

D'une fidélité à l'autre

Jacques Kermabon

Numéro 189, décembre 2018

Cinéma et littérature : les affinités électives

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89817ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kermabon, J. (2018). D'une fidélité à l'autre. *24 images*, (189), 48–55.



↑ Les amours d'Astrée et Céladon (2006)

D'une fidélité à l'autre

PAR JACQUES KERMABON

Autour d'Éric Rohmer, des passions électives de la Nouvelle Vague et de la littérature

049

On aurait pu imaginer que le plaisir d'exhumer *L'Astrée* (1607-1627), ce texte classique d'Honoré d'Urfé quelque peu oublié, avait été, pour Éric Rohmer, le moteur principal de cette adaptation du premier roman-fleuve de la littérature française. Le chemin qui a conduit l'ancien professeur de lettres à ce matériau littéraire est en fait moins direct que cela.

Les amours d'Astrée et Céladon (2006) est dédié à Pierre Zucca, photographe de plateau, mais aussi réalisateur, que Rohmer aimait beaucoup, dont il a défendu les œuvres et qu'il avait introduit auprès des Films du Losange pour la production d'un film inspiré de *L'Astrée*. Le projet n'a pas abouti. Pierre Zucca est mort en 1995 à l'âge de 51 ans. Une dizaine d'années après, Rohmer, songeant réaliser lui-même cette adaptation, a repris le scénario de Zucca et s'est aussi penché sur le roman original dont il ne connaissait que les maigres extraits proposés dans certains manuels scolaires. La proposition de Zucca partait d'Honoré d'Urfé pour développer une fiction aux abords du fantastique ; Rohmer a préféré, pour sa part, revenir à l'original dont, déclara-t-il, il a pu reprendre littéralement des dialogues tout en recentrant sa fiction sur l'intrigue principale, l'histoire d'amour entre Astrée et Céladon.

Un des actes de naissance de la Nouvelle Vague, le fameux texte de François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français » (*Cahiers du cinéma* n° 31, janvier 1954), a laissé accroire, par l'impact qu'il a eu, à une opposition de principe à l'égard de toute adaptation littéraire de la part de ces jeunes Turcs autour desquels le septième art allait peu à peu se mettre à tourner. La revendication parallèle du statut et de l'importance de l'auteur, avec toutes les ambiguïtés que ces conceptions ont charriées, ont donné des arguments à tous ceux qui ont cru voir dans les adaptations des réalisateurs de la Nouvelle Vague un renoncement à leurs conceptions initiales, voire un retour dans le moule de la tradition qu'ils avaient honnie. Comme bien souvent, ces débats ne peuvent surfer sur l'écume des postures polémiques qu'au prix du schématisme des thèses qu'ils prétendent pourfendre et d'un point de vue superficiel sur les mises en scène qu'ils dénoncent.

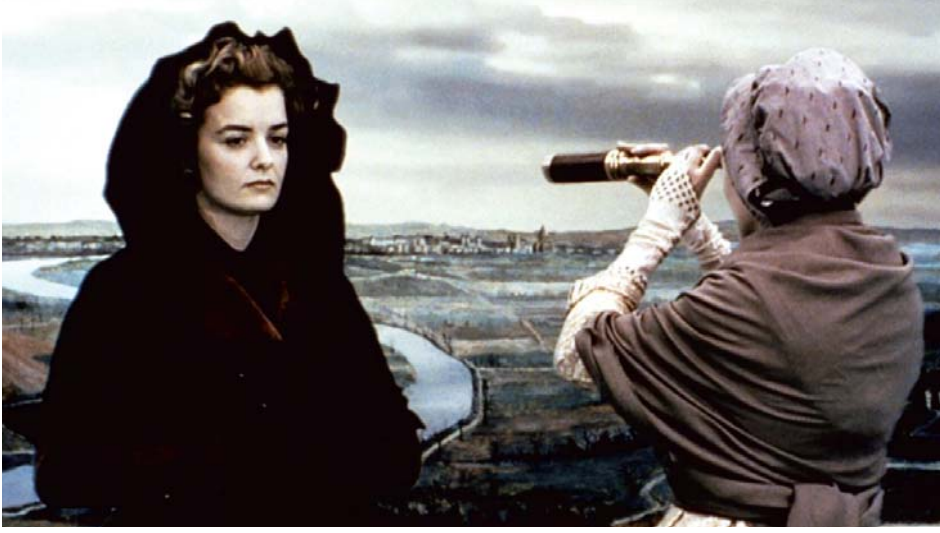
UNE PASSION COMMUNE POUR LA LITTÉRATURE

Dès son troisième film, *À double tour* (1959), Claude Chabrol, s'inspire d'un polar de Stanley Ellin. *Les Mistons* (1957), de François Truffaut, est adapté d'une nouvelle de Maurice Pons, un des premiers courts métrages de Jean-Luc Godard, *Une femme coquette* (1956), de Maupassant et puis, il y aura plus tard *Le Mépris* (1963), d'après Alberto Moravia. Le premier long métrage qu'Éric Rohmer ait tourné, *Les petites filles modèles* (1952), vient directement de la Comtesse de Ségur. On pourrait ajouter d'autres exemples, mais le seul énoncé de ceux-ci dit assez clairement la diversité des approches, qui va de pair, chez ces réalisateurs, avec une passion commune pour la littérature. Rohmer avait publié en 1946 un roman dans la prestigieuse collection blanche de Gallimard, *Elisabeth*. Faut-il rappeler l'autel dédié à Balzac par Antoine Doinel dès *Les quatre cents coups* ou bien encore les citations littéraires dont Godard émaille son cinéma ? Jeune critique, ce dernier rêvait aussi de publier un roman chez Gallimard, rêve en partie exaucé avec l'édition – textes et images mêlés, une exception dans la collection blanche – de *Histoire(s) du cinéma* (2006).

