

Ironie

Ironie

Ironie

Interrogation Critique et Ludique n°210 – Septembre/Octobre 2021

<http://ironie.free.fr> – ISSN 1285-8544

IRONIE : 51, rue Boussingault - 75013 Paris

Le Pari de Rohmer



Avez-vous déjà dégusté un *Chanturgue* ? On en boit dans *Ma nuit chez Maud*. Peut-être devez-vous, comme moi-même, cette savoureuse découverte œnologique au film de Rohmer. Le nom de ce cru auvergnat brille comme un sésame dans la joute qui oppose, chez Maud, Jean-Louis, ingénieur chez Michelin, incarné par Trintignant, et Vidal, professeur de philosophie, joué par Antoine Vitez. Ces deux anciens camarades de lycée, que le hasard vient de réunir à Clermont-Ferrand, après de longues années de séparation, poursuivent une dispute inspirée par ce hasard. Très vite, leur opposition tourne autour de Blaise Pascal, natif de Clermont, mais surtout inventeur du calcul des probabilités et auteur de ce fameux pari que l'on apprend maintenant au collège, pari élaboré par Pascal pour inciter les libertins du XVII^e siècle à miser sur l'existence de Dieu : « Si vous gagnez, vous gagnez tout ; si vous perdez, vous ne perdez rien ». L'ingénieur, qui est catholique, dénigre le raisonnement pascalien. Le philosophe,

marxiste, membre du Parti communiste, y trouve au contraire la justification de l'espérance qu'il met, lui, dans la victoire du Proletariat. Commencée dans un café, cette polémique rebondit le lendemain chez Maud, une amie de Vidal, et son amante à l'occasion (« on fait l'amour par désœuvrement », écho au divertissement pascalien, bien sûr), chez laquelle les deux amis se retrouvent la veille de Noël, après la Messe de Minuit, où Vidal par provocation a accepté de suivre Jean-Louis. Maud, interprétée par Françoise Fabian, n'est ni marxiste ni catholique et se pose ainsi en arbitre du différent des deux hommes. Une arbitre un peu partisane qui flatte les positions de Jean-Louis davantage que celles de Vidal, comme si elle voulait amener l'ingénieur à s'intéresser à elle pour des *raisons*, comme disait aussi Pascal, *que la raison ne connaît point*. (Le cœur a ses raisons, etc. qui dans le film, modernité oblige, devient le cul, le sexe). Trintignant repousse toutes les avances de son hôtesse car il s'intéresse beaucoup, depuis la première scène du film à une jeune femme, blonde, incarnée par Marie-Christine Barrault, qu'il a repérée à la messe dominicale, catholique donc comme lui, et dont il s'est promis « ce jour-là, déclare-t-il solennellement en voix off, qu'elle serait sa femme ». Ce qu'ignorent et Maud et Vidal, auxquels Jean-Louis refuse, malgré plusieurs questions pressantes, d'avouer son engagement intérieur. Attaqué sur deux fronts, l'ingénieur fait feu du même argument : le Chanturgue. Pour démontrer que son refus de céder aux suggestions sexuelles de Maud n'est en rien dicté par le mépris des plaisirs, qu'on impute habituellement aux chrétiens, il fait l'éloge de cet « excellent » vin. Pour ruiner le raisonnement pascalien, que soutient Vidal sans faiblir, il affirme que l'auteur du pari était un pisse-vinaigre, exécrant les plaisirs des sens et qu'il n'aurait jamais dit devant ce vin, comme lui le proclame : « *voilà qui est bon !* » Boum, boum... Joli coup (double) que ce coup de Chanturgue !

