



HAL
open science

”Mon semblable, mon frère” : Éric Rohmer lecteur d’Honoré d’Urfé

Marie-Gabrielle Lallemand

► To cite this version:

Marie-Gabrielle Lallemand. ”Mon semblable, mon frère” : Éric Rohmer lecteur d’Honoré d’Urfé. Journée d’étude : De l’Histoire et des lettres dans le cinéma d’Eric Rohmer, David Vasse; Julie Wolkenstein, Feb 2015, Caen, France. hal-04395820

HAL Id: hal-04395820

<https://hal.science/hal-04395820>

Submitted on 15 Jan 2024

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.

« Mon semblable, mon frère » : Éric Rohmer lecteur d'Honoré d'Urfé

Marie-Gabrielle Lallemand, Université de Caen Normandie, LASLAR

C'est par l'adaptation que Pierre Zucca voulait faire de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé que Rohmer redécouvre ce roman pastoral. Tout en reconnaissant ce qu'il doit à Zucca, Rohmer met en avant le fait que son adaptation se distingue de celle de Zucca, qu'elle est personnelle : « J'ai donc eu envie de tourner *L'Astrée* en oubliant complètement Zucca ; il n'y aucun rapport entre mon adaptation et la sienne : la seule phrase en commun est : « Garde-toi bien de te faire jamais voir à moi, à moins que je ne te le commande », qui est une phrase du livre¹. Du roman, Rohmer ne connaissait pas grand-chose, de son aveu même : « Je ne le connaissais alors que par les extraits contenus dans le manuel de littérature de Chevaillier et Audiat, l'ancêtre du Lagarde et Michard. Je m'attendais à quelque chose d'assez rébarbatif », déclare-t-il dans le dossier de presse qui accompagne la sortie du film. Il n'en demeure pas moins qu'il va prendre à l'automne 2003 –il a alors 83 ans- une carte à la BNF et partir à la découverte de *L'Astrée*, découverte enthousiaste.

La critique a souligné à quel point le dernier film de Rohmer ressemblait à son œuvre : un « film plein d'échos de son œuvre passée », lit-on sous le plume d'Isabelle Régner dans *Le Monde* du 4/9/2007 ; un « concentré de rohmérisme », écrit Louis Guichard dans *Télérama* le 5/9/2007 ; « Dès le premier regard, on perçoit que l'intrigue qu'Éric Rohmer a retenue des quelque cinq mille pages de *L'Astrée* (1607-1628), le célèbre roman pastoral d'Honoré d'Urfé, ressemble à s'y méprendre à une quintessence des « Contes moraux », des « Comédies et proverbes » et des « Contes des quatre saisons ».[...] On n'en finirait pas de tisser les films qui relient *Les Amours d'Astrée et de Céladon* à chaque film de Rohmer. Mais ce jeu de références et de ressemblances n'aboutit qu'à de la tautologie : le récit pastoral, pour se situer au V^e siècle, est bien un film de Rohmer et Rohmer est toujours Rohmer... C'est précisément cette fidélité à soi et à l'autre qui est au cœur de *l'Astrée* », affirme Joël Magny

¹ « Entretien avec Eric Rohmer », *Positif*, 559, 2007 p. 94.

dans *l'Encyclopédie Universalis*². Tous étaient parfaitement autorisés à faire de telles déclarations : Rohmer lui-même n'avait pas dit autre chose de son film dans le dossier de presse qui en accompagnait la sortie en salle : « Si j'ai eu envie d'adapter ce texte, c'est bien sûr que j'y ai retrouvé de nombreux motifs de mes films précédents ». Il donne un exemple, celui d'un thème qui parcourt son œuvre depuis *Ma Nuit chez Maud* (1969), la fidélité. Dans ce même dossier, il déclare encore : « C'est un texte que je me suis approprié et avec lequel je me suis senti absolument à l'aise ».

C'est cette affinité avec le roman d'Urfé, que Rohmer dit absolue, que je voudrais entreprendre ici d'analyser, du moins quelques-uns de ses aspects.

***L'Astrée* d'Honoré d'Urfé**

Quelques mots pour présenter le roman d'Honoré d'Urfé. Entre 1607 et 1619 ont paru les trois premières parties de l'œuvre. En 1624 a vu le jour le début de la quatrième partie que l'auteur a tenté de faire saisir et qui présente des différences notables avec la quatrième partie en douze livres qu'a publiée en 1627, deux ans après la mort d'Urfé, Baro, secrétaire d'Urfé. La cinquième partie (1628) est de la plume de ce dernier qui affirmait avoir été scrupuleusement fidèle aux intentions de son maître. Cependant la fin du roman n'est plus de la même veine que le début. L'univers de la pastorale passe au second plan et, avec lui, l'analyse des sentiments, tandis que le récit accumule les péripéties et les faits d'armes, dans la lignée des romans de chevalerie dont l'influence est importante dans la fin donnée à l'œuvre par Baro.