Dans son pamphlet à l'argumentation très serrée et exemples à l'appui, Truffaut reproche, aux scénaristes qu'il fustige, un affadissement, une infidélité à la lettre des textes qu'ils adaptent. Il les accuse de mépriser le cinéma en le sous-estimant. La façon avec laquelle Truffaut critique les « films de scénaristes » et leurs idées finalement plus littéraires que cinématographiques, avec ce sentiment qu'ils procurent que la mise en scène n'est que la mise en image d'une continuité dialoguée et des didascalies proposées, peut être relue avec profit au regard de bien des productions contemporaines. Il rappelle la conclusion fameuse d'un article d'André Bazin : « Après *Le journal d'un curé de campagne*, Aurenche et Bost ne sont plus que les Viollet-Leduc de l'adaptation ».

↑ Les amours d'Astrée et Céladon (2006) → La marquise d'O... (1976)





↑ Perceval le Gallois (1978) → L'Anglaise et le duc (2001)

« La stylistique de Robert Bresson », un des plus admirables textes de Bazin, est paru dans le n° 3 des *Cahiers du cinéma* (juin 1951). Si la densité et la subtilité de son argumentation sont difficiles à résumer et ne laissent guère prise à polémique, l'inspiration est cousine de celle qui animera le jeune Truffaut. *Le journal d'un curé de campagne* ouvre une ère nouvelle de l'adaptation, où il ne s'agit plus de construire « un film « comparable » au roman ou « digne » de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman *multiplié* par le cinéma. » Une rhétorique similaire est à l'œuvre dans « Théâtre et cinéma », paru en deux livraisons dans les numéros 6 et 7-8 de la revue *Esprit* (juin et juillet-août 1951), où Bazin défend le travail d'un Jean Cocteau, qui dans son film, *Les parents terribles* (1948), conserve à la pièce l'essentiel de son caractère théâtral. « Au lieu de tenter, après tant d'autres, de la dissoudre dans le cinéma, il utilise au contraire les ressources de la caméra pour accuser, souligner, confirmer les structures scéniques et leurs corollaires psychologiques. L'apport spécifique du cinéma ne se pourrait définir ici que par un surcroît de théâtralité. »

Sans réduire les positions de Rohmer aux conceptions de Bazin – le réalisateur, dans la lignée de ce dernier, a déployé des pistes de réflexions personnelles, des affirmations théoriques qui ont évolué et entretiennent des liens subtils avec sa création cinématographique – il demeure pertinent d'avoir en tête ces affirmations baziniennes quand on aborde les adaptations du cinéaste. Rohmer n'a d'ailleurs quasiment jamais rien fait d'autre qu'adapter des textes, qu'il les ait écrits lui-même – les *Contes moraux* furent d'abord des nouvelles – ou qu'il se soit inspiré d'auteurs plus ou moins connus : Heinrich Von Kleist (*La marquise d'O...*, 1976 – l'intérêt de Rohmer pour le texte suscitera sa traduction en français), Chrétien de Troyes (*Perceval le Gallois*, 1978), un récit témoignage de Grace Elliot sur la Révolution française (*L'Anglaise et le duc*, 2001), pour ne pas citer ses premiers courts métrages, *Béréenice* (1954, d'après Edgar Poe), *La sonate à Kreutzer* (1956, Léon Tolstoï).

Dès *Les petites filles modèles*, une note d'intention laisse entendre des principes auxquels Rohmer demeurera fidèle : éviter les dépenses trop considérables, limitation de l'équipe technique, décors naturels... « Les conditions de tournage ne seront pas très éloignées d'un documentaire romancé, écrit-il. (...) Seuls les costumes seront repris ou fabriqués, inspirés par les gravures de la Bibliothèque rose.¹ »

UN RAPPORT LITTÉRAL AUX TEXTES

Dès ce premier long métrage, une de ses principales préoccupations touche au mode de représentation du passé. Pour être, somme toute, banale, cette question prendra une tournure plus singulière quand Rohmer, soucieux de la logique picturale de ses projets, fera directement référence à Johann Heinrich Füssli dans *La marquise d'O...*, tournera *Perceval* en studio dans des décors inspirés des miniatures médiévales ou, plus précisément, des modes de représentations théâtrales de cette époque. Avec *L'Anglaise et le duc*, il incrustera ses acteurs dans des espaces qui revendiquent une inspiration picturale empruntée à des œuvres de Louis-Léopold Boilly, Hubert Robert, Jean-Baptiste Lallemand, Jean-Baptiste Corot, Horace Vernet.

