

## Structures ou personnages dans l'Astrée

Maurice Laugaa

Volume 2, Number 1, 1966

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036217ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036217ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Laugaa, M. (1966). Structures ou personnages dans l'Astrée. *Études françaises*, 2(1), 3–27. <https://doi.org/10.7202/036217ar>

## STRUCTURES OU PERSONNAGES DANS L'ASTRÉE

*L'Astrée*, roman des espaces et des échos, appartient à ces œuvres qui n'ont pas été entièrement sauvées. Elles errent aux approches des manuels d'histoire littéraire, elles sont honorées, on leur mesure cependant l'éloge — un éloge tempéré de regrets discrets (roman « peu lisible », témoin d'une époque, amour « quelque peu douceâtre » des principaux héros)<sup>1</sup>. Ces œuvres, en même temps, sont tentatrices; elles exigent de leur lecteur sinon une réhabilitation, du moins une réévaluation. Ainsi M. J. Erhmann<sup>2</sup> interprète-t-il *l'Astrée* suivant les clefs modernes de l'érotisme et de l'illusion, comme le mythe d'une société. Dépoussiérée, « blanchie », reconnue enfin, l'œuvre attend un dernier verdict, celui de l'édition. C'est en effet un destin ironique pour un roman d'être à peu près inaccessible aux lecteurs, alors que les commentaires, eux, sont à la portée de tous.

Il est actuellement très difficile de se procurer les éditions strasbourgeoise ou lyonnaise de M. Vaganay, et nous ne disposons guère<sup>3</sup> jusqu'à présent que du « classique Larousse » où le roman, brisé et rompu en fragments isolés, n'était intelligible que par référence à d'autres œuvres, ou à d'autres époques<sup>4</sup>. Ainsi, le destin de *l'Astrée*

1. Lagarde et Michard, *XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bordas, 1964, p. 70.

2. Jacques Erhmann: *Un Paradis désespéré, l'Astrée*, Yale University Press et P.U.F., 1963.

3. M. Magendie, en 1927, a publié chez Perrin des extraits de *l'Astrée* plus représentatifs de l'œuvre comme totalité. On peut citer aussi, paru en 1921 chez Bossard, *les Amours d'Alcidon* dans la collection « Chefs-d'œuvre méconnus ».

4. Cf. les titres des fragments: « Des héros cornéliens vers 1610 », « Une héroïne de la raison et de la volonté », « Une rêverie sur la fuite du temps ».

était — Chine romanesque — d'être partagée entre puissances rivales, entre l'univers de Corneille et celui de Rousseau, elle n'existait que happée, interprétée par une littérature ultérieure — tiraillée entre des mondes contradictoires; *l'Astrée* ou la disgrâce d'être précurseur.

Les morceaux choisis parus récemment dans une collection de poche<sup>5</sup>, se présentent cette fois comme un « vrai roman », en raccourci<sup>6</sup>. *Astrée* et *Céladon* ont désormais une histoire; ils retrouvent la dignité des personnages — l'œuvre existe, ils la créent. Mais ce qui devrait nous réjouir nous inquiète. Est-il légitime, quand un roman est construit selon deux axes, celui d'une histoire vécue par les héros principaux, celui des histoires proliférant autour de l'intrigue centrale — dont elles contestent même la prééminence —, est-il bien légitime de préférer la « longueur » de l'œuvre à son autre dimension, qu'on pourrait, faute de mieux, nommer une largeur, ou simplement une surface? (surface réfléchissante d'ailleurs car toute histoire est impliquée dans une totalité). Il ne s'agit nullement pour nous de contester un choix qui reste heureux dans la mesure, précisément, où il offre un roman à des lecteurs qui attendaient un monstre littéraire, forme primitive du roman, ancêtre tout de même. Nous voudrions cependant montrer que méconnaître la structure de l'œuvre est aussi néfaste que de refuser aux personnages de *l'Astrée* d'exister selon une histoire, dans le temps de la narration.

À vrai dire, la question se pose pour commencer — et elle a été posée<sup>7</sup>: une pastorale, mode essentiellement lyrique, ne détruit-elle pas les lois du genre où elle vient s'établir? Autrement dit, « *the poetic of the pastoral fully reveals that all its subgenres must be reduced to*

5. Honoré d'Urfé: *L'Astrée*, textes choisis et présentés par Gérard Genette, Paris, Le monde en 10/18, 1964.

6. Le dénouement de Baro y occupe une place peu proportionnée à son importance: 80 pages sur 350, c'est beaucoup pour une « suite ».

7. M. R. Poggioli: *The Oaten Flute*, Harvard Library Bulletin, 1957, XI, pp. 147-184.

*the common denominator of the lyrical mode. The epyllion is not epic; the pastoral romance is not narrative*<sup>8</sup>; *pastoral drama is not dramatic; tragicomedy is neither comic nor tragic* ». On réduirait aisément la difficulté en prétendant que *l'Astrée* devient un roman quand elle cesse d'être une pastorale, mais c'est là se payer de mots. En fait, nous sommes bien devant un dilemme, comme l'affirme M. Poggioli. On peut avancer qu'au lieu d'une réponse fixiste, un autre type de réponse est possible, qui verrait là justement un conflit, un péril de l'œuvre, mais péril qui ne se résoudrait pas simplement par la disparition d'un des adversaires. La forme même du roman, le choix d'une prose, la perspective d'un récit, agissent avec leurs lois propres sur une tradition, et l'œuvre, telle qu'elle est, naît de ces déformations, de ces écarts entre la loi initiale de la convention pastorale et le sourd travail d'un genre en gestation, qui métamorphose le lyrisme fondamental de la pastorale, lyrisme dévoyé, heureuse trahison des formes. Nous voudrions amorcer ici une étude de ce conflit entre l'intentionnalité de la forme romanesque (qui assimile le lyrisme primitif, ou bien le cerne, l'investit de « narratif ») et la résistance, ou plutôt la métamorphose du principe lyrique, qui *comble* le personnage, l'immobilise dans l'intensité solitaire de l'émotion. Il nous semble que *l'Astrée* offre un exemple probant de cette mutation, dans la mesure où les mêmes éléments — le poème, la lettre, la harangue, ou l'histoire — peuvent recevoir simultanément deux interprétations différentes, l'une relevant d'un principe lyrique, l'autre d'un principe narratif; ainsi le roman s'invente à l'instant même où il semble exclu. Il commence dans l'indécision et l'ambiguïté traditionnelle des naissances.

Comme il est naturel dans une pastorale, les personnages existent déjà comme artistes, ils sont créés en tant que créateurs; ce parallélisme entre l'écrivain et ses personnages n'est d'ailleurs pas rigoureux, car ceux-ci sont

8. C'est nous qui soulignons.

spontanément, instantanément poètes, conteurs, épistoliers, orateurs. L'écrivain n'existe que dans le retard et la lourdeur du livre. Le personnage pastoral est un rêve d'art, une utopie non seulement sociale mais littéraire. Ceci est connu, comme a été remarqué déjà le rôle de la voix et du souffle dans la symbolique de l'œuvre. La fréquence des termes « il soupira », « il allait chantant », est significative: le héros pastoral est transcrit par des sonorités. Ses silences même ont une valeur; très exactement, il est traité sur un mode musical; il n'y a pas lieu de sourire, comme le fait Charles Sorel, de cette facilité verbale, de cette débauche poétique: bergers et bergères y gagnent d'être surréels; le personnage urféen a quelque chose de flottant, d'aérien; sa propension aux discours, dialogues et poèmes, révèle chez lui tout un art du souffle, qui nous ramène au temps d'une littérature orale<sup>9</sup>. Il se rêve plus qu'il ne se pense, et la présence d'éléments inassimilables au rêve pur, herbes, moutons, bosquets, est analogue à ces preuves illusoire d'une veille, quand dormants et rêveurs, nous en appelons au témoignage fragile du monde, pour nous prévaloir de leur promesse, si, une fois encore, nous n'étions pas capables de durcir en réalité la substance poreuse des choses.