L'intrigue du roman se situe au V^e siècle, dans une région de la Gaule qui a échappé, du fait de sa situation géographique, aux différentes invasions romaines et barbares, le Forez. Il s'agit d'une ancienne province (située actuellement sur trois départements, la Loire, la Haute-Loire et le Puy-de-Dôme), dont est originaire Honoré d'Urfé. Le récit principal de *L'Astrée* raconte les amours de l'héroïne éponyme et de Céladon, qui traversent de nombreuses épreuves : leurs parents s'opposent à ce mariage, des rivaux leur nuisent, à commencer par un autre berger, Sémire, qui provoque le malentendu qui va séparer, au début du roman, les deux amants. Mais le roman ne raconte pas que cela. Le récit principal est en effet régulièrement

² <http://www.universalis.fr/encyclopedie/les-amours-d-astree-et-de-celadon/> (article consulté le 8 février 2014).

interrompu par des récits seconds qui relatent d'autres tribulations amoureuses. Au XVII^e siècle, Urfé est particulièrement apprécié parce que « dans la diversité des naturels qu'il représente, chacun trouve son portrait », déclare un de ses lecteur assidu, Georges de Scudéry³. Le récit principal livre la morale dominante du roman, en exposant les aventures d'un couple de héros exemplaires, les histoires insérées introduisent la diversité. La conception de l'amour que promeut le roman est incarnée par Céladon et Astrée. Par le biais des histoires insérées, d'autres conceptions, d'autres caractères et d'autres itinéraires amoureux sont exposés. Pour nous limiter aux premiers des récits insérés, l'« Histoire d'Alcippe » est celle du couple auquel la condition de berger répugne, et dont le héros entre dans le monde de l'épopée pour finalement réintégrer celui de la pastorale ; l'« Histoire de Sylvie » est celle d'une insensible, l'« Histoire d'Astrée et de Philis » fait valoir d'une part la différence entre le fidèle Céladon et son frère, le faible Lysidas, et souligne d'autre part la différence entre Philis, qui pardonne les écarts de son amant, et ses deux amies, les intransigeantes Astrée et Diane ; l'« Histoire de la tromperie de Climante est en fait celle de l'ambitieux Polémas, qui veut par ruse forcer Galathée à l'aimer », et ainsi de suite. De la sorte le roman ambitionne d'être une encyclopédie du sentiment amoureux, ce que *mutatis mutandis*, est aussi l'œuvre cinématographique de Rohmer.

Il était évidemment impossible de faire une adaptation cinématographique de ce roman dans son intégralité. Rohmer se concentre sur l'histoire principale. Le titre qu'il choisit « Les Amours d'Astrée et de Céladon » est à cet égard clair : seule une intrigue amoureuse du roman d'Honoré d'Urfé est adaptée dans le film, l'intrigue principale. Celui-ci cependant garde une trace de l'ambition globalisante de la pastorale urféenne, en opposant les deux conceptions les plus éloignées de l'amour qui sont présentées dans le roman, celle d'Hylas, l'inconstant pour qui, comme tout change en la nature, l'amour ne peut être que changement, et celle de Sylvandre, le néo-platonicien, pour qui l'amour, quête de l'Idéal, ne peut être qu'unique. Dans le film, c'est Lysidas qui incarne cette conception et qui l'expose au cours d'un grand dialogue avec Hylas.

Du roman parlant au cinéma parlant

³ Préface d'*Ibrahim* (1641), éd. A. Arrigoni, Paris-Fasano, Schena-PUPS, 2003, vol. 1, p. 82.