Les amours d'Astrée et Céladon présente un cas de figure particulier. Publié au XVII^e siècle, le roman d'Honoré d'Urfé situe son action au V^e siècle, dans un coin de la Gaule, la région du Forez, dépeinte comme une sorte d'Eden pastoral antique dans un temps historico-mythique. « *L'Astrée* est bien un roman, mais un roman conçu comme une pièce de théâtre. (...) Ainsi, les bergers et les bergères qui évoluent sur les bords du Lignon sont-ils pleinement conscients de composer une troupe. (...) Leur identité pastorale tient du costume, et leurs houlettes et panetières de l'accessoire de scène. D'où aussi les nombreuses notations concernant le décor naturel, véritable théâtre de verdure au sein duquel se nouent de multiples drames.² » Cette description d'un universitaire spécialiste de l'imaginaire pastoral du XVII^e siècle semble commenter par anticipation le film de Rohmer, tant ce dernier se réclame volontiers d'un rapport « littéral » aux textes qu'il adapte. Il choisit ainsi, sans en gommer la dimension théâtrale, d'inscrire les corps de ses acteurs et de faire entendre le texte d'Honoré d'Urfé au sein d'une nature filmée sans fard ni emphase, mais avec une sensibilité vibrante à l'irrésistible impétuosité d'un torrent, au bruissement du vent dans les branches, aux mouvements qu'il provoque dans les cheveux et les robes, au charme des sous-bois et des sentiers que les personnages arpentent. On peut même s'extasier, comme on le fait à propos du cinéma de Straub et Huillet, quand un nuage, s'interposant un instant devant le soleil, provoque une infime variation de lumière sur le visage des acteurs. Au moment où, ayant découvert le poème que Céladon avait gravé sur un arbre avant de se jeter à l'eau, Astrée comprenant sa méprise – le berger lui est demeuré fidèle –, une lueur l'illumine, un éclat du soleil, provoqué, comme miraculeusement, par le glissement d'un nuage. Que le hasard lui ait offert sur un plateau ce symbolique scintillement n'était sans doute pas pour déplaire à Rohmer.

Faut-il s'étonner que cette fidélité au texte d'Honoré d'Urfé se conjugue intimement avec des questions et des motifs qui traversent le cinéma de cet auteur ? Souci écologique (*L'arbre, le maire et la médiathèque*, 1992), jeux de l'amour et du langage, fidélité d'un homme, Céladon, tenté par une autre femme, Galathée, (les *Contes moraux*), échafaudages trompeurs à propos de ce qu'on a cru voir (*La femme de l'aviateur*, 1980, *Pauline à la plage*, 1982, entre autres), personnages à idées fixes... On pourrait multiplier les exemples et décrire *Les amours d'Astrée et Céladon* comme un film somme.

UNE VARIATION DE VERTIGO

En même temps – fidélité oblige au roman ? – cette œuvre ultime laisse libre cours, comme jamais, à une certaine sensualité érotique. On ne peut que songer à *Some Like It Hot* (Billy Wilder, 1959), quand un trouble délicieux émane d'un moment où Céladon, travesti en femme, partage l'intimité d'un groupe de demoiselles. Le berger, à qui Astrée avait interdit qu'il paraisse à ses yeux, se fait passer pour Alexie, la fille du druide Adamas, et est amené à coucher dans la même pièce qu'Astrée, Phillis, sa sœur et Léonie, la nymphe qui a sauvé Céladon des bras de Galathée, ces dernières au courant du travestissement. Quand Astrée accepte que celle qu'elle croit être Alexie l'aide à se décoiffer, les baisers et les caresses qu'ils se prodiguent sous les yeux des deux autres, l'attirance réciproque qui les aimante, jouent entre fausse innocence et soupçon de connotation saphique.

Les amours d'Astrée et Céladon peut aussi être vu comme une énième variation de ce film matrice, *Vertigo* (1958). De la même façon que Madeleine, chez Alfred Hitchcock, se retrouve nue sous les draps après avoir échappé à la noyade, Céladon, croit être arrivé aux cieux quand il découvre les nymphes à son chevet. On en déduit que, comme Scottie dans *Vertigo*, elles ont eu le temps d'apprécier la plastique du berger dans son plus simple appareil. Et lui aussi, d'une certaine façon, revient d'entre les morts. Sauf que le quiproquo ne prend pas ici une tournure tragique ; quand, au matin, les deux amants reprennent goût à des étreintes encore plus poussées et qu'Astrée découvre la véritable identité d'Alexie, elle lui intime, dans un moment d'allégresse exaltée : « vis, vis, Céladon, je te le commande. » Cela peut s'appeler une résurrection.

1. Antoine de Baecque, Noël Herpe, *Éric Rohmer*, Stock, 2014, p. 73.
2. Jean-Pierre Van Elslande, « Roman pastoral et crise des valeurs dans la France du premier XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, 2002/2 (n° 215), p. 209-219.