Ainsi Céladon, ou Astrée, sont-ils moins des personnages, avec toutes les exigences de l'identité et du statut, que le second degré d'une conscience, un halo, un au-delà du buisson. Cette révélation d'une voix, elle nous est donnée comme à ces espions nécessaires qui surprennent, pour les *communiquer*, les dialogues qu'échangent, au

9. Il y a sans doute un lien de nature entre les libertés et incertitudes d'une littérature orale et les divagations du chemin. Cf. édition Vaganay, Lyon, Pierre Masson, 5 vol., 1925-1928, t. V, 3<sup>e</sup> partie, p. 281: « A ce mot, ils furent interrompus par Adamas, qui convia Daphnide et le reste de la compagnie d'aller au promenoir, puisque la chaleur du jour étant abattue l'on aurait plus de plaisir dehors que dedans la maison. Et parce que la plus grande partie était bien-aise de prendre un peu d'air, et que la beauté du lieu les y conviait, toute la troupe s'y achemina, les uns chantant et les autres discourant de ce qui leur était le plus agréable ».

profond des ombres et des bosquets, les créatures divisées d'un même rêve <sup>10</sup>.

Le monde de la pastorale, c'est donc à la fois un espoir du langage et la conviction que la vraie vie est en marge de soi-même, qu'elle est, à l'orée du souffle, cet instant du lyrisme spontané, où la parole s'est à peine détachée d'une bouche. En même temps, par ce biais du personnage médiateur, à qui le romancier délègue le souci d'ordonner *la perspective littéraire* selon les plans et les niveaux de l'histoire, du chant, du débat suivi de procès, des romans commencent, qui entrent en concurrence, se répondent ou s'annulent <sup>11</sup>. Libre de briser la continuité

10. Parfois ironiquement l'« espion » s'endort, ainsi Léonide, quand Astrée raconte son histoire (I, 4, p. 109) : « [Léonide et Silvie] vinrent se mettre dedans un gros buisson, qui était tout joignant le grand chemin et de qui l'épaisseur rendait en tout temps un agréable séjour, où après avoir choisi l'endroit le plus couvert, elles s'endormirent l'une auprès de l'autre. Et cependant qu'elles reposaient, Astrée, Diane et Phillis vinrent de fortune conduire leurs troupeaux en ce même lieu... » (suit le récit par Astrée de ses amours avec Céladon). Silvanre (livre 2, 2<sup>e</sup> partie, pp. 76-119) erre la nuit dans une forêt; il y surprend, sans les reconnaître, Céladon et Adamas : « Le lieu solitaire, le silence, et l'agréable lumière de cette nuit, eussent été cause que le berger eût longuement continué, et son promenoir, et le doux entretien de ses pensées, sans que, s'étant enfoncé dans le plus épais du bois, il perdit en partie la clarté de la lune qui était empêchée par les branches, et par les feuilles des arbres, et que revenant en lui-même, voulant sortir de cet endroit incommode, il n'eut pas sitôt jeté les yeux d'un côté et d'autre pour choisir un bon sentier, qu'il ouït quelqu'un qui parlait auprès de lui... Se laissant conduire par la voix à travers les arbres et les ronces qui s'épaississaient davantage en ce lieu, il ne se fut avancé quinze ou vingt pas qu'il se trouva dans le plus obscur du bois, assez près de deux hommes, qu'il lui fut impossible de reconnaître, tant pour l'obscurité du lieu, que pour ce qu'ils avaient le dos tourné contre lui ». On note ici la correspondance entre, d'une part, les ombres épaisses du bois et d'autre part le secret surpris, mais mal interprété.

11. On a noté depuis longtemps cette diversité dans une totalité, mais dans un contexte uniquement psychologique, ou de manière trop statique. Ainsi Egon Winkler (*Komposition u. Liebestheorien der « Astrée » des Honoré d'Urfé*, Breslau, 1930) étudie le roman comme un tout, refusant de privilégier une « intrigue principale ». Cf. p. 185 sa conclusion : « Dans *l'Astrée*, des histoires tout à fait distinctes et complètes sont liées entre elles, et ont aussi un rapport indissoluble avec l'intrigue. Toutes les nouvelles convergent vers l'action principale; c'est ainsi que d'Urfé a réuni les nouvelles en un roman

de la narration, chacun s'autorise de ce pouvoir, pour ajouter son œuvre au roman antérieur — addition paradoxale qui éloigne temporairement de la fiction (et définitivement en un sens) les autres personnages, pour les reléguer à la fonction de spectateurs-lecteurs. Cette diversité des formes et personnages s'explique à la fois comme le pluriel du chœur, dont l'harmonie est simplifiante, et comme une ivresse de la multiplicité, un refus des limites, une tentation de l'indéfini. Deux esthétiques s'allient et se combattent : l'une, qui se soucie de perfection, de convention, de tradition ; l'autre qui essaie sans achever, prolifère sans choisir, innove sans prudence. Silvandre et Hylas en sont les symboles assez clairs.

Nous ferons porter l'essentiel de notre analyse sur deux points : quelle est la fonction du poème ? quelle est celle de la lettre dans *l'Astrée* ? Nous chercherons ensuite, comme nous l'avions annoncé plus haut, à opposer à une structure linéaire (l'histoire de deux personnages) une structure en surface ou en largeur (la multitude et simultanéité des histoires).

La présence du poème dans le roman c'est, dans un espace littéraire voué au désordre divertissant des aventures, le vestige d'un monde ancien fondé sur des mesures, un ordre des rythmes et des sons. Or, si nous feuilletons les rééditions et abrégés de *l'Astrée*, nous remarquons que

---

unique. Je propose que *l'Astrée*, d'Urfé, soit désignée sous le vocable de « roman de nouvelles » [*Novellenroman*]. En fait, l'essentiel de l'ouvrage consiste en un relevé des intrigues et filiations dans *l'Astrée*. L'étude des formes et des techniques n'est pas tentée. Déjà Henri Bochet (*L'Astrée — Ses origines, son importance dans la formation de la littérature classique*, Genève, 1923) définit ce roman comme un recueil de nouvelles, dans lequel, ajoute-t-il, la composition « existe » sans avoir « l'importance que nous exigeons de nos jours d'un roman » (*sic*). Il s'efforce surtout de classer les histoires selon « leur caractère dominant » (sentimentales, romanesques, chevaleresques, historiques). Dans un chapitre intitulé « Le style de *l'Astrée* » (pp. 153-178), les poésies, les lettres, les discours, la conversation font l'objet d'études distinctes et brèves. L'auteur ne cherche pas à mettre en relation ces genres et ces niveaux différents de langage. Il y a seulement juxtaposition.

