Natures feintes : les paysages de L'Astrée et la fortune du roman d'Honoré d'Urfé

Jean-Louis Haquette

▶ **To cite this version:**

Jean-Louis Haquette. Natures feintes : les paysages de L'Astrée et la fortune du roman d'Honoré d'Urfé. Cahiers de l'Association internationale des études françaises (CAIEF), 2008, 60 (1), pp.149-167. 10.3406/caief.2008.2542 . hal-02900065

HAL Id: hal-02900065
https://hal.univ-reims.fr/hal-02900065

Submitted on 24 Feb 2022

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

Cahiers de l'Association internationale des études francaises

Natures feintes : les paysages de *L'Astrée et la fortune* du roman d'Honoré d'Urfé

Jean-Louis Haquette

Citer ce document / Cite this document :

Haquette Jean-Louis. Natures feintes : les paysages de *L'Astrée et la fortune* du roman d'Honoré d'Urfé. In: Cahiers de l'Association internationale des études francaises, 2008, n°60. pp. 149-167;

doi : https://doi.org/10.3406/caief.2008.2542

https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2008_num_60_1_2542

Fichier pdf généré le 23/09/2021

NATURES FEINTES : LES PAYSAGES DE *L'ASTRÉE* ET LA FORTUNE DU ROMAN D'HONORÉ D'URFÉ

Communication de M. Jean-Louis HAQUETTE

(Université de Reims)

au LIXe Congrès de l'Association, le 10 juillet 2007

À la question « Qu'est-ce qui a contribué à la gloire de *L'Astrée* ? », la réponse est bien sûr multiple. Son attrait immédiat, au XVIIe siècle, a pu être celui d'un miroir magique où une société aristocratique en mutation s'est reflétée et rêvée. La prolifération des récits a aussi pu séduire un lectorat épris à la fois de romanesque et d'analyse, attiré autant par les prestiges de l'imagination que les raisons du sentiment. C'est une autre piste que l'on suivra ici, à partir d'un paradoxe de la réception critique de *L'Astrée* au XVIIIe siècle. Si le jugement en demi-teinte de Boileau — de mauvais poèmes dans une fiction ingénieuse et agréable — se retrouve encore dans l'*Encyclopédie*, une condamnation pèse en effet de plus en plus sur ce « monstre romanesque » et l'œuvre d'Urfé devient progressivement l'exemple même de ce « tissu d'événements chimériques et frivoles (1) » qui pour Diderot définit, jusqu'à l'arrivée de Richardson, un genre à la fois dangereux pour les mœurs et pour le goût. La dimension pastorale est elle aussi considérée de façon très négative. Les « ber-

(1) Diderot, *Eloge de Richardson*, [in] *Œuvres*, éd. L. Versini, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1996, t. IV, p. 155.

gers extravagants » de *L'Astrée*, à l'image de leurs prédécesseurs italiens, ceux de *L'Arcadia* de Sannazar, ou du *Pastor Fido* de Guarini, sont aux antipodes d'une simplicité et d'un naturel qu'on juge essentiels aux formes littéraires pastorales. Jaucourt déclare ainsi à l'article « Eglogue » de l'*Encyclopédie*, en citant sans le dire l'Abbé Du Bos :

> on ne saurait approuver ces porte-houlettes doucereux qui disent tant de choses merveilleuses en tendresse et sublimes en fadeur […]. Ces prétendus bergers ne sont que des êtres chimériques, inventés à plaisir par des poètes qui ne consultaient jamais que leur imagination pour les forger (2).

Mais dans le même temps, l'œuvre conserve entière sa part de séduction auprès du public : elle se voit rééditée et elle est lue de façon continue, le plus célèbre de ces lecteurs étant Jean-Jacques Rousseau. Au-delà du discrédit critique, le monde créé par Urfé conserve sa force de fascination, ou « d'immersion fictionnelle », pour reprendre la terminologie proposée par Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* (3). Au-delà d'une intrigue dont la complexité défie la saisie globale, c'est peut-être en effet l'impression créée par l'univers de *L'Astrée* qui demeure dans l'esprit des lecteurs. Astrée et Céladon se détachent sur fond d'un monde pastoral qui, autant que leurs aventures complexes, colore fortement la perception globale de l'œuvre (4). Ces natures feintes de *L'Astrée* participent grandement, nous semble-t-il, de la « gloire de *L'Astrée* » et nous voudrions ici en explorer quelques aspects. Nous

(2) Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie*, t. V, 1755, p. 426.

