

Cahiers du Cinéma, juillet 2020

Rohmer, Le désir du Roman

Rohmer disait que les personnages de ses films désirent être des héros de roman. Mais dans la vie ce qu'on souhaite, c'est être un personnage de film ; jeune fille des années 80, j'ai souvent voulu être un personnage de Rohmer. Je découvrais film après film les modèles de jeunes filles qu'il composait (sortes de « jeunes filles modèles »), apprenant qu'on peut philosopher en jupe dans un jardin, posséder une chambre à soi drapée de gris, vivre dans une ville nouvelle toute blanche, ou à Clermont-Ferrand toute noire, et même devenir romancière manipulant des personnages comme Aurora dans le *Genou de Claire*.

Chacun sait que les films de Rohmer sont intensément littéraires, films où les personnages s'expriment comme des livres. On sait moins qu'avant de devenir cinéaste, Rohmer s'est rêvé écrivain, qu'il rédigea dès ses années de lycée poèmes et histoires. Cela ne semblait pas mal parti puisqu'à vingt-six ans, en 1946, il publiait (sous le pseudonyme de Gilbert Cordier) un premier roman *Elisabeth* chez Gallimard. Cette publication avait un goût de revanche sur ses échecs successifs au concours de l'ENS et à l'agrégation. Cependant étrange était le rapport à l'échec de René Schérer dans les débuts de sa vie adulte. Le roman passa injustement inaperçu, et quatre ans plus tard, Gaston Gallimard mettait fin à cette carrière littéraire en refusant un recueil de nouvelles intitulé *Contes moraux*.

Qu'étaient ces livres ? A quoi ressemble sa prose ? On peut les lire puisque Gallimard a réédité en 2007 le roman de 1946 sous le titre *La maison d'Elisabeth*. Par ailleurs, *Six contes moraux* sont parus à L'Herne en 2003. Enfin, A. de Baecque et N. Herpe, en complément de leur biographie, ont réuni chez Stock en 2014, sous le titre *Friponnes de porcelaine*, une série de nouvelles et scénarios inédits.

Ce qui intrigue le plus est de découvrir l'œuvre d'un jeune Maurice Schérer encore étudiant, à la culture exclusivement littéraire et picturale, vierge du cinéma dont il ignorait presque tout. *Elisabeth*, écrit durant la guerre, raconte une période de vacances à l'été 39 dans la maison d'Elisabeth Roby et son mari, le récit gravitant autour du personnage de la mère inquiète et des jeunes gens, Bernard le fils, Claire sa cousine, et Michel un proche de la famille. Dans cette narration, sensible aux détails, objets, couleurs, qui annonce le Nouveau

roman (nommé ainsi seulement vingt ans plus tard), les sentiments ambivalents des personnages tissent un réseau complexe, où sourd une menace. Le lecteur entre comme par effraction dans des scènes diffractées, assistant aux dialogues entre personnages, ou à leurs remous intérieurs. Rohmer a cité, parmi les influences de ce texte qui requiert du lecteur une présence active pour reconstituer le tableau de la mosaïque, la littérature américaine, Dos Passos et Faulkner que Sartre s'attachait alors à faire connaître en France. On pense aussi à Nathalie Sarraute et à sa conception de la « sous-conversation », dense matrice de sentiments grouillant sous la banalité des propos échangés, par exemple dans une scène où Michel, en passe d'épouser Irène, est soudain submergé par un irrépressible mépris à l'égard de sa fiancée : « en ce moment précis, c'est un fait, j'ai beau sourire je la hais, j'ai beau l'aimer je la hais, j'ai beau... » Et puis on songe au cinéma, avec par exemple cet accident de vélos, qui à lui seul vaut le détour, avec sa collision reprise trois fois de suite, dans un ralenti gorgé d'angoisse silencieuse.

De fait, il est fascinant (Rohmer s'en étonne lui-même au moment de la réédition d'*Elisabeth*) de trouver dans ce premier roman nombre de motifs des films à venir : scènes de baignades annonçant la ribambelle de baignades filmées où le port du maillot permet la quasi-nudité en public ; « bêtise » de certaines attitudes corporelles ; ou par contraste brillance désirable du *genou de Claire*, présent dans plusieurs nouvelles, qui fait déjà une apparition dans *Elisabeth* ; et puis il y a cette forme rare de fiction dialoguée, dont les échanges recèlent déjà, précédant ceux des films, infinies sur-précisions, brutalités ou porte-à-faux. Au-delà, la forme fragmentaire évoque le montage filmique, où l'on trouve un étrange soin du cadrage (« de la terrasse, on apercevait une partie de l'entrée du garage et la tache bleue de la chemisette de Michel »), une attention aux décors, lumières, vêtements.