dès 1678 <sup>12</sup> le poème, sans être supprimé, est traduit selon les goûts de l'époque ; il y perd une grande part de son charme, quand bien même le prétexte est celui d'un allègement, d'une simplification. L'auteur de *la Nouvelle Astrée* (1713) décide pour « améliorer » l'ouvrage de « le purger de théologie, de politique, de médecine, de poésie, d'en éloigner tous les personnages inutiles, de n'y perdre jamais de vue *Astrée et Céladon* » <sup>13</sup>. Nous nous réservons de revenir plus tard sur cette notion curieuse de « personnages inutiles ». Mais remarquons tout de suite l'amalgame : la poésie indésirable, *inassimilable*, devient une maladie du roman. Les lettres aussi sont réduites à quelques lignes dans cette même édition. Nous saisissons là un passage, d'une littérature heureuse encore de l'ambiguïté du lyrisme, à une littérature éprise de vitesse et de prose, attentive à chasser de son domaine ces « poésies fréquentes et froides » dont s'embarrasse *l'Astrée* <sup>14</sup>.

Ce choix est-il imputable aux adaptateurs ? Pas entièrement. Il témoigne en même temps d'un contresens sur l'œuvre et d'un défaut de l'œuvre ; c'est ce défaut qu'il reste à explorer, comme révélant non pas une faiblesse, mais des jointures, des articulations. Qu'un roman puisse se « découper », c'est le signe d'une moindre résistance opposée à sa dispersion, ce peut être aussi le signe que le roman n'existe pas encore comme totalité organisée selon des principes rigides mais qu'il reste un tout vivant,

12. Bien entendu, nous ne tenons pas compte ici de la pastorale théâtrale. Ainsi *l'Astrée* de Rayssiguier (1630) est, déjà, « purgée de théologie... » mais théâtre et roman, précisément, ne répondent pas aux mêmes exigences. Signalons toutefois sur le sujet l'article de M. J. Morel (« Rayssiguier, adaptateur de *l'Astrée* », *Revue des Sciences humaines*, oct. et déc. 1961, pp. 457-465). Voici les conclusions de cette étude : « En faisant de *l'Astrée* une pièce de théâtre, Rayssiguier a substitué au caprice et aux détours aventureux du romancier la discipline d'une dramaturgie de la conciliation ».

13. C'est nous qui soulignons.

14. En 1733, autre « réédition », où les poésies sont pour la plupart supprimées et les douze tables des lois d'Amour « converties en prose ». C'est un fait courant à l'époque : une traduction de *Don Quichotte*, en 1722, « convertit » également en prose certains passages poétiques de l'original ; d'autres sont conservés tels quels.

mobile, susceptible de plusieurs « lectures ». L'adaptateur obéit à son époque. Le roman, pour se fortifier, se doit d'éliminer cela même qui rappelle sa naissance. C'est dans l'ingratitude qu'il révèle sa maturité. La présence du madrigal ou du sonnet va en effet à l'encontre d'une loi non écrite, qui tend à simplifier, unifier le roman, en préférant à la complexité des formes et conventions une complexité des personnages. Plus exactement, on s'efforcera de sauter un intermédiaire, et d'atteindre une complexité psychologique en privilégiant certaines formes au détriment des autres, voire en détruisant cette quasi-autonomie des genres dans le roman. Le repos du poème brise le récit. L'exaltation du héros prétend peu à peu rejeter les secours et les pièges d'un langage conventionnel. Dans le temps même où se dégrade lentement l'héroïsme de la signification, par un subtil jeu d'équilibre, le roman abandonne les zones calmes du langage, ses chemins de rythme et de cadence, pour s'avancer vers une troublante solitude formelle.

Interpréter ainsi la fonction du poème dans le roman, c'était ne plus comprendre son ambiguïté, selon la définition même du personnage pastoral tel que nous l'avons esquissé plus haut. Priver Céladon du poème, c'est le « dénaturer » ; priver *l'Astrée* de ses poèmes, c'est tuer la pastorale dans le roman, abolir le souvenir des origines. Dans la perspective qui est celle du dix-huitième siècle, on sent bien là une volonté naïve de rendre au naturel un monde artificiel, de lui conférer une saveur sauvage et primitive. C'est le moment où l'utopie se hasarde au réel. Elle prétend effacer les traces de l'ancien langage. Le lecteur moderne avouera le plus souvent qu'il néglige lui aussi, dans *l'Astrée*, les poèmes pour s'intéresser à l'histoire. Cette exigence intérieure qui contraint le berger soudain à abandonner son récit pour inventer un sonnet, des stances, une chanson, est bien souvent interprétée comme une insouciance ironique, déplacée pourrait-on dire, à l'égard d'un lecteur pressé de « savoir » et

non de beauté. La disparition du poème dans le roman est due à un renversement des perspectives : le personnage ne nous paraît plus gagner « un supplément d'être » dans l'acte poétique. Il s'est retiré du poème, forme désormais vide. L'ennui du lecteur moyen nous le signifie clairement. Les temps forts se sont déplacés. Comment interpréter globalement l'échec historique d'Honoré d'Urfé sans recourir aux explications circulaires du type : « la faible qualité du poème éloigne le lecteur... le mépris du lecteur interdit à l'écrivain de continuer dans cette voie... » ?

La situation même du poème dans le roman explique sa dégénérescence. Il ne se confond pas avec l'incantation, par sa place dans la structure romanesque, il bloque des issues, il *intervient*. Du fait même qu'il côtoie dans une égalité périlleuse d'autres *fragments littéraires*, comme la lettre, le discours, ou qu'il est englobé dans des formes telles que l'histoire, il devient relatif, d'où la contradiction qui naît entre un genre qui se suffit à lui-même, et sa présence, agréable mais non nécessaire, dans un ensemble hétéroclite. (Qu'il soit justement employé pour transcrire l'émotion, l'ineffable, pour dire la mort, l'amour, n'arrangera pas les choses, quand la littérature, rusant avec elle-même, prétendra ramener la société imaginaire à la société dite réelle, donc préférera montrer — ou escamoter — plutôt que de « laisser dire ».) Si dans un même chapitre (I, 1) on trouve successivement, séparés par des passages narratifs, un madrigal, des stances (sur la mort de Cléon), une chanson d'Hylas, puis un sonnet, ce n'est pas un hasard. Partout se retrouve le même souci de variété, et d'adaptation du genre au personnage, ou plutôt au *moment* de ce personnage. (Le poème est désormais « réservé » à l'immobile ; mais c'est encore l'insérer dans une histoire.) Ne serait-ce pas que le poème lui-même est soumis aux mêmes critères que les autres formes du roman, qu'il est identifié déjà à de la prose ? On peut se demander d'ailleurs dans quelle mesure l'abondance et la médiocrité des poèmes (quelques-uns sont pourtant

d'une grande beauté — et beaucoup ont du charme)<sup>15</sup> ne participent pas de la même dégradation. Dangereuse comparaison si les personnages sont plus attirants ou séduisants dans leurs instants prosaïques : fragilité de ces îlots poétiques, eux-mêmes rongés de l'intérieur. Si le poème, porteur de significations, n'en a pas moins été senti, très rapidement, comme inutile et dangereux, c'est sans doute qu'un choix s'était opéré en dehors même de la sphère romanesque, pour interdire certains mélanges. C'est aussi qu'au niveau du roman un choix a été fait. On pourrait, on devrait soutenir que quelque chose a été perdu, dont le roman se souvient, et qu'il cherche dans la dissimulation et la ruse ; ainsi, n'y aurait-il pas chez Stendhal, prosateur et amateur d'opéras, un remords pastoral, un goût dissimulé de pur lyrisme ? (Le symbolisme de la colline chez Balzac et Stendhal est significatif. Le personnage, sur la « hauteur » cherche à la fois un refuge et une domination — mais suivent des discours, ou des rêveries, et non des « solos ».)