Les bergers du Lignon sont en effet de grands discoureurs et leurs discours (dialogue, monologue, lettre, vers) portent essentiellement sur l'amour. Cette prépondérance du discours direct dans les romans de l'époque d'Urfé distingue radicalement les textes romanesques d'alors de ceux à partir desquels s'est forgée notre conception moderne du roman, qui sont en France les romans du XIX^e siècle. Dans ceux-ci, la part du récit et de la description est, sans commune mesure, plus importante que dans les romans baroques. C'est que l'on est au XVII^e siècle convaincu que la prosopopée, la représentation par du discours direct des pensées et des sentiments, est bien plus émouvante et convaincante que la représentation indirecte, médiatisée par un narrateur : l'intériorité des personnages de ces œuvres, nous la découvrons par leurs propos, et c'est encore par des discours directs qu'elle est analysée, dans de longs monologues ou dans des conversations avec un confident. Leurs pensées, même secrètes, ce sont aussi les paroles qui les révèlent aux lecteurs. Cette façon d'écrire le roman, étendue sur des milliers de pages, qui peut-être jugée par un lecteur moderne archaïque et insupportable, est celle que Rohmer qualifie de « cinématographique ». De fait, ce genre de roman a quelque chose à voir avec un script : « Surtout, je découvrais qu'Honoré d'Urfé est un très grand auteur, ni mineur, ni ridicule, ni démodé. Il a été lu par des générations entières, de Mme de Sévigné jusqu'à Rousseau qui en dit beaucoup de bien ! Et c'est aussi cinématographique : quand on ouvre le livre, on a l'impression qu'il n'y a pas de dialogues parce qu'on ne va pas à la ligne⁴ ; mais le dialogue est excellent, très vif. J'ai donc eu envie de tourner *L'Astrée* (...) »⁵. C'est la raison pour laquelle il est bien plus aisé d'adapter un roman du XVII^e qu'un roman de Balzac : « Le plus intéressant avec les romans de Balzac, c'est précisément ce qu'on ne peut pas montrer au cinéma, toutes les réflexions sur les pensées des personnages et sur la sociologie de l'époque. Ces textes sont des mises en scène qui seront toujours supérieures à celles qu'on peut en faire à l'écran (...) »⁶.

Cette prépondérance du discours direct dans les récits baroques est aussi liée au fait que la lecture silencieuse n'est pas encore généralisée, que l'usage était toujours d'écouter les récits et non uniquement de les lire silencieusement, même quand ceux-ci sont d'une longueur qui

⁴ L'édition Vaganay (Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, publ. sous les auspices de la Dianio par M. Hugues Vaganay, Lyon, Masson, 1925-1928, 5 vol. Reprod. en fac-sim., Genève, Slatkine, 1966 et 1995) introduit des tirets dans les dialogues, quand le locuteur change, mais il n'y a pas d'alinéas ni de guillemets. Dans les éditions du XVII^e siècle, il n'y a pas de tirets : rien ne permet donc de distinguer en voyant une page si elle est de dialogue ou de récit. Dans l'édition Vaganay, on a un exemple de la présentation typographique d'origine, aux pages 556 et 557 du cinquième volume. Comme c'est l'édition utilisée par Rohmer, c'est celle à laquelle nos références à ce roman renvoient.

⁵ « Entretien avec Eric Rohmer », Philippe Fauvel et Noël Herpe, *Positif*, 559, 2007, p. 94.

⁶ *Ibid.*, p. 100.

nous semble aujourd'hui démesurée. La correspondance de madame de Sévigné rend compte de cette pratique de lecture encore courante dans le dernier tiers du XVII^e siècle : « Mon fils nous lit des bagatelles, des comédies qu'il joue comme Molière, des vers, des romans, des histoires », lit-on dans la lettre du 21 juin 1671⁷, « Mon fils fait lire *Cléopâtre* à La Mousse », lit-on dans celle du 28 juin 1671⁸.

L'ingénieur du son de Rohmer fait donc, à ce sujet, un commentaire très judicieux que l'on peut lire dans le dossier de presse : « J'ai demandé à l'ingénieur du son si les paroles des acteurs étaient compréhensibles pour un public actuel. Il m'a répondu que oui, mais que c'était plus compréhensible en étant dit qu'en étant lu. C'est cela qui m'intéressait : dire et jouer ce texte au cinéma, c'est le rendre plus accessible aux spectateurs d'aujourd'hui. ». Rohmer avait d'ailleurs fait avant lui la même expérience, dont il est fait état dans ce même dossier de presse : « Les dialogues en particulier étaient étonnement modernes, et encore plus modernes dès qu'ils étaient dits au lieu d'être lus. »

Dire l'intériorité sentimentale à voix haute, comme Adrien dans *La Collectionneuse* (1964), discourir des sentiments dans des dialogues d'une longueur peu ordinaire au cinéma me semble un trait caractérisant l'œuvre de Rohmer, du dialogue très littéraire, celui de *Ma Nuit chez Maud* ou du *Genou de Claire*, au dialogue en langue tout ordinaire, avec ses fautes ordinaires (« qui c'est qui... ? », utilise, par exemple, Marie dans *Le Rayon vert*). Les films de Rohmer sont peuplés de personnages qui ne parlent pas de l'actualité, de la société, de leur métier, mais qui, essentiellement, parlent d'eux : par leur dialogue est donnée à comprendre leur intériorité sentimentale. Un grand sujet de discussion rohmérien (le grand sujet ?), c'est l'amour. En cela les personnages de Rohmer sont des avatars des bergers de pastorale.

