⁵. L'intrusion de Pascal dans *Ma nuit chez Maud* aurait ainsi une dimension inessentielle. Tout le cœur de la fable existe déjà en dehors de Clermont et des allusions aux *Pensées*.

Mais en fait, c'est le passage par Pascal qui permettra à Rohmer de ressaisir une scène obsessionnelle, énigme originelle qui se refuse à toute explication. L'histoire a existé sans Pascal, mais Pascal permet de la penser. Les auteurs de la biographie de Rohmer ont perçu cette distance réelle à l'égard d'une référence prétendue :

Nous sommes décidément bien loin de Pascal, et du risque à la fois effrayant et exaltant qu'offrait le fameux pari. Nous sommes en revanche tout près de « Rue Monge », et de l'autoportrait de Schérer en jeune obsédé, épris d'une image féminine évanescence et qu'il lui fallait prendre au piège²⁶...

Mais cette juste remarque repose sur une idée insuffisante du pari (« effrayant et exaltant »), que Rohmer va précisément mettre en cause. Car même s'il apparaît à la fin du film que Jean-Louis a fait erreur sur la nature exacte de Françoise, et que son choix, de ce point de vue, repose sur un malentendu, le pari qu'il a opéré n'est pas un échec. Ce que détruit la conclusion du film, c'est l'illusion de maîtrise qui avait habité le héros tout au long de sa quête, ainsi que sa tranquille installation dans le hasard : « cette impression de sécurité que je n'ai cessé d'éprouver depuis la première fois où je l'ai aperçue »²⁷.

24. « La situation fausse dans laquelle je m'étais tout à l'heure volontairement complu me laissait maintenant une sensation de dégoût d'autant plus forte que je ne pouvais même plus me parer du mérite de n'avoir pas du tout touché à Maud » (*Rue Monge, loc. cit.*, p. 135).

25. « Vers la fin de l'année dernière, j'étais un jour avec S... lorsque nous avons croisé Maud. C'était la première fois qu'elles se voyaient. [...] Après tout, il valait mieux qu'elle [Maud] prenne les choses ainsi et, ne pouvant la persuader, je me suis contenté de sourire » (*Rue Monge, loc. cit.*, p. 148-149).

26. *Biographie...*, p. 212.

27. RHM 3.2, Cahier à spirale. Section 10. Le texte continue, à propos du sermon sur le hasard : « Ces paroles m'irritaient, comme m'avait irrité Pascal. Je refusais, pour ma part, d'appeler superstition cette confiance quasi absolue que je continuais d'avoir en mon destin. / J'ai toujours éprouvé, depuis ma tendre enfance, le sentiment d'avoir "Dieu avec moi", à condition toutefois que je le mérite, soit par mes efforts – et je ne laissais aucune occasion de surveiller ma chance et d'exploiter le hasard –, soit par ma conduite et la pureté de mes intentions – et je pensais que Dieu me devait bien "cela", je veux dire de réaliser mon rêve,

L'œuvre a connu trois titres différents, dont le changement est symptomatique :

1) *Rue Monge* met l'accent sur le génie du lieu, les aléas de la géographie urbaine.

2) *La Fille à bicyclette* désigne comme héroïne la jeune femme convoitée et incertaine, dont l'apparition n'est jamais assurée.

3) *Ma nuit chez Maud* renverse radicalement la logique du récit et la hiérarchie des personnages. L'accent est mis dorénavant sur l'intruse, sur l'obstacle. L'élément essentiel n'est plus le même. Rohmer le présentait dès le scénario de la *Fille à bicyclette*, dans une remarque qu'il avait rayée – signe de sa gêne : « C'est pourquoi la figure de Françoise apparaîtra un peu en retrait par rapport à celle de Maud – Maud ayant joué le rôle essentiel ici : celui d'un révélateur²⁸. »

De la fille aléatoire que le destin vous accorde, dans une géographie labyrinthique (quartier latin, Clermont-Ferrand), on est passé au sens paradoxal d'une épreuve, réussie d'une manière décevante. Le héros confiant dans sa bonne étoile et affrontant joyeusement le hasard est devenu un gracié. La vraie question de l'histoire est devenue celle de la signification de la nuit chez Maud.

II. UNE ÉNIGME : JEAN-LOUIS EST-IL UNE FIGURE PASCALIENNE ?

Pascal est partout dans ce film. Il est l'horizon culturel, le sujet récurrent des conversations. Les *Pensées* traînent sur tous les rayons de bibliothèques et de librairies. Mais leur auteur éclaire-t-il le sens de cette histoire ? Est-il plus qu'un signe culturel, une référence locale, exprimant Clermont et la vie intellectuelle provinciale ? Autrement dit, Jean-Louis, le héros et narrateur du conte moral, est-il une figure pascalienne ? L'impossibilité de répondre simplement à cette question, le fait qu'elle demeure une énigme, est sans doute la source de notre embarras face à l'œuvre.