15. Cf. II, 3, p. 113-114 :

*Doux zéphir que je vois errer folâtement  
Entre les crins aigus de ces plantes hautaines,  
Et qui pillant des fleurs les plus douces haleines  
Avec ce beau larcin va tout l'air parfumant.*

*Si jamais la pitié te donna mouvement  
Oublie en ma faveur ici tes douces peines  
Et t'en va dans le sein de ces heureuses plaines,  
Où mon malheur retient tout mon contentement.*

*Va, mais porte avec toi les amoureuses plaintes,  
Que parmi ces forêts j'ai tristement empreintes,  
Seul et dernier plaisir entre mes déplaisirs.*

*Là tu pourras trouver sur des lèvres jumelles  
Des odeurs et des fleurs plus douces et plus belles  
Mais rapporte-les moi pour nourrir mes désirs.*

Et IV, 5, p. 243 (nous citons seulement les six premiers vers de ce sonnet) :

*Que nul bien désormais ne flatte ma pensée,  
Et que tous mes espoirs soient mis dans le cercueil,  
Qu'une éternelle nuit accompagne mon œil,  
Et soit en moi la joie à jamais effacée.*

*Pleurez, mes tristes yeux, votre gloire passée,  
Soient des gouttes de sang les larmes de mon deuil.*

Cf. aussi III, 5, p. 227, etc.

Curieusement, la convention pastorale donne au roman « ses » personnages, avec leur rôle bien défini de chanteurs et de bergers. Mais tout se passe comme si l'œuvre, active et déguisée, dépouillait peu à peu ses personnages de leurs attributs traditionnels, comme si le roman, pour naître, devait briser les formes anciennes dont il est né. La provocation du poème dans un univers encore poétique, mais déjà envahi de prose, est le signe d'une désintégration prochaine de la forme achevée, telle que le sonnet ou même la chanson. Ceci ne signifie pas que le poème s'abolisse en aucune forme romanesque. Il reste cette question encore posée, d'une improbable unité. Il reste toutes les présences du poème dans la prose la plus soupçonneuse, et l'ivresse lyrique des grands romans en témoigne.

Mais le poème, s'il pose une question à laquelle toute œuvre prosaïque reste soumise, par l'enjeu même du débat, reste un sujet trop vaste pour ne pas nous induire à de redoutables généralisations. Nous avons choisi un deuxième exemple volontairement plus limité, en examinant quelques-unes des fonctions possibles de la lettre dans *l'Astrée*, selon les mêmes perspectives.

À la différence du roman par lettres, où le seul point de vue du lecteur sur les personnages est celui d'une correspondance, une lettre dans un récit n'a qu'une fonction limitée; si dans *les Liaisons dangereuses*, le monde n'est plus perçu qu'à travers des subjectivités qui se croisent<sup>16</sup>, la lettre dans *l'Astrée* apparaît comme une métaphore du personnage; elle garde en même temps sa valeur d'objet, on la perd, on la retrouve, on la cache, on la dérobe. Elle joue un rôle essentiel<sup>17</sup> dans ce roman

16. En tenant compte de la présence d'un correspondant invisible: le romancier. Toute lettre, dans un roman, est écrite et reçue deux fois: une fois par les personnages, une fois par le couple romancier-lecteur, l'ensemble formant un chiasme.

17. Cf. Ch. Kany: *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, University of California Press, 1937. Cinq pages (pp. 80-84) sont consacrées à la fonction de la lettre dans *l'Astrée*. Les conclusions sont les suivantes: « [D'Urfé] introduced into the pastoral a new psychological element, for his characters are

des absences et des fuites, elle évoque et dérobe une présence, elle dissimule et déguise « l'autre ». En ne donnant à saisir qu'une ombre, mais l'ombre du langage très exactement (noir sur blanc), elle traduit ce souci pastoral d'exister comme une parole, cette croyance aux prestiges et prodiges du seul magicien, le verbe. Nous étudierons cet emploi dans l'*Histoire de Galathée et Lindamor* (I, 9) racontée par Léonide à son oncle, le druide Adamas. Lorsque Galathée éprise de Lindamor désire *communiquer* avec lui, sans éveiller la méfiance du trop amoureux Polémas, elle recourt naturellement à la lettre (et à son jardinier Fleurial) comme intermédiaire<sup>18</sup>. Mais les calomnies du soupçonneux Polémas ruinent cette entente fragile. Trois types de lettres se présentent: la feuille blanche que Galathée remet à Fleurial en réponse à la lettre de justification de Lindamor (un des motifs, *extérieur*, de cette lettre — ne pas éveiller l'attention de Fleurial « qui n'a guère plus d'esprit que ce qu'en peut tenir son jardin »); et la « double » lettre de Léonide à Lindamor; une pour Galathée (pour signifiant à la fois: en faveur de et à la place de); une seconde, à l'insu de

---

*much more real than their predecessors and their actions better motivated. The declination of character he accomplishes largely through the letter, which lends itself to self revelation. Under the influence of the chivalrous romances, action, too, assumes greater importance than in any of the previous pastorals, and is likewise reflected in the letters ».*

18. I, 9, pp. 336-338: « Pour cet effet, elle fit dessein sur Fleurial, neveu de la nourrice d'Amasis, et frère de la sienne, duquel elle avait souvent reconnu la bonne volonté, parce qu'étant jardinier en ses beaux jardins de Montbrison, ainsi que son père toute sa vie l'avait été, lors qu'on y menait promener Galathée, il la prenait bien souvent entre ses bras, et lui allait amassant les fleurs qu'elle voulait... Et il advint comme elle l'avait desseiné, car un jour se trouvant un peu éloigné de nous, elle l'appela feignant de lui demander le nom de quelques fleurs qu'elle tenait en la main... Dès lors, comme je vous ai dit, quand Lindamor voulait écrire, Fleurial faisait semblant de présenter une requête à la nymphe, et quand elle faisait réponse, elle la lui rendait avec le décret tel qu'elle l'avait pu obtenir d'Amasis. Et parce que d'ordinaire ces vieux serviteurs ont toujours quelque chose à demander cestui-ci n'avait pas faute de sujet, pour lui présenter à toute heure de nouvelles requêtes, qui obtenaient le plus souvent des réponses avantageuses outre son espérance même ».

Galathée, qui révèle la vérité<sup>19</sup>, le cœur parmi des fruits que Fleurial apporte à Galathée, lorsque Lindamor passe pour mort : « Madame, dit Fleurial, c'est un cœur qui est à vous ».