Qu'est-ce que l'amour ? Suis-je amoureux ? Suis-je aimé ? Ce sont là les questions que se posent de façon récurrente les personnages de Rohmer. Là encore une parenté profonde existe avec la pastorale, et particulièrement la pastorale urféenne. *Pauline à la plage* (1983) à cet égard est très proche des histoires d'Urfé, avec sa grande discussion sur l'amour et les points de vue qu'elle oppose. Marion cherche le grand amour, elle « veut le rencontrer ». Elle distingue l'amour de la fidélité (c'est de la fidélité et non de l'amour qu'elle ressentait pour

⁷ *Correspondance*, éd. R. Duchêne, Paris, Gallimard (La Pléiade), tome 1, 1972, p. 276.

⁸ *Ibid.*, p. 281. *Cléopâtre* (1646-1658) est un roman de La Calprenède. L'abbé de La Mousse est un familier de madame de Sévigné, qu'elle emmenait souvent aux Rochers.

son ex-mari), elle veut brûler d'amour, et elle précise la métaphore qu'elle emploie en ces termes : « allumer un amour en moi et en un autre être, un amour instantané et réciproque ». On reconnaît là le coup de foudre, qui procède de la reconnaissance de l'âme sœur : le néo-platonisme irrigue sa pensée. Mais, reconnaît-elle, « on peut se tromper » et elle va se tromper, faisant la même expérience douloureuse que de nombreux bergers de la pastorale d'Urfé. Pierre, quant à lui, aspire à un « amour profond et durable », il cherche, déclare-t-il, « quelqu'un sur qui je pourrais compter ». Pauline le rejoint : « Il faut apprendre à connaître les gens pour les aimer », raison pour laquelle, de son point de vue, amitié et amour sont des sentiments de même nature. Henri, lui, veut être libre, et ne veut pas s'attacher ni à un lieu ni à une personne. Ce dialogue est comparable à ceux qui se tiennent régulièrement entre les bergers de *L'Astrée*, et dont Rohmer rend en partie compte dans son adaptation en opposant le néoplatonicien Lycidas et l'inconstant Hylas. De même, autre exemple, le dialogue du troisième prologue de *La Collectionneuse*, sur la beauté et l'amour, tout à fait néo-platonicien, pourrait, *mutatis mutandis*, être tenu par les bergers d'Urfé. La conception platonicienne des âmes sœurs, qui fonde l'intrigue amoureuse principale du roman d'Urfé, est aussi importante dans la réflexion sur le sentiment amoureux que, de film en film, mène Rohmer, particulièrement dans *Pauline à la plage*, et dans le *Conte d'Hiver* (1991). Félicie et Charles sont des âmes sœurs, que le hasard a fait se retrouver à l'occasion de vacances en Bretagne : Félicie, la coiffeuse, est néoplatonicienne sans le savoir, comme le lui explique son ami, le bibliothécaire Loïc (qui lui fait aussi remarquer comme elle sait bien exprimer ses pensées et sentiments). Un malentendu sépare Félicie de Charles : en donnant son adresse, elle confond « Levallois » et « Courbevoie ». Dès lors, elle est dans l'errance et l'erreur sentimentales : elle n'aime ni Loïc ni Maxence du véritable amour et reste fidèle à Charles que le hasard lui fait de nouveau retrouver. Comment ne pas faire un rapprochement avec le couple que forment Astrée et Céladon, le malentendu qui les sépare, leur inaltérable fidélité, récompensée finalement par leurs retrouvailles, dans un roman qui, comme le film de Rohmer, est empreint du syncrétisme issu de l'Humanisme, qui établit un pont entre la philosophie platonicienne et la religion chrétienne ?

De la quête de l'idéal et de la sensualité

De *L'Astrée*, Rohmer reprend aussi l'érotisme, érotisme qui n'est pas une règle de la pastorale, mais qui est une caractéristique du roman d'Urfé. *L'Astrée* est un roman