(3) Paris, Le Seuil, 1999.

(4) Le livre de Michel Chaillou, *Le Sentiment géographique* (Paris, Gallimard, [1976] 1989) est un bon témoignage de la force évocatoire des paysages de *L'Astrée* : cette longue rhapsodie, qui ressasse les premières pages du roman, assimile la fiction à son « pays ». Elle fait en quelque sorte écho à la célèbre adresse au Lignon par d'Urfé au début de la IIIe partie. On pourra cependant se montrer réticent sur l'analogie constante établie entre la lecture et le rêve, sur l'importance de l'endormissement, qui projettent sur le monde de *L'Astrée* un rapport post-rousseauiste à la nature, assez éloigné, nous semble-t-il, du projet fictionnel d'Urfé.

reviendrons d'abord sur la place du paysage du Lignon dans le roman, pour envisager ensuite deux aspects de sa réception, dans les frontispices des éditions du XVIIe siècle et dans le discours sur l'art des jardins paysagers au XVIIIe siècle.

*
* *

La structuration spatiale du monde fictionnel de *L'Astrée* est complexe ; le rôle des paysages naturels y est important, comme le notait Raymond Debesse (5), mais de façon étonnante, à notre connaissance, ces aspects n'ont pas encore été l'objet d'une étude d'ensemble (6) ; il ne saurait être ici question de l'envisager, mais simplement de rappeler certaines données qui auront frappé tout lecteur du roman. Malgré la prolifération narrative, qui fait parfois voyager le lecteur des histoires insérées bien loin du Forez, l'espace pastoral est relativement réduit. Il a pour centre, comme chacun sait, le Lignon, rivière qui est aussi une ligne de démarcation ; d'un côté, sur la rive gauche, le monde des bergers proprement dit, de l'autre, sur la rive droite, la demeure de Galathée, celle du druide Adamas puis le château de Marcilly et la ville de Montverdun. À cette double fonction, qu'avait bien remarquée Mia Gerhardt (7), s'en ajoutent d'autres.

(5) Voir Maurice Debesse, « Le Pays de *L'Astrée* », *Colloque commémoratif du IVe centenaire de la naissance d'Honoré d'Urfé, Bulletin de la Diana*, 1970, p. 32-45 : « […] le paysage y est bien plus qu'un cadre de vie agréable, autre chose même que le paysage état d'âme cher aux romantiques. La nature, dans cette pastorale, fait partie intégrante de l'œuvre » (p. 32).

(6) Le livre déjà cité de M. Chaillou donne nettement la première place à la rêverie plutôt qu'à l'analyse.

(7) « Un personnage principal de *L'Astrée* : le Lignon », *Colloque commémoratif du IVe centenaire de la naissance d'Honoré d'Urfé, Bulletin de la Diana*, 1970, n° spécial, p. 47-56. Maurice Debesse, dans l'article déjà cité, inventorie les différentes fonctions du Lignon dans le roman : axe du roman, image de la beauté, miroir des personnages, image du temps, Lignon-refuge, Lignon ami de l'auteur.

En effet, le Lignon ne fait pas que structurer un espace narratif, mais aussi un espace de valeurs, dont il est comme l'aimant. Foyer de perfection esthétique et morale, il attire sur ces bords toutes les vraies beautés et toutes les vertus authentiques. Il possède une dimension éminemment hyperbolique : c'est le lieu pastoral par excellence. Parmi d'autres passages, un dialogue entre Pâris et Léonide en témoigne. Pour la convaincre de l'accompagner de l'autre côté du Lignon, Pâris lui vante la douceur des lieux :

> Les rivages de Lignon ont des ombres fresches et si plaisantes qu'il est impossible de s'y ennuyer […].
> On y voit l'onde claire et nette, si peuplée de toutes sortes de poissons qu'à peine se peuvent-ils couvrir de l'eau. Vous y entendez mille sortes d'oiseaux qui des proches bocages font retentir leur voix avec mille échos. Il y a des fontaines si fresches et si claires qu'elles convient les moins altérés à boire (8).