La lettre « blanche », commentée par Lindamor, est, affirme-t-il, « témoignage de mon innocence... mais ce m'est bien aussi une assurance de votre mépris ». Elle signifiait pour Galathée un désir de sauver les apparences, un embarras, une colère ; ainsi, la blancheur est encore un langage ; la lettre exprime, mieux qu'une analyse, la complexité d'une situation ; elle est métaphoriquement Galathée elle-même. Léonide, écrivant pour cette dernière, lui permet de se dédoubler, d'exprimer simultanément la

19. I, 9, p. 344-345 : « [ Galathée ] partit de sa chambre pour aller au jardin sans dire un seul mot sur cette lettre, car le soleil commençait à baisser, et son mal qui n'était qu'un travail d'esprit, se pouvait mieux soulager hors la maison que dans le lit. Ainsi donc après s'être vêtue un peu légèrement, elle descendit dans le jardin, et ne voulut que moi avec elle. Par les chemins je lui demandai s'il ne lui plaisait pas de faire réponse, et m'ayant dit que non — Vous permettrez bien, lui dis-je, pour le moins, madame, que je le fasse ? — Vous ? me dit-elle, et que voudriez-vous écrire ? — Ce que vous me commanderez, lui dis-je. — Mais ce que vous voudrez, me dit-elle, pourvu que vous ne parliez point de moi. — Vous verrez, lui répondis-je, ce que j'écrirai. — Je n'en ai que faire, me dit-elle, je m'en rapporte bien à vous... Avec ce congé, cependant qu'elle se promenait, j'écrivis dans l'allée même, sur des tablettes, une réponse telle qu'il me semblait plus à propos. Mais elle qui ne la voulait voir, ne put avoir assez de patience de me la laisser finir, sans la lire, pendant que je l'écrivais ».

*Réponse de Léonide à Lindamor* pour Galathée : « Tirez de votre mal la connaissance de votre bien : si vous n'eussiez point été aimé, on n'eût pas ressenti peu de chose. Vous ne pouvez savoir quelle est votre offense que vous ne soyez présent, mais espérez en votre affection et en votre retour... Elle ne voulait pas que cette lettre fût telle, mais enfin, je l'emportai sur son courage et donnai à Fleurial mes tablettes, avec la clef, lui commandant de les remettre entre les mains de Lindamor seulement. Et, le tirant à part, je rouvris mes tablettes, et y ajoutai ces paroles sans que Galathée le sût ».

*Billet de Léonide à Lindamor* : « Je viens de savoir que vous êtes parti. La pitié de votre mal me contraint de vous dire l'occasion de votre désastre. Polémas a publié que vous aimiez Galathée et vous en alliez vantant. Un grand courage comme le sien n'a pu souffrir une si grande offense sans ressentiment ; que votre prudence vous conduise en cette affaire avec la discrétion qui vous a toujours accompagné, afin que pour vous aimer, et avoir pitié de votre mal, je n'aie en échange de quoi me douloir de vous, à qui je promets toute aide et faveur ».

fierté du silence et le désir d'une voix. En acceptant Léonide comme intermédiaire, elle accepte par avance d'être trompée, pour être mieux détrompée (de la calomnie de Polémas). De même quand Léonide et Lindamor participent à ce jeu macabre (on promet à Galathée, si elle descend au jardin, le cœur de son amant, caché sous des fruits, au fond d'un panier) il s'agit encore de lettre: on pourrait même y voir la réponse rouge à la lettre blanche. La vengeance de Lindamor se résout dans une ambiguïté: cœur sanglant arraché au cadavre de l'amant, ou métaphore galante, par la résurrection du faux mort. Passion et mort ont fait alliance. La vengeance dissimule la passion. La mort feinte dissimule une mort métaphorique.

Ainsi peut-on interpréter la lettre comme une apparition, une évocation pâle. Momentanément, la lettre abolit la présence réelle pour lui substituer une présence simulée. Elle est donc une « mort » de l'autre. Mais elle tend, par son pouvoir propre, à ramener l'aimé(e). Elle a des valeurs d'attrance, d'incantation. Elle permet au personnage de se donner comme connaissance, en se refusant comme présence. On pense aux théories de Silvanre sur la supériorité de l'absence, et la médiocrité de l'amour « par les yeux »<sup>20</sup> (II, 1, p. 15 et 16). Dans tous les exemples choisis, le symbole de la lettre paraît renvoyer à un monde de la mort et de la cruauté, mais il rend communicable ce qui paraissait devoir séparer, il exprime la distance, le jeu des échecs et des retours, il est l'instrument privilégié d'un monde de la relation, où l'aiguille oscille sans cesse de la parole aux silences. Il substitue

20. Citons seulement ceci: « Mais qui ne sait que les troubles mouvements des sens empêchent infiniment la clarté de l'entendement, et que comme aux contrepoids d'une horloge l'un ne peut monter que l'autre ne descende, aussi, quand les sens s'élèvent, l'entendement s'abaisse, et se relève au contraire quand les sens sont abaissés. Que s'il est ainsi, ne m'avouerez-vous pas qu'en absence l'entendement de celui qui aime agira beaucoup plus parfaitement, que quand, transporté par les objets qui se présentent à ses yeux, il ne peut faire autre chose que regarder, désirer et soupirer ? » (II, 1, p. 15-16).

au paroxysme de la jalousie, ou du désir, l'atténuation du signe. Ainsi une des fonctions de la lettre dans le roman, c'est d'initier personnages et lecteurs au jeu dialectique, en instaurant le règne d'une littérature.

En comparant ces deux formes que sont le sonnet et la lettre, il est clair d'une part que d'Urfé ne songe pas à favoriser l'une aux dépens de l'autre. Elles existent dans une même « liberté » et pourtant nous sommes sensibles d'autre part à un avenir de la lettre, quand le sonnet nous semble être un hommage à un passé déjà presque révolu. Nous proposons une lecture de l'œuvre qui ne tienne pas seulement compte des personnages, mais qui s'éprenne de durée, c'est-à-dire qui décèle en chacun des éléments dont est construit le tout du roman, un âge, une histoire, et sache reconnaître aussi bien le bonheur des « décadences » que l'audace des « initiations ».

Sans doute, le pouvoir narratif de la lettre est indéniabie. Elle symbolise à la fois l'espace parcouru par le messager, et l'espace intérieur, les mondes obscurs et séparés qu'elle révèle et réunit. Mais elle participe profondément au lyrisme pastoral. Le « je » de la lettre et du poème sont analogues. La lettre serait le double dissimulé du poème, une apparence de dédoublement qui cacherait un narcissisme inavoué. Il est certain que Galathée joue de la lettre comme d'un aveu qu'elle n'ose se faire dans la trop vive clarté de la présence — présence à soi, comme à autrui. La distance épistolaire équivaut à la distance formelle de la convention poétique. Ainsi, deux formes entrent en rivalité et concurrence<sup>21</sup>. Cet exemple montre quel champ de recherches offre *L'Astrée* pour étudier comment plusieurs formes coexistent, comment certaines valeurs antérieurement incluses dans le poème sont reprises dans des formes nouvelles (elles-mêmes susceptibles de nouvelles modifications). L'étude du langage précieux, dans le domaine de la lettre, devrait

21. Lettre et poème peuvent se confondre dans la correspondance poétique. Cf. Ch. Kany, *op. cit.*, p. 127.

être systématiquement tentée, en tenant compte de ce malaise d'une prose qui récupère des valeurs tenues auparavant pour lyriques, donc relevant d'une forme fixe; il faudrait aussi rapprocher ce malaise d'un narcissisme du langage épris de sa rareté même. Ainsi, la lettre et le poème ne se peuvent définir qu'à partir d'une totalité. Leur fonction est ambiguë. Entre l'œuvre conçue comme un ensemble, et les éléments qui la construisent entre ces éléments eux-mêmes, un jeu d'influences et de correspondances s'établit, dont nous n'avons qu'esquissé la figure. Il nous reste à « déplier » maintenant le roman, somme de plusieurs histoires et non pas récit unique ou aventure solitaire de héros traçant à la surface du monde un seul chemin d'errance et de désillusion.