éminemment moral : certes, il fait état de diverses conceptions de l'amour, mais la conception qu'il promeut est la fidélité parfaite (Sylvandre en est le théoricien le plus ferme, il en est aussi, comme Céladon, l'incarnation). Mais l'érotisme y est constant, qui est la part humaine de l'être. La scène du jugement de Paris (première partie, livre 4, p. 114-117) est évoqué dans l'adaptation du roman ; la scène de la nuit que la troupe de bergers passe dans la forêt, où l'on voit le corps de la bergère dénudé pendant son sommeil (deuxième partie, livre 8, p. 329-330) est reprise par Rohmer comme celle, plus tard, pendant laquelle Céladon, devenu Alexis, dort dans la même chambre que sa bergère (troisième partie, p. 548-550) et a de nouveau l'occasion de voir ses beautés ordinairement cachées. Si Rohmer ne peut reprendre une autre scène érotique marquante, celle des nymphes Léonide et Galathée surprises au bain, parce que cette scène est dans une histoire insérée (première partie, livre 5, p. 168-169), il accentue dans son adaptation, plus continûment qu'Urfé en son roman, le plaisir que la beauté des corps fait naître en revêtant les bergères de robes d'un tissu d'une finesse de voile, et en les filmant parfois à contrejour⁹. La récurrence de jeunes filles et de jeunes femmes peu vêtues ou dévêtues dans l'œuvre de Rohmer a de longue date été notée comme un de ses fantasmes, dont les nymphes et les bergères d'Urfé reprises dans son adaptation sont une figuration.

Urfé en Céladon, Schérer en Rohmer

Depuis Théocrite, le berger est une figure de l'auteur¹⁰. Dans la poésie, dès la septième idylle de Théocrite, l'identification se fait par l'utilisation de la première personne ; elle se fait aussi par la présence de personnages qui sont des doubles du poète, comme Tityre, Ménéalque dans *Les Bucoliques* de Virgile. Le berger de la pastorale est une figuration de l'auteur de la pastorale. Le roman pastoral reprend cette caractéristique du poème pastoral : c'est ainsi que l'intrigue de *La Diane* de Montemayor est ancrée dans le lieu de naissance de l'auteur, comme l'est celle de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, « forezien ». L'auteur de pastorale n'est donc pas une voix désincarnée, un « poète » ou un « narrateur », c'est un « je » lyrique qui inscrit sa présence dans son œuvre. Et c'est bien ainsi qu'on a lu *L'Astrée* en son temps :

« Toutes les histoires de l'Astrée ont un fondement véritable ; mais l'auteur les a toutes romancées, si je puis user de ce mot ; je veux dire que pour les rendre agréables, il les a toutes

⁹ Il n'y a pas dans le roman de descriptions des vêtements des bergères dont Rohmer s'inspirerait, en revanche, dans les gravures, les peintures et les tapisseries ayant un sujet pastoral, les vêtements, en général, révèlent les formes du corps : dans l'édition Vaganay, on trouve les gravures des éditions de 1647 et de 1733 du roman.

¹⁰ Voir F. Lavocat, *Arcadies malheureuses*, Paris, H. Champion, 1998, p. 29-101 particulièrement à ce sujet.

mêlées de fictions, qui quelquefois sont des fictions toutes pures ; mais le plus souvent ce ne sont que voiles d'un ouvrage exquis, dont il couvre de petites vérités, qui autrement seraient indignes d'un roman. [...] Céladon, c'est l'auteur lui-même qui se représente sous ce nom, et sous celui de Silvandre, comme mademoiselle de Châteaumorand sous les noms d'Astrée, et de Diane ».

Ce passage est extrait de la clé du roman donnée par Olivier Patru (1604-1681), qui avait rencontré Urfé peu de temps avant la mort de celui-ci¹¹. Cette clé est présente dans plusieurs éditions du roman, dont celle qu'utilise Rohmer, l'édition d'Hugues Vaganay (tome 5, p. 545-550).

Cette inscription biographique dans une œuvre de fiction, la critique rohmérienne l'a soulignée, plus particulièrement à propos de certains films, dont *L'Amour l'après-midi* (1972), qui « est une autobiographie fantasmée de Rohmer »¹². On a dit la même chose d'un film sorti quatre ans plus tôt, *Ma nuit chez Maud* : Frédéric est marié avec Hélène et l'aime, il ne peut cependant s'empêcher de rêver d'aimer toutes les femmes qu'il rencontre sans jamais toutefois donner dans l'adultère. Ce qu'il aime, c'est le fantasme.

Il y a chez Maurice Schérer une tendance évidente au dédoublement. « Je » est un autre : Maurice Schérer, époux rangé et père de deux enfants, est Éric Rohmer qui produit des films d'un érotisme aussi léger que constant. Il est bien le semblable, le frère d'Urfé-Céladon.

L'inscription autobiographique est une règle de la pastorale, est c'est bien comme un roman à clé qu'a été lu *L'Astrée* : un tel rapport de l'auteur à son œuvre ne pouvait qu'être comprise par Schérer-Rohmer.

La pastorale rohmérienne

Les bergers d'Urfé ont un statut social bien particulier. Ils sont issus des familles les plus nobles de la contrée mais, dégoûtés des affaires publiques, se sont retirés pour vivre à l'écart du monde. Désormais ils ne se soucient plus de faire carrière à la cour, de devenir chef de faction, de mener à bien une guerre : ils vivent privément, raison pour laquelle l'amour est

¹¹ On le trouve dans le tome V de l'édition Vaganay, p. 544-547 pour la citation.