La saturation hyperbolique est spectaculaire et vise à faire du pays de Lignon un parangon du *locus amœnus*. Les figures qui habitent un tel paysage doivent bien sûr être en harmonie avec lui et la fine Léonide a bien compris que c'est le désir amoureux qui guide Pâris, quand elle lui répond : « Bref, lui dis-je en souriant, on y rencontre les plus belles et plus agréables bergères de toute la contrée » (9). Cet espace esthétique a aussi une dimension éthique, le beau ne pouvant que s'unir au bien dans le monde de la pastorale. Un court dialogue entre Hylas, l'inconstant, et Damon indique clairement que le pays de Lignon est un espace axiologique moral :

> Ne dites-vous pas, adjousta Hylas, que l'inconstance n'est guère chose chère en ce pays ? — Il est vrai respondit Damon.

(8) *L'Astrée*, éd.H. Vaganay, [1925] Genève, Slatkine reprints, 1966, IIe partie, livre 10, p. 296. Toutes les références à *L'Astrée* sont données dans cette édition. Pour la première partie, on dispose désormais d'une édition critique, sous forme numérique, grâce à l'équipe dirigée par Delphine Denis (http://astree.paris-sorbonne.fr/).
(9) *Loc. cit.*

> — Et qu'est-ce à dire autre chose, reprit Hylas, sinon qu'il y en a grande abondance ? car la quantité de quelque chose, pour bonne qu'elle soit, la fait estre à vil prix. — Ce n'est pas, repliqua Damon, ainsi que je l'entends. Au contraire, je veux dire que sur les rives du Lignon vostre marchandise n'aura point de mise, parce que il n'y a personne qui s'en serve (10).

Le Lignon, enfin, et peut-être surtout, est une figure de l'écriture fictionnelle elle-même. La rivière fait image, à tous les sens du terme. Pour Céladon, elle est à plusieurs reprises le miroir de son destin : elle lui permet par exemple, dans le célèbre sonnet de la IIIe partie, de trouver les mots qui décrivent son sort contrarié. Dans ce passage, comme souvent dans *L'Astrée*, la scène se fait tableau, car le berger devient l'objet de la contemplation émue d'Adamas et de Léonide, dissimulés dans les buissons. On retrouve d'ailleurs un tableau du Lignon dans la galerie de peinture qui raconte les amours de Damon. Nulle emphase descriptive ici, nul superlatif, mais au contraire une insistance sur le caractère reconnaissable du paysage :

> Que tout ce paysage est bien fait, et les bords tortueux de ceste riviere avec ces petits aulnes qui la bordent ordinairement ! Ne coignoissez-vous point icy le bois qui confine ce grand pré, où le plus souvent les bergers paresseux paissent leurs troupeaux ? Il me semble que ceste grosse touffe d'arbres à main gauche, ce petit biais qui serpente sur le costé droit, et cette demie lune que fait la riviere en cet endroit, vous le doit bien remettre devant les yeux. Que s'il n'est à cest heure du tout semblable, ce n'est que le tableau soit faux, mais c'est que quelques arbres, depuis ce temps-là sont morts, et d'autres creus, que la riviere en des lieux s'est advancée, et reculée en d'autres, et toutefois il n'y a guiere de changement (11).

La multiplication des déictiques renvoie à l'expérience commune à Adamas, qui décrit, et à Céladon et Galathée,

(10) IVe partie, livre 8, p. 465.
(11) I^e^ partie, livre 11, p. 445.

qui l'écoutent ; elle permet surtout à l'auteur de renforcer l'effet de réel, mais cette dénégation de la fiction ne fait bien sûr que la manifester.