On pourrait interpréter la fonction des Histoires dans *l'Astrée* suivant la perspective moderne de fragmentation et de point de vue. Au lieu d'être l'omniscient, le lecteur avance progressivement dans sa connaissance des personnages, par la médiation de ceux-ci. Il lui faut parfois revenir en arrière, ou renoncer à embrasser la totalité d'une vie. Le roman est inachevé puisqu'il exprime la vie. Et cet inachèvement n'est pas linéaire; nous ne connaissons autrui et nous-même que dans une discontinuité. De fait Léonide, pour prendre un unique exemple, trahit sa passion malheureuse pour Polémas tandis qu'elle raconte l'histoire de Galathée et Lindamor (I, 9) à son oncle Adamas. Celui-ci connaîtra la vérité sur sa nièce quand il aura appris de Silvie l'histoire détaillée de ces secrètes amours<sup>22</sup>. Cette trahison du personnage (par

22. Comparer I, 9, p. 331 et I, 10, p. 371:

1, 9 (c'est Léonide qui parle): « [Polémas] mérite ce châtement pour la perfidie dont il a usé envers une nymphe, de qui l'affection déçue a crié vengeance, de sorte qu'Amour l'a enfin exaucée; car sans mentir, c'est le plus trompeur, le plus indigne d'être aimé, pour cette méconnaissance, qui soit sous le ciel, et ne mérite pas qu'on le plaigne, s'il ressent la douleur que les autres ont soufferte pour lui. Adamas la voyant ainsi émue contre Polémas, lui demande qui était la nymphe qu'il avait déçue et lui dit qu'elle devait être de ses amies, puisqu'elle en ressentait l'offense si vivement. Elle reconnut alors qu'elle avait trop cédé à sa passion, et que sans y

lui-même ou par un tiers — cf. aussi le rôle joué par les « buissons d'écoute ») révèle chez d'Urfé le souci d'un relativisme. Toute vérité sur les êtres est fragmentaire. Chacun recèle une part de vérité sur autrui. Nous sommes irrémédiablement divisés entre tous nos semblables (précisément parce que nous sommes semblables).

Ainsi, nous croyons retrouver ici des thèmes familiers à tout lecteur moderne : le refus de l'ordre chronologique, les retours en arrière, le « suspense », une esthétique de la relation et de l'inachèvement, ne sont-ce pas là, pêle-mêle, les expressions favorites d'un roman déjà traditionnel mais qui se veut encore moderne.

Une autre interprétation mettrait en valeur l'aspect balzacien de *l'Astrée*, ce souci d'un monde en éventail, l'entassement des épisodes, le retour des personnages. *L'Astrée* serait une *Comédie humaine* dont le mobile unique serait le désir, et n'y a-t-il pas là, en effet, un ressort suffisant pour animer tout un univers ?

À ce sujet, il y aurait lieu d'accorder plus à d'Urfé qu'on ne le fait d'ordinaire, et de rectifier une affirmation de M. Deloffre<sup>23</sup> attribuant à Chasles, dans les *Illustres françaises*, l'invention de certains procédés techniques qui se rencontrent déjà dans *l'Astrée*. Parlant de l'origina-

---

penser elle faisait connaître ce qu'elle avait tenu secret si longtemps. Toutefois, comme elle avait un esprit vif, et qui ne tombait jamais en défaut, elle couvrit par ses dissimulations si bien cette erreur qu'Adamas pour lors n'y prit pas garde ».

I, 10 (c'est Silvie qui parle sur la prière d'Adamas, pour savoir si sa nièce lui avait dit la vérité) : « Il faut donc que vous entendiez qu'il y a fort longtemps que la beauté et les mérites de Léonide lui acquièrent, après une longue recherche, l'affection de Polémas. Et parce que les mérites de ce chevalier ne sont point si petits, qu'ils ne puissent se faire aimer, votre nièce ne se contenta d'être aimée, mais voulut aussi aimer ». Mais Polémas est infidèle...

P. 377 : « Et il advint que, tout ainsi que Léonide avait dédaigné Agis pour Polémas, et Polémas, Léonide pour Galathée, de même Galathée dédaigna Polémas pour Lindamor ».

23. *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression*, colloque de Strasbourg, avril 1959 : F. Deloffre, *Le Problème de l'illusion romanesque et le renouvellement des techniques narratives entre 1700 et 1715*, pp. 115-133.

lité du romancier moderne par rapport au *Décameron* et à *l'Heptaméron*, il insiste sur les points suivants :

[Les personnages de Chasles] sont à la fois narrateurs, acteurs, auditeurs, de même que les auditeurs sont également acteurs dans telle ou telle des sept histoires... Mais la présentation des récits ou la forme subjective de la narration ne sont pas encore l'originalité la plus remarquable des *Illustres françaises* du point de vue de la technique narrative. Celle-ci doit selon nous être cherchée dans le fait que les différentes histoires, quoique formant en général un tout complet, se relient aux autres par le retour d'un certain nombre de personnages... Mais Chasles va plus loin dans cette voie en composant une histoire qui n'est complète que par la combinaison de deux récits indépendants, faits par des narrateurs différents.

Nous pourrions reprendre pour le compte de d'Urfé ces affirmations, ainsi que cette conclusion : « Le meilleur témoin de l'homme n'est donc pas l'homme seul, mais une collectivité, qui dispose à la fois d'une mémoire ou d'une conscience globale et d'une vision fractionnée et progressive des actions humaines ». Nous avons étudié plus spécialement les *Histoires* qui figurent dans le premier volume de *l'Astrée*. Notons d'abord que la proportion des Histoires est la suivante : plus de trois cents pages sur environ quatre cent cinquante (nous avons laissé de côté les Harangues et Procès qui sont, selon nous, abusivement assimilés aux Histoires-Récits). Les quinze Histoires de ce premier volume se répartissent en trois groupes égaux (le souci de symétrie n'est pas négligeable) : le « côté » de Céladon, le « côté » d'Astrée, le « couple » Adamas-Léonide dont la fonction est précisément de réunir Astrée et Céladon, de voyager entre les deux espaces du roman<sup>24</sup>. Trois types de situation se présentent : le

24. Premier groupe : Histoires 1, 2, 12, 13 et 14. Deuxième groupe : Histoires 3, 6, 7, 8 et 9. Troisième groupe : Histoires 4, 5, 10, 11 et 15. L'entrelacement des histoires est significatif. On notera les « suites », le resserrement des histoires du groupe 2 (Astrée), « cernées » ou « protégées » par celles du groupe 1 (Céla-

narrateur raconte sa propre histoire généralement mêlée à celle d'un personnage absent, le narrateur raconte l'histoire d'un personnage présent (*Histoire de Silvie*), le narrateur raconte l'histoire de personnages, absents de la scène et parfois du roman, mais dans ce cas (*Histoire d'Alcippe*) ce sont les parents d'un personnage du roman (Céladon). Un cas voisin est celui de l'histoire de Damon et de Fortune qui a une valeur de correspondance, et d'analogie<sup>25</sup>.