La question est singulièrement éclairée par la genèse du personnage, dans les avant-textes. La disparition progressive de la voix off laisse ensuite l'acteur seul devant la caméra, avec ses mystères et ses ombres. Mais le héros est un menteur – et c'était tout l'intérêt de bâtir initialement le film sur un commentaire à la première personne, en voix off – une *confession*.

rêve honnête, rêve vertueux. / Autrement dit, je m'en remettais à Dieu pour l'essentiel, sûr qu'il voulait mon bien, et je n'attachais aucune importance à toutes les contrariétés, ou les échecs, qui s'étaient trouvés sur mon chemin. »

28. RHM 3.2, Cahier à spirale. Section 36 – passage rayé dans le manuscrit.

On notera que le titre du film *MA nuit chez Maud* est une marque rémanente de narration subjective. Jean-Louis se ment à lui-même, comme tous les personnages rohmériens. N'est-ce pas d'ailleurs une des propositions théoriques de Rohmer que de réintroduire le mensonge dans le cinéma²⁹ ?

La vérité du film n'est pas celle des personnages, et le film peut ainsi être pascalien sans que son héros le soit. L'éviction progressive du commentaire dans *Ma nuit chez Maud* ne modifie pas la structure de décalage propre au cinéma de Rohmer :

J'avais, dans les trois premiers [contes moraux] amplement utilisé le commentaire. Était-ce tricher ? Oui, si celui-ci contenait l'essentiel de mon propos, reléguant l'image au rôle d'illustratrice. Non, si de la confrontation de ce discours avec les discours et le comportement des personnages, naissait une espèce de vérité tout autre que celle de la lettre des textes et des gestes –, et qui serait la vérité du film³⁰.

Jean-Louis incarne en quelque sorte le personnage, légèrement incongru, d'un jésuite conduit au pari. Parmi les raisons qu'avait Rohmer de confier le rôle principal à Jean-Louis Trintignant, l'une des principales est celle qui retenait l'acteur d'accepter. Trintignant, comme il le dit lui-même, n'a pas de préoccupation catholique. Il avait le sentiment d'une certaine malhonnêteté morale à incarner cet ingénieur défini par son catholicisme. Mais cette distance, cette ambiguïté, sont précisément ce que recherchait le réalisateur. « Rohmer m'a convaincu que cela donnerait une ambiguïté plus grande à son film³¹ » – preuve que le caractère énigmatique du personnage (et de sa foi) est au cœur du propos. De toute évidence, Jean-Louis n'est pas le personnage pascalien du film : il exprime tout au long de l'histoire sa déception à l'endroit de Pascal, et même sa condamnation.

29. « On ne ment pas assez souvent au cinéma. » (« Pour un cinéma parlant », *Les Temps modernes*, sept. 1948 – *Goût de la beauté*, p. 61). Conséquence logique et essentielle de cette thèse : la prudence qu'il faut garder face à tous les propos échangés dans les films. « Le discours de mes personnages n'est pas forcément celui de mon film. » (Lettre à un critique. À propos des *Contes moraux*, *loc. cit.*, p. 126)

30. « Lettre à un critique. À propos des *Contes moraux* », *loc. cit.*, p. 128.

31. J.-L. Trintignant dans l'émission du 25/02/1974 de *Télécinéma*, consacrée à *Ma nuit chez Maud*.

Il hait Pascal, dit Vidal en tendant emphatiquement le doigt dans ma direction, parce que Pascal est sa mauvaise conscience. Parce que Pascal le vise, lui, faux chrétien. [...] C'est le jésuitisme incarné³².

Dès le scénario de la *Fille à bicyclette*, le protagoniste se présente comme un déçu de Pascal, dont le texte lui paraît à la fois trop familier et déroutant. Non pascalien certes, mais pis encore : « l'espèce d'homme que Pascal abhorrait le plus³³ ». Le sacrifice qu'il envisage, et qui pourrait sembler la mise d'un pari, est présenté alors par Rohmer comme sa part la plus anti-pascalienne, la marque même d'une illusion – un pseudo-don fait à Dieu, dont le personnage s'enorgueillit par naïveté. Cette étrange analyse disparaît ensuite du scénario et des dialogues ; mais elle est symptomatique d'une conception plus subtile du pari qui trouvera toute sa mesure dans *Conte d'Hiver*. La genèse du personnage est en tout cas très éclairante sur la signification qu'il a aux yeux de Rohmer. Il se caractérise ainsi par sa médiocrité spirituelle, sa tranquille résignation à n'être pas un saint. « Tout le monde ne pouvant être un saint », confesse-t-il à une Maud un peu désarçonnée, « il faut des gens qui ne le soient pas³⁴. » Il se veut un *juste*, au sens de juste chrétien – un chrétien sans désir de grâce. Il incarne par ailleurs cette adhésion coutumière à la religion, qui fait tant horreur à Pascal : « Je suis catholique. Ma famille était catholique et je le suis resté³⁵ », répond-il à la question d'un collègue d'usine, protestant.