De façon encore plus caractéristique, le Lignon est lié à la fois à la naissance de la fiction et à son accomplissement. Du point de vue de l'intrigue, le Lignon a une place capitale d'embrayeur initial de fiction (12) : c'est parce que Céladon se jette dans ses flots que les aventures commencent. Croyant trouver la mort, le personnage y reçoit en quelque sorte son baptême comme héros romanesque… Du point de vue de l'écriture aussi la rivière a un rôle originel. En effet, que le roman ait ou non une source biographique (13), il a une origine géographique, explicitement exprimée par l'auteur dans l'épître du début de la IIIe partie. Le texte est connu mais demande à être cité :

> Belle et agréable rivière de Lignon, sur les bords de laquelle j'ai passé si heureusement mon enfance et la plus tendre partie de ma première jeunesse, quelque payement que ma plume ayt pu te faire, j'avoue que je te suis encore grandement redevable, pour tant de contentemens que j'ai receus le long de ton rivage. Que si tu as aussi bien la mémoire des agréables occupations que tu m'as données, comme tes bords ont été bien souvent les fidèles secrétaires de mes imaginations et des douceurs d'une vie si désirable, je m'asseure que tu recognoistras aisément qu'à ce coup je ne te donne, n'y t'offre rien de nouveau et qui ne te soit desja acquis […] (14).

La portée de ce passage n'est pas d'abord, nous semble-t-il, d'autoriser une lecture biographique. Certes Honoré

(12) On trouve ici une transposition fluviale du *topos* romanesque antique du naufrage en mer comme ouverture de nouveaux possibles narratifs.

(13) Cette question a accompagné la réception du roman dès le XVIIe siècle, avec la publication de la clef de Patru. Ce dernier prétendait tenir de l'auteur l'identification des protagonistes à Honoré d'Urfé et Diane de Chateaumorand.

(14) IIIe partie, « L'autheur a la riviere de Lignon », p. 5.

d'Urfé instaure un schéma de réciprocité entre la rivière et lui-même : l'écriture de *L'Astrée* ne serait littéralement que la contrepartie du bonheur éprouvé sur les rives du Lignon. Mais il faut souligner la part de l'imagination et de la fiction dans le rapport au Lignon : il n'est pas étonnant qu'Urfé offre symboliquement au Lignon un roman, puisque ces bords ont déjà été « les fidèles secrétaires de [ses] imaginations ». Le roman reproduit, non pas la vie d'Honoré d'Urfé, mais ses rêveries. Le Lignon, par les charmes de ses rives, fait entrer le futur auteur dans un univers imaginaire, le monde possible du bonheur pastoral. Ainsi s'instaure un rapport romantique à la nature, au premier sens du terme : qui donne l'impression d'appartenir au monde des romans. Il faut souligner qu'il est assez neuf pour un roman de se voir attribuer une genèse qui le lie à un paysage catalyseur de fiction et l'on comprend alors mieux ce qui a pu séduire Rousseau dans l'œuvre d'Urfé.

L'importance du Lignon, le fait qu'il soit indissociable de la fiction pastorale tout entière, sont fortement affirmés par Baro dans la dernière phrase de sa continuation :

> […] tous les bergers et bergères revinrent raconter à Lignon les triomphes qu'ils avoient emportéz en la jouissance des faveurs qu'ils avoient si long-temps attendues ; dont cette rivière se rendit si savante qu'il semble encore aujourd'hui que dans son plus doux murmure, elle ne parle d'autre chose que du repos de Céladon et de la félicité d'Astrée (15).

À nos yeux, il ne s'agit pas ici seulement d'une simple hyperbole ni d'une variation sur la topique poétique amoureuse du fleuve parlant, dont les flots sont supposés chanter les louanges de la femme aimée par le poète. La position finale du passage le met singulièrement en valeur. C'est une véritable chaîne de récits qui se met en place : les bergers racontent à la rivière leurs aventures, que celle-ci va redire à la postérité. Le Lignon, « rivière

(15) V^e^ partie, livre 12, p. 538.

savante » symbolise à la fois le livre et son auteur, voire Baro lui-même, dans son travail de continuateur : comme le Lignon, ce dernier se fait l'écho d'une histoire préexistante. La thématique de la gloire littéraire est présente en filigrane dans cette clausule, mais on y discerne aussi le rêve de l'abolition de la frontière entre fiction et réalité (16).