Nous avons déjà évoqué la réapparition de mêmes personnages dans deux Histoires successives, dont l'image brisée est ainsi reconstituée pour nous, comme pour un personnage privilégié (*Histoire de Galathée et Lindamor*, *Histoire de Léonide*). Si nous feuilletons les autres volumes de *l'Astrée*, nous rencontrons des cas encore plus significatifs. Hylas, le personnage divisé par excellence, est tantôt l'objet, tantôt le sujet, de révélations successives : *Histoire de Hylas* (I, p. 294) racontée par Hylas lui-même ; *Histoire de Palimice et de Circène* (II, 3, p. 110)

---

don). Par histoire « du côté d'Astrée » nous n'entendons pas obligatoirement que l'histoire est racontée *en présence* d'Astrée mais à l'intérieur de sa société ; cf. Hylas, III, 7 : « Or je sais bien que ce que vous désirez savoir de moi, c'est ce que vous ne pouvez apprendre de *nul autre qui soit ici* (c'est nous qui soulignons), car pour le reste, ces causeuses bergères, à qui je l'ai déjà raconté, vous le diront à loisir, si déjà elles ne l'ont fait ».

25. Céladon, « prisonnier » de Galathée, passe devant la grotte de Damon et de Fortune ; six tableaux sont peints autour du tombeau, retraçant les amours tragiques de Damon et de la magicienne Mandrague. Un souci aigu de réalisme s'y manifeste : « Avant que passer plus outre, considérez un peu l'artifice de cette peinture. Voyez les effets de la chandelle de Mandrague, entre les obscurités de la nuit. Elle a tout le côté gauche du visage fort clair, et le reste tellement obscur qu'il semble d'un visage différent ; la bouche entrouverte paraît par le dedans claire, autant que l'ouverture peut permettre à la clarté d'y entrer, et le bras qui tient la chandelle, vous le voyez auprès de la main, fort obscur, à cause que le livre qu'elle tient y fait ombre, et le reste est si clair par dessus qu'il fait plus paraître la noirceur du dessous. Et de même avec combien de considération ont été observés les effets que cette chandelle fait en ces démons, car les uns et les autres, selon qu'ils sont tournés, sont éclairés ou obscurcis ». (I, 11, p. 447-448).

racontée par Florice devant Hylas<sup>26</sup>; *Histoire de Parthénopé, Florice et Dorinde* (II, p. 126) racontée par Hylas encore; *Histoire de Criséide et de Hylas* (III, p. 350) racontée d'abord par Hylas puis poursuivie par Florice, alors qu'Hylas en ignore la fin. Galathée, qui n'est pas sans analogie avec Hylas, est « expliquée » par Léonide à Adamas (I, p. 323) puis par la même Léonide à Céladon (II, p. 285)<sup>27</sup>. Notre conclusion peut donc être celle de M. Deloffre, à quelques nuances près. Tantôt la société pastorale est cette mémoire, cette « conscience globale » évoquée plus haut, tantôt le lecteur reçoit temporairement ce privilège en attendant que les personnages, qui vivent encore dans la ruse ou l'ignorance, accèdent à la fin du récit, à une connaissance totale parce que collective.

En tenant compte exclusivement des procédés techniques utilisés par d'Urfé, on ne peut qu'accepter une telle interprétation. Elle a d'ailleurs le mérite de faire apparaître la richesse inventive de *l'Astrée*, tout en interdisant de faire remonter au début du dix-huitième siècle l'emploi dans le roman de telle ou telle technique narrative. Nous voudrions cependant mettre en valeur la fonction spécifique des *Histoires*, fonction qui paraît contredire au principe narratif animant le roman ultérieur. Toute une série de faits, peu significatifs si on les prend isolément, mais dont la convergence retient l'attention, nous permet d'avancer cette hypothèse. Sans doute la place considérable occupée par les *Histoires* n'indique rien sur les intentions de l'auteur, pas plus que cette curiosité infatigable

26. Florice ne reconnaît pas Hylas, mais elle connaît son histoire. Elle s'adresse aux bergers en ces termes: « il suffit que vous nous ayez dit son nom, et le lieu d'où il est; car pour toutes ses autres conditions nous les avons autrefois apprises à nos dépens ». Ainsi le personnage écoute sa propre « fable ». Il est donc démystifié. Mais à son tour il va « raconter » Florice.

27. D'autres jeux de « relation » dans ce roman inépuisable, comme la référence dans *l'Histoire d'Euric, Daphnide et Alcidon* (III, 1) à l'histoire contemporaine, Euric étant une analogie du roi Henri IV. Ainsi les intrigues « centrales » relèvent parfois d'un imaginaire plus « pur » que les intrigues périphériques.

des personnages pour le passé de leurs compagnons<sup>28</sup>; si le roman regarde avant tout sur le passé, ce retour est encore un cheminement. Le roman des retours, n'est-ce pas là la preuve d'une temporalité présente partout dans l'œuvre ? Non, semble-t-il, car ce passé n'est pas présenté dans une perspective. Il est très vite rétabli dans ses prérogatives de présence; cette « restitution intégrale » du passé (lettres ou sonnets récités de mémoire, etc.) tend à refuser au passé sa valeur propre, à l'abolir. De plus chaque histoire concurrence le reste du roman, et tend à le reléguer dans l'oubli. La totale adhésion des spectateurs n'est pas un simple artifice romanesque. Les mêmes formules reviennent, avec quelques variantes telles que : « Vous voulez que je vous dise les fortunes qui me sont advenues », « La nymphe, à la requête de son oncle reprit la parole ». Les personnages vivant dans le monde du romanesque *ont le temps*, ce qui tend à ôter au temps toute signification. Le contraste est évident entre la tension de Céladon vers un retour et l'oisiveté d'une société vouée à l'attente, et qui se donne le plaisir des *Histoires*. Lui-même, dans son lit, encerclé de nymphes, est soumis au « supplice » des *Histoires*<sup>29</sup>. Cette différenciation sym-

28. Cf. III, 7, p. 350, *Histoire de Criséide et de Hylas*: « Adamas l'ayant fait mettre au milieu de toute la troupe, chacun demeura attentif à l'écouter, et pour le mieux ouïr, ils se pressaient si fort autour de lui qu'ils se marchaient presque sur les pieds ».

