

Le Pari d'Éric Rohmer

Hélène KUCHMANN

Résumé

La référence au *Pari* de Pascal fait époque dans la filmographie d'Éric Rohmer. Il est possible d'établir une trilogie pascalienne, constituée par *Ma nuit chez Maud*, *Conte d'hiver* et *Conte d'été*, dans laquelle le fameux argument du fragment «*Infini, rien*» est représenté, étudié, mis à l'épreuve. Mais du conte moral aux deux contes des quatre saisons, une révolution s'est accomplie; la citation pascalienne y est littéralement absorbée dans la mise en scène et dans la fiction. Rohmer quitte une posture de lecteur du *Pari* pour l'utiliser comme ressort narratif, et dès lors il s'engage dans une lecture dynamique d'un texte qui vient constituer le fondement de son système moral. L'étude de l'intégration de la citation pascalienne nous permet de faire l'archéologie du monde rohmérien et peut s'avérer être une clef pour débrouiller l'énigmatique morale des contes du cinéaste. À travers ses représentations de Pascal, l'auteur lui-même s'engage, et c'est dans le sillage de ce «*pari*» que l'on peut esquisser les lois régissant ce cosmos bien réglé.

Mots-clés: Éric Rohmer, Blaise Pascal, pari, conte moral.

Abstract

The reference to Pascal's wager left its mark on Éric Rohmer's filmography. It is possible to identify a trilogy deeply influenced by Pascal formed by *My Night at Maud's*, *A Tale of Winter* and *A Summer's Tale*, which studies, represents and tests Pascal's famous argument taken from the fragment "Infinity, nothingness". Between the moral tale and the two movies extracted from *The Tales of the Four Seasons*, a revolution nevertheless happened: the quotes of Pascal are literally absorbed by settings and fiction. Rohmer drops his posture as a reader of the wager, to use it as a narrative device that commits him to a practical reading and grounds his moral system. Studying the way Pascal's quotes are used enables us to explore the foundations of Rohmer's world, and becomes instrumental to enlighten the enigmatic morals of Rohmer's tales. Through his own representations of Pascal, the author engages himself: in the wake of this "wager" we can sketch out the laws governing this well-balanced cosmos.

Keywords: Éric Rohmer, Blaise Pascal, Pascal's wager, moral tales.

Si l'on en croit Éric Rohmer, son accomplissement en tant qu'auteur de cinéma s'est bâti sur les ruines d'une vocation littéraire. Dans l'avant-propos à la première version (littéraire) de ses *Contes moraux*, il écrit: «*Si j'en ai fait des films, c'est parce que je n'ai pas réussi à les écrire. Et si, d'une certaine façon, il est vrai que je les ai écrits — sous la forme même où l'on va les lire — c'est uniquement pour pouvoir les filmer¹*». Pour Rohmer, la mise en scène est l'alibi

1. ROHMER Éric, *Le goût de la beauté*, éd. Jean Narboni, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, «*Avant-propos aux Contes moraux*», p. 6.

de la littérature, comme la littérature est prétexte à la mise en scène d'une « Comédie humaine » filmique. Le cinéma s'impose à cet amoureux des romans comme le seul moyen de raconter ses histoires, en rendant un hommage constant à la littérature qu'il n'a pu pratiquer de manière fructueuse. Néanmoins, l'une des références littéraires les plus récurrentes sous la plume de Rohmer n'est pas à un romancier mais un philosophe et poète, Blaise Pascal. Pascal hante littéralement l'œuvre de Rohmer : il se glisse dans ses écrits théoriques sous la forme de tournures lapidaires caractéristiques de l'écriture des *Pensées*, son vocabulaire infiltre le discours des personnages. La référence est d'autant moins facile à saisir et à interpréter qu'elle est diffuse, mais son omniprésence ne peut qu'intriguer. À quel titre Rohmer cite-t-il autant Pascal ? La référence à l'auteur des *Pensées* serait-elle purement ornementale, dénuée d'enjeux philosophiques ?

Si l'on considère *L'Entretien sur Pascal*, réalisé par Rohmer pour la télévision en 1965, discussion entre un ecclésiastique (le père Dubarle) et un philosophe (Brice Parain) autour de Pascal, on ne saurait ignorer que la pensée du philosophe est au cœur de l'intérêt que lui porte le cinéaste. Et ce d'autant plus que dans *Ma nuit chez Maud*, en 1969, c'est encore de l'interprétation philosophique de Pascal dont il est question, et tout particulièrement du fragment « Infini rien » où est exposé le célèbre argument du Pari. La référence à Pascal semble rencontrer, avec la réflexion sur ce texte, une sorte de nœud, un point de cristallisation, puisque plus tard encore, dans *Conte d'hiver* (1992) le même passage se révèle tout aussi crucial, marquant encore la butée de Rohmer sur ce fameux argument à l'origine d'une infinie controverse, aussi bien du côté des détracteurs du philosophe que de ses alliés. Dans le fragment « Infini rien », Pascal semble proposer une solution inédite pour trancher le nœud gordien de l'existence de Dieu qui, aussi surprenant que cela puisse paraître, emprunte la métaphore d'un jeu de hasard. Notre raison n'est en effet d'aucun secours pour trancher cette question, puisque la divinité demeure inaccessible à nos misérables facultés humaines. Dès lors, nous voilà contraints de faire un pari, livrés au hasard, alors qu'il ne s'agit de rien de moins que de décider si la vie est une fin en soi ou un simple prologue à « une infinité de vie infiniment heureuse² ». Le plus raisonnable, dans le cadre d'un jeu aussi incertain, serait de nous abstenir de nous engager, mais la neutralité est impossible, car choisir de ne pas parier revient à exclure l'idée de Dieu, et donc à parier contre lui. La question qu'il conviendrait alors de se poser serait : sur quoi avons-nous le plus intérêt à parier ? À l'aide de la règle des partis dégagée par lui, le philosophe nous démontre que les lois de probabilités devraient nous faire raisonnablement pencher pour Dieu, là où nous ne pouvons le faire en vertu d'une inclination rationnelle. Parce qu'il est infini, le gain vient compenser la faiblesse des chances de gagner : celui qui parie sur l'infini risque de tout perdre dans le cas où Dieu n'existerait pas, mais il peut aussi tout gagner ; celui qui parie sur le néant ne gagne rien dans le cas