Schéerer s'était imposé une rigueur ascétique d'écriture, proche de celle des peintres cubistes. Il fut, à proportion de l'ambition littéraire, déçu par l'échec de son roman. Certainement d'ailleurs ne se retrouvait-il pas complètement dans l'écriture qu'il avait forgée, car un échec ne l'arrêtait pas, et il aurait pu peut-être approcher, comme son ami Paul Gégauff, les éditions de Minuit où s'inventait le Nouveau roman ; cependant, il abandonna pour ses textes suivants ce cubisme littéraire, et se tourna vers une narration plus classique, où le point de vue est porté par un narrateur fournissant son interprétation au récit. Ce furent ces *Contes moraux* qu'ironiquement Gaston Gallimard refusa quatre ans plus tard, les trouvant trop classiques.

La découverte du cinéma à la fin des années 40 lui laissant entrevoir qu'il y avait mieux à faire que de persévérer dans cet art narratif trop ancien, Maurice Schérer tourna le dos à la littérature. En 1948, quand il pénètre le milieu du cinéma, c'est d'abord comme auteur d'un article remarqué, *Du cinéma, art de l'espace*, où il met au service de l'esthétique neuve du cinéma, les années passées à affûter son sens littéraire et pictural. Mais, lorsqu'il décide de réaliser des films, les déboires se multiplient de nouveau. Or, ce sont ses nouvelles qui le tireront d'affaire, toutes ces histoires demeurées sans emploi, qui deviendront, dans une démarche unique, le fonds de son cinéma, en formant la matière des scénarios jusqu'aux années 80.

Écrites pour elles-mêmes, non pour être interprétées, les nouvelles des recueils *Six contes moraux* et *Friponnes de porcelaine* peuvent se lire agréablement pour elles-mêmes, aussi bien que pour explorer archéologiquement les intrigues de films comme *La Carrière de Suzanne* ou *L'amour l'après-midi*. Les textes s'y déclinent parfois en plusieurs versions, soit sous forme dialoguée, soit sous forme narrative. Il y a là un étonnant paradoxe : ce sont les textes les plus anciens, rédigés en dialogues, ceux de *Friponnes de porcelaine*, qu'on croirait voués à l'adaptation cinématographique. Or ce ne sont pas ces textes dialogués qui seront portés au cinéma. Il faudra, avant cela, que leurs motifs s'épaississent dans une texture littéraire plus classique, pour qu'ils puissent ensuite prendre le chemin inverse et devenir scénarios de films. Les textes que Rohmer adaptera sont de véritables nouvelles, où une phrase aux accents proustiens serpente à travers l'entrelacs psychique du narrateur, nous dévoilant les sentiers tortueux de son désir, les machinations qu'il ourdit et qui parfois se retournent contre lui.

Rohmer donne au paradoxe une belle explication : la position de « maître absolu » de l'auteur, scénariste et réalisateur dans le « cinéma d'auteur », lui confère un tel pouvoir qu'il pourrait être tenté de tout changer indéfiniment. Il faut pour le contrer l'inertie propre à la littérarité du conte, « tabou » de par sa composition, digue permettant au réalisateur de se concentrer sur la dimension purement cinématographique. Par là, le passé littéraire d'un Maurice Schérer qui ignorait tout du cinéma devient la condition d'invention du cinéma d'Eric Rohmer, un cinéma littéraire parce que son soubassement est une littérature sans arrière-pensée d'autre chose qu'elle-même. A l'image de la romancière Aurora Cornu manipulant les personnages du *Genou de Claire*, la littérature schérierienne indiquera longtemps au cinéma rohmérien la direction à prendre. Aussi n'est-il pas étonnant qu'une première version de ce texte ait pour titre *Qui est comme Dieu ?*

En écrivant mon dernier roman, *Chimère*, j'ai beaucoup pensé à Rohmer. Brigitte, une des protagonistes, habite une ville nouvelle, où elle regarde sans cesse les films de son cinéaste préféré, en compagnie d'une créature homme-chien créée en laboratoire qu'elle élève tant bien que mal. Je me posais la question de la possibilité d'échapper en littérature au contexte social technoscientifique, postulant que notre époque diffère de celle de Rohmer. Or je réalise à présent que Rohmer avait là-dessus une réponse nette, qui serait sûrement la même aujourd'hui : son labyrinthe intérieur, il devait pour l'explorer le tenir à l'écart des grands sujets contemporains et en concentrer toujours plus le propos sur l'anodin. Ainsi écrivit-il *Elisabeth* tandis que les balles sifflaient dehors, resserrant son intrigue sur la seule polémologie des sentiments. La guerre qui vient, il ne l'évoque qu'à un moment, au travers de vieux numéros de *Paris Match* dans la salle d'attente d'un dentiste.

Eric Rohmer, *Six contes moraux*, L'Herne, 2003, 22 €

Eric Rohmer, *La maison d'Elisabeth*, Gallimard, 2007, 17 €

Eric Rohmer, *Fripottes de porcelaine*, Stock/IMEC, 2014, 20 €

Emmanuelle Pireyre est écrivaine. Elle est l'auteure de *Féerie générale* (L'Olivier, prix Médicis 2012) et de *Chimère* (L'Olivier, 2019). S'intéressant aux formes de littératures hors du livre, elle rédige actuellement, à l'Université Paris 8, une thèse sur la performance.