On pourrait penser que la nuit chez Maud est la forme de son pari : refuser la nuit avec Maud est la mise qu'il joue pour attester la vérité d'un amour pour Françoise, dont il n'a pas encore fait la rencontre. Mais une considération plus minutieuse des éléments de l'histoire impose d'écarter cette lecture. Jean-Louis en effet ne refuse pas formellement Maud qui

32. *Six contes moraux*, p. 75. Un peu plus loin, Maud reprend face à Jean-Louis le même jugement : « Votre jésuitisme m'amuse » (p. 107). Le synopsis de *La Fille à bicyclette* est là encore particulièrement explicite : « Maud a notre âge. Elle est divorcée, farouchement anticléricale, fort jolie et exerce la profession de médecin. Habile, elle ironise non pas sur mes idées, mais la liberté que je prends avec elles. Elle essaie de me pousser dans mes retranchements, elle dénonce mes contradictions. Je réponds assez mal à ses critiques. Vidal me défend avec une maladresse probablement voulue » (synopsis, p. 3, RHM 3.2).

33. « Au cours des années précédentes, même quand ma conduite était très libre, et toute pratique oubliée, je n'avais jamais cessé de croire en Dieu. / En sacrifiant mon goût de l'aventure – sentimentale, morale et physique –, en rêvant d'une vie stable et d'un amour paisible – je croyais Lui faire un don particulièrement précieux, et dont je n'étais pas peu fier. / Bref, je me trouvais être l'espèce d'homme que Pascal abhorrait le plus » (*La Fille à bicyclette*, voix off, section 5, RHM 3.2).

34. *Six contes moraux*, p. 91. *Avant-scène*, p. 23.

35. *Avant-scène*, p. 12.

s'offre à lui. Au terme de la nuit, il la rejoint dans son lit, et se livre à des mouvements contradictoires. Seul un concours de circonstances le protège de la faute. Il retire d'ailleurs de cette relation évitée un sentiment de honte – «honte d'avoir manqué du courage soit de refuser franchement l'occasion, soit, ayant commencé, d'aller jusqu'au bout³⁶». La nuit reste un moment ambigu, et le personnage de Jean-Louis ne peut pas être interprété pleinement comme un héros de l'engagement. Sur cet épisode crucial, il sera ultérieurement conduit deux fois à mentir – pieux mensonges. Le mystère de la nuit chez Maud est que si l'épreuve a été surmontée, elle l'a été involontairement. C'est le lieu même de l'irruption de la grâce.

Plus que toute autre chose, le héros croit en sa chance. S'il prétend faire des choix, ce sont, selon lui, des choix toujours faciles³⁷. Dans un état antérieur du scénario, il entendait au cours d'une messe une homélie dont le sujet portait spécifiquement sur une condamnation de la chance. Le prédicateur en parle comme d'une idolâtrie, caractéristique d'un monde qui croit en avoir fini avec Dieu et qui s'est reporté sur cette divinité alternative, la parant même éventuellement des prestiges de la science mathématique³⁸.

Choisir ce qu'on n'est pas assuré de posséder : tel pourrait être le fondement pascalien de cette historiette amoureuse. Le caractère non pascalien de Jean-Louis tient alors à son assurance, à cette impression de sécurité qu'il donne, «la certitude d'avoir Dieu avec moi³⁹». La conclusion du film, en montrant l'erreur de cette assurance, redonne une teneur

36. *Six contes moraux*, p. 99. Dans la nouvelle, *Rue Monge*, l'ambivalence de l'épreuve est précisément analysée : «C'était plutôt ma timidité que je regrettais tout en sachant que j'avais bel et bien choisi hier soir de faire ce que j'avais fait» (*loc. cit.*, p. 135-136).

37. «Moi aussi, dis-je, je choisis. Il se trouve que mon choix est toujours facile. C'est comme ça, je le constate» (*Six contes moraux*, p. 112).

38. «Vous la trouverez cette idolâtrie – car telle est le nom qu'elle se décerne à elle-même – sur la couverture des magazines. Vous la trouverez cette superstition dans les horoscopes chers aux midinettes – et pas seulement aux midinettes. Que de fois n'entendons-nous pas des personnes intelligentes, sensées, cultivées, assumant des responsabilités, des charges de direction ou d'éducation, dire le plus sérieusement du monde : "Je crois à ma chance", et agir en fonction de cette Chance, avec un grand C, supposée exister, d'une existence pleine, autonome, qu'ils refusent à Dieu. "Dieu est mort" clamons-nous : la belle affaire puisque nous divinisons les mots!...» (RHM 3.10 : *Ma nuit chez Maud* – scénario annoté ; n. 17, Cathédrale, dimanche 11 h 30). Le sermon se poursuit ensuite avec des considérations, toutes pascaliennes, sur la notion mathématique de probabilité.