¹² Antoine de Baecque et Noël Herpe, *Eric Rohmer. Biographie*, Paris, Stock, 2014, p. 227.

leur principale occupation. Être berger, c'est donc être une personne privée, par refus d'être une personne publique. À cet égard, bien des personnages rohmériens sont parents des bergers urféens. C'est ce qui ressort, me semble-t-il, quand on s'intéresse à la façon dont ils sont ancrés dans un contexte social. Dans la pastorale, il est fait régulièrement référence à la condition des bergers et aux tâches qui sont les leurs, mais cela n'a aucune incidence sur leurs aventures, et le roman ne livre aucune description tant soit peu précise des activités des bergers. Sans doute sont-ils supposés garder et faire prospérer leurs troupeaux mais ils ne nous sont jamais présentés que privément, en train de s'occuper de leurs amours, et ils ont pour ce faire un temps qui semble illimité.

Les personnages de Rohmer semblent aussi disposer d'un temps libre presque illimité, qu'ils soient en vacances (*La Collectionneuse*, *Le Genou de Claire*, *Pauline à la plage*, *Les Nuits de la pleine lune*) ou qu'ils aient fini de travailler, en fin de journée ou le week-end (*Ma Nuit chez Maud*, *Les Nuits de la pleine lune*). Il est souvent très difficile de savoir exactement quelle activité professionnelle exerce les personnages (Rémi dans *Les Nuits de la pleine lune* est un ingénieur, mais dans quel domaine exactement ?), et le milieu professionnel et plus généralement social ne détermine pas fondamentalement les personnages. Dans *Pauline à la plage* et dans *Le Rayon vert*, les milieux sociaux des personnages sont très différents mais les sujets des dialogues et les propos tenus sont interchangeable, au niveau de langue près. Sans doute trouvera-t-on des exceptions : le garçon de café ou le galeriste dans *Les Aventures de Reinette et Mirabelle* (1987), quoique l'un et l'autre soient représentés de façon comiquement caricaturale ; ou encore Magali dans le *Conte d'automne* (1998), qui produit du vin des côtes du Rhône, ou son amie la libraire. Encore faut-il observer que Rohmer ne semble s'être aucunement documenté sur le métier de vigneron ni sur d'autres métiers qu'exercent ses divers personnages. Il se distingue là d'un auteur auquel il fait allusion notamment dans *Le Rayon vert* et dans *Conte de printemps* (1990), Jules Verne, ce qui explique que, même si ses personnages travaillent, leur travail garde une dimension abstraite : Magali du *Conte d'automne* se promène dans ses vignes comme les bergers d'Urfé se promènent au milieu de leur troupeau sur les rives du Lignon, et l'une et les autres parlent de leur intériorité sentimentale. Si, dans *La Femmes de l'aviateur* (1981), on voit bien François et Anne au travail, si leurs journées sont rythmées par les horaires du travail, il n'en demeure pas moins, que comme les bergers de *L'Astrée*, ils ont tout le temps de s'occuper de leurs amours. François envisage sans ciller de ne pas prendre à l'heure son poste pour s'occuper de ses affaires privées comme Félicie, dans *Conte d'hiver*, quitte le salon de coiffure de Nevers,

parce que, à peine arrivée, elle est sûre de ne pas aimer véritablement Maxence. En règle générale, me semble-t-il, le caractère des personnages rohmériens comme celui des personnages d'Urfé n'est pas déterminé ni même influencé par le milieu social et professionnel auquel il est supposé appartenir, et ces personnages sont appréhendés, dans la pastorale urféenne et dans les films de Rohmer, dans leur dimension privée.