Longtemps, je n'ai retenu de *Ma nuit chez Maud* que le nom de ce vin. Et aussi que le pari de Pascal y jouait un rôle central... Pas très original, mais symptomatique : la preuve, si vous tapez le titre de ce film aujourd'hui sur Google vous tomberez vite sur le pari de Pascal et si vous tapez Chanturgue vous aurez toujours un internaute pour claironner qu'on en boit dans *Ma nuit chez Maud* ! Oui mais voilà. Si je reviens aujourd'hui sur ce souvenir superficiel de cinéophile, c'est que j'ai découvert après avoir bu pas mal de Chanturgue (disons le, même si cela n'a rien à voir dans ma découverte, et que cet aveu renseigne seulement sur le temps qui passe et mature les expériences) et après avoir vu beaucoup de Rohmer (là est l'essentiel), que, sans trop d'effort mais avec un peu d'attention, on pouvait saisir dans ces deux références, concentré, filtré, décanté, le génie de Rohmer. Son art double du récit et de la mise en scène. De la mise en scène comme pari pascalien, du récit comme... Chanturgue, vin auvergnat à l'usage des gens de goût. Et inversement, car rien n'est simple chez quelqu'un qui aime jouer sur tous les tableaux. Autrement dit, si Rohmer s'intéresse autant au pari de Pascal, ce n'est pas pour ce qu'il vaut comme argument philosophique mais comme loi des gains et des pertes que promettent à un cinéaste ses *mises* propres, spécifiques, que la notion de *mise en scène* cerne, parfaitement.

S'adressant aux libertins, amateurs de jeux d'argent et de hasard, Pascal leur offrait le Paradis s'ils consentaient à parier sur l'existence de Dieu. Rohmer, lui, n'a que faire de ce Paradis, il vise à entrer dans l'Olympe dont il s'est un jour institué le gardien en affirmant : « Nul n'entre dans l'Olympe (des Cahiers) du Cinéma, s'il n'est metteur en scène ».

Voici donc Rohmer au pied du mur. Et nous avec lui, nous les amateurs de ses films. Nous ne pouvons, lui comme nous, nous comme lui, nous dérober devant cette question : Quand Rohmer passe de la critique à la réalisation, comment s'y prend-il pour être metteur en scène ?

Commençons par nous mettre d'accord sur une définition. « La mise en scène est l'art de prolonger dans l'espace les mouvements de l'âme. » Ainsi parlait Alexandre Astruc et Rohmer ne l'aurait certainement pas désavoué, lui qui avait consacré une thèse à « l'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau ». La mise en scène est un art des distances. C'est l'art d'inscrire dans l'espace les distances (affectives, mentales, psychologiques, politiques, etc.) qui lient les personnages d'un récit. Distances qui séparent, rapprochent, éloignent, contournent. Distances parfois marquées par des mouvements des personnages, parfois par des mouvements de la caméra par rapport à eux. Rohmer pratique ce jeu des distances dans le cadre avec un raffinement extraordinaire. Mais il effectue leur réglage avec une telle subtilité que ses personnages souvent donnent au spectateur l'impression de ne pas bouger. Et pourtant ils ne cessent de changer de place à l'intérieur d'un dessin tracé d'avance, assignant à chaque nouveau trait un sens précis, imposé par l'exécution de la figure propre à telle ou telle intrigue. D'un film à l'autre donc la mise en scène diffère, les mouvements justifiés dans l'un ne sont pas répétables dans l'autre. Chaque film avoue une sorte de *graphie*, de chiffre secret, à l'intérieur duquel la mise en scène doit s'inscrire. C'est cela la mise en scène comme pari. Si le film réussit à tenir dans le chiffre sur lequel mise le récit, il gagne tout, comme dirait Pascal. S'il perd, il ne perd rien, car le récit se développe quand même. Pour beaucoup de spectateurs la mise en scène n'est rien. On découvre donc ici que le pari de Rohmer est un pari sur le spectateur. Si le spectateur voit le chiffre gagnant, ils gagnent l'un et l'autre, le spectateur et le cinéaste. Si le spectateur ne le voit pas, le seul qui y perd est le cinéaste.