La postérité scelle cette union entre la rivière et la fiction d'Honoré d'Urfé, et si le Lignon bénéficie d'un article dans l'*Encyclopédie*, c'est en raison de *L'Astrée* :

> LIGNON, (Géog.) rivière de France dans le haut Forez ; elle a sa source aux confins de l'Auvergne, au-dessus de Thiers, & se jette dans la Loire, proche de Feurs : mais elle tire son plus grand lustre de ce que M. d'Urfé a choisi ses bords pour y mettre la scène des bergers de son Astrée, ce qui a fait dire à M. de Fontenelle :
>
> *O rives du Lignon ! ô plaines du Forez !*
> *Lieux consacrés aux amours les plus tendres !*
> *Montbrison, Marcilly, noms toujours pleins d'attrais !*
> *Que n'êtes-vous peuplés d'Hylas & de Sylvandres* (17) *?*

La reprise des quatre vers de la première églogue de Fontenelle est particulièrement intéressante si l'on se rappelle leur contexte ; ce poème en effet s'ouvre par une opposition entre le romanesque outré et peu vraisemblable de l'*Amadis* et la fiction séduisante de *L'Astrée*, qui entraîne l'adhésion et fait regretter que le réel ne corresponde pas aux prestiges de la fiction :

> Quand je lis l'Astrée, où dans un doux repos
> L'Amour occupe seul de plus charmans Héros,
> […]
> Dieux que je suis fâché que ce soit un Roman !
> […]

(16) L'ode à la rivière de Lignon, du même Baro, donnée par Vaganay en tête de la troisième partie de *L'Astrée* s'inscrit dans la même thématique.
(17) *Encyclopédie*, vol. 9, 1765, p. 527. L'auteur de l'article est Jaucourt.

J'irais vous habiter, agréables contrées
Où je croirais que les Esprits
Et de Céladon et d'Astrée
Iraient encore errans, des mesmes feux épris ;
Où le charme secret produit par leur présence,
Ferait sentir à tous les cœurs
Le mépris des vaines grandeurs,
Et les plaisirs de l'innocence (18).

Ici encore la force d'immersion fictionnelle du roman est symbolisée par le charme, au sens premier, de ses paysages : Fontenelle rêve d'y habiter tout en sachant que le Forez réel n'est pas celui du roman d'Honoré d'Urfé, et l'encyclopédiste Jaucourt s'en fait l'écho plus d'un demi-siècle plus tard. Le pays de Lignon est donc un paysage littéraire au sens fort du terme : il n'est pas représentation d'une nature, mais construction signifiante qui donne à une culture le visage d'une nature (19).

*
* *

La centralité du paysage du Lignon dans la perception de *L'Astrée*, non seulement comme une histoire mais

(18) Fontenelle, *Poésies pastorales*, [1688], [in] *Œuvres de Fontenelle*, Paris, Fayard, vol. 2, 1991, « Alcandre. Première églogue », p. 325. Il faudrait s'attarder sur la portée que revêt la référence à *L'Astrée* pour la poétique de l'églogue que met en place l'auteur dans ce poème liminaire et programmatique.

(19) On pourrait établir ici un parallèle entre ce paysage littéraire et la notion de « troisième nature » que John Dixon Hunt reprend à deux textes italiens de la Renaissance, pour caractériser l'art des jardins. Le critique propose d'ajouter à l'opposition cicéronienne entre « première nature », c'est-à-dire la nature sauvage, et « seconde nature », celle qui naît du travail des hommes sur la nature, dans une visée utilitariste, la « troisième nature », qu'incarne l'art des jardins, dans lequel une visée esthétique sous-tend l'intervention sur la nature. Voir *Greater Perfections. The Practice of Garden Theory*, University of Pennsylvania Press, 2000. J. D Hunt a exprimé ces idées lors de ses cours comme professeur invité au Collège de France, publiés sous le titre *L'Art du jardin et son histoire* (Paris, Odile Jacob, 1996).

comme un monde fictionnel, nous semble se manifester dans l'iconographie des pages de titre des différentes éditions. L'enquête est ici loin d'être achevée, tant, on le sait, les éditions de *L'Astrée* sont un labyrinthe (20). On se contentera donc de suivre un fil interprétatif.