39. *Six contes moraux*, p. 63. Le thème est déjà très marqué dans le premier scénario de *La Fille à bicyclette* : *Le dimanche avant Noël (20 décembre)*, le narrateur va à la messe à la cathédrale, mais ne voit pas la jeune fille à sa place habituelle. «Cette absence m'alarme moins que je n'aurais cru. Très étrange cette impression de sécurité que je n'ai cessé d'éprouver depuis la première fois où je l'ai aperçue. J'étais sûr de l'aimer, sûr qu'elle m'aimait, sûr que

pascalienne à son comportement. En ne se laissant pas séduire par Maud, il n'a pas vraiment exercé un choix, mais s'est laissé plus ou moins porter par les circonstances. Son pari est en quelque sorte un pari tacite, involontaire. Il est le jésuite, conduit par les circonstances à un pari pascalien. Ainsi, si son acte est pascalien (son engagement en l'absence d'assurance), son personnage reste ambigu. C'est une figure pascalienne, certes, mais malgré soi. Il confond chance et grâce ; il prend pour une chance (sa chance personnelle, dont il est sûr) le moment de surgissement de la grâce.

C'est seulement à la toute fin du film que Jean-Louis accède, par hasard, à la vérité complète de l'histoire, et qu'il comprend le lien qui unissait Françoise à Maud. L'enchaînement des épisodes n'est pas exactement celui qu'il pensait, et qu'il croyait organiser par la fermeté de son engagement. Il est ainsi conduit à mentir sur l'acte fondateur de cet engagement, en renonçant à détromper Françoise, et en lui laissant croire, pour instituer un équilibre fictif, que Maud a été sa maîtresse. « J'allais dire : "il ne s'est rien passé", quand tout à coup... » C'est la deuxième fois que Jean-Louis fait semblant d'avoir couché avec Maud, le deuxième « pieux mensonge⁴⁰ », mais ici, c'est avec la connaissance de tous les éléments de l'histoire, qui lui faisait défaut précédemment.

Le vrai pascalien du film est peut-être le marxiste Vidal, lequel a conscience du peu de fondement de son pari pour le sens de l'histoire, et justifie l'hypothèse qu'il a retenue comme « la seule qui [lui] permette de vivre⁴¹ ». Un synopsis manuscrit de Rohmer, antérieur aux premiers dialogues du film, nous confirme cette répartition idéologique des personnages :

Ces pérégrinations m'ont rapporté l'aubaine d'une rencontre agréable et qui tombe à pic, celle d'un camarade de lycée, Vidal, maintenant prof de philo. Nous parlons, entre autres choses, de Pascal que je suis en train de relire et qui m'irrite, car il choque mon jésuitisme foncier. Vidal, qui est marxiste, se fait janséniste en la circonstance. Je l'entraîne à la messe de minuit, et lui, le lendemain, me mène chez l'une de ses amies⁴².

Selon ses dires, Rohmer avait d'abord envisagé, pour le rôle de l'ami philosophe, Lucien Goldmann, l'auteur du *Dieu caché*, grand nom de la critique marxiste et pascalienne des années 1960. Le cinéaste a finalement

nous nous rencontrerions, alors que les circonstances étaient défavorables, et que le hasard me desservait plutôt» (RHM 3.2 – cahier à spirale, section 10).

40. *Six contes moraux*, p. 116.

41. *Ibid.*, p. 68.

42. *La Fille à bicyclette*, Synopsis, 10 feuilles ms au crayon à papier, RHM 3.2.

jeté son dévolu sur Antoine Vitez, son collaborateur pour les émissions de la télévision scolaire, bon connaisseur lui-même de l'œuvre de Pascal et dont les analyses ont laissé au film leur empreinte. Les archives de l'IMEC conservent une longue transcription manuscrite d'un entretien avec Vitez⁴³, où l'on mesure l'étendue de sa science pascalienne. Une partie des considérations sur la *Préface au Traité du vide* a disparu du film, mais l'essentiel des propos de Vitez se retrouve dans le personnage de Vidal, qu'il incarne à l'écran – notamment dans la célèbre conversation au café *Le Suffren*. Tournée en une seule prise⁴⁴, la scène prend cet aspect réel, et quasi documentaire qui a tant frappé les spectateurs du film. Comme c'était déjà le cas trois ans plus tôt, dans l'entretien documentaire entre Brice Parain et le P. Dubarle, la cause pascalienne est confiée au premier chef à l'incroyant.

III. UNE INCARNATION PASCALIENNE EXPLICITE : FÉLICIE ET LE *CONTE D'HIVER*

Les ambivalences de Jean-Louis dans *Ma nuit chez Maud*, qui empêchent de trancher entre son caractère pascalien ou non, s'éclairent d'une nouvelle lumière à travers le *Conte d'hiver*. Dans le film de 1968, l'espérance reste encore conçue sous sa forme mathématique : une promesse d'avenir, qu'il faut évaluer au regard des sacrifices qu'elle implique et du degré de certitude qu'elle possède – le produit du gain par la probabilité⁴⁵. Il s'agit d'un choix (plus ou moins assumé), dont la validité n'apparaîtra qu'à l'issue du jeu. La grande découverte pascalienne de *Conte d'hiver*, c'est que l'espérance est devenue une caractéristique du présent. Le jeu ne vaut pas par sa seule issue, mais par lui-même. On passe d'une espérance mathématique à la véritable Espérance.

