

Les grands textes de la littérature française

Une anthologie commentée

XVII^e siècle

Aude Volpilhac



Avant-propos¹

D'évidence, prétendre rendre compte de la production littéraire foisonnante de tout un siècle en seulement quelques textes tient de la gageure. Pour être justifié, ce geste de tri drastique impose de réfléchir aux choix qui l'ont déterminé et à ce que signifie la démarche anthologique. Celle-ci peut certes tirer sa légitimité du goût du xvii^e siècle pour les recueils² et autres anthologies scolaires qui avaient pour but de recueillir la quintessence des meilleures fleurs littéraires, selon la canonique métaphore du butinage, afin de favoriser la mémorisation et l'appropriation des plus belles pensées des auteurs. La dimension pédagogique d'une telle anthologie est d'ailleurs son objectif principal et se fonde sur un idéal de transmission des œuvres qui ont marqué le xvii^e siècle. Mais de quelles œuvres parle-t-on ?

À y regarder de plus près, se cachent derrière une formule aussi limpide en apparence des problèmes méthodologiques, intellectuels et idéologiques complexes. L'histoire littéraire s'est en effet construite sur un découpage séculaire nécessairement arbitraire³ et sur une certaine conception du « Grand Siècle » et de ses « chefs-d'œuvre », bref, sur une certaine définition de « la » Littérature qui a justifié qu'elle écarte d'autres œuvres jugées mineures ou secondaires et qui pour cette raison furent reléguées dans les marges de la mémoire collective. Sédimentée et unifiée sous le nom de « classicisme », cette notion postérieure au xvii^e siècle a fait depuis l'objet d'un réexamen salutaire. Trop schématiquement opposée à celle de « baroque », elle est souvent simplifiée et réduite à un ensemble d'idées étroites qui ne prennent pas la mesure des échanges et des effets de porosité esthétique qui parcourent la période étudiée. En outre, il est désormais acquis que la prétendue « harmonie classique » s'est imposée au prix de l'exclusion de nombreux discours qui furent étouffés mais dont l'existence met une nouvelle

-
1. Je remercie ici tout·e·s les étudiant·e·s d' « Études textuelles » qui ont éprouvé ces analyses et m'ont permis de les amender.
 2. Ann Moss, *Les Recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*, Droz, Genève, [1996], *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, 2002.
 3. Jacques Le Goff, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?*, Paris, Seuil, 2014 ; Judith Lyon-Caen et Dinah Ribard, *L'Historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010.

fois en lumière les processus d'éviction sur lesquels reposent des constructions historiographiques *a posteriori*. Preuve, s'il en fallait encore une, que le « classicisme », bien loin de se fonder sur le consensus, est bien davantage « dysharmonique »¹ ou du moins se révèle le résultat, au fil du temps, de l'amusement de voix singulières et marginales.

L'histoire littéraire repose naturellement sur des hiérarchies littéraires qui décident de la valeur des œuvres en fonction de critères qui varient au gré des époques selon la définition de la littérature qui y domine². Nous en héritons ainsi souvent à notre insu, la mécanique de sélection ayant été longtemps invisibilisée par la notion de « classique »³, qui supposait une beauté universelle identifiable par tous. La sociologie de la littérature, depuis les travaux de Bernard Mouralis et Pierre Bourdieu⁴, a mis naguère en lumière la réalité du champ littéraire et des rapports de force qui l'animent, ainsi que les failles et les enjeux idéologiques d'une telle construction que l'étude du XVII^e siècle rend particulièrement saillants.

En effet, l'histoire littéraire en train de se consolider comme discipline au XIX^e siècle⁵ a dressé la liste d'un canon d'auteurs du XVII^e siècle qui furent érigés pour longtemps en icônes du patrimoine national⁶. Nombreux sont les travaux des spécialistes qui firent voler en éclats l'image contournée d'un XVII^e siècle caricatural forgée au XIX^e siècle. À titre d'exemple, citons les travaux de Myriam Dufour-Maître au sujet des « précieuses » et de la « préciosité » : elle a ainsi montré comment les historiens littéraires du XIX^e siècle, des hommes exclusivement, ont disqualifié les précieuses tant du point de vue esthétique qu'idéologique, parachevant ainsi les effets de la satire formulée au XVII^e siècle et dont Molière est le représentant le plus connu⁷. Il ne s'agit pas ici de réécrire l'histoire littéraire du XVII^e siècle⁸, ou d'en proposer une autre périodisation, c'est-à-dire un découpage heuristique

-
1. Hélène Merlin-Kajman, « Un siècle classico-baroque ? », *XVII^e siècle*, n° 223, 56^e année, n° 2-2004, p. 167.
 2. *Littératures classiques*, n° 31, 1997, *Revue d'histoire littéraire de France*, 1999, n° 3, « Les hiérarchies littéraires »; *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Colloque « Littérature majeure, littérature mineure », Luc Fraisse dir., Paris, Honoré Champion, 2000.
 3. Alain Viala dir., « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n° 19, automne 1993.
 4. B. Mouralis, *Les Contre-littératures*, [1975], Paris, Hermann, 2011; P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
 5. Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.
 6. Delphine Antoine-Mahut et Stéphane Zékian (dir.), *Les Âges classiques du XIX^e Siècle*, Éditions des Archives contemporaines, Paris, 2018.
 7. Myriam Dufour-Maître, *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999.
 8. Delphine Reguig, *Histoire littéraire du XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2017.

à même d'en dévoiler les continuités et les ruptures¹, mais de proposer par cette anthologie un autre regard sur un siècle qui, pour avoir été trop muséifié, a perdu une partie de sa vitalité pour les lectrices et les lecteurs contemporains. Aussi ai-je choisi de proposer un tableau aussi varié que le permettait le cahier des charges éditorial de ce volume : des auteurs ou autrices moins connus côtoient des auteurs classiques, des œuvres canoniques sont rapprochées d'autres moins familières, des extraits consacrés depuis longtemps par l'histoire littéraire suivent d'autres textes plus marginaux.

La dynamique qui porta aux nues les œuvres du XVII^e siècle semble pourtant aujourd’hui s'inverser. Sans prétendre rendre compte d'un phénomène d'une telle complexité, on peut mettre en avant, parmi les nombreuses raisons qui peuvent expliquer le déclin idéologique et culturel des œuvres de cette époque aux yeux du grand public, deux aspects qui justifient en partie cette anthologie. La première relève sans doute du fossé culturel qui s'est creusé avec une période dont les valeurs et les comportements semblent si éloignés de la nôtre. Cet écart fut encore renforcé, si l'on suit les analyses de Pierre Bourdieu, par l'enseignement scolaire qui a fait des « classiques » les étendards d'une culture unique qui fut imposée comme une norme prétendument universelle par les élites bourgeoises. Ce « patrimoine » (dont les limites ne cessent d'être mises en évidence aujourd’hui) ne fonctionne plus guère désormais et il convient de prendre acte des impasses de ce modèle et des difficultés auxquelles se heurte l'enseignement des textes littéraires du XVII^e siècle. À titre d'exemple, on redonnera sa place ici aux œuvres écrites par des femmes, mais aussi aux problématiques propres aux enjeux du féminin littéraire. En effet, comme le rappelle Joan Dejean, le XVII^e siècle vit la présence des femmes s'accroître dans l'espace intellectuel et on oublie souvent que le Grand Siècle fut marqué par l'inventivité d'une création littéraire féminine diverse et talentueuse : elles inventent et dominent le genre littéraire majeur créé au XVII^e siècle, le roman moderne, mais aussi le petit genre qu'est le conte de fées, et s'illustrent également dans les écritures du moi comme la correspondance².