Le premier titre gravé de *L'Astrée*, pour la première partie, chez Toussaint Du Bray, présente une composition typique de la production du libraire (fig. 1) (21). Il s'agit d'un frontispice retable, qui donne une illusion de profondeur à la page. De part et d'autre d'un cartouche qui contient le titre, sur deux piédestaux, se tiennent les deux héros du roman. Céladon à gauche, Astrée à droite. La base du piédestal comporte deux scènes, où les deux personnages gardent des moutons (ce qu'ils font finalement assez peu dans le roman). Le registre supérieur a comme souvent un sens symbolique. Dans l'encadrement d'un arc en anse de panier, deux angelots, versent, du côté de Céladon des flammes, du côté d'Astrée, des cœurs ce qui comme le remarque Eglal Henein, indique l'aspect actif de la passion chez le personnage masculin, passif chez le personnage féminin (22). On notera qu'Astrée et Céladon ne sont pas représentés comme des statues, mais bien comme des personnages qui semblent sortis de l'œuvre, et sont en interaction. En effet, il ne nous semble pas que le geste de Céladon désigne d'abord le ciel, mais qu'il indique plutôt l'appel à l'attention, dans une suggestion d'un rapport de parole avec Astrée ; on peut imaginer une déclaration d'amour, une protestation de fidélité. Le geste d'Astrée signifie peut-être la virginité (comme le suggère Eglal Henein, en se fondant sur Ripa) mais aussi et surtout

(20) Nous remercions Jean-Marc Chatelain pour son aide amicale en ce domaine.

(21) Voir l'étude de Romeo Arbour (*Un Éditeur d'œuvres littéraires au XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1992) qui, dans le cadre des liens entre le libraire et les artistes, consacre quelques pages aux frontispices des éditions sorties des presses de l'imprimeur.

(22) Voir sur cette question le site Internet d'Eglal Henein « Deux visages de *L'Astrée* » (www.tufts.edu/~ehenein/portail.html).

Fig. 1 – Page de titre, *L'Astrée*, première partie, du Bray, 1612.

l'écoute (23). Nulle trace ici de Lignon ou de paysage, l'accent est mis sur la relation amoureuse, et le monde pastoral paysager relégué, comme on l'a vu, aux piédestaux.

Les choses changent avec le frontispice de la IIIe partie, en 1619 (24). La composition gravée par Léonard Gaultier conserve les deux personnages principaux, mais la structure architecturale du retable disparaît, pour laisser place à un paysage. Astrée et Céladon ne sont pas devant le paysage, mais à son orée. Le titre gravé s'est déplacé vers le haut, il n'est plus au centre de la composition ; c'est le cours du Lignon qui, dans un effet de perspective saisissant, occupe la première place. La présence en tête de cette partie de la célèbre épître de l'auteur au Lignon explique sans doute ce choix iconographique, qui donne naissance à une page-tableau innovante pour son époque.

L'espace paysager se retrouve dans le frontispice d'autres éditions de parties du roman. Dans le frontispice de la dernière partie de *L'Astrée*, chez François Pommeray en 1628 (fig. 2), Céladon et Astrée se trouvent toujours au premier plan, mais cette fois-ci, c'est la fontaine de Vérité d'Amour qui apparaît dans l'ouverture paysagère. L'image, même si elle manifeste un espace naturel ouvert, est surtout saturée de culture. Tout vise à manifester qu'il s'agit du dénouement heureux du roman. Céladon et Astrée écrasent sous leurs pieds pour l'un l'envie ou la discorde, pour l'autre le temps. Le nuage et la fournaise qui occupent toute la partie supérieure viennent de l'iconographie religieuse pour marquer aussi le triomphe de l'amour.

(23) Deux arguments vont dans le sens de l'interprétation des gestes comme signes d'une interaction entre les personnages. Astrée et Céladon sont représentés chacun de trois quarts, et non face au spectateur, comme c'est le plus souvent le cas dans les frontispices retables, et ils se regardent. Les frontispices ultérieurs qui dérivent clairement de celui-ci présentent tous des personnages explicitement en interaction (fig. 4).

(24) Fig. 4, p. 164. Par commodité nous reproduisons le frontispice de l'édition de 1633, qui est directement dérivé de celui de la troisième partie de 1619 (voir *infra*).