Ces personnages sont souvent en villégiature, coupés du monde du travail (*La Collectionneuse*, *Le Genou de Claire*, *Pauline à la plage*). Parfois les lieux sont a priori plus réalistes, comme l'est Saint-Etienne dans *Ma Nuit chez Maud*. Mais cet ancrage est-il vraiment réaliste ? Saint-Etienne est avant tout le lieu de naissance de Pascal, dont on sait l'importance dans le film. Dans la banlieue où Marie retrouve ses amies, dans *Le Rayon vert*, on parle de vacances et d'amour et la façon dont le chauffeur de taxi retraité évoque ses conditions de travail qui lui ont interdit de partir en vacances –et de voir la mer- avant la soixantaine est plaisante voire goguenarde (de toute façon, il n'aime pas la mer et il trouve qu'on est mieux pour se promener à Paris). *Les Nuits de la pleine lune* se déroule entre Marne-La-Vallée –une de ces villes nouvelles qui éclosent dans les années 70- et Paris. Rémi qui a un métier moderne, ingénieur, habite une « ville nouvelle », dans la « banlieue » : on a un aperçu de ce cadre au moment du générique, avec un travelling sur le terrain vague face à l'immeuble moderne sur la façade duquel la caméra s'attarde ensuite. Un peu plus avant dans le film, c'est Paris qui est filmé, avec ses vieux immeubles et ses multiples commerces de quartier : les deux lieux sont appréhendés par le cinéaste de façon abstraite, dans leur opposition qui recoupe les désirs opposés de l'héroïne, être seule et vivre en couple. Ces lieux dès lors ont essentiellement une dimension symbolique et même le RER qui les lie devient un symbole (les problèmes de transport Paris-Banlieue dans ce film sont d'emblée perçus comme métaphoriques de la difficulté à faire coexister les contraires, à passer aisément d'un état à un autre, opposé). Quant à savoir ce qu'il en est plus précisément de cette ville effectivement nouvelle au moment où Rohmer tourne son film, celui-ci ne nous documentera pas. Là encore est en jeu une conception des personnages qui n'est pas celle à laquelle nous sommes habitués depuis le XIX^e siècle, la conception sociologique qui rend nécessaire d'être précis sur le milieu dans lequel évoluent les personnages. Rohmer, me semble-t-il, a une conception classique des caractères, liés à la nature humaine et non au contexte social (on est jaloux, avare, ambitieux, mélancolique par nature, ce n'est pas le contexte dans lequel on naît et vit qui fait de vous un jaloux, avare, ambitieux, mélancolique...). Dans cette conception, rien n'impose de s'attarder sur le cadre, sur le contexte (on sait qu'il faut attendre le roman du

XIX^e pour que se développent les descriptions dans le roman) et, si l'on s'y attarde, c'est plus dans une visée esthétique (la province avec ses vues de carte postale dans le *Conte d'automne* ; Paris, dans *La Boulangère de Monceau*) plus que sociologique.

Le non ancrage socio-historique de la pastorale et ce que cela induit de la conception des personnages de pastorale me semble un autre aspect de l'affinité de Rohmer pour Urfé.

Le dénouement de *L'Astrée* et celui des *Amours d'Astrée* et de *Céladon*

En dépit de l'affinité du cinéaste pour le romancier, de *L'Astrée*, Rohmer ne reprend pas le dénouement. Il le fait sans doute avec d'autant moins de scrupules que, nous l'avons dit, le dénouement n'est pas d'Urfé. Dans le roman, c'est grâce à la Fontaine de Vérité d'Amour que le malentendu entre les deux amants est définitivement levé : de ce fait leur avenir sera le bonheur définitif. Il s'agit d'une fontaine magique qui permet de savoir avec certitude qui vous aime véritablement : le reflet de l'âme sœur apparaît au côté du visage de celui qui se mire dans la Fontaine de Vérité d'Amour. Ce n'est pas là toutefois son unique pouvoir, même si c'est le principal. Elle doit aussi permettre à Sylvandre de savoir quelle est son origine : qui est son père et de quel pays il est originaire¹³. Pourquoi Rohmer n'a-t-il pas conservé cette fontaine ? Une réponse à cette question est apportée par *Le Rayon vert* (1986). Ce film est adapté d'un roman de Jules Verne (1882) qui raconte comment une jeune héritière écossaise, pour être sûre de l'amour de celui qu'elle épousera, entame un voyage qui va lui permettre de voir le rayon vert, l'ultime rayon du soleil couchant, qui, selon la légende, rend capable de lire dans ses propres sentiments et dans ceux des autres. Mais au moment où, au terme de nombreuses tribulations, elle peut enfin voir le rayon vert, elle ne le regarde pas : elle a rencontré un jeune homme et ni l'un ni l'autre n'ont besoin du rayon vert pour savoir qu'ils s'aiment. Dans le film de Rohmer, Marie, qui cherche l'âme sœur, a rencontré un garçon pendant les vacances, qu'elle engage à venir voir avec elle le rayon vert. Contrairement à l'héroïne de Verne, elle le voit, et c'est la fin du film. Quant à savoir ce que cette vision lui a révélé, cela reste à l'appréciation du spectateur. Le mystère du cœur de Marie et de celui du jeune homme n'est pas percé : sont-ils ou non des âmes sœurs ? Dans *L'Astrée*, la Fontaine de Vérité d'Amour est longtemps inaccessible : tous ceux qui sont venus en Forez pour la consulter –et ils sont nombreux dans le roman- doivent trouver d'autres moyens de savoir s'ils