Essayons de faire gagner Rohmer ! Quel est le chiffre de *Ma nuit chez Maud* ? Presque toujours, le graphe de la mise en scène est écrit dès les premiers plans du film, par et dans les premiers plans. Ici, les premiers plans montrent Trintignant, accoudé au balcon d'une maison en bois, contemplant un vaste paysage. La caméra le filme de l'extérieur puis de l'intérieur de la maison, en se tenant assez loin de lui, dans les deux cas. En réunissant ces deux plans on obtient un cercle. Ou encore un rond, un anneau. C'est la forme à la fois d'une hostie (on en voit une dans la messe où se rend Trintignant) et d'une alliance (symbole du mariage, lien dont il est question du début à la fin du film). Etre seul ou à deux dans l'espace de ce cercle est bien l'enjeu de tout le récit. Et la mise en scène de cette forme consiste à comptabiliser les points qui se marquent, dans la partie que jouent les personnages, en réussissant à inclure la personne de son choix dans son propre cercle ou à s'inclure dans le cercle de cette personne. Cela commence dès la discussion au café entre l'ingénieur et le philosophe, cela continue avec la conversation à trois chez Maud suivie par un badinage à deux, Vidal s'étant exclu du jeu. La partie se corse avec la scène de couchage, se poursuit par la promenade à quatre dans la neige. Une autre partie, parallèle, qui avait débuté à la messe du début du film, reprend avec la rencontre de l'ingénieur et de l'étudiante, dans la ville enneigée, puis dans le foyer des étudiants. A chaque étape, on voit se former ce cercle, s'amorcer des tentatives d'annexion, se dessiner des rejets, s'esquisser des accolades, des encerclements furtifs, provisoires, jusqu'à la victoire

finale d'une fusion au centre. Ce cercle est tracé par l'évolution des cadrages qui se produit assez systématiquement pendant chaque scène. D'abord les personnages sont opposés par des champs/contre-champs, puis au bout d'un moment ils sont reliés par des panoramiques courts allant de l'un à l'autre, les enveloppant dans la même circonvolution amorcée. Les mouvements des personnages contribuent eux aussi à cette formalisation : ils sont nécessairement centrifuges ou centripètes, vers un centre qui est celui du cercle dessiné par le jeu de la caméra. Cercle qui peut-être un carré comme un livre (de Pascal) ou un rectangle comme le lit de Maud, enjeu matériel et symbolique de cette nuit passée chez elle qui donne son titre au film. Les entrées et sorties de champ se déroulant sur ce lit créent une admirable chorégraphie des désirs : mains de Vidal entrant, sortant, revenant, repartant, puis corps tout entier de Vidal s'imposant, s'écartant, laissant face à face son ami et son amante, et alors fesses de Jean-Louis posées sur le rebord du lit comme un premier pas à l'intérieur de ce cercle, cercle sans cesse redessiné répétons-le par l'alternance des champs/contre-champs et des mouvements latéraux de liaison, puis corps assis un peu plus loin à l'intérieur du lit, puis corps allongé (superbe enroulement de Trintignant dans sa couverture en peau de bête) à côté de celui de Maud (nue sous les draps), puis corps à corps, amorcé, rompu. A ce moment là, s'entrevoit une autre forme de cercle, celui que dessinent deux bras enlaçant un corps.