Fig. 2 - Page de titre *L'Astrée*, cinquième partie, Pomeray, 1628.

Le frontispice de l'édition de la troisième partie chez Coste en 1631 (fig. 3) marque du point de vue stylistique une transition entre le frontispice retable et le frontispice tableau. La composition d'ensemble se souvient très clairement de la page liminaire de la première partie. La disposition des personnages, ici Céladon travesti en Alexis et Astrée, sur un piédestal, le cartouche destiné à porter le nom des libraires, en témoignent. D'autres éléments introduisent des variations tout en marquant une continuité : les flammes et les cœurs se retrouvent, mais ils sont associés dans des « pots à feu » qui symbolisent le sentiment amoureux (25). Les deux angelots sont devenus un seul Cupidon, dont l'attitude semble trahir l'étonnement face à ce couple surprenant (26). Le titre apparaît toujours sur un cartouche central, mais le retable est devenu portique, pour laisser apparaître un paysage, qui n'a rien de symbolique, mais offre une vue paysagère des rives du Lignon, comme dans l'édition originale de 1619. Bien que la gestion du lien entre premier plan et arrière-plan soit quelque peu maladroite, c'est bien ici le monde pastoral qui est donné à voir, et non un seulement un moment du récit.

C'est cette insistance sur le paysage de Lignon qui triomphe avec l'édition de 1633 (fig. 4). En effet, elle adopte la même image pour tous les volumes, et c'est celle de la troisième partie de 1619 qui est retenue. Quelles que soient les raisons de ce choix (27), son effet est net : non seulement il unifie les différentes parties du roman, mais surtout il propose comme image métonymique de

(25) On notera que la différence entre les sentiments de Céladon et ceux d'Astrée demeure marquée, comme en 1619. Un nuage déverse une ondée du côté d'Astrée, alors que les cœurs du côté de Céladon sont embrasés.

(26) Il y aurait beaucoup à dire sur ce choix iconographique, qui suppose un lecteur au fait du contenu du roman pour que le travestissement puisse être perçu. L'angelot sert d'indice pour le lecteur. La roue brisée que piétine Alexis-Céladon demanderait elle aussi à être interprétée…

(27) En l'absence de document connu à ce jour, il convient d'être prudent avant d'y voir une intention interprétative. La reproduction de la même composition pour chaque volume pourrait être simplement économique.

Fig. 3 - Page de titre *L'Astrée*, troisième partie, Coste, 1631.

Fig. 4 - Page de titre *L'Astrée* cinquième partie, Courbé, Sommaville, 1633.

L'Astrée le paysage du Lignon, encadré par les deux protagonistes. L'appareil symbolique est réduit aux deux génies ailés qui soutiennent le cartouche où s'inscrit le

titre, ce qui permet au paysage de devenir le centre de la composition. Les deux personnages principaux semblent inviter le lecteur à entrer dans l'univers fictionnel. L'origine paratextuelle du choix du Lignon (l'épître de l'auteur à la rivière) s'efface et l'image propose, de façon nouvelle et forte, une perception de *L'Astrée* comme paysage littéraire.

*
* *

Nous serions tenté d'émettre l'hypothèse que c'est bien ainsi que l'œuvre d'Urfé est perçue au XVIIIe siècle : d'abord comme un paysage avec figures. À défaut d'une enquête d'ensemble, et à titre de pièce à verser à un dossier qui est loin d'être clos, nous en donnerons un exemple, qui nous fera sortir de France, puisqu'il est anglais. L'esthète et écrivain Horace Walpole, plus connu pour sa demeure néo-gothique, Strawberry Hill, et son roman noir *Le Château d'Otrante*, a aussi été un éminent connaisseur en peinture et en art des jardins. C'est dans ces deux domaines qu'il évoque le souvenir de *L'Astrée*.