¹³ *L'Astrée*, tome I, chap. 8, p. 281.

sont aimés que la consultation de la Fontaine, ou attendre. Parfois, en effet, au lieu d'attendre, ils racontent leur histoire à un berger qu'ils considèrent comme un juge pour qu'il délivrer son jugement. Dans la cinquième et dernière partie du roman, la Fontaine est de nouveau accessible, le couple de héros s'y mirant à la certitude de former un couple d'âmes sœurs, de même pour de nombreux autres personnages qui se marient au dénouement de l'histoire. La pastorale alors ne peut que s'achever : que lui reste-t-il à raconter si les cœurs sont transparents et si l'on sait d'emblée qui l'on aime et de qui l'on est sincèrement aimé ? Plus besoin de roman et plus besoin de narrateur omniscient : entrer dans les pensées et les sentiments de ses personnages, cette faculté qui caractérise du narrateur de fiction et qui fait qu'on l'identifie comme tel, n'a plus guère d'utilité si les cœurs sont transparents¹⁴. Et plus besoin non plus de films de Rohmer : plus d'errances amoureuses, d'inquiétudes amoureuses, d'interrogations amoureuses si on peut savoir s'il l'on aime véritablement et qui l'on aime, et si l'on est véritablement aimé en retour. *Du Rayon vert* à aux *Amours d'Astrée et de Céladon*, Rohmer reste fidèle à son choix.

Conclusion

Rohmer rencontrant d'Urfé s'est peut-être souvenu des mots fameux de La Bruyère au début du premier chapitre des *Caractères* « Des ouvrages de l'esprit » : « Tout est dit et l'on vient trop tard au monde ». Ce n'est pas la nouveauté, la création qui définit l'œuvre classique, c'est le style, ce que La Bruyère rappelle, dans le dernier fragment de ce même chapitre « Horace ou Despréaux l'a dit avant vous, je le crois sur votre parole ; mais je l'ai dit comme mien ». « Comme mien », avec son style propre et, qu'on l'aime ou non (*Les Amours d'Astrée et de Céladon* ont fait moins de 50.000 entrées, et ce que relate Philippe Lanson dans l'article de *VSD* qui commente la sortie du film¹⁵: une salle que quittent progressivement les spectateurs, est ce qui s'est aussi produit le jour où je suis allée le voir), on ne peut nier que Rohmer a son style.

¹⁴ La cinquième partie du roman n'est pas d'Urfé mais de son secrétaire, Baro. Eglal Henein, dans un ouvrage très bien informé et très convaincant, met en doute le fait qu'Urfé ait prévu de rendre la fontaine d'amour de nouveau accessible : Baro n'aurait pas compris la conception de l'amour d'Urfé. L'ouvrage d'Eglal Henein, *La Fontaine de vérité d'amour ou les promesses de bonheur dans « L'Astrée » d'Honoré d'Urfé* est paru en 1999. C'est un classique de la critique urféenne : il est tout à fait possible que Rohmer l'ait consulté quand il est allé à la BNF.

¹⁵ *Éric Rohmer. Biographie*, p. 467.

Bibliographie

Baecque, Antoine de et Herpe, Noël, *Eric Rohmer. Biographie*, Paris, Stock, 2014.

Charlin, Sophie, « Six jeux érotiques », *Cahiers du Cinéma*, n° 680, juillet-août 2012.

Frodon, Jean-Michel, « Au nom du père, d'Eros et d'André Bazin », *Cahiers du Cinéma*, n°627, oct. 2007.

Frodon, Jean-Michel, Neyrat, Cyril et Giavarini, Laurence, « Fidèle à la fidélité », *Cahiers du Cinéma*, n°. 627, oct. 2007.

Gheeraert, Tony, « Les Amours d'Astrée et de Céladon. Film d'Eric Rohmer », compter rendu paru dans *Etudes Epitémé*, 12, 2007.

Macé, Arnaud, « Des Bergers dans le vent », *Cahiers du cinéma*, n° 626, sept. 2007.

Mourlet, Michel, « Rohmer et la mise en scène du langage », in *Sur un art ignoré : la mise en scène du langage*, Ramsay, 2008, p. 250-265.

Positif, n° 559 (sept. 2007), 589 (mars 2010), 599 (janv.2011).

Robic, Sylvie et Schifano, Laurence, *Rohmer en perspectives*, Nanterre, P.U. de Paris Ouest, 2013.

Rohmer ou le jeu des variations, Patrick Longuet (dir.), Saint-Denis, P.U. de Vincennes 2012.

Vanoye, François, *L'Adaptation littéraire au cinéma : formes, visages, problèmes*, Paris, Armand Colin, 2011.