29. Ces contrastes sont soulignés par l'auteur. Ainsi Céladon (I, 3, p. 74 sqq.) « ne voulut demeurer plus longtemps au lit, croyant que plutôt il en sortirait, plutôt aussi pourrait-il prendre congé de ces belles nymphes ». Mais il se doit de feindre la curiosité pour l'histoire qu'on lui raconte pendant sa promenade. Il a trop présumé de ses forces et il doit retrouver le lit « où il demeura plusieurs jours tombant et se relevant de ce mal sans pouvoir être, ni bien malade, ni bien guéri ». De même Astrée (II, 3, p. 119), impatiente de voir le lieu où une lettre de Céladon a été trouvée par Silvandre, non datée, mais « fraîche », à en juger par l'écriture et « la poussière qui tient contre l'encre », doit supporter l'histoire de Palinice et de Circène, jusqu'à ce qu'Hylas interrompe « le long discours de l'étrangère » qui lui retardait « le contentement qu'elle espérait de la fin de son voyage ». Parfois cependant mieux vaut raconter ou entendre des histoires que de souffrir dans la solitude. Cf. I, 3, p. 66: « Tant que le jour dura, ces belles nymphes tinrent si bonne compagnie à Céladon, que s'il n'eût eu le cuisant déplaisir du changement d'Astrée,

bolise deux lectures superposées de toute œuvre romanesque. L'œuvre, d'une part, tend vers sa fin, elle cherche à s'abolir dans sa fuite hors d'elle-même, mais elle recule aussi le moment de sa propre disparition. En un sens, le succès de *l'Astrée*, c'est son inachèvement même par d'Urfé. L'*Histoire* serait donc la métaphore de l'écrivain, soucieux d'écrire un livre pour retarder le temps, pour l'éloigner. La fonction des *Histoires* ne serait pas de créer un « suspense », ou de faire foisonner des univers, mais d'avertir le lecteur de l'incessante possibilité de l'*Histoire* dans une vie, tout roman, ou toute narration, pouvant être indéfiniment retardé, toute issue évitée. L'arrivée continuelle de nouveaux personnages, raconteurs d'histoires, exprimerait alors le véritable sens de l'œuvre : ramener au présent spacieux de la narration (qui anéantit la réalité de la séparation) les membres de cette société. La fonction des *Histoires* reste donc ambiguë. Des formes existent déjà, qui tendent à faire du roman un récit ou plutôt une convergence de récits. Mais il n'y a pas coïncidence entre le sens d'un roman et les formes qu'il utilise. Nous sommes sans cesse renvoyés de l'agitation au repos, du temps à l'âge d'or, du récit au lyrisme.

Il y aurait toute une série d'études complémentaires à mener, qui tenteraient d'identifier chacune des formes littéraires utilisées par d'Urfé dans *l'Astrée*, comme la harangue, le procès, la dispute, en prenant soin de mesurer l'écart entre tel genre isolé et ce même genre inclus dans le roman, gardant une part de son autonomie, mais y gagnant en nouvelles significations. En descendant un degré, il y aurait lieu de discerner le rôle des conversations, des commentaires qui suivent tel débat en forme, en analysant avec précision de quoi se compose le « tissu narratif »

---

il n'eût point eu occasion de s'ennuyer, car elles étaient et belles et remplies de beaucoup de jugement ». Il souhaite la solitude : « Mais lorsqu'il se croyait plus seul, il se trouva le mieux accompagné, car la nuit étant venue, et ces nymphes retirées en leurs chambres, ses pensées lui vinrent tenir compagnie, avec de si cruels ressouvenirs, qu'ils lui firent bien autant ressentir leur abord qu'il l'avait désiré ».

de l'œuvre. On posséderait alors une image assez nuancée de ce roman trop souvent lu selon des critères dits modernes : éliminer du livre « la médecine, la théologie, la poésie », « les personnages inutiles » ; puis avec ce qui reste, composer un autre roman, selon ses rêves : auto-punition d'un roman fondé sur le rêve. La fonction des Histoires, le jeu des correspondances, allusions et réfractions, tout un monde extrêmement élaboré (auquel, faute de temps, et par mépris des formes, nous sommes trop peu sensibles) nous apparaîtrait alors, dont la « base » serait infiniment plus vaste qu'il ne le semble à un lecteur pressé.

Le roman se *compose* de genres<sup>30</sup> qui lui sont antérieurs. Avec une voracité qui nous avertit de ses prétentions ultérieures au monopole, il accumule les formes les plus élaborées comme le sonnet ou le madrigal, ou s'empare, au risque d'en périr, de formes marginales, qui ne prennent pas place dans les hiérarchies traditionnelles, comme la lettre ou la harangue. Sans doute d'ailleurs accueille-t-il plus aisément la lettre que le poème, dans la mesure où le statut littéraire de celle-là est inférieur à celui du poème. Une moindre méfiance, une possibilité, de dominer plus complètement cet élément explique peut-être la préférence de plus en plus marquée dans le roman pré-classique pour la lettre. Ainsi, pour user d'une métaphore biologique, le roman, doué d'instincts, parmi sa nourriture, opère une sélection, assure sa lente mutation, et triomphe, au prix de multiples métamorphoses, en anéantissant ou mutilant des espèces plus anciennes, glorieuses quelquefois, mais moins aptes à transcrire un monde qui a changé. De même que Don Quichotte accumule dans sa mémoire des fragments de vieux romans, de même la forme du roman moderne, qui s'élabore à travers *l'Astrée*, est morcellement, tentative d'attacher ensemble des fragments de langage dont l'origine est différente. Cette « littérature en

30. Nous prenons ce terme dans un sens très général et sans doute inexact selon les définitions étroites.

miettes », c'est bien celle de *l'Astrée*, où coexistent les surfaces différentes du poème, de la lettre, du discours, de l'histoire, dans la fragilité d'une synthèse inachevée. Si la littérature pastorale est bien une littérature où les personnages, venant des quatre coins de l'espace, se réunissent, pour se disperser ensuite, il y a une analogie étonnante, et qui n'est peut-être pas fortuite, avec le roman lui-même qui fait se rencontrer dans le provisoire de l'œuvre des formes qui originellement étaient bel et bien séparées, voire contradictoires. La « vertu » essentielle du roman, c'est d'abord cette mise en présence, ces communications établies. Il y aurait à étudier à ce sujet la notion de dimension et d'épaisseur. L'épanouissement monumental du roman écrase les fragiles poèmes qu'il admet à titre de décorations. La pastorale, par le fait même qu'elle devient roman, se métamorphose. L'apparent triomphe de la pastorale dans le roman, c'est aussi sa mort prochaine. Sa nostalgie du poème, forme littéraire achevée, trahit la cause du poème. Celui-ci avant de périr délègue certaines de ses valeurs à des formes plus modestes, moins « surveillées », comme la lettre. Le déploiement de l'utopie dans les limites agrandies du roman en prose signifie déjà que l'utopie n'a plus son sens ancien. L'autonomie des personnages n'est-elle pas moindre, enfin, que celle des genres, dans *l'Astrée* ? Le degré d'imaginaire, l'élan vers une forme lyrique ou analytique du langage, telles sont peut-être les véritables *individualités* que notre mémoire isole de la totalité romanesque. Ainsi le personnage libéré de toute prétention à une existence distincte, aspirant au contraire à se fondre dans une société rêvée, affirme dans un jeu littéraire et musical sa croyance en une hiérarchie mouvante et dynamique de l'imaginaire. Il unifie peut-être en lui, dira-t-on, les différents modes d'expression du roman, mais au terme de notre lecture de *l'Astrée*, il nous apparaît plutôt, tel un nouvel Orphée, dispersé et rompu entre les manifestations divergentes de la parole, dans cet espace allusif et allégo-

rique où le roman se rêve avant l'essor prochain des  
proses libérées.

MAURICE LAUGAA  
(*Paris*)