Fils du premier ministre Robert Walpole, il découvrit Watteau dans les collections de son père et acheta aussi au moins deux de ses œuvres. C'est en lien avec Watteau qu'il fait référence à *L'Astrée*. L'admiration de Walpole pour Watteau est certaine, mais, comme souvent lorsqu'il s'agit de la France, une certaine distance se marque. Pour faire comprendre le talent du peintre de la fête galante, Walpole établit une analogie avec Urfé (28) :

> Le génie de Watteau ressemblait à celui de son compatriote d'Urfé ; ils représentèrent l'un par la peinture, l'autre par l'écriture, des nymphes et des bergers imaginaires et créèrent une sorte de pastorale impossible, une vie champêtre

(28) On peut rappeler au passage que « Céladon » était le nom que le futur poète Thomas Gray donnait à Walpole lorsqu'ils étaient condisciples à Eton.

> menée par ces opposés de la vie rustique que sont les aristocrates à la mode (29).

La mise en relation de Watteau et d'Urfé en dit plus long sur le second que sur le premier. Les paysages du peintre, parcourus de figures élégantes, transposeraient en quelque sorte l'univers romanesque de *L'Astrée*, le peintre devenant l'illustrateur rêvé du romancier pastoral. Le parallèle montre bien que, dans le souvenir de Walpole, c'est d'abord le monde fictionnel de *L'Astrée* qui est présent, dans toute sa séduction visuelle imaginaire, et dans sa radicale impossibilité.

De façon cohérente, mais très surprenante pour le lecteur non averti, un autre texte de Walpole, portant sur l'art des jardins, associe à nouveau les deux noms. *L'Histoire du goût moderne dans l'art des jardins*, publiée au sein du quatrième volume des *Anecdotes sur la peinture* (1765), est un texte fondateur pour la théorie des jardins paysagers. Elle présente une défense et illustration du nouveau style, dont le créateur est, pour Walpole, William Kent. Évoquant les jardins romains dont des « représentations » avaient été retrouvées à Herculanum, Walpole fait, une fois n'est pas coutume, une concession à la conception « régulière » du jardin, qui plie la nature aux formes de l'art et il en vient à *L'Astrée*. Pour lui, la régularité peut exceptionnellement être acceptée dans les jardins urbains :

> Je n'en bannirais point les eaux joueuses qui rafraîchissent un austère hôtel citadin, ni les treillis soignés qui préservent mieux leur verdure que les parterres exposés à la poussière. Ces treillages, dans les jardins parisiens, particulièrement sur les Boulevards, ont un effet gai et délicieux. Ils forment de lumineux corridors de verdure et des berceaux à travers lesquels jouent les rayons du soleil et le damier des ombres. Ils mettent en valeur les statues, les vases et les fleurs, qui se

(29) Horace Walpole, *Anecdotes of painting*, Strawberry Hill, 1765, t. IV, p. 35-36. Nous traduisons.

> marient avec les hôtels trop neufs ; ils conviennent parfaitement à cette société galante et oisive qui en parcourt les allées et donnent vie aux scènes chimériques de Watteau et d'Urfé (30).

L'évocation du jardin urbain s'achève par la référence couplée à Watteau et à Urfé. Comme précédemment, une certaine distance se fait jour, mais le contexte d'ensemble est positif, puisque Walpole se livre, ce qui est rare quand il s'agit de jardins français, à une vignette descriptive non dépourvue d'une certaine poésie. La fiction rejaillit sur la réalité : les riches citadins en leurs jardins ravivent pour Walpole les souvenirs littéraires du roman du XVIIe siècle. Comme dans le cas de Watteau, c'est moins un récit qu'un monde qui est lié au roman : artificiel mais séduisant, le monde de *L'Astrée* est une culture qui veut se faire nature, et invite ainsi particulièrement à la rêverie. Walpole, en 1780, ne peut s'y prêter sans distance, mais témoigne, malgré le passage du temps, du pouvoir de fascination du paysage littéraire créé par Honoré d'Urfé. Faut-il considérer comme un appauvrissement cette réduction de *L'Astrée* à un paysage littéraire, qui en fait perdre la complexité et la richesse de sens ? Sans doute, on peut déplorer le destin de cette œuvre, dont seul un aimable fantôme semble venir hanter les imaginations ou les jardins ; mais on peut aussi considérer que cette réduction même souligne un des éléments majeurs et novateurs du roman.

Jean-Louis HAQUETTE

(30) *History of the Modern Taste in Gardening*, in *Anecdotes of Painting, op. cit*, t. IV, p. 122. Nous traduisons.