43. RHM 3.9. Ces notes de Rohmer, d'une écriture très hâtive, semblent la transcription d'un entretien : les numéros en marge pourraient être des repérages sur l'enregistrement. Ces notes brouillonnes, en tout cas, ont servi dans le dialogue avec Vidal. Toutes ces pages sont d'ailleurs intitulées par Rohmer : Vidal.

44. Mais non pas en un plan séquence, comme le rapporte à tort Trintignant (*Télécinéma*, émission du 25/02/1974). Cette confusion elle-même de l'acteur principal est symptomatique de la situation de tournage.

45. *Avant-scène*, p. 14, *Six contes...* p. 69. Du moins du point de vue de Jean-Louis, car Vidal prononce une formule beaucoup plus pascalienne : «... je ne peux pas ne pas parier pour l'hypothèse B, parce qu'elle est la seule... celle, je veux dire, que l'histoire a un sens... parce qu'elle est la seule qui me permette de vivre» (*Avant-scène*, p. 14).

Avec les contes des quatre saisons, le héros est devenu une héroïne. Mais la structure narrative reste assez comparable. Le choix de Félicie est certes beaucoup moins évanescant que celui de Jean-Louis : il ne s'agit plus d'une jeune personne aperçue à la messe et jamais abordée, mais d'un amour torride de vacances (Charles), charnellement partagé, et disparu. Dans le rôle des tentateurs, non plus une seule femme fatale (Maud), mais deux hommes, disposant l'un et l'autre d'arguments considérables : Loïc, le bibliothécaire intellectuel et tendre ; Maxence, le patron coiffeur, rassurant et attentionné. Le refus du choix prend alors un sens pleinement pascalien. Il ne faut pas en effet assimiler le pari pascalien à l'exercice métaphysique d'un choix. Telle est peut-être la grande révélation du film de Rohmer. « Il n'y a pas de bon ni de mauvais choix. Ce qu'il faut c'est que la question du choix ne se pose pas ⁴⁶ », comprend finalement Félicie. « Avant, je me cassais la tête pour choisir, et là j'ai vu qu'il n'y avait pas à choisir, que je n'étais pas obligée de me décider pour quelque chose que je ne voulais pas vraiment ⁴⁷. »

Cette disparition du choix, de la question même du choix, correspond à l'énigmatique formule de Pascal : « cela ôte tout parti ». Il ne s'agit certes pas de s'installer dans l'indécision (comme Gaspard, le héros symétrique de *Conte d'été*), mais de parvenir à un état de foi qui puisse ne pas s'exprimer en termes de choix. Le couple Félicie/Gaspard (c'est-à-dire *Conte d'hiver*/*Conte d'été*) permet rétrospectivement de considérer d'un œil différent le personnage de Jean-Louis. Gaspard attend des événements qu'ils décident à sa place ; il est l'indécis absolu, et il quittera le film sans échapper à sa solitude. En revanche, la confiance que mettait Jean-Louis dans sa chance ne le conduisait pas à la passivité, mais à une forme d'acceptation, d'adhésion, à quoi il donnait le statut d'un engagement. Dans tous les cas, la question unique reste celle du choix et de la décision – acceptée ou repoussée, imaginée ou réalisée. Car les personnages s'illusionnent sur eux-mêmes, et croient s'engager quand ils se dérobent ou se mentent. Et

46. É. Rohmer, *Contes des 4 saisons*, Petite bibliothèque des *Cahiers du cinéma*, n° 26, 1998, p. 221. À cette lumière, le premier pari de Félicie, le pari pour Maxence et Nevers, est une caricature de pari pascalien. Il repose, lui, véritablement sur un choix, avec tout ce que la chose peut avoir d'arbitraire et de factice : « Maintenant j'ai fait un choix. Bon ou mauvais, je n'en sais rien. Mais il fallait choisir. [...] Quand on choisit on ne sait pas, sinon ce n'est pas vraiment un choix. Il y a toujours un risque » (*ibid.*, p. 211). Conçu de cette sorte, le choix est une impasse.

47. *Ibid.*, p. 231. Le film peut de la sorte se résumer, ainsi que le font N. Herpe et A. de Baecque, comme « le triomphe de la foi, qui vient miraculeusement transcender l'angoisse du choix » (*Biographie...*, p. 404).

inversement, il y a des choix qui peuvent prendre la forme de l'indécision, comme l'atteste le cinéaste lui-même, à propos du titre de son film :

Quand j'ai tourné le *Conte d'hiver*, je lui avais donné comme titre provisoire *L'Indécise*, alors que l'héroïne sait fort bien ce qu'elle veut. Mais comme ce qu'elle a choisi est impossible, elle louvoie entre les garçons qu'elle rencontre sans s'arrêter à aucun⁴⁸.