Il va en être question, ouvertement, de ce cercle désiré des bras, pendant la scène de promenade dans la neige sur les pentes du Puy de Dôme (ascension cathartique qui, furtivement, fait penser à celle du Stromboli par Ingrid Bergman, mais ici c'est tout le contraire qui a lieu, la purification vient non d'une séparation/vérité mais d'une union/fiction, d'un badinage/mensonge, au cours duquel Jean-Louis feint de désirer épouser Maud, alors qu'il ne fait qu'exprimer par cette légèreté subite la certitude d'avoir progressé vers le mariage avec la jeune femme blonde catholique qu'il a enfin abordée quelques instants plus tôt sur la place de Jaude, où les familiers de Clermont-Ferrand auront reconnu dans le fond du cadre la statue de Vercingétorix). Alors que Jean-Louis, appuyé contre le dos de Maud tient celle-ci dans ses bras, Maud émet la supposition que Vidal l'avait amené chez elle pour le jeter dans ses bras, il réplique enjoué : « mais je ne suis pas dans vos bras ». Ce qui est strictement vrai d'un point de vue gestuel : c'est elle à cet instant qui est dans ses bras à lui. Instant lumineux de coïncidence parfaite entre dialogue et mise en scène. Le prolongement dans l'espace des mouvements de l'âme s'exprime par cette mise en place de deux corps ayant annulé entre eux toute distance alors que leurs âmes s'éloignent sans rémission. Le cercle un instant formé éclate vite, rompu et par l'énoncé du strict positionnement (je ne suis pas dans vos bras) et par un changement de cette position provoqué par la suite des événements : interpelés par Vidal (off), Jean-Louis et Maud se désunissent pour se remettre en marche, côte à côte.

Que la figure du cercle soit le graphe de toute la mise en scène de ce film, l'indice sinon la preuve en est affichée sur un mur de la chambre de Maud. C'est un tableau carré, où ne se donne à voir qu'un cercle parfait sur un fond monochrome. Cette peinture abstraite n'est clouée là, dans le décor, on peut le parier, que pour concrétiser, signaler, indexer la géométrie des passions exposées. Dans le contexte de débats mathématiques et métaphysiques, où il est question de tout perdre ou de tout gagner en un seul coup, la figure du tableau peut se lire également comme le chiffre

zéro, résumé de l'enjeu. Mais ce cercle peut aussi être perçu comme la forme d'une auréole. D'autant que lorsqu'il apparaît avec insistance derrière Jean-Louis, qui vient s'adosser au mur, la conversation avec Maud porte sur la sainteté ! Être ou ne pas être un saint revient à parier ou ne pas parier.

J'ai dit en commençant que Jean-Louis dénigrait ce pari, car c'est ce qui ressort de ses affirmations. Mais Jean-Louis est quelqu'un qui vit dans la dénégation, comme le lui reproche Maud sans toutefois employer ce mot. Il pousse même le déni, alors qu'il s'est juré d'avoir la blonde catholique pour épouse, de feindre qu'il pourrait se marier par petites annonces ! Maud n'est pas dupe de cette coquetterie et lui fait avouer que son épouse devra être catholique, s'il veut rester fidèle à ses principes. En fait, l'ingénieur qui refuse ouvertement le pari au nom de la raison, l'actera secrètement au nom de la folie d'aimer. Car même si son mariage se plie à la raison de ses croyances, il se conduit finalement selon cette autre vérité forgée par Pascal : « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas ». Son refus d'aller plus loin avec Maud, à laquelle il avoue qu'elle est foncièrement pour lui une femme idéale (« Et si je vous épousais ? Regardez comme nous allons bien ensemble. »), est en fait un pari sur Françoise, l'étudiante catholique, qu'il aime peut-être plus que de raison. C'est avec elle seulement que le cercle, mieux l'anneau, pourra être partagé. Comme la suite du film, et sa mise en scène, le démontre en effet. Le démontre par sa mise en scène même.