-
1. « La Périodisation littéraire de l'âge classique », *Littératures classiques*, n° 34, automne 1998, « La périodisation littéraire », *RHLF*, 2002/5, volume 102 ; *La Périodisation en histoire littéraire, XVII^e-XIX^e siècles*, sous la direction de Henryk Chudak et Zbigniew Naliwajek, actes du colloque de Varsovie organisé par l'Institut d'Études Romanes de l'Université de Varsovie du 23 au 24 octobre 2003, imprimerie de l'Université de Varsovie, 2006 ; *Analyse de la périodisation littéraire*, textes réunis par Ch. Bouaziz, éditions universitaires, Paris, 1972 ; *Atala*, n° 18, *Découper le temps II. Périodisations plurielles en histoire des arts et de la littérature*, (Michèle Rosellini et Alain Trouvé, dir.), 2016 ; Hélène Merlin-Kajman, « Un siècle classico-baroque ? », *Dix-septième siècle*, 2004/2 (n° 223), p. 163-172. DOI:10.3917/dss.042.0163. URL: <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2004-2-page-163.htm>
 2. « Un grand siècle pour les femmes auteurs », Martine Reid dir., *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2020.

Ce hiatus avait déjà été approfondi au xix^e siècle, la modernité littéraire s'étant construite sur le rejet de l'esthétique classique réduite en un ensemble de règles rigides dont il fallait s'affranchir. Le xvii^e siècle a ainsi efficacement servi de « contre-modèle », mais, rappelle Hélène Merlin-Kajman, « c'est en tant que contre-modèle que le xvii^e siècle a fait l'objet des erreurs les plus décisives¹ ». Ce sont ces erreurs de perspective, souvent introduites par le romantisme (sur les règles du théâtre classique, sur le tragique, etc.) qu'il convient de corriger ici au moyen d'une mise au point historiographique sur les diverses interprétations qui ont été faites des œuvres du xvii^e siècle et sur les notions qui ont permis de les conceptualiser.

De manière plus anecdotique, la seconde raison du discrédit récent dont souffre le xvii^e siècle semble liée au virage écologique qu'ont pris aussi bien nos consciences modernes que de nombreux champs disciplinaires. L'écopoétique ou l'écocritique, propre aux études littéraires, s'inscrit ainsi dans le renouvellement méthodologique interdisciplinaire des humanités environnementales qui réévaluent à l'aune des enjeux écologiques les textes contemporains mais aussi les œuvres anciennes. Or, dans cette perspective, on a tendance à voir dans le xvii^e siècle le moment où s'est élaborée puis imposée une certaine idée de la nature, mathématisée et réduite en un système de lois physiques et mécaniques, réifiée et désanimée au profit d'une conception de l'environnement naturel assimilé à un ensemble de ressources disponibles exploitables à l'infini. Corollairement, l'humain se serait vu conforté, aussi bien par la religion chrétienne que par la nouvelle philosophie et la nouvelle physique, dans un rapport de domination à son égard. La formule de Descartes, qui fait de l'homme le « maître et possesseur de la nature », décontextualisée et délibérément simplifiée, sert d'étandard à une approche souvent caricaturale du paysage intellectuel du xvii^e siècle. L'épistémé classique, analysée naguère par Michel Foucault², est accusée d'avoir fait taire une Nature si bavarde auparavant, et aux langages si divers³. Dans ces conditions, la question de l'animal est une pièce importante de ce procès tant on considère que la théorie de l'animal-machine approfondie par les héritiers de Descartes et confortée par l'Église s'est uniformément imposée dans la seconde moitié du xvii^e siècle sans la moindre résistance. Ces lieux communs critiques méritent donc d'être examinés à nouveaux frais avec des outils critiques inédits et ajustés à la période qui

1. Hélène Merlin-Kajman, « Un siècle classico-baroque ? », *op. cit.*

2. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

3. Sophie Houdard, « Quand la Nature parlait... », *Littératures classiques*, n° 17, automne 1992, « L'idée de nature au xvii^e siècle », p. 245-254.

nous intéresse. De même, il convient par exemple de mettre en lumière l'existence d'un corpus minorisé sur les bêtes qui a pourtant rejeté le modèle cartésien, à l'instar du texte de Madeleine de Scudéry que j'ai sélectionné. Ce changement de perspective, on le voit, permet de mettre en lumière un corpus méconnu de textes qui ont résisté à ce changement paradigmique en explorant d'autres manières de penser et de mettre en mots le vivant.

Pour cette raison, j'ai privilégié un double principe d'organisation : si la majorité des textes sont présentés de manière chronologique, afin de rendre compte de l'évolution historique de la littérature du XVII^e siècle, j'ai aussi choisi parfois de privilégier des regroupements en fonction d'une identité générique (l'histoire comique par exemple) ou d'une réflexion intellectuelle (science et littérature) permettant de décloisonner certains textes et de les faire résonner des liens tissés avec d'autres œuvres (ainsi de Madeleine de Scudéry, rapprochée de Cyrano et de Fontenelle). Dans ce dernier cas, il s'agit de mettre en lumière une unité, ou du moins une proximité entre des œuvres.

La question écologique n'est qu'un aspect du pari que s'est fixé cette anthologie : contre la menace d'illisibilité qui met en péril la littérature du XVII^e siècle, l'objectif est de parvenir à tisser des liens profonds avec des textes qui peuvent nous sembler trop lointains au premier abord, mais qui se mettent à nous parler pour peu soit qu'on leur restitue leur étrangeté si fascinante et si défamiliarisante, soit qu'on montre combien ils ont déjà thématisé ce qui reste encore au cœur de nos préoccupations actuelles. Ainsi, à partir de textes canoniques qu'on trouve depuis longtemps dans les anthologies, on a essayé de montrer que *La Princesse de Clèves* et *Britannicus* parlent du désir amoureux, La Rochefoucauld des zones d'ombre pas toujours avouables de notre âme, Corneille de différentes manières possibles d'être citoyen, Fénelon d'un idéal de sobriété heureuse, Honoré d'Urfé d'une société humaine attachée profondément à sa rivière, etc. : autant de motifs, intimes et collectifs, qui peuvent encore faire écho en nous aujourd'hui parce que ces œuvres posent la question politique et éthique du vivre-ensemble (avec les humains et les autres qu'humains).

Il s'agit donc aussi de donner à voir un XVII^e siècle peut-être un peu différent de celui que nous a légué la tradition. En définitive, une telle anthologie postule que la littérature – tout aussi éloignée soit-elle dans le temps – a non seulement toujours quelque chose à nous dire mais qu'elle peut aussi nous aider à penser en nous offrant un miroir pour déchiffrer ce que nous sommes (devenus) aujourd'hui. C'est précisément parce que ce miroir est vieilli par le temps que sa spécularité

déformante peut nous éclairer, à sa manière, sur notre modernité. La littérature restera lettre morte si nous oublions qu'elle a quelque chose à nous dire sur nous-mêmes et que, pour l'entendre, il faut d'abord s'efforcer de se mettre à son écoute.

Pierre Motin,

Place verte (1604)

En redonnant une place de choix à un phénomène éditorial longtemps passé sous silence par l'histoire littéraire, la redécouverte des recueils collectifs satyriques des deux premières décennies du XVII^e siècle soulève nombre d'enjeux cruciaux. Tout d'abord, comme l'a montré Guillaume Peureux dont je reprends ici les analyses (*La Muse satyrique (1600-1622)*, Genève, Droz, 2015), la pratique des recueils collectifs pose d'emblée des problèmes d'attribution : comme la plupart des poèmes sont publiés de manière anonyme, il n'est pas toujours aisé d'identifier leur auteur. Ce principe de l'anonymat confère à la pratique des recueils une dimension profondément collective essentielle à sa définition et remet en cause notre conception de l'auctorialité héritée du romantisme où primera le génie individuel : l'identité individuelle ici est évacuée au profit d'une parole plurielle et d'une mise en réseau des poèmes à la faveur du dispositif propre au recueil poétique. En outre, il faut ajouter un autre acteur central du livre : l'imprimeur qui, par son travail de compilation et d'organisation, joue un rôle décisif dans l'élaboration du recueil et dans les effets de sens liés à son architecture.

Ici toutefois, selon toute vraisemblance, *Place verte* est un poème de Pierre Motin, (1566-1610 ?) dont la vie nous est peu connue mais dont nous savons principalement qu'il jouit d'une grande célébrité en son temps. Pourquoi préférer alors l'anonymat ? Il s'agit bien sûr de se protéger de la répression en dissimulant son identité et ce choix doit d'emblée nous faire prendre la mesure de la portée polémique et critique de ces recueils dont l'hétérodoxie morale cherche à heurter les usages. Le recueil dont est issu *Place verte*, publié en 1604, fait partie des premières manifestations d'un phénomène éditorial à la fois satirique et satyrique, mêlant critique sociale et licence sexuelle, auquel le procès de Théophile de Viau mit brutalement fin au milieu des années 1620 (voir Théophile de Viau). Pendant les deux premières décennies du XVII^e siècle, les titres des recueils font explicitement référence à la figure du « satyre », qui désigne un contenu et des thèmes de prédilection, un *èthos* poétique à part entière mais aussi une langue spécifique ; en bref, une éthique et une poétique. Il s'agit, comme le rappelle Guillaume Peureux (*op. cit.*), d'une littérature provocatrice, axée sur la sexualité, sur l'équivoque sexuelle ou sur l'obscénité pouvant basculer dans la scatalogie, et qui se décline parfois sous la forme d'un virilisme et d'une valorisation de l'hétérosexualité caractérisée par une tendance misogynie. La dimension licencieuse

de ce phénomène éditorial incite à s'interroger sur la portée de cette subversion : peut-on parler de véritable transgression, et rapporter ce geste poétique à une forme radicale de libertinage, ou n'est-ce qu'un jeu qui n'engage pas en profondeur une remise en cause des valeurs dominantes de la société ? Pour Michel Jeanneret (*Éros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003), on peut parler d'un « Éros rebelle » dont l'éventail de significations et le degré de subversion varient en fonction des œuvres et des auteurs. Selon lui, « nous avons oublié aujourd'hui que l'érotisme a pu être un choix philosophique hardi », « une posture subversive et dangereuse », dans la mesure où « l'érotisme expose l'objet par excellence que la loi oblige de cacher : l'appétit sexuel », balayant ainsi les censures culturelles d'une époque. Les spécialistes soulignent que la poésie satyrique des deux premières décennies du XVII^e siècle traduit indéniablement une forme de résistance à certaines conventions sociales. De fait, l'insistance sur la sexualité évoque un libertinage de mœurs qui va aussi de pair avec une critique satirique de la cour et de ses types. Dans ces conditions, à qui s'adressaient ces recueils ? Michèle Rosellini (« Risques et bénéfices de la publication d'un "mauvais livre" : la stratégie commerciale des libraires-éditeurs du Parnasse satyrique (1622-1625) », Edwige Keller-Rahbé dir., *Les Arrière-boutiques de la littérature : auteurs et imprimeurs-libraires aux XVI^e et XVII^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles XVI^e-XVIII^e siècles » 2010, p.185-208) dresse le portrait de leur lectorat : il s'agit principalement d'hommes qui appartiennent à l'élite sociale et que leur position, leur culture et leur expérience du monde ont affranchis des tabous de la moralité ordinaire et rendus aptes à considérer les représentations de la sexualité avec un intérêt non dissimulé et une distance amusée.

Le titre du recueil, *Les Muses incognues ou la seille aux bourriers*, est programmatique. Comme le dit G. Peureux (*op. cit.*), le titre du recueil est double. S'il convoque par la référence mythologique les filles de Mnemosyne et désigne donc la poésie elle-même, annonçant ainsi en apparence un sujet noble, l'épithète dévalorise d'emblée le motif des Muses : « incognues » est doublement dépréciatif, l'adjectif évoquant à la fois le fait que ce qui n'est pas connu n'a que peu de valeur, et pouvant aussi désigner un objet bas et trivial – « incognu » pouvant signifier « ignoble » ou « grossier ». La perspective burlesque de la première partie du titre est confirmée par la seconde, qui renvoie explicitement à une esthétique du rebut : la seille étant un seau dans lequel on jette les déchets ou des choses de peu de valeur, le terme peut désigner métonymiquement le contenu du seau. Bien qu'il s'agisse de provoquer le lecteur par le choix d'une poésie hétérodoxe, autant du point de vue thématique et lexical que dans la posture du sujet lyrique,

on peut aussi comprendre ce rapprochement comme le projet poétique de faire accéder la poésie à un univers subversif et paradoxal en un geste de sublimation poétique du trivial. La dimension anti-lyrique du poème, contre toute attente, va de pair avec une refonte du lyrisme, épuré de ses scories idéalistes au profit d'une conception plus réaliste du désir.

▼ EXTRAIT

Place verte

Au milieu de mon blé¹ en une place verte
D'oseille et de plantain épaissement couverte
J'embrassais doucement cette jeune beauté,
Qui dispose de moi selon sa volonté.
Autour de ses regards autour des fleurettes
Volent les papillons, volloient² les amourettes
Qui de rids affetez³ et d'attraits gracieux
Et des plus doux appas qui repaissent les yeux,
Tentaient si joliment mon âme allangourée⁴
Des plaisirs qu'aime tant la belle Cythérée⁵,
Qu'alléché de l'espoir des mêmes Paradis
Dont ces chères faveurs bien heurerent⁶ jadis
Le mignard⁷ Adonis⁸ et l'indiscret Anchise⁹,
Il me fallut tirer de dessous ma chemise
Cela de qui dépendent les accomplissements
Des souhaits amoureux des plus loyaux amants.
Ce que voyant madame, elle troussa sa cotte¹⁰
Et à nu me montra sa duveteuse motte¹¹
Et ne sais quoi de plus que je n'ose nommer,

1. Champ de blé.

2. Voleter, voltiger.

3. Sourires manifestes.

4. Alanguie.

5. Vénus.

6. Firent le bonheur de.

7. Gracieux, délicat, joli.

8. Célèbre pour sa beauté, Adonis fut aimée d'Aphrodite.

9. Anchise, l'amant de Vénus, alors qu'il était ivre, révéla cette relation secrète. Zeus le punit en le frappant de sa foudre, mais la déesse de l'amour parvint à la détourner de son but. Il en resta toutefois boiteux.

10. Tunique portée sur la peau.

11. Pubis, sexe féminin.

Dont l'objet gracieux vint si fort allumer
Des esprits de l'amour, que d'une adresse prompte,
Pour allenter¹ mon feu dessus elle je monte.
Aux doux chatouillements que mon roide aiguillon²
Lui donnait coup à coup dessous son cotillon³,
Elle se maniait⁴ ainsi qu'une cavalle⁵
Fait sous un écuyer qui la volte⁶ en ovale,
Si que dessus le haut de son ventre marbin⁷
Je sautais comme fait dessus un tabourin
Une bille de buix⁸, ou comme sur la terre
Un ballon qui en soi beaucoup de vent enserre,
Ou comme un estuef⁹ rond haut dans l'air élevé
Saute qu'il est chu, sur le dos du pavé.
Aux mouvements gaillards d'une si belle danse
Les lascifs passereaux sautèrent à la cadence
Par les arbres feuillus et les petits pinsons
Semblaient nous efforcer par leurs douces chansons
Les gais rossignolets aux plaisirs de notre aise
S'échauffaient tellement de l'amoureuse braise
Que pour mieux rafraîchir leurs reins trop allumés
Sautaient à bons légers sur les dos emplumés
De leurs chères moitiés et les blétières cailles¹⁰
Chantant leurs courcaillets¹¹ parmi les jaunes pailles
S'entre-fisaient la cour, et même les grillons
Se courtisant l'un l'autre animaient les sillons
D'un haut bruit éclatant et les gentes cigales
Résonnaient à l'envi leurs chansons inégales.
Les Zéphirs mollets¹² rôdant tout à l'entour
De nos corps enlacés dans les filets d'Amour

-
1. Satisfaire, au sens sexuel.
 2. Pénis.
 3. Jupe de dessous.
 4. Se remuer, se déplacer, bouger.
 5. Jument.
 6. En équitation, mouvement circulaire du cheval.
 7. De marbre.
 8. De buis, c'est-à-dire en bois.
 9. Petite balle.
 10. Peut-être les cailles qui vivent dans le blé.
 11. Cri de la caille.
 12. Doux.

Poussaient si suavement leurs haleines doucettes
Sur les lits encharnés¹ dans les rondes cuissettes
De ma belle déesse et le luisant Soleil
Y fichait tellement les regards de son œil
Qu'on eût dit qu'ils prenaient des plaisirs incroyables
À l'androginement² de nos corps amiabiles:
Si j'étais un grand roi, je ferais sur cette herbe
Ériger à Vénus un temple fort superbe
Où certains jours de l'an la jeunesse de Tours³
Viendrait solenniser ces mignardes amours,
Et tous les passe-temps et toutes les liesses,
Les baisers, les devis⁴, les ris et les caresses
Dont nous paradisions⁵ en ce lieu nos esprits
Travaillant au métier de la douce Cypris⁶.
Car un lieu si secret et si propre aux délices
D'amour mérite bien autels et sacrifices.
Fin sans fin.⁷

Le poème est constitué d'alexandrins en rimes suivies conclues par un dernier vers isolé. La progression du poème est nette et s'organise en trois mouvements distincts : le premier mouvement (du titre jusqu'au vers 13) pose le décor manifestement idyllique d'une saynète amoureuse typique de la poésie érotique antique ; mais tout bascule brutalement au vers 14, qui ménage le passage à la satyre à proprement parler, avec l'apparition du sexe du sujet lyrique qui s'accompagne de l'évocation crue et provocatrice du coït. Dans un mouvement crescendo qui s'étend jusqu'au vers 32, le poème culmine avec l'acmé physique et littéraire du poème ; mais dans un dernier mouvement, l'apothéose est comme redoublée et prolongée par la puissance universelle du désir qui gagne tous les êtres vivants. Il s'agit donc de voir comment le poème met en place une évocation du désir universel propre au vivant où Éros se dévoile dans ses multiples dimensions qui, loin de s'annuler, se complètent.

-
1. S'enfoncer dans la chair, adhérer à la chair. Le mot est très rare à l'époque.
 2. Union sexuelle.
 3. Probable allusion à l'origine géographique de nombreux auteurs satyriques.
 4. Entretiens familiers.
 5. Rendre merveilleux comme un paradis.
 6. Vénus.
 7. Il s'agit ici de l'édition de 1604. Le poème sera republié dans un autre recueil collectif en 1609 et 1620 avec quelques modifications (notamment le titre, qui deviendra *La Place verte*, ou la disparition du dernier vers).

1. Un décor pastoral et idyllique conventionnel: *le locus amoenus et la reverdie*

Les vers liminaires posent d'emblée le décor en quelques touches qui ébauchent un cadre spatio-temporel conventionnel où sont réunis les éléments topiques du ***locus amoenus***, le « lieu de délices » codifié dès l'Antiquité par la rhétorique à partir de modèles poétiques comme Homère (l'île de Calypso et le jardin d'Alcinoos de l'*Odyssée*) et les poètes grecs comme Théocrite, puis latins, comme Ovide (la source où se mire Narcisse décrite dans les *Métamorphoses*). Entre le printemps et l'été, la nature, cultivée ou sauvage, est prodigue. Son abondance est signe d'une époque heureuse qui rappelle le mythe arcadien, l'Âge d'or du poète Hésiode ou encore le jardin d'Éden biblique, les références païennes et chrétiennes étant d'ailleurs délibérément mêlées de manière syncrétique dans la suite du poème. L'identité du sujet lyrique, qui apparaît dès le premier vers, le rattache aussitôt à cet univers bucolique et pastoral tout en rappelant le personnel poétique des *Géorgiques* de Virgile ou les pasteurs des *Idylles* de Théocrite. Les références mythologiques tout aussi traditionnelles à la déesse de l'amour, Vénus (et l'apparition de ses deux amants les plus célèbres), annoncent l'horizon érotique du poème.

Mais de quel Éros parle-t-on ? La soumission de l'amant à sa maîtresse rappelle les codes courtois de la *fin'amor* ou encore la vassalité inconditionnelle du poète propre au pétrarquisme. De même, la mention du papillon, un des rares insectes connotés positivement à l'époque, contribue à l'idéalisation d'un univers amoureux éthétré, ainsi que les hypocoristiques en « -ette », mis en valeur à la rime, qui tendent à « mignardiser » et idéaliser ce tableau de l'amour. Tous ces éléments concourent ainsi à l'élaboration d'un univers bucolique codifié. Cette nature, propice à la naissance du désir, ménage un espace bienveillant qui devient rapidement un écrin protecteur pour les amants prêts à succomber à leur tour. Ici encore, le poème renoue avec un motif de la littérature médiévale : la reverdie, le renouveau printanier qui préside au chant du poète. La *reverdie* est ce tableau poétique de l'éveil de la nature que Michel Zink nomme « l'harmonie amoureuse de la nature », où l'idée de la fécondité du vivant ne saurait être réduite à une simple métaphore de l'inspiration fertile du poète (*Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2006). Sa voix, en répondant au chant des oiseaux, participe, au même titre que les autres êtres vivants, au chant du monde et à l'énergie vitale de la nature. Ici, le sujet lyrique, qui s'incarne d'abord dans un corps électrisé par ce qui l'entoure, ses sens étant sollicités par cette atmosphère propice à l'éveil sensuel, succombe alors au désir.

2. D'Éros au Satyre : un manifeste poétique

Le poème s'inscrit donc dans la tradition familière au lecteur de l'érotisme printanier, mais très vite, cet horizon d'attente est subverti au profit du dévoilement du sexe du personnage principal, qui correspond symboliquement au dévoilement de l'envers du décor idéalisé de l'amour au profit de la réalité crue. Dans cette perspective, le poème opère une véritable démythification des représentations conventionnelles de l'amour et cherche à mettre en lumière les choses telles qu'elles sont au moyen d'un renversement burlesque ou carnavalesque qui fait l'apologie du bas corporel. Le changement thématique licencieux correspond également à un virage poétique provocateur qui consiste à sublimer un objet jugé communément de peu de prix tout en lui donnant une coloration nettement obscène. De manière parodique, Motin reprend les motifs traditionnels de la poésie lyrique pour mieux les subvertir. Ici encore, le poème dialogue de manière intertextuelle avec l'héritage gaulois et licencieux des *Folastrées* de Ronsard, mais il s'agit surtout ici de radicaliser et d'exacerber l'inconvenance du traitement du motif érotique au profit de sa représentation pornographique. M. Jeanneret définit la pornographie comme la représentation du corps humain qui focalise le regard sur les organes sexuels, et selon laquelle la personne est réduite à un corps et à ses performances physiques (*Éros rebelle, op. cit.*). L'imaginaire satyrique s'impose alors aux dépens d'un Éros éthétré, et propose une autre représentation de la sexualité à rebours de la délicatesse et du raffinement propre à l'idéalisme : de manière réaliste et brutale, le poème impose la réalité des corps qui s'incarnent ici sous les yeux d'un lecteur mis en position de voyeur. De manière remarquable, le poème insiste sur la communauté et la symétrie des désirs entre l'homme et sa maîtresse. Aux antipodes de l'idéal de la chasteté ou de la pudeur de l'époque, la femme exprime librement ses désirs. Le mythe néo-platonicien de l'androgynie, qui évoque la réunion spirituelle du couple, est détourné au profit de l'image réaliste de l'union charnelle. Loin de toute forme de spiritualisation, le corps se manifeste de manière prosaïque dans sa réalité organique et physiologique et propose un tableau délibérément indécent du plaisir érotique et de la jouissance charnelle, qui cherche à troubler les usages littéraires de l'époque, par le choix d'un lexique obscène généralement inusité en poésie. Le détail anatomique du sexe remplace le blason poétique et l'évocation suggestive des positions érotiques s'emballe littéralement avec l'énumération accumulative des comparaisons qui donnent une tonalité humoristique à la fin du passage par la teneur burlesque des images. La gaieté, en définitive, apparaît fondamentalement constitutive de l'*èthos* du poète.

Le plaisir sexuel, comme dans l'écriture libertine, est redoublé par la jouissance textuelle : tandis que, dans ce deuxième mouvement, le rythme des vers mime l'intensité et l'accélération du plaisir physique, le plaisir est aussi d'ordre verbal et lexical : le poète satyrique déploie une écriture de la *copia* (« l'abondance » est une catégorie de la rhétorique antique) et de la surenchère, et multiplie avec bonheur les termes qui évoquent, sinon grossièrement, du moins crûment l'anatomie du sexe masculin et féminin et plus généralement la terminologie du sexe et de l'accouplement. La fantaisie verbale se manifeste aussi dans les néologismes ou la langue argotique qui troublent la lisibilité du texte et les normes linguistiques de l'époque au profit d'une profusion verbale réjouissante.

3. Contagion érotique et puissance universelle du désir : une morale hédoniste

Dès le vers 33 apparaît le motif de la danse qui structure la dernière partie du poème, dans une acception à la fois littérale et figurée qui rend compte d'une chorégraphie érotique généralisée au sein du vivant. Le tableau ici s'élargit au-delà du couple humain pour évoquer un phénomène de stimulation réciproque : alors que l'amant et sa maîtresse avaient été eux-mêmes sollicités par la nature délicieuse qui les entourait, ils participent à leur tour à l'éveil érotique de leur environnement naturel. La double référence artistique à la danse et au chant rend compte de la profonde harmonie qui unit tous les êtres vivants animés du même rythme érotique. La nature, du plus petit insecte à l'être humain, est alors érotisée. Si Motin reprend un motif ancien de la poésie antique bucolique, le chant des cigales, il lui confère une dimension nettement érotique. Le poème décrit ainsi une forme de contagion érotique universelle. Dans cette perspective, Motin reconduit, sous forme plus licenceuse, la loi du désir dont Virgile s'était fait le chantre au livre III des *Géorgiques*, remarquant que les êtres « se jettent furieusement dans ces ardents transports : l'amour est le même pour tous » (« *In furias ignemque ruunt : amor omnibus idem* », v. 244). Même le lit, objet inanimé, se voit érotisé et contaminé par la loi du désir. La fin du poème ménage l'idée du mouvement cyclique et perpétuel du désir érotique : d'une part avec la manière dont la dernière strophe retourne au point de départ du poème où étaient évoqués les éléments naturels, allégorisés, constitutifs du *locus amoenus* et propices à l'éveil du désir érotique ; d'autre part avec le vers final, « fin sans fin », détaché et ainsi mis en valeur, qui évoque le mouvement perpétuel du désir et le cycle infini du vivant. D'une certaine manière, Motin subvertit ici en la réinterprétant de manière pornographique la conception néo-platonicienne de l'amour où les corps amoureux s'harmonisent avec l'univers. La fin du poème évoque davantage une

forme d'orgie sexuelle collective où tous les éléments naturels sont sexualisés et participent, à l'instar des zéphyrs et du soleil, à la volupté de l'accouplement humain dont le plaisir est redoublé par cette participation extérieure. À rebours d'autres poèmes satyriques plus sombres et profondément misogynes, *Place verte* se clôt sur la célébration joyeuse des choses de l'amour et de la sexualité. Le poème se fait le support d'une morale hédoniste et epicurienne qui renoue avec les pratiques de l'Antiquité païenne mais qui semble bien éloignée des principes de la religion chrétienne.

Véritable manifeste poétique et idéologique, *Place verte* fait le tableau de la pulsion érotique qui touche indifféremment tous les êtres vivants et les confond indistinctement en les soumettant à la même loi du désir. En soulignant gaiement la part d'animalité propre à la nature humaine, le poème contrevient aux valeurs dominantes du christianisme de son époque. Si *Place verte* articule éthique et esthétique, il demeure difficile toutefois de décider du potentiel subversif du poème, notamment du point de vue moral et religieux. Quoi qu'il en soit, l'*ethos* du poète satyrique, fondé ici sur la gaieté et la complicité libertine, cherche à établir une communauté de lecteurs ayant en partage une même conception paradoxale et décomplexée des plaisirs du corps.

↓ Pour aller plus loin...

JEANNERET, Michel, *Éros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003.

Les Muses incognues ou la seille aux bourriers, pleine de désirs et imaginations d'amour, 1604, édition critique par Guillaume Peureux et Hugh Roberts, Paris, Honoré Champion, 2020.

MOTIN, Pierre, *Poésies*, Guillaume Peureux éd., Paris, STFM, 2006.

PEUREUX, Guillaume, *La Muse satyrique (1600-1622)*, Genève, Droz, 2015.

Honoré d’Urfé,

L’Astrée (1607-1627)

L’histoire littéraire accorde traditionnellement à *L’Astrée* un rôle de pivot : réceptacle d’une tradition qui remonte à l’Antiquité (le roman baroque, la pastorale), au Moyen Âge (le roman courtois) et à la Renaissance (les poèmes héroïques et pastoraux), l’œuvre d’Honoré d’Urfé est aussi considérée comme la matrice du roman moderne, posant les jalons d’un genre amené à se hisser par la suite au sommet de la hiérarchie des genres. Dès sa première réception en 1607 (la publication s’étend de 1607 à 1627, les trois premières parties ayant été rédigées par Honoré d’Urfé et les deux dernières par son secrétaire, Balthazar Baro), *L’Astrée* connaît un succès inouï et transforma immédiatement le paysage littéraire de son temps. L’étiquette de « roman pastoral » est une catégorie commode qui estompe pourtant des questionnements complexes sur la nature même de « la pastorale » définie parfois comme une tradition, un genre, un mode ou une énonciation. On peut pour commencer partir de la question suivante : que se passe-t-il quand le genre romanesque s’approprie le matériau pastoral ? Le propre de la pastorale réside en effet dans son caractère conventionnel, et donc intertextuel, dont procède à la fois le plaisir de l’auteur – qui consiste à dialoguer avec un modèle admiré –, et celui du lecteur – fondé sur la reconnaissance de références culturelles partagées. Ce code pastoral prescrit aussi des personnages, des intrigues, un espace, une temporalité, une énonciation et une stylistique spécifiques. Stéphane Macé a ainsi mis en évidence la tradition pastorale qui, dès l’Antiquité, prit en la poésie la forme de l’idylle chez le poète grec Théocrite et se prolongea dans les *Bucoliques* du poète latin Virgile (*L’Éden perdu. La pastorale dans la poésie française de l’âge baroque*, Paris, H. Champion, 2002). Ce corpus canonique contribua à fixer les invariants de l’univers pastoral dont le réinvestissement à l’âge baroque vaut, à cet égard, comme une véritable réinvention de la poésie descriptive bucolique. Même si les auteurs puisent dans ce fonds antique, ils l’infléchissent nécessairement à partir du présent de l’écriture, marquée par la crise politique, sociale et idéologique de la fin de la Renaissance. Ainsi, S. Macé a montré comment la poésie pastorale de l’âge baroque, en travaillant le thème de l’Âge d’or et la fuite dans l’imaginaire, est marquée par le désenchantement et le malaise, et plus largement par la nostalgie du paradis perdu par lesquels se traduit la crise de valeurs qui frappa l’aristocratie au tournant du siècle. Quand Honoré d’Urfé, à l’orée du XVII^e siècle, publie *L’Astrée*, il s’inscrit donc dans le sillage d’une tradition

qui a déjà connu un renouveau de grande ampleur à l'échelle européenne avec notamment *La Diane* de Montemayor (1559, en langue espagnole) et *L'Arcadie* de Sannazar (1502, en langue italienne).

Alors que le lecteur comprend dès les premières pages du roman que le titre, *Première partie de L'Astrée*, désigne l'héroïne éponyme du récit, le nom de cette dernière fait doublement signe : s'il renvoie d'emblée à l'univers pastoral en répondant au caractère conventionnel du code onomastique pastoral, son nom est aussi lesté d'une mémoire sémantique sans doute familière aux lecteurs cultivés du début du XVII^e siècle. En effet, comme le rappelle Y. Hersant (« Labyrinthe d'amour », *Positif*, n° 559, septembre 2007, p.92-93), Astrée, fille de Zeus et de Thémis, était la divinité de la justice et de la vertu de l'âge d'or, mais elle quitta les hommes corrompus de l'âge de fer pour rejoindre le ciel, selon Ovide, et y constituer le sixième signe du Zodiaque, la constellation de la Vierge. Son retour, qui préfigurait celui de la paix et du bonheur, était toutefois annoncé dans la IV^e églogue de Virgile. Ce mythe, présent dès l'Antiquité et revivifié à la Renaissance, se vit associé notamment sous le règne de Henri IV à l'espoir d'un nouvel âge d'or que la pacification religieuse du royaume semblait rendre alors possible. En donnant à la bergère le nom d'une divinité, laquelle donne son nom au roman, quel infléchissement Honoré d'Urfé fait-il subir à ce mythe politique et moral de la *virgo justissima* – explicitement absent du texte au demeurant, et dont la signification n'est jamais donnée ? Ce nom fait donc signe d'emblée vers l'univers pastoral édénique dans lequel évoluent les personnages, paradis perdu qu'il faudrait réinventer par un comportement idéal qui constitue comme l'horizon du récit. Il n'en est pas moins miné par les aventures romanesques des personnages, perpétuellement soumis à une réalité qui vient contredire cet idéal : l'idée de la divinisation de la femme aimée, condition intangible de la sublimation du désir dans la théorie néo-platonicienne de l'amour, ne va pas sans l'évocation de ses failles et de ses impasses. Gérard Genette a mis en évidence la contradiction entre, d'une part, un idéal moral et spirituel et, de l'autre, une conduite réelle (« Le serpent dans la bergerie », *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 109-122), de même que Thomas Pavel a montré que « la loi qui gouverne l'univers de *L'Astrée*, voire l'univers pastoral dans son ensemble, est l'inévitable disparité entre l'idéal amoureux et la conduite des amants » (*La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 82). Le roman explore l'écart parfois tragique entre une norme et sa mise en pratique trop souvent défectueuse : les égarements sentimentaux montrent des héros déchirés entre l'idéal qui est pour eux un *habitus* (ils en ont fait leur système de valeurs) et la réalité à laquelle ils se heurtent et avec laquelle ils doivent composer dans la douleur. En outre, hommes et femmes sont soumis uniformément au doute et à la

jalousie, passion principielle à l'origine des crises amoureuses. *L'Astrée* propose ainsi une galerie de personnages déchirés, pas seulement parce qu'ils souffrent de ne pas être aimés en retour, mais aussi parce qu'ils se mettent à douter de ne plus être aimés en retour au point de ne plus être maîtres d'eux-mêmes. Mais *L'Astrée* ne se restreint pas à l'unique domaine de la vertu amoureuse, comme le suggère le sous-titre de l'œuvre, « Où par plusieurs Histoires, et sous personnes de Bergers, et d'autres, Sont deduits les divers effects de l'honneste Amitié ». En effet, le sous-titre annonce d'emblée la composition narrative de l'œuvre et sa dimension morale, édifiante et exemplaire par laquelle, conformément au principe de l'époque, il faut allier le *placere* au *docere*, le plaisir à l'instruction. Surtout, en invitant le lecteur à ne pas se laisser abuser par la condition de berger des personnages, qui n'est qu'apparente (comme l'approfondira l'épître « à la bergère ») et qui renvoie explicitement, par leur comportement et leur système de valeurs, à l'*ethos* aristocratique, l'auteur met l'amitié au centre de son récit.

L'Astrée s'inspire de la structure du roman baroque, formé d'un récit-cadre (les amours malheureuses du couple principal, Astrée et Céladon) et de nombreuses histoires enchâssées. Cette architecture pose d'emblée la question de l'articulation entre ces deux niveaux du récit et, plus largement, celle de l'unité de l'œuvre. La cohésion romanesque est assurée d'abord par l'unité de temps et de lieu (le Forez), par l'uniformité du personnel romanesque (tant du point de vue de la condition sociale – le monde des bergers et celui des chevaliers – que du système de valeurs) et la régularité énonciative (par laquelle la première personne du narrateur omniscient du récit-cadre cède la place à la première personne des personnages qui prennent en charge des récits). Le roman prend pour cadre historique un supposé v^e siècle après J.-C. La temporalité pastorale tient délibérément à distance le temps de l'histoire – en apparence du moins. Soustraits aux temps ménager et économique, les bergers du Forez se sont délibérément absents du temps politique au profit d'un présent éternel et atemporel propre à l'utopie. Affranchi du temps épique, économique et historique, le mode de vie des bergers repose sur une autre temporalité, intérieure et subjective, celle du sentiment. Ce sont les cycles de l'Amour qui font la trame temporelle principale de leur vie, à commencer par celui de la naissance du sentiment amoureux, souvent brutal et immédiat dans la majorité des cas, conformément à l'expérience de l'*innamoramento* pétrarquiste. Mais la temporalité romanesque fonctionne surtout comme une mise à l'épreuve de la passion amoureuse, précisément parce qu'elle la menace, posant ainsi la question de la possibilité même de pérenniser le bonheur amoureux, menacé par un avenir incertain mais qui rend le présent douloureux : les crises viennent rompre l'équilibre au sein des couples et la langueur qui saisit

le mélancolique dilate et fige le temps présent de la douleur. Dans le bonheur ou le chagrin, le temps des amants est toujours comme suspendu. Si, pour les lecteurs d'aujourd'hui, le v^e siècle ne signifie historiquement rien de très précis, il en allait tout autrement pour Honoré d'Urfé, son cercle d'amis historiens et plus largement pour un certain nombre de lettrés de la fin du xvi^e siècle. Claude Gilbert Dubois a ainsi montré comment historiens, poètes et théologiens ont redécouvert au xvi^e siècle le monde celtique et se sont employés à rebâtir imaginairement la Gaule, posant ainsi les fondements d'un «mythe gaulois», les recherches historiques demeurant subordonnées à la construction d'une «mythologie nationaliste» (*Celtes et Gaulois au xvi^e siècle. Le développement littéraire d'un mythe nationaliste*, Paris, Vrin, 1972). On assista en effet à l'époque à une relecture inédite de l'histoire et des origines de la France qui contribua à une reconfiguration de l'identité nationale à laquelle a également participé *L'Astrée* qui est aussi, selon Bruno Méniel, une «recherche de la France», «une remontée aux origines de la nation» («La représentation des origines dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé», *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, 2020/2, n° 52, p. 175-197). Dans cette perspective, le choix du v^e siècle est donc décisif: Honoré d'Urfé renouvelle le mythe arcadien en le combinant avec le mythe gaulois. S'inscrit alors en creux dans *L'Astrée* un véritable mythe des origines de la nation française dont le Forez constitue comme le microcosme ou, mieux, le berceau. L'échelle locale de la petite patrie se voit ainsi rapportée à la grande histoire de la nation. En somme, comme l'analyse Françoise Lavocat, le Forez astréen demeure un lieu ambigu – dans la mesure où il n'appartient ni complètement au mythe, ni à l' Histoire – : réinventé par la fiction littéraire, il devient le centre idéalisé de la nation française au moment où s'inventerait l'identité française (*Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, H. Champion, 1998, p. 312).

Au premier abord, l'univers pastoral de *L'Astrée* provoque un effet étrange, renforcé encore par notre sensibilité contemporaine : le lecteur a le sentiment d'assister à un spectacle où, dans un «décor de carton-pâte» (Tony Gheeraert, *Saturne aux deux visages. Introduction à L'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 125), des comédiens sans talent spécifique joueraient à être des bergers. Pour cela, ils en ont endossé la panoplie, l'habit et la houlette, et semblent comme déguisés ou travestis pour prendre part à une comédie qui exhibe son artificialité et sa théâtralité. Jean-Pierre van Elslande a repéré de manière systématique le caractère essentiellement théâtral de cette pastorale et de ce qu'il nomme une «société d'essence dramatique» (*L'Imaginaire pastoral du xvii^e siècle, 1600-1650*, Paris, PUF, 1999). Les bergers, dans un décor stylisé et minimal, s'apparentent à des acteurs qui auraient décidé de vivre en

représentation dans une forme d'oisiveté qui renvoie au mode de vie aristocratique. On comprend dès lors que ce simulacre au fondement du Forez astréen en fasse un « univers mixte » dont les protagonistes sont des aristocrates qui participent collectivement à un jeu mondain en simulant une forme de vie pastorale. De fait, un coup de théâtre révèle au lecteur dès le deuxième livre deux éléments essentiels : le premier concerne la condition sociale des bergers, le second le sens profond de ce jeu dont les règles postulent un univers avec ses lois propres et dont la signification est politique, philosophique et morale à la fois. Car cet art de vivre a des origines, une histoire et relève d'un choix collectif ancien dont hérite la génération de Céladon. En effet, la communauté des bergers du Forez et celle des chevaliers ont la même origine et les premiers sont d'aussi noble lignage que les seconds. Céladon, au début de son séjour au palais d'Isoure, au cœur du royaume des nymphes et des chevaliers où l'a entraîné le fort courant du Lignon dans lequel il s'est jeté pour se suicider après le bannissement d'Astrée, introduit l'histoire de son père Alcippe par l'évocation des origines des bergers du Forez. Elle témoigne de l'instauration d'une communauté politique, et l'usage d'un vocabulaire politique et religieux rend compte d'un choix délibéré d'instituer une forme autre de société fondée sur un genre de vie spécifique. Elle relève d'une décision prise collectivement de se retirer du monde de la Cour. Cette marginalisation volontaire prend la forme d'un véritable contrat social. Jean-Marc Chatelain rappelle ainsi que « l'état de berger est un fait d'institution et non pas de nature », c'est-à-dire qu'être berger « définit un statut et procède d'un choix ou d'un acquiescement volontaire, et non d'une condition subie » (*« Institution civile et pensée constitutionnelle : pour une lecture politique de L'Astrée »*, D. Denis dir., *Lire L'Astrée*, Paris, PUPS, 2008, p. 198). Ainsi, conclut J.-M. Chatelain, la constitution de la communauté du Forez articule une dimension politique et juridique. Le « serment » qui institue la communauté oblige chacun de ses membres : si la contrainte n'est plus ressentie comme telle, explique-t-il, c'est qu'elle est librement acceptée par ceux sur qui elle s'exerce. Mais cette communauté prend aussi des accents philosophiques. L'idée d'une retraite philosophique et spirituelle est un motif central du paysage culturel du XVII^e siècle. Redéployant l'imaginaire antique, résumé dans le célèbre vers du poète latin Horace « heureux celui qui est loin du monde » (*« beatus ille qui procul negotiis »*), et reconfiguré à l'aune des valeurs chrétiennes, ce *topos*, comme l'a montré Bernard Beugnot (*Le Discours de la retraite au XVII^e siècle. Loin du monde et du bruit*, Paris, PUF, 1996), repose sur l'opposition entre l'*otium*, l'oisiveté comprise comme une forme de loisir lettré, et le *negotium*, l'activité et les affaires qui nous détournent de l'essentiel. L'aspiration

à la libération de l’aliénation politique et sociale passe par une coupure volontaire à l’égard du monde duquel on s’absente, temporairement ou, de manière plus radicale, définitivement.

Prendre l’habit pastoral, c’est donc comme entrer en religion et se convertir à un nouveau mode de vie : l’habit de berger revêt ainsi une signification spirituelle et signale, symboliquement, l’appartenance à une communauté dont les principes se définissent d’abord par la distance vis-à-vis d’une manière de vivre dominante et le refus des valeurs qui lui sont associées et dont les bergers se sont affranchis. Dans cette perspective, l’univers des bergers du Forez est foncièrement paradoxal, en ce qu’il s’oppose à l’idéologie dominante. Le caractère paisible de la vie des bergers ne doit pas masquer en effet la dimension critique sinon contestataire de leur art de vivre qui pose la question philosophique du genre de vie que l’on doit adopter pour demeurer en conformité avec son idéal moral. En bref, le berger du Lignon s’est inventé contre le courtisan et le chevalier. La houlette prend dès lors tout son sens : elle signale l’abandon délibéré du symbole de la vie épique, l’épée, et de toutes les valeurs épiques afférentes, ainsi que la substitution d’un système de valeurs à un autre. L’habit de berger, aussi sophistiqué soit-il, s’oppose à la pourpre de la vie de cour. L’univers pastoral est donc d’abord à comprendre comme un espace idéologiquement anti-épique et anti-curial qui s’invente dans le renoncement à l’héroïsme guerrier. Elle s’oppose aussi aux usages d’une vie de Cour définie comme un champ de forces fondé sur la gloire et les stratégies de réussite individuelle au profit du seul intérêt personnel. Le principe moral de simplicité et d’authenticité qui organise la communauté des bergers du Lignon revêt donc une signification idéologique, mais aussi politique et historique.

Le livre 1 commence à l’aube, comme il est d’usage dans la tradition pastorale. Le roman s’ouvre sur un tableau idyllique d’une nature bienveillante où pourraient s’épanouir des relations sentimentales parfaites si le dieu de l’Amour ne venait les troubler. La renaissance du genre pastoral dès le XVI^e siècle, et plus encore au XVII^e siècle, déploie le motif d’une existence heureuse en marge des agitations du monde dans un cadre bucolique privilégié qui s’inspire du mythe de l’Âge d’or et de l’Arcadie, symbolisant un art de vivre en harmonie avec la nature loin des vaines préoccupations de la société de cour. À rebours de la vie des courtisans, celle des bergers se définit par sa simplicité, sa franchise et son caractère pacifique. L’imaginaire positif de la retraite, définie comme un lieu de réalisation de soi et d’un for intérieur préservé des méfaits de l’urgence et de la vanité du monde, irrigue en profondeur l’évocation de la vie des bergers du Forez. Ici en effet, point de considération économique ni marchande, mais une

vie entièrement consacrée au sentiment amoureux, précisément parce que les grandeurs illusoires du monde ne font plus partie de l'espace mental des bergers. Si le nom de l'héroïne éponyme désigne la déesse de la justice dans la mythologie grecque, il fut aussi celui de la dernière déesse à partager le sort des humains durant l'Âge d'or : il se voit ainsi lesté de l'évocation nostalgique d'un paradis perdu pouvant aussi servir d'horizon moral à l'œuvre.

▼ EXTRAIT

Auprès de l'ancienne ville de Lyon, du côté du Soleil couchant, il y a un pays nommé Forez, qui, en sa petitesse, contient ce qui est de plus rare au reste des Gaules, car étant divisé en plaines et en montagnes, les unes et les autres sont si fertiles et situées en un air si tempéré que la terre y est capable de tout ce que peut désirer le laboureur. Au cœur du pays est le plus beau de la plaine, ceinte, comme d'une forte muraille, des monts assez voisins, et arrosée du fleuve de Loire, qui, prenant sa source assez près de là, passe presque par le milieu, non point encore trop enflé ni orgueilleux, mais doux et paisible. Plusieurs autres ruisseaux en divers lieux la vont baignant de leurs claires ondes, mais l'un des plus beaux est Lignon, qui, vagabond en son cours aussi bien que douteux en sa source, va serpentant par cette plaine depuis les hautes montagnes de Cervières et de Chalmasel, jusques à Feurs, où Loire, le recevant et lui faisant perdre son nom propre, l'emporte pour tribut à l'Océan.

Or sur les bords de ces délectables rivières, on a vu de tout temps quantité de Bergers, qui, pour la bonté de l'air, la fertilité du rivage, et leur douceur naturelle, vivent avec autant de bonne fortune qu'ils reconnaissent peu la fortune. Et crois qu'ils n'eussent dû envier le contentement du premier siècle, si Amour leur eût aussi bien permis de conserver leur félicité que le Ciel leur en avait été véritablement prodigue. Mais, endormis en leur repos, ils se soumirent à ce flatteur, qui, tôt après, changea son autorité en tyrannie. Céladon fut un de ceux qui plus vivement la ressentirent, tellement épris des perfections d'Astrée que la haine de leurs parents ne peut l'empêcher de se perdre entièrement en elle. Il est vrai que si en la perte de soi-même on peut faire quelque acquisition dont on se doive contenter, il se peut dire heureux de s'être perdu si à propos pour gagner la bonne volonté de la belle Astrée, qui, assurée de son amitié, ne voulut que l'ingratitude en fût le paiement, mais plutôt une réciproque affection avec laquelle elle recevait son amitié et ses services. De sorte que, si l'on vit depuis quelque changement entre eux, il faut croire que le Ciel le permit seulement pour faire paraître que « rien n'est constant que

l'inconstance, durable même en son changement». Car, ayant vécu bienheureux l'espace de trois ans, lorsque moins ils craignaient le fâcheux accident qui leur arriva, ils se virent poussés par la trahison de Sémire aux plus profondes infortunes de l'Amour; d'autant que Céladon, désireux de cacher son affection pour décevoir l'importunité de leurs parents, qui, d'une haine entre eux vieille, interrompaient par toutes sortes d'artifices leurs desseins amoureux, s'efforçait de montrer que la recherche qu'il faisait de cette Bergère était plutôt commune que particulière. Ruse vraiment assez bonne, si Sémire ne l'eût point malicieusement déguisée, fondant sur cette dissimulation la trahison dont il déçut Astrée et qu'elle paya depuis avec tant d'ennuis, de regrets et de larmes.

1. Le génie du lieu: un *locus amœnus* entre modèles littéraires et géographie réelle

L'incipit du roman commence par la description d'un décor naturel idéal qui emprunte à la tradition ancienne du *locus amœnus*, le lieu de délices. Ce *topos*, depuis l'évocation de la grotte de Calypso ou du jardin d'Alcinoos dans l'*Odyssée*, ou encore du site où Narcisse découvre son reflet dans les *Métamorphoses* d'Ovide, repose sur un certain nombre d'invariants : une nature féconde (arbres fruitiers, plantes verdoyantes), un doux zéphyr, une source limpide ou un cours d'eau pour se rafraîchir, un tapis d'herbe où s'étendre, de l'ombre ; tout y est propice aux plaisirs des sens (beauté du paysage, parfums, chant des oiseaux...) et fait de cet espace naturel un lieu d'agrément. Profondément intertextuel, le paysage pastoral emprunte son décor à de nombreuses sources antiques qui le lestent d'éléments symboliques significatifs pour en faire un véritable paysage littéraire. Tous les ingrédients codifiés sont ici présents : la nature bienveillante, généreuse et protectrice, le climat doux et tempéré, la rivière, la sollicitation des sens. Ces qualités perpétuelles évoquent le temps mythique de l'Âge d'or, tandis que les motifs de la marge et de la clôture évoqués dans la première phrase convoquent l'imaginaire utopique : l'antithèse convenue entre la ville et la campagne souligne combien l'univers de la pastorale est éloigné de la ville présentée symboliquement comme un lieu de corruption et d'agitation vainc, mais aussi protégé de l'extérieur par la barrière naturelle des collines. Cette nouvelle Arcadie se présente comme un microcosme aux qualités exceptionnelles, mais aussi comme un vaste jardin où les individus entretiennent un rapport harmonieux à une nature bienfaitrice qui n'est pas sans rappeler le mythe biblique du paradis terrestre. Éden perdu,

cet espace idyllique empreint de nostalgie s'avère aussi, en raison de sa douceur et de sa beauté, un cadre propice à la naissance de sentiments nobles et surtout de l'amour.

Mais toute l'originalité de ce tableau initial repose sur l'ancrage du *locus amoenus* dans la géographie forézienne. Honoré d'Urfé, en inscrivant le modèle littéraire bucolique conventionnel dans son Forez natal, lui donne une dimension plus personnelle, rapatriant ainsi l'espace mythique au cœur de la Gaule. Les phénomènes de transfert de l'Arcadie dans un espace familier ne sont pas nouveaux en littérature, mais le narrateur lui confère une dimension fortement référentielle à la faveur de l'onomastique (noms des bourgs et des cours d'eau) et d'une topographie qui s'inspire précisément des lieux réels. Il ne s'agit pas ici de minorer la dimension littéraire, imaginaire et utopique du cadre pastoral mais de montrer qu'il repose sur la sublimation d'un paysage familial auquel l'auteur était profondément attaché, comme il