La longue fréquentation du pari de Pascal par Rohmer, tout au long de son œuvre, l'a conduit à percevoir le sens de l'argument bien plus finement que mainte critique savante. Le scénario du pari est finalement apparu au cinéaste dans toute sa spécificité existentielle. Si l'on suit en effet la métaphore des partis, celle que suggère le problème de Méré, on voit que le jeu qui sert implicitement de modèle à l'argumentation de la pensée 680 est un jeu déjà entamé, un jeu qu'il s'agit éventuellement d'interrompre. La situation existentielle de l'homme correspondant aux termes des partis n'est donc pas exactement celle de quelqu'un qui hésite à parier ou non, mais de celui qui hésite à *interrompre* ou non un jeu en train de se dérouler, à « renoncer à l'attente du hasard et rentrer [...] en la propriété de quelque chose⁴⁹ ». Si le géomètre était capable ici, comme il l'a fait pour Méré, de calculer un parti, il mettrait son interlocuteur dans une situation de choix équitable, il le placerait devant une alternative dont il serait également raisonnable de suivre chaque branche. Mais précisément, *il n'y a pas ici de parti*; la situation, telle qu'elle a été définie, « ôte tout parti ». Le géomètre ne peut calculer aucun équivalent dont la possession compenserait exactement l'abandon des espérances aléatoires. S'il n'y a pas de parti, au sens mathématique du terme, le joueur n'a pas d'autre comportement raisonnable que de continuer à jouer.

Le fameux « vous êtes embarqué » a une conséquence logique dont il faut bien mesurer la portée. Il nous fait passer de la logique instinctive du pari (faut-il s'embarquer? miser sur ce bateau? prendre la mer?) à la logique des partis (faut-il débarquer? quitter le navire?). Le fragment « Infini rien » présente l'hypothèse d'une fuite : la fuite d'un infini éventuel, pour un rien garanti – un abandon de l'espoir. Or l'espoir n'est pas une pure inconsistance, comme le représente l'héroïne du film à sa sœur, qui lui reproche d'alimenter la frustration d'un enfant :

48. *Biographie...*, p. 412.

49. B. Pascal, *Usage du triangle arithmétique*, dans *OC*, t. II, éd. J. Mesnard, Paris, Desclée de Brouwer, 1970, p. 1308.

AMÉLIE – Écoute, sérieusement, on ne peut pas compter là-dessus. Tu le sais bien. Tu lui as donné des espoirs qui seront forcément déçus. C'est frustrant pour un enfant.

FÉLICIE – Oui, mais l'espoir c'est mieux que rien ⁵⁰.

Sous son aspect sommaire, la formule énonce le problème dans son exacte teneur métaphysique. L'argument « infini rien » considère précisément les prestiges du *rien*. Il envisage avec étonnement la préférence qui peut être donnée au rien, l'échange de l'infini pour le rien. Mais, objectera-t-on, qu'apporte de tangible l'espérance ? Quel bénéfice peut-elle entraîner, en dehors d'une sorte d'anesthésie temporaire ? Un terme de la Lettre pour porter à rechercher Dieu ⁵¹ me semble suggérer une réponse, et exprimer d'une façon laconique la véritable portée religieuse de ce que nous appelons *le pari*. Ce qui est en attente en effet, ce qui fonde éventuellement l'espérance, ce n'est pas l'obtention d'une vérité, mais une *rencontre*. La rencontre s'oppose à une convocation, par laquelle on entend faire venir l'autre, le faire advenir. Le cinéma de Rohmer tourne tout entier autour de cet événement qu'est la rencontre. Et c'est là sans doute ce qui a d'emblée séduit le cinéaste dans l'approche de Pascal, lequel dessine un christianisme de la rencontre. Pour le dire autrement, la vérité chrétienne n'est pas d'abord, dans les *Pensées*, d'ordre propositionnel ; elle n'est pas accessible par une élaboration intellectuelle. Et ce n'est pas à cette élaboration que Pascal invite les incroyants, mais à une autre forme d'expectative :

Qu'ils donnent à cette lecture quelques-unes de ces heures qu'ils emploient si inutilement ailleurs : quelque aversion qu'ils y apportent, peut-être *rencontreront-ils* quelque chose, et pour le moins ils n'y perdront pas beaucoup. Mais pour ceux qui y apportent une sincérité parfaite et un véritable désir de *rencontrer* la vérité, j'espère qu'ils auront satisfaction, et qu'ils seront convaincus des preuves d'une religion si divine, que j'ai ramassées ici, et dans lesquelles j'ai suivi à peu près cet ordre ⁵²...

La rencontre se produira-t-elle ? La langue du xvii^e siècle autorise un usage beaucoup plus large du verbe *rencontrer*. « Trouver une personne ou une chose, soit qu'on la cherchât ou non », propose la définition du dictionnaire de l'Académie (1694). Furetière est un peu plus précis : « trouver la chose dont on a besoin, soit qu'on la cherche, soit que le hasard

50. *Contes des 4 saisons*, p. 209.

51. Titre donné par Philippe Sellier au fragment Sel. 681.

52. *Ibid.*, je souligne.

nous la présente.». Il n'est pas interdit de chercher, bien entendu. Mais la caractéristique de la *rencontre* est de ne pas dépendre du sujet. Elle est dans une logique de la disponibilité, et non de la convocation.

Le grand moment pascalien du film, la discussion dans la voiture avec Loïc, après la représentation du *Conte d'hiver* de Shakespeare, est une interrogation sur la rencontre :

FÉLICIE – J'ai pensé, tu sais, dans cette seconde, qui était pleine de choses, que j'étais seule au monde, seule dans l'univers, et que c'était à moi de jouer et que je n'avais pas à me laisser faire, ni par les uns, ni par les autres, ni par rien.

LOÏC (*off*) – Ça ne te fera pas retrouver Charles.

FÉLICIE – Oui, mais ça m'empêchera de faire des choses qui m'empêcheraient de le retrouver⁵³.

Deux scénarios s'opposent clairement ici : 1. Celui d'une maîtrise invraisemblable («retrouver Charles»). L'héroïne n'est pas assez déraisonnable pour en faire son projet. 2. Une autre attitude, moins conquérante, qui est de ne pas mettre soi-même d'obstacle à un bonheur sur lequel on ne saurait compter. Ce deuxième scénario correspond très exactement au résumé que, dans la liasse «ordre», Pascal donne de son argument «Infini rien». Il le désigne comme la «Lettre d'ôter les obstacles, qui est le Discours de la machine⁵⁴». En ôtant les obstacles, on ne fait rien de plus que laisser possible une rencontre ; on se met dans une situation d'attente : attendre quelqu'un plutôt que personne. La question n'est pas celle d'une probabilité, ou d'une évaluation des chances. Le seul souci, qu'exprime l'héroïne de Rohmer, est de ne pas manquer au bonheur, s'il venait à se produire. Et ce souci est en lui-même un bonheur :

FÉLICIE – Et puis, tu sais, j'ai aussi pensé à autre chose dans cette même seconde. T'as peut-être raison, j'ai peut-être que très peu de chances de le retrouver, et puis après tout, il est possible qu'il soit marié ou qu'il m'aime plus, mais c'est pas une raison pour que je renonce.

LOÏC – Mais enfin, si toi-même avoues que tes chances sont pratiquement nulles, tu vas pas gâcher ta vie pour...

FÉLICIE (*off*) – Mais si, parce que, si je le retrouve, ça sera une chose tellement... une joie tellement grande, que je veux bien donner ma vie pour

53. *Contes des 4 saisons*, p. 232.

54. Sel. 45.

ça. D'ailleurs je ne la gâcherai pas. Vivre avec l'espoir, c'est une vie qui en vaut bien d'autres⁵⁵.

Le rapport entre l'infini (éventuel) et le rien (assuré) a changé de nature. On s'éloigne ici clairement d'une arithmétique des plaisirs. Il ne s'agit plus de perdre un plaisir présent, pour obtenir un plaisir futur, plus grand et plus durable. Cette pauvre et fausse lecture du pari pascalien en est la trop fréquente caricature (comme de la foi chrétienne elle-même). En fait, l'échange qui prend forme consiste à perdre un *faux plaisir* présent, pour obtenir un *vrai plaisir* présent (et qui durera éternellement). Ce mouvement est bien celui de Pascal, qui écrivait à Charlotte de Roannez qu'on «ne quitte les plaisirs que pour d'autres plus grands⁵⁶», et qui s'écriait lui-même, lors de la nuit du 23 novembre 1654 : «Joie, joie, joie, pleurs de joie⁵⁷.» L'auteur des *Pensées* est un penseur de la joie, et non pas du triste marchandage que serait une religion de la compensation. L'héroïne de Rohmer porte bien son prénom de Félicie – la joie – et l'on ne s'étonnera pas, à la fin du film, d'entendre de sa bouche les accents mêmes du «Mémorial» : «Je ne pleure pas ! Je pleure de joie⁵⁸.»

N'est-ce pas précisément en ces termes que doit se concevoir l'entreprise des *Pensées* ? Non pas une démonstration, non pas un travail de conversion, pas même une «apologie», dont on aurait du mal à comprendre l'objectif, en l'absence de la grâce. S'il s'agit d'une rencontre, nul ne peut faire que l'Autre se présente, que la Vérité se donne. Mais on peut au moins l'espérer et s'y rendre attentif. On peut maintenir ouverte la possibilité de son irruption, veiller à être encore là au cas où il se présenterait. C'est ce à quoi engage le fragment «Infini rien». Et c'est ce que met en images le *Conte d'hiver* de Rohmer.

CONCLUSION

De manière plus ou moins discrète, tout le cinéma de Rohmer, sa thématique si particulière, son obsession des rencontres⁵⁹ et des choix,

55. *Contes des 4 saisons*, p. 232.

56. B. Pascal, Lettres à Mlle de Roannez ; lettre 6 (déc. 1656), dans *OC*, t. III, p. 1041.

57. *Sel*, 742.

58. *Contes des 4 saisons*, p. 246. Peu après, la petite Élise répond de la même manière aux reproches affectueux de sa grand-mère («Faut pas pleurer.») : «Je pleure de joie» (*ibid.*).

59. Cf. le commentaire du narrateur, dans *Ma nuit chez Maud* : «L'idée de rencontre devait obséder Vidal non moins que moi, car la conversation dévia sur elle, presque sans transition» (*Six contes moraux*, p. 67 – souligné par l'auteur).

sont sous le signe de Pascal. D'une nouvelle de jeunesse au conte moral de 1968, et de celui-ci au conte des quatre saisons de 1991, on assiste à un lent approfondissement pascalien. Surgi en 1968 comme une référence, Pascal devient une clef. Dans les deux films qui se mettent explicitement sous son patronage, il est question de hasard, de destinée, et de choix : de héros qui choisissent sans maîtriser. La résistance de Jean-Louis à Maud est volontaire, et cependant inexplicable, et au bout du compte pas vraiment assumée. Dans les deux films, se pose la question d'une *rencontre*. Le hasard mettra – ou ne mettra pas – quelqu'un sur ma route. Dois-je l'attendre ? Jean-Louis résiste à Maud, parce qu'il espère rencontrer Françoise (sans jamais lui avoir été présenté, et sans savoir rien sur elle). Choisir ce qui se dérobe et refuser la possession facile de ce qui s'offre, tel est le fondement pascalien des contes moraux, dont Rohmer donne d'emblée la formule, dès le début de l'entreprise :

Au moment où le narrateur est à la recherche d'une femme qui, momentanément, se dérobe à lui, les circonstances le mettent en présence d'une autre. Et quels que soient les attraits ou les pouvoirs de la seconde, il la refusera toujours, en faveur de la première, même s'il n'est pas encore assuré de sa possession⁶⁰.

Dans *Ma nuit chez Maud*, c'est de l'avenir que le héros attend le mariage, la découverte de la femme qu'il aimera, tandis que dans le *Conte d'hiver*, la clef du bonheur dépend du passé, elle repose sur une résurrection. Cette double temporalité marque bien deux lectures divergentes du pari. Peut-être cette interrogation était-elle en germe dès le film de 1968. En effet, dans les dossiers préparatoires à *Ma nuit chez Maud*, on trouve une coupure de presse un peu inattendue parmi les documents comptables et tickets divers. Il s'agit d'un extrait d'homélie, du père Caboche, pour le dimanche de la Septuagésime (premier des trois dimanches précédant le Carême, avant la réforme liturgique de Vatican II). Le document est daté du 11 février 1968, et provient de la revue *Télérama*⁶¹. Il porte pour titre : «Un seul remporte le prix», et consiste en une méditation sur la nécessité ou non de l'effort, à travers l'opposition entre les deux lectures du dimanche : celle de l'épître aux Corinthiens⁶², invitant à courir pour

60. Page de garde de *la Fille à bicyclette*, cahier à spirale manuscrit, RHM 3.2.

61. RHM 3.7.

62. «Dans les courses du stade, tous courent, mais un seul emporte le prix. Courez de même, afin de le remporter. Quiconque veut lutter, s'abstient de tout : eux pour une couronne périssable ; nous, pour une impérissable. Pour moi, je cours de même, non comme à l'aventure ; je frappe, non pas comme battant l'air. Mais je traite durement mon corps et je le

remporter le prix (la « voie combative que nous propose saint Paul ») ; la parabole des ouvriers de la onzième heure (Matthieu, 20, 1-16), où l'Évangile laisse entendre que les efforts ne sont pas essentiels, que celui qui n'a pas enduré le poids du jour et la chaleur est traité de la même manière que ses compagnons.

Qu'est-ce que Rohmer trouvait de si suggestif dans ce sermon pour le conserver avec les papiers de *Ma nuit chez Maud* ? On peut penser qu'il était sensible à l'hésitation qui ressort de ce texte, à la double injonction contradictoire : travaillez / ne travaillez pas ; donnez-vous du mal / attendez tout de la miséricorde de Dieu. Cette double préconisation désigne en quelque sorte deux formes de pari : le pari actif de Jean-Louis, dans *Ma nuit chez Maud* – engagement irrationnel pour une jeune fille étrangère et à peine entraperçue ; le pari passif de Félicie – décision de ne rien faire, d'attendre, de s'assurer simplement qu'on sera là, de ne pas manquer à l'espérance. Chacune de ces attitudes correspond à une interprétation différente du pari de Pascal. Mais la première interprétation est ébranlée dans le film même qui l'héberge, car le pari de Jean-Louis est entaché d'ambiguïtés et d'incohérences. Le héros n'est pas à la hauteur de son ambition. Son engagement est contredit par les circonstances et son bonheur final, au fond, ne dépend pas de lui. C'est bien Félicie, dans le *Conte d'hiver*, qui fait accéder à l'interprétation supérieure de l'argument pascalien.

Le pari de Pascal a été compris par Rohmer en deux temps, au fil d'une maturation qui a duré presque toute son œuvre. Le héros anti-pascalien de *Ma nuit chez Maud* comprend enfin, sous la forme de la jeune coiffeuse du *Conte d'hiver*, que son refus de choisir est bien la forme suprême du pari ; qu'une attente confiante (et en elle-même réjouissante) est le seul comportement à adopter. Par ce long effort herméneutique, Éric Rohmer est bien un des interprètes majeurs de Pascal.