Comment Rohmer règle l'expression spatiale de ce destin ? Par trois courses poursuites, de plus en plus serrées, suivies de trois tentatives d'encerclement rompu, que couronne quand même un enlacement triomphal conquis de haute lutte. Les trajectoires sont scéniquement de plus en plus courtes, de moins en moins erratiques. La première fait suite à la messe initiale et traverse une bonne partie du Clermont médiéval, de Notre Dame du Port à la Cathédrale en passant par la rue Blaise Pascal et la place Urbain V : elle est tout en zigzags et le chasseur finit par perdre de vue sa proie. Mais on a compris à quel point il la désirait. Et qu'il la désirait violemment, comme un chasseur oui, sinon il aurait pu attendre sagement la prochaine sortie de messe pour exprimer sa demande. La deuxième poursuite, à pied dans la rue, dans la neige fondue, aboutit assez vite à une rencontre et à une demande de rendez-vous en bonne et due forme. Mais la belle déclare préférer que le hasard fasse se recroiser leur route, se disant sans doute qu'au pire, au plus tard, ils se reverront le dimanche suivant à l'église. Tactique de mise en attente toujours bonne pour éprouver les sentiments de l'autre et peut-être les siens. La troisième poursuite dure encore moins longtemps, maraudant en voiture Jean-Louis débusque dans ses phares le solex de Françoise et convainc celle-ci de se laisser raccompagner (il neige fort). On fusionne les moteurs (le solex plié dans le coffre de l'auto) et l'aventure commence : en route vers l'aventure. Deux zéros côte à côte forment un huit couché, image de l'infini : c'est le but à atteindre et il le sera au prix d'un aveu incomplet et d'un mensonge partiel. Moins par moins égale plus. Avant d'en arriver là, trois fois le cercle s'esquisse, et trois fois il s'effrite. A chaque fois un peu moins. Dans la voiture, sur la route verglacée, l'échange est banal, chacun assigné à sa place, conducteur, passagère. Alternance de plan serré sur l'un puis sur l'autre, ils ne partagent un plan commun que de dos. La route est dangereuse, la voiture dérape, bloque sur un congère. Le cercle à peine formé par l'habitacle du véhicule est rompu par l'accident. Il va vite se reformer.

Françoise propose à Jean-Louis de passer la nuit dans son foyer étudiant : c'est les vacances, beaucoup de locataires sont absents. Montée d'escaliers, ensemble, débouchant dans un studio tout petit. « On est bien chez vous, on se sent comme chez soi... Il n'y a pas une place ici pour moi ? » Jean-Louis ne cache pas son bonheur, son envie de refermer le cercle sur eux. Mais la réplique de Françoise est négative : « On ne prend ici que des étudiants », et la mise en scène ne l'est pas moins. Chaque geste nouveau (quitter son manteau, faire bouillir de l'eau, sortir la boîte de thé du placard, mettre du thé dans la théière, engager une conversation, verser du thé, etc.) ne demande qu'un déplacement minimum, et pourtant Rohmer réussit chaque fois à faire sortir du champ l'un des deux partenaires quand ils se rapprochent trop l'un de l'autre, sinon ils sont en permanence dans des contre-champs séparés matérialisant la distance qui existe encore entre eux même s'ils sont réunis dans dix mètres carrés. La distance s'accroît quand Jean-Louis part dormir dans la chambre voisine, et se confirme même quand il tente de revenir dans la chambre de Françoise pour quérir des allumettes. La nuit écoulée, c'est Françoise, très gaie, qui relance l'approche : ils doivent se dépêcher pour ne pas manquer la messe. Jean-Louis, ramené sur le terrain de la raison (il est censé désirer épouser Françoise surtout parce qu'elle est catholique mais on a sait depuis la première poursuite que son désir déborde son sens du devoir) tente, sous le regard de l'Eve d'Autun, qui tient dans l'espace de Françoise le rôle que tenait dans la chambre de Maud le tableau abstrait représentant un cercle, tente de concrétiser ce soudain avantage en embrassant Françoise qu'il a doucement emprisonnée dans le cercle de ses bras posé contre le mur où celle-ci s'est adossée. Elle esquive les lèvres qui s'avancent, il proteste d'un aveu (« Françoise, vous savez que je vous aime ») auquel elle oppose le poids d'un secret (« Ne dites pas ça, vous pourriez le regretter, vous ne me connaissez pas »). Phrase qui amorce, de son côté la machine à avouer, et rompt le charme de ce début d'embrassement : Jean-Louis détache ses mains du mur, libère le passage et Françoise ouvre la porte d'un geste qui commence quand même en caressant le bras de son prétendant. Le troisième cercle pourrait être le bon : Françoise et Jean-Louis se retrouvent côte à côte à la messe, écoutant le sermon du jour, qui parle de sainteté et de difficulté à vivre le message chrétien. Ils semblent boire ensemble les paroles du prêtre, mais dans les yeux de Françoise une inquiétude point. Ils ont donc beau partager le même plan, se serrer au centre du cercle de l'église, à la différence notable du dispositif qui au début du film, pendant la messe initiale, les sépare dans des champs contre-champ à l'exception d'un long panoramique qui les relie, quelque chose pèse et rompt cette harmonie. Ce secret, entr'ouvert, ne cesse de s'épaissir dans les scènes suivantes (en particulier dans une rencontre du couple avec Vidal, où Jean-Louis découvre que Vidal et Françoise se connaissent depuis un certain temps), jusqu'à ce que Françoise avoue avoir un amant, dans un final grandiose, sous la neige qui tombe sur elle et sur Clermont en bas de la colline au sommet de laquelle se déroule sa confession. Ou plutôt, lui arrache Jean-Louis : elle *avait* un amant mais elle ne peut l'oublier. La scène est longue, douloureuse, digne d'un mélo intello comme Rohmer les aime. La scénographie ramène constamment les deux protagonistes au centre du cadre (tout contre-champ est suivi par une invasion l'annulant). Généreux ou roublard, peu importe, sans doute les deux à la fois, Jean-Louis se déclare heureux de cette situation « Comme ça, nous sommes à égalité. » Et pour mettre à l'aise davantage sa future femme il s'invente une dernière liaison : celle avec Maud qui n'a, comme nous le savons, pas eu lieu. Alors Françoise scelle leur union en réclamant un silence définitif sur ce passé. Mensonge partiel contre aveu incomplet vaut absolution avec

pour pénitence le partage d'un même silence. Ainsi se fondent les mariages solides, puisqu'ils se savent mariages de raison. Ah ce « je suis raisonnable » que lance Françoise après avoir déclaré à Jean-Louis qu'elle l'aimait, alors qu'elle était folle, dit-elle, en aimant son amant ! Décidément tout cercle ne peut qu'être vicié.

On pourrait s'arrêter là. Mais il y a un épilogue. Et son traitement scénique corrobore tous les partis pris à l'œuvre dans le film. Cinq ans plus tard, un jour d'été, au bord de la mer, sur une dune dont la pente rappelle celle du Puy de Dôme, escaladée par Jean-Louis et Maud le jour de Noël, Françoise, Jean-Louis et leur enfant croisent Maud. Elle revient de la plage, ils y vont. Jean-Louis découvre que les deux femmes se connaissent et si nous avons bien suivi les informations distillées dans le film pendant certains dialogues, nous comprenons que l'amant auquel Françoise a renoncé était le mari de Maud. Françoise entraînée par son enfant gagne la plage et laisse Jean-Louis et Maud continuer à échanger des nouvelles sur leur vie actuelle, dans un impitoyable jeu de champ/contre-champ que ne vient annuler aucun panoramique. Désormais, entre eux la partie est terminée. Reste à clore le film par une dernière scène qui, comme dans le pari de Pascal, rafle toute les mises, remporte le maximum de gain. Jean-Louis rejoint les siens sur la plage. Françoise, assise sur le sable, a l'air soucieuse et tournicote son alliance. Petit clin d'œil au chiffre du film. Alors, se produit un étonnant revirement. Jean-Louis après avoir informé sa femme que Maud était remariée (elle reprend le bateau ce soir avec son mari) prend un ton de confiance pour lui dire : « tu sais, quand je t'ai rencontrée, c'est de chez elle que je sortais, mais... » et là, debout, les yeux posés sur l'horizon il se met à parler en voix off (pour la deuxième fois du récit) : « j'allais dire : il ne s'est rien passé, quand tout à coup je compris que la confusion de Françoise ne venait pas de ce qu'elle apprenait de moi mais de ce qu'elle devinait que j'apprenais d'elle et que je découvrais en ce moment et seulement en ce moment, et je dis : » (en voix in maintenant) : « tu sais, ce fut ma dernière escapade ». A quoi Françoise, jetant en l'air une poignée de sable, rétorque que tout ça c'est du passé et que ça n'a plus d'importance, et qu'ils avaient de toute façon décidé de ne plus en parler, avant de se lever pour courir vers la mer avec son fils et son mari. Image emblématique du bonheur familial. De la paix des cœurs et des corps. De l'harmonie des hommes et de la nature. Sous le regard bienveillant du Créateur qui tient les fils des destins. Sous le regard de Dieu ou du cinéaste. De Dieu et du cinéaste. A chacun ses croyances. A chacun ses cosmologies. A chacun ses esthétiques. Ce qui est sûr c'est que le spectateur jubile d'autant plus devant cette fin s'il note en son for intérieur que le film s'achève par un plan large, dans un été lumineux, sur un homme qui est parvenu à son but, s'unir pour la vie à une femme de son choix, alors qu'il avait débuté par un plan large également, mais dans un hiver brumeux. Oui s'il y a des spectateurs pour noter tout cela, Rohmer gagne des points sur son passeport pour l'Olympe du cinéma. Il avait donc bien raison de parier sur les spectateurs.

Le pari de Pascal comme mise en abyme du pari du metteur en scène, le voilà établi avec suffisamment de preuves. On pourrait en donner d'autres, et vérifier dans ses autres films comment il le pose. Mais le Chanturgue ! La mise en abyme de l'art du récit dans l'apparition d'un vin rare ? Voici. Il en fut un peu question quand j'ai commencé à parler des informations *distillées* par les dialogues sur les liens antérieurs de Françoise et de Maud. Que raconte ce film ? Quelle intrigue retient notre attention ?

Seulement ceci : Jean-Louis va-t-il finir par épouser la femme qu'il a aperçu à la messe, comme il s'en est fait la promesse au début du film ? Sur le chemin qui mène à celle-ci, il va croiser plusieurs obstacles : les objections philosophiques de Vidal, les tentations épicuriennes de Maud, le lourd secret de Françoise. Le génie narratif de Rohmer s'épanouit dans le croisement répété de ces personnages dans le présent et dans le passé, dévoilant peu à peu toute une arrière-scène, tissée de fils retors. C'est aussi le propre d'un vin excellent : concentrer des arômes tirés par les ceps du sol et du soleil, de la pluie et du vent, les mêler aux sucs des grains, les travailler de façon (il y en a plusieurs) à ce qu'ils se décantent, se fondent et s'épanouissent peu à peu pour éclater dans le verre et sur le palais en sensations riches, suaves. On dira alors en claquant la langue, qu'il est long en bouche. Les récits de Rohmer, symétriquement, appellent l'étiquette « longs en *touche* » : à cause de leur complexité, tramant leur progression de multiples événements subtils, qui se décantent, se fondent à mesure que le film macère de séquence en séquence. Comme cet excellent Chanturgue, oui, que l'on *voit* (et pas seulement boit) dans *Ma nuit chez Maud*.

C'est tout ce que je peux faire ici, vous le faire voir. La prochaine fois, si vous voulez, je vous le ferai boire, mais il faudra aller colloquer en Auvergne. C'est l'avantage des films, on peut les déguster partout, même sur cet écran sur lequel j'ai écrit et sur lequel je lis maintenant ce texte. Le Chanturgue, comme certains crus, ne se goûte que sur place.

Jean-Paul Fargier

Texte paru pour la première fois dans *Turbulences vidéo* en juillet 2010