2. PASCAL Blaise, *Pensées*, éd. Lafuma, « Infini rien », Fragment 418.

où il triompherait à l'issue du jeu, mais de surcroît il perd tout au cas où sortirait la proposition contraire. En outre, celui qui parie sur Dieu ne perdrait pas sa vie dans la mesure où celle-ci prend sens du fait d'être orientée vers un but.

Que faut-il penser de cet argument ? Du vivant du philosophe, la question se posait déjà : Pascal entend-il réellement convaincre l'incroyant par cet argument ? Emprunte-t-il, comme le dit Michel Le Guern par exemple, le langage des libertins pour le retourner contre eux ? Doit-on penser au contraire avec Lucien Goldmann que le Pari est la métaphore centrale de la pensée de Pascal, alors même qu'elle semble en contradiction avec l'idée de grâce et de prédestination ? Ou encore, essaie-t-il seulement de démontrer l'insuffisance de la raison qui doit se destituer de ses prérogatives ? Le Pari est-il un argument dont l'objet serait l'impossibilité même du raisonnement à emporter l'adhésion ?

Lorsqu'il s'affronte au Pari, Rohmer s'engage au cœur de ces problématiques. Que fait-il lui-même du Pari ? Quel contenu philosophique introduit-il à l'intérieur de son cinéma ? Le cinéma est-il seulement susceptible de produire une pensée ayant une portée philosophique ? En 2010, dans le cadre d'une série d'émissions sur France Culture dédiée à cette question («*Philosopher avec Éric Rohmer*»), le philosophe Laurent Thirouin proposait de voir dans *Conte d'hiver* une expérience particulière de philosophie cinématographique, faisant de ce film un jalon beaucoup plus décisif, quant à la lecture rohmérienne de Pascal, que *Ma nuit chez Maud*. C'est dans le prolongement de cette réflexion, ajoutant à *Conte d'hiver* le contre-champ que lui fait *Conte d'été* (1996), que nous avons décidé de considérer la méditation philosophique de Rohmer autour du Pari, pivot potentiel d'un véritable système philosophique chez l'auteur des *Contes moraux*.

Le dispositif critique de *Ma nuit chez Maud* : Pascal lu et vu par Rohmer

Une stratégie de lecture

Pour reprendre les termes de Joël Magny, *Ma nuit chez Maud* (1969) se présente comme un film «*janséniste et austère*³», probablement en raison du dépouillement du noir et blanc, (par opposition à l'exubérance habituelle de la couleur), mais aussi en raison de la longueur ostentatoire de certaines séquences, comme la scène initiale de la messe ou la scène centrale de conversation sur Pascal qui ne dure pas moins de trente-six minutes. Dans *Ma nuit chez Maud*, tout fait signe vers Pascal : Clermont-Ferrand (ville de naissance du philosophe), les livres feuilletés par Jean-Louis (Jean-Louis Trintignant), comme *Le calcul des probabilités*, *De la vraie et de la fausse conversion*⁴ de Léon Brunschvicg et bien sûr les *Pensées*. La présence du philosophe est martelée avec tant d'insistance

3. MAGNY Joël, *Éric Rohmer*, Paris, Rivages, [1985], p. 93.

4. Le premier évoque les travaux de Pascal en tant que mathématicien, tandis que le second, écrit par un éminent spécialiste et éditeur de Pascal renvoie à la notion centrale de conversion, attachée tant à la pensée du philosophe qu'à ce que l'on connaît de sa vie.

que l'on pourrait se demander avec Laurent Thirouin si le film, n'est pas uniquement « pascalien en surface ». Il nous semble au contraire que, dans ce film, Rohmer choisit moins pour objet la philosophie pascalienne en elle-même, que la réception et la lecture que l'on peut en faire. Le plan sur le texte du *Pari* qui envahit toute l'image nous semble représenter symboliquement ce parti pris : *Ma nuit chez Maud* interroge les différentes lectures possibles de Pascal, orchestrées par un cinéaste lui-même placé dans une posture de réception de ce texte énigmatique.

Visuellement, Rohmer semble proposer une transposition esthétique de l'impression suscitée par Pascal, comme s'il voulait rendre sensibles les « abîmes » et les « déserts » rencontrés par le père Dubarle à la lecture des *Pensées*, livre dont il regrette « l'âpreté mal digérée ». À cet égard, notons que chaque personnage propose une déclinaison — assez classique — de la réception de Pascal : Jean-Louis le considère en tant que chrétien, mais c'est principalement le mathématicien qu'il admire, Vidal (Antoine Vitez), professeur de philosophie à l'université, aime surtout les *Pensées*. Par cette configuration Rohmer rejoue le face à face entre le père Dubarle et Brice Parain dans *L'Entretien sur Pascal* dont il poursuit les enjeux didactiques et herméneutiques. Quant à Maud (Françoise Fabian), athée et libre-penseuse convaincue, elle évoque pour nous l'image d'Épinal qui subsiste chez le lecteur ayant conservé un vague souvenir « des deux infinis » et du « roseau pensant ». Parmi ces souvenirs de lecture qui permettent d'ébaucher un portrait imaginaire de Pascal, la biographie écrite par sa sœur Gilberte vaut à Jean-Louis d'affirmer que Pascal n'aurait jamais dit, buvant son Chanturgue en bon Clermontois, « Voilà qui est bon. » Vidal, quant à lui, tout occupé de sa relation menacée avec Maud, se prend à rêver au rapport de Pascal avec les femmes, à partir du texte apocryphe *Sur les passions de l'amour*. En faisant de Pascal un enjeu de discours entre des personnages aux positions si clivées, Rohmer propose également un système de lecture doté d'une véritable efficacité critique. Avec *Ma nuit chez Maud*, il réalise, par la mise en scène, l'impossible discussion entre diverses écoles d'interprétation de Pascal. Le dialogue entre des personnages, auxquels sont assignées des appartenances idéologiques distinctes, apparaît comme une tentative pour éclairer la compréhension du *Pari* et pour mettre le texte à l'épreuve. Avec Jean-Louis, Rohmer interroge la validité de l'argument probabiliste dans le fragment « Infini rien » : le personnage reconnaît dans le texte l'application de l'espérance mathématique, mais il met le doigt sur ce qui représente un dysfonctionnement à ses yeux dans l'usage que fait le philosophe de cette loi ; il déclare en effet : « Dans le cas de Pascal, [l'espérance mathématique] est toujours infinie, à moins que la probabilité de salut ne soit nulle, puisque l'infini multiplié par zéro égal zéro, donc l'argument ne vaut rien pour quelqu'un qui est absolument incroyant. » Jean-Louis souligne alors un ressort du *Pari* régulièrement mis en évidence par la critique pascalienne : la raison ne conduit pas à la foi dans le fragment « Infini rien », elle ne peut que consolider un choix déjà fait, dès lors que la probabilité zéro de l'existence de Dieu est

exclue du raisonnement. L'argument au cœur du Pari ne consisterait donc pas à dire qu'il est conforme à la raison de croire en Dieu, mais à affirmer simplement qu'il n'est pas déraisonnable de croire. Face à lui, Vidal incarne une autre position théorique, non moins classique : celle de Lucien Goldmann, premier théoricien à mettre en évidence que

l'idée de pari se trouve au centre non seulement de la pensée janséniste (pari sur le salut individuel), de la pensée de Pascal (pari sur l'existence de Dieu) et de Kant (postulat pratique de l'existence de Dieu et de l'immortalité de l'âme), mais aussi au centre même de la pensée matérialiste et dialectique (pari sur le triomphe du socialisme dans l'alternative qui s'offre à l'humanité avec le choix entre socialisme et barbarie)⁵.

Le personnage de Vidal déclare en effet que, pour lui, « ce texte du Pari est terriblement actuel ». Il y trouve la formulation exacte de son engagement politique, à savoir qu'il ne peut aucunement être sûr que l'Histoire va vers un Progrès appelé à se concrétiser sous la forme de la société sans classe, mais qu'il ne peut pas ne pas parier sur cette possibilité, aussi infime soient ses chances de réalisation, car elle est la seule à « donner un sens à [sa] vie et à [son] action ». Rohmer replace alors les enjeux philosophiques du texte dans le cadre d'une fiction, au cœur d'un dialogue, afin de rendre aux idées développées le caractère sensible qu'elles perdent peut-être, lestées par l'esprit de sérieux, dans les traités théoriques. En cela, il se rapproche d'une tradition philosophique proche du dialogue socratique qui rejoint peut-être l'esprit du Pari, dont il ne faudrait pas oublier la forme dramatique puisqu'il se présente comme une confrontation entre un croyant et un incroyant.

Vers une application rohmérienne du Pari

On aurait cependant tort de réduire *Ma nuit chez Maud* au dispositif critique déployé dans le discours pour comprendre le Pari. En marge de cette réflexion théorique menée par les moyens propres de la mise en scène et de la fiction, l'intrigue déploie un autre pari, qui emprunte une apparence plus discrètement pascalienne. Le film traite en effet d'une forme de pari tentée par Jean-Louis dans le domaine amoureux. L'enjeu est présenté dès les premières minutes du film quand, après une série de plans de poursuite dont la signification nous demeure cachée, la *voix off*, sorte de journal intime fragmentaire du personnage, nous livre cette intention directrice : « Ce jour-là, 21 décembre, l'idée m'est venue, brusque, précise, définitive, que Françoise serait ma femme. » On comprend aisément que Françoise est cette jeune femme blonde (Marie-Christine Barrault) aperçue à la messe, pourtant, à ce moment de l'intrigue, Jean-Louis ne la connaît pas, il ne lui a même jamais parlé. Il décide néanmoins qu'elle sera sa femme, envers et contre tout, et parce qu'il parie qu'il s'agit bien d'elle, de « la blonde, l'Unique » comme le dit Maud avec ironie. Pour elle et

5. GOLDMANN Lucien, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959, p. 335-336.

pour l'absolu incertain qu'elle représente, il renonce aux plaisirs éphémères de la chair. La même absolutisation de la future épouse est à l'œuvre chez Jérôme (Jean-Claude Brialy), autre protagoniste masculin des *Contes moraux*, qui déclare dans *Le Genou de Claire* (1970) à propos de la femme qu'il va épouser, celle pour laquelle il renonce à toutes les autres femmes : « elle est Tout, on ne peut rien ajouter à Tout ». Cette formulation vient faire écho aux premières phrases du fragment « Infini, rien » : « L'unité jointe à l'infini ne l'augmente de rien, non plus qu'un pied à une mesure infinie ; le fini s'anéantit en présence de l'infini et devient un pur néant ». Pour autant, peut-on dire de Jérôme et de Jean-Louis qu'ils parient au sens pascalien du terme ? Avant de risquer une telle interprétation, rappelons que *Ma nuit chez Maud*, comme *Le Genou de Claire*, ne nous présentent pas des « événements bruts » mais « le récit que quelqu'un [fait] d'eux⁶ ». L'auteur nous dit-il quelque chose de ce geste ? Toujours est-il qu'avec le pari (authentiquement pascalien ou non) de Jean-Louis, Rohmer déplace définitivement sa réflexion sur le Pari dans le domaine des corps. On sent bien tout ce que ce glissement a de transgressif lorsque l'on pense que l'auteur du Pari est aussi celui qui a écrit : « Il est injuste que l'on s'attache à moi, quoiqu'on le fasse avec plaisir et volontairement. Je tromperais ceux à qui j'en ferais naître le désir, car je ne suis la fin de personne et n'ai de quoi les satisfaire⁷ ». Cependant, c'est par cette trahison fondamentale que Rohmer s'approprie le Pari et parvient à y accrocher sa pensée morale ; c'est par cette incarnation, cette chute de Dieu dans les corps, que s'accomplit un processus d'absorption de la référence qui passe par l'effacement de la citation explicite.

L'incarnation du Pari dans la mise en scène

Le dialogue de Conte d'hiver et de Conte d'été

La discussion autour du Pari reste un élément central de *Conte d'hiver* (1992), quoique la référence y soit moins appuyée et moins explicitée que dans *Ma nuit chez Maud*. Le *décorum* pascalien de l'intrigue a ici complètement disparu et, en choisissant comme personnage principal une jeune femme qui se déclare « inculte » (Félicie, interprétée par Charlotte Véry), Rohmer abandonne définitivement le dispositif de la conversation érudite pour approcher Pascal. Dans ce film, le Pari est littéralement incarné par l'intrigue et par la mise en scène. L'histoire de *Conte d'hiver* est simple : Félicie rencontre Charles (Frédéric van den Driessche) en vacances ; celui-ci tient un restaurant au bord de la mer. Ils vivent une histoire d'amour passionnée qui se termine avec le départ de Félicie et celui (prochain) de Charles pour l'Amérique, mais ils se promettent de s'écrire et de se revoir. C'était compter sans l'étourderie de Félicie qui se trompe en lui donnant son adresse postale. Cinq ans plus tard, nous retrouvons

6. ROHMER Éric, « Avant-propos aux *Contes moraux* », *op. cit.*, p. 10.

7. PASCAL Blaise, *op. cit.*, Fragment 336.

Félicie à Paris, qui a eu un enfant de Charles ; mais on comprend qu'elle vit avec un autre homme (Loïc, interprété par Hervé Furic) qu'elle quitte pour partir à Nevers avec son amant (Maxence, Michel Voletti). Elle ne tarde pas à quitter également ce dernier pour rentrer à Paris, animée par l'espoir de retrouver Charles un jour, ou en tout cas pour « ne pas faire des choses qui pourraient l'empêcher de le retrouver » comme elle l'explique à Loïc. « Quand je suis à Paris, dit-elle, je sais que j'ai une toute petite chance de le retrouver et ça m'obsède. » À Loïc qui lui demande si elle va vraiment gâcher sa vie pour ça, Félicie répond : « Mais si, parce que si je le retrouve, ce sera une chose, une joie tellement grande que je veux bien donner ma vie pour ça. D'ailleurs, je ne la gâcherai pas. Vivre avec l'espoir c'est vivre une vie qui en vaut bien d'autres. » Comme le note Loïc, Félicie parvient alors à une reformulation parfaitement exacte de l'argument du Pari. Loïc incarne le philosophe du film, mais on constate qu'en associant dans le discours le geste de Félicie et le texte de Pascal, il ne fait qu'explicitier ce que tout le film tend à mettre en œuvre. Ce mouvement est révélateur de la révolution qui s'est accomplie chez Rohmer : il ne met plus en scène la lecture d'un texte, il le rejoue dans la mise en scène elle-même. En effet, toute la structure du film s'offre à une lecture pascalienne. Le prologue, moment de la rencontre et des amours avec Charles, se présente comme une sorte de court-métrage muet ; exclu du reste du film il s'en distingue également par son atmosphère estivale, quand le reste de l'histoire se déroule dans la grisaille de l'hiver parisien. Ce fragment n'est rattaché à la toile visuelle et sonore de l'ensemble que par la reprise ponctuelle de la musique initiale, identifiable comme le thème de Charles — comme s'il s'agissait d'un état édénique coupé définitivement d'un présent marqué par la misère et l'ennui. Il nous semble qu'avec cette coupure, ce raccord qui ne raccorde pas et qui présente cet épisode comme un prologue, un passé antérieur à la chronologie du récit, Rohmer signifie cinématographiquement l'état de plénitude de la fusion de l'homme avec Dieu avant la chute irrémédiable du péché originel. Par rapport à cet état, Félicie est placée dans une situation d'errance dans laquelle seule la foi, trouvée lors de la conversion dans l'église de Nevers peut lui apporter quelques lumières. Soutenue par la foi, Félicie choisit d'abandonner son conjoint (Loïc) puis son amant (Maxence) dans l'espoir de retrouver Charles. C'est exactement le choix contraire que fait Gaspard (Melvil Poupaud) dans *Conte d'été* ; comme Félicie, Gaspard dit être amoureux d'une jeune fille dont il garde la photo dans sa poche, Léna (Aurélia Nolin), et semble espérer son arrivée prochaine à Dinard où elle lui avait dit venir en vacances. En l'attendant, il fait la rencontre de deux jeunes filles, Margot (Amanda Langlet) qui devient son amie, et Solène (Gwenaëlle Simon) avec laquelle il vit une sorte d'amourette de plage, si bien que lorsque Léna apparaît enfin, Gaspard ne sait plus que faire. Contrairement à Félicie, il est (il le dit lui-même à Margot) incapable de « trancher » ; c'est ainsi qu'il se trouve engagé dans trois projets de voyage à Ouessant avec trois jeunes filles différentes. Cette excursion, d'abord promise à Léna, il ne peut finalement la refuser

à Solène, ce qu'il justifie ainsi auprès de Margot : « Je te parie que je n'aurai même pas à choisir. Je n'aurai ni l'une ni l'autre », avant de la lui proposer pour finir. Gaspard se présente alors comme le double inversé de Félicie, celui qui ne choisit pas, et surtout pas une réalité absente contre la présence charnelle de deux jeunes filles ; et lorsque, vaincu par ses hésitations, il quitte Dinard, voulant conclure à l'injustice du sort, Margot, très pascalienne, lui répond : « C'est bien fait pour toi, tu n'avais qu'à pas courir deux lièvres à la fois⁸ ». Il nous semble que, par son incapacité à « tout donner » pour reprendre les termes de Pascal dans le fragment « Infini rien », Gaspard, tel l'incroyant avec le locuteur pascalien dans le texte du Pari, est engagé dans une forme de dialogue avec le personnage de Félicie. C'est par cette double-narration, et pas uniquement dans *Conte d'hiver* comme l'affirme Laurent Thirouin, que Rohmer absorbe le Pari de manière définitive. On peut noter à ce titre qu'il ne reste plus dans *Conte d'été* aucune marque explicitement pascalienne, si ce n'est les « lièvres » de la morale de l'histoire. Les deux films se présentent comme le contrechamp parfait l'un de l'autre, car, *Conte d'été*, histoire de bord de plage, n'est pas complètement privé d'un bonheur en devenir : peut-être Gaspard, réalisant sa promesse, finira-t-il par partir à Ouessant avec Margot, mais en hiver, parce que c'est plus joli.

Le Pari : acte de foi et geste existentiel

En s'engageant dans la mise en scène et la fiction, Rohmer tranche aussi en faveur d'une lecture de Pascal dans laquelle le Pari correspond à l'acte de foi lui-même. Comme le disait déjà Jean-Louis, l'argument du Pari ne prend sens que pour quelqu'un qui est déjà croyant, autrement dit, il vient légitimer une foi déjà existante et raffermir l'idée de la transcendance à laquelle on se dévoue. C'est ce que Félicie viendrait confirmer. Comme Pascal, Félicie connaît une « conversion » dans l'église de Nevers, probablement à l'origine de son geste, mais cette révélation ne résulte pas d'un raisonnement logique qui la conduirait à croire : c'est parce qu'elle croit qu'elle parie. Rohmer opte pour une conception goldmanienne du texte de Pascal, qui fait du Pari l'acte de foi en lui-même, la triade : « Risque, possibilité d'échec, espoir de réussite », ou plutôt « la synthèse des trois, une foi qui est pari⁹ ». En outre, la trajectoire de Félicie met l'accent sur la nécessité pratique de la foi dans l'existence. Comme le dit Lucien Goldmann :

l'individu ne saurait réaliser seul, par ses propres forces aucune valeur authentique et [...] il a toujours besoin d'un secours trans-individuel sur l'existence duquel il doit parier car il ne saurait vivre et agir que dans l'espoir d'une réussite à laquelle il doit croire¹⁰.

8. L'idée de « courir » des lièvres revient à plusieurs reprises dans la liasse « Divertissement » des *Pensées*, comme par exemple dans le fragment 136 de l'édition Lafuma.

9. GOLDMANN Lucien, *op. cit.*, p. 337.

10. *Ibid.*

À cet égard, c'est le dialogue entre *Conte d'hiver* et *Conte d'été* qui se révèle le plus éclairant. Gaspard reconnaît n'avoir qu'une « existence d'ectoplasme », alors que Félicie, par l'acte du Pari, reprend possession de la sienne. Dans le fragment « Infini rien », Pascal écrit « il faut parier », mais il l'entend dans le sens où, comme nous l'avons déjà évoqué, nous sommes « embarqués » : si nous ne parions pas, nous parions contre l'infini, contre Dieu. Chez Rohmer, cette nécessité du Pari se transforme et l'exhortation au Pari résonne désormais comme un impératif catégorique qui s'applique aux événements concrets de l'existence. Rohmer nous dit qu'à défaut de parier, embarqués que nous sommes dans un courant d'actions dont il nous est impossible de saisir aussi bien l'origine que la fin, ce sont les circonstances qui trancheront pour nous, et c'est bien ce qui arrive à Gaspard. Celui-ci déclare en effet à Margot, lors de leurs adieux : « Jusqu'alors les choses s'étaient tranchées d'elles-mêmes, et une fois encore, ça se tranche de soi-même ». Or, dire que « ça » se tranche de soi-même revient à ne pas dire : « je n'ai pas tranché », et nous voyons Gaspard embarqué sur un frêle esquif, emporté par le courant des décisions des autres. Rohmer change la signification et la nature du Pari en l'intégrant dans son cinéma : il le réactualise comme postulat pratique. Puisqu'il nous est impossible de saisir tous les mouvements qui nous entourent, et d'agir d'une manière absolument *juste*, il faut parier comme Félicie : l'engagement implique un acte de foi qui figure la condition indispensable à la réalisation de l'action. En d'autres termes, pour agir il faut s'engager, or l'engagement ne peut s'entendre que sous la forme d'un Pari. Pour s'engager, et c'est pourquoi nous rejoignons Goldmann et les déclarations de Vidal dans *Ma nuit chez Maud*, il est nécessaire de croire que la cause que nous défendons (ou l'objectif que nous poursuivons) est parfaitement légitime, or cette certitude ne viendra jamais que de la foi. Sans cela, l'individu est condamné (au moins dans le monde rohmérien) à une « existence d'ectoplasme ». C'est ainsi que, originellement métaphysique, le Pari entendu et réinterprété par Rohmer ouvre désormais la voie à une philosophie de la responsabilité.

Un éclairage nouveau sur le monde moral rohmérien

Proposition pour un critère d'évaluation morale des personnages rohmériens

Il semble que *Conte d'hiver* nous livre la réponse de Rohmer à la question « Comment agir ? ». D'une part, en vertu de ce que nous avons analysé précédemment, Félicie accuse l'inaction et la mollesse de Gaspard, incapable de toute forme d'auto-détermination. Mais ce que Félicie dénonce, c'est aussi et avant tout la concupiscence des personnages des « Contes moraux » qui, tels Jean-Louis, maquillent une volonté bien déterminée derrière des considérations morales dont Félicie nous aide à démasquer la fausseté constitutive. Pour le personnage de *Ma nuit chez Maud*, le Pari se réduit à un simple calcul de probabilités : Jean-Louis n'est pas absolument sûr d'épouser Françoise un jour, mais sa position est sans commune mesure avec celle de Félicie qui n'est absolument pas sûre

de jamais retrouver l'homme qu'elle aime, le seul pour lequel elle se soit « enflammée » comme elle le dit à sa sœur. Jean-Louis, quant à lui, a aimé des femmes, « peut-être pas follement », dit-il à Maud, « mais si, tout de même, assez follement ». Cependant, comme elle le lui fait remarquer, assez follement, ce n'est pas assez : « vos lèvres sont froides, lui dit-elle, c'est dans le ton de vos sentiments ». Après *Conte d'hiver*, il n'est désormais plus possible de prendre Jean-Louis pour autre chose que pour un faux dévot. Dans sa bouche, l'argument du hasard permet de dissimuler sa ferme intention de conquérir Françoise. Comme Gaspard, Jean-Louis dit se laisser aller aux suggestions du hasard, alors qu'il tente de mettre toutes les chances de son côté pour rencontrer Françoise. Ni l'un ni l'autre ne se laissent « provoquer par le hasard¹¹ », quoique leurs attitudes soient strictement inversées. Jean-Louis maquille derrière une heureuse coïncidence son intention résolue de rencontrer Françoise, tandis que Gaspard, au contraire, invoque le destin pour masquer son absence totale d'intentions. « C'est mon destin, déclare ce dernier, je ne réussis jamais les choses auxquelles je ne crois pas profondément. » C'est ainsi que le personnage convertit ses erreurs en une nécessité qui ne sert qu'à justifier sa propre défaillance morale. Jean-Louis quant à lui, déclare à Maud : « Mais moi aussi je choisis, mais je trouve que mon choix est toujours simple. [...] Je ne dis pas que je choisis toujours ce qui me fait plaisir, mais il se trouve que c'est pour mon bien, mon bien moral. » Du propre aveu de Jean-Louis, les choses s'arrangent toujours telles qu'elles doivent être ; il prend à son compte, comme maxime ou comme impératif catégorique, ces proverbes dont Anne Teyssère fait les lois du monde rohmérien « Le hasard fait bien les choses » et « On a que ce que l'on mérite », pour n'avoir pas à assumer la responsabilité de ses actes. Or le dispositif du cinéma de Rohmer vient au contraire accuser la posture que dissimulent ces supposés partis pris des personnages. Jean-Louis, par exemple, se retrouve pris dans le piège tissé par Vidal et Maud. À l'origine, si Vidal le conduit chez son amie, c'est pour tester la fidélité et l'amour de celle-ci à son égard ; lorsque Maud propose à Jean-Louis de rester dormir « dans sa chambre d'ami », Vidal, qui choisit de s'en aller, sait que cette chambre n'existe pas, il se fait donc le complice de Maud dont la fonction semble être d'acculer Jean-Louis, de compromettre son auto-justification fluctuante pour le forcer, pour une fois, à un choix qu'il ne peut déguiser. Le film dans son entier s'apparente, pour Jean-Louis comme pour Gaspard, à un dispositif moral conçu par le cinéaste pour révéler la manière dont un personnage élude sa responsabilité. Jean-Louis, prisonnier du salon-chambre de Maud est cette fois dans l'obligation de prendre une décision, en vertu d'un positionnement moral qu'il ne peut plus imputer au sort ; pourtant, il tente encore d'échapper à cette nécessité que fait apparaître le film lorsqu'il déclare :

pour moi ce n'est pas un acte particulier qui compte, c'est la vie dans son ensemble. La vie est une, elle forme bloc. Je veux dire par là que le choix ne s'est

11. L'expression est de Gaspard dans *Conte d'été*.

jamais posé comme ça précisément, je ne me suis jamais dit : dois-je coucher avec une fille ou ne dois-je pas coucher ? J'ai seulement fait un choix à l'avance, un choix global d'une certaine façon de vivre [...] S'il y a une chose que je n'aime pas dans l'Église et qui d'ailleurs tend à disparaître, c'est la comptabilité des actes, des péchés ou des bonnes actions. Ce qu'il faut, c'est la pureté du cœur. Quand on aime vraiment une fille, on n'a pas envie de coucher avec une autre. Il n'y a pas de problème.

Jean-Louis prétend réintégrer chacun de ses actes dans une perspective globale, il relit sa vie à l'aune d'un principe moral qui permet de donner à chaque événement sa raison d'être. Pour Jean-Louis, la relecture globale de la vie fait apparaître *a posteriori* chaque erreur ou chaque faute comme un bien. Nul ne fait le mal volontairement, en somme, puisque toutes les fautes peuvent être justifiées sur le long terme ; dès lors effectivement, il n'y a pas ou plus de problème moral. Félicie, au contraire, démontre au rebours que ce choix originel n'a de valeur qu'à la condition d'être réactualisé par chaque action particulière, sans quoi il n'est qu'une justification *a priori* de toutes les errances morales. En cela elle réalise la morale pascalienne car « si on doit donner huit jours de la vie, on doit donner cent ans¹² » ou, pour reprendre la reformulation de Goldmann de l'impératif catégorique pascalien : « agis comme si l'acte que tu vas accomplir était unique, sans autre lien avec le temps de la vie humaine [...] sans autre lien qu'avec l'éternité ¹³ ».

La lumière de Conte d'hiver ou le pari d'Éric Rohmer

Or Félicie est récompensée, puisqu'elle retrouve finalement Charles, dans un bus, le jour de la Saint-Sylvestre. Le regard de Charles commence à s'attarder sur l'enfant (Ava Loraschi) avant de remonter jusqu'au visage de la mère, qu'il reconnaît immédiatement. Félicie, voyant que Charles est accompagné par une femme (Marie Rivière), sort du bus, mais Charles se précipite à sa suite et, en cet instant, ont lieu les vraies retrouvailles qui se concluent par l'intégration du marin perdu dans la famille de Félicie pour le soir du Nouvel An. Dans l'euphorie générale, Félicie et sa fille « pleurent de joie » comme elles le disent elles-mêmes, reprenant les termes qu'utilise Pascal pour décrire l'apparition divine entrevue cette fameuse nuit du 23 novembre 1654 : « Joie, Joie, Joie, Pleurs de joie ». Il faut dire que ces retrouvailles tiennent du miracle ; or c'est bien ce que représente *Conte d'hiver* dans la filmographie rohmérienne : quelque rayon isolé diffusant une lumière supérieure. Dans ce film en effet, c'est aussi l'auteur qui s'engage : il pouvait rendre ou ne pas rendre Charles à Félicie, mais puisqu'il lui faut trancher, il tranche en faveur de l'espoir. Il semble alors abandonner son silence souverain pour offrir à son personnage une sorte de caution. Dans *Le Rayon vert* (1986) déjà, un tel mouvement s'esquissait : Delphine se refuse aux aventures qui peuvent se proposer sur son chemin (chaotique)

12. PASCAL Blaise, *op. cit.*, Fragment 159, p. 94.

13. GOLDMANN Lucien, *op. cit.*, p. 298.

de vacances, elle veut partager avec un homme quelque chose d'authentique et de profond. Comble-t-elle cette attente, au terme de ses errances, en la personne de Vincent ? Pour le savoir, elle l'emmène voir le coucher de soleil, espérant que le rayon vert, phénomène naturel dont elle a entendu qu'il dévoilait les cœurs, bénira leur union... et le miracle se produit en effet. On sait que Rohmer s'est refusé à tout trucage pour l'apparition finale du phénomène, et que c'est aux Canaries que l'équipe dépêchée au service « couchers de soleil » a pu finalement l'enregistrer¹⁴. Cette obstination nous semble témoigner de la volonté de l'auteur de faire un cadeau à son personnage. Par ce plan d'un phénomène exceptionnel et quasiment légendaire, arraché si laborieusement à la réalité, Rohmer montre le personnage de Delphine touché par la grâce.

Immédiatement après, le cinéaste réalise *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (1987), film composé de quatre sketches, dont le premier s'intitule « L'Heure bleue ». Cette heure bleue, c'est aussi une épiphanie fugace, quand le jour retient son souffle, lorsque les oiseaux de nuit cessent de chanter et que ceux du matin n'ont pas encore pris le relais. Reinette (la jeune paysanne, jouée par Joëlle Miquel) veut faire découvrir cet instant exceptionnel à Mirabelle (Jessica Forde) mais l'opération échoue à cause du passage d'un camion. À Mirabelle qui tente de consoler son amie comme elle peut, celle-ci répond : « On dit j'ai compris, mais c'est pas vrai. » On retrouve un curieux écho de cette réplique lorsque Félicie déclare à Loïc : « Tu ne peux pas comprendre, c'est moi qui ai vu, pas toi. » Delphine, Reinette, Félicie semblent en effet appartenir à la même classe de personnages rohmériens, ceux, si rares, qui sont restés purs et dont le cinéma de Rohmer exalte la grâce. Cependant, cette candeur exceptionnelle n'est véritablement établie et célébrée que par le miracle de *Conte d'hiver*. Dans les deux cas précédents, la grâce est rendue incertaine par l'éternelle ambiguïté de l'auteur, comme on le voit de manière exemplaire avec *Le Rayon vert*. Doit-on voir ou ne pas voir le phénomène final ? « Il y a assez de lumière pour ceux qui ne désirent que de voir, et assez d'obscurité pour ceux qui ont une disposition contraire¹⁵ ». Avec *Conte d'hiver* en revanche, l'incertitude est levée, le mirage potentiel du *Rayon vert* s'impose bel et bien comme un miracle. Ce retour de Charles, dont l'image est la preuve, le spectateur ne peut en douter. Mais la lumière de *Conte d'hiver* ne réside pas seulement dans cette assomption finale ; chose rare, pour ne pas dire exceptionnelle chez Rohmer, le film est d'une limpidité sans taches. Transparente comme le sont Delphine et Reinette, Félicie réalise l'impossible coïncidence des actes et du discours : elle dit ce qu'elle fait et elle fait ce qu'elle dit. À cet égard elle fait figure d'exception parmi tant de personnages au fonctionnement retors ou « tortueux », pour reprendre le terme utilisé par Maud pour qualifier Jean-Louis. « Tu sais pourquoi je t'aime ? demande Loïc à Félicie, parce que tu es belle, mais ce n'est

14. Voir DEMARD Philippe, « Le rayon vert dans le film éponyme de Rohmer n'était pas un effet spécial. Mise au point de celui qui l'a fait. La vraie histoire du "rayon vert" », *Libération*, 14 mars 1998.

15. PASCAL Blaise, *op. cit.*, Fragment 85.

pas suffisant. Parce que j'ai l'impression de pouvoir lire dans ton cœur». Félicie elle-même pourrait déclarer en effet que «le jour n'est pas plus pur que le fond de [son] cœur» et cette lumière, traversant l'image et le discours, réalise une unité qui, au sein de l'œuvre rohmérienne, tient littéralement de la grâce. Jean-Louis est un jésuite, un rhéteur, un casuiste lorsqu'il déclare à Maud que «ce qu'il faut, c'est la pureté du cœur», car il ment lorsqu'il lui demande de l'épouser. D'ailleurs, lorsqu'il parle de sa foi, il prend à cœur d'ajouter la précision suivante: «quant aux miracles, ce n'est pas sur eux que repose ma croyance». Il a tort, et c'est Félicie qui l'accuse. *Conte d'hiver* est le miracle de la filmographie rohmérienne, film à l'aune duquel se dessine une possibilité de trancher la question morale posée par le système rohmérien, exaltation de la foi aussi bien qu'acte de foi cinématographique en lui-même.

De *Ma nuit chez Maud* au diptyque de *Conte d'hiver* et *Conte d'été*, la référence au Pari de Pascal est absorbée par Rohmer, pour devenir une base essentielle du système philosophique qui sous-tend son univers. Rohmer propose en effet, par un glissement aussi décisif que transgressif dans le registre amoureux, de montrer que l'argument du Pari trouve son champ d'application dans le domaine de l'action, mieux que dans une réflexion purement métaphysique.

Mais le réalisateur ne se contente pas de formuler une thèse sur Pascal, il fait du Pari l'impératif catégorique de son système moral. Le personnage de Félicie, en faveur duquel la fiction — c'est-à-dire l'auteur — prend finalement parti, constitue le paradigme de droiture à l'aune duquel juger les personnages ambigus des films de Rohmer, où celui-ci s'abstient habituellement de trancher de façon explicite. Si l'on considère le cas tout aussi extrême de Sabine (Béatrice Romand) dans *Le Beau Mariage* (1982), on constate que ce personnage, châtié aussi clairement par la fiction que Félicie se trouve récompensée, reste imperméable à la leçon qu'un homme lui délivre lors de la scène de l'église. Sabine s'est retrouvée là pour prier, mais sa prière s'apparente à une demande: elle se tourne vers le Créateur pour que celui-ci exauce son vœu d'épouser Edouard, à l'opposé de Félicie qui précise à Loïc: «mais je ne lui demande rien, moi à Dieu». Cette attitude intéressée est doucement critiquée par l'inconnu à qui elle expose ensuite ses misères: «On peut prier sans croire ni rien demander. Tu vois je regardais ce vitrail». On constate à quel point l'idée de la foi chez Rohmer s'est autonomisée par rapport à ce que ce terme recoupe chez Pascal, puisque ce n'est plus de Dieu dont il est question. Néanmoins, ce que l'on retrouve du philosophe dans la position de l'homme au vitrail, c'est un refus d'instrumentaliser l'absolu à des fins personnelles. En effet Sabine a, comme Jean-Louis de son propre aveu, «la détestable habitude de ne voir les choses que de son petit point de vue», ce que lui reproche son entourage qui la taxe incessamment d'égoïsme. Or la foi, chez Rohmer — et c'est fondamentalement ce qu'incarne le personnage de Félicie — c'est une ouverture totale, un abandon de soi au profit d'un amour sans limites, non assujéti à la réalisation de désirs plus ou moins availabilitys. Cette attitude contemplative empreinte de dévouement s'appa-

rente à la profession de foi du cinéaste, ce qui donne tout son sens au rapport puissamment sympathique qu'il instaure avec Félicie. Celle-ci, comme Reinette et comme Delphine, porte une attention extrême aux épiphanies fugaces que le monde nous réserve. En déléguant ainsi à ses personnages ce qui le caractérise le plus, un goût de la beauté, Rohmer en fait les dépositaires du vrai, du bon et du juste au sein de son univers. Il n'y a qu'à croire, et pour ceux à qui manque la grâce, comme chez Pascal, il suffit de s'attacher au miracle de *Conte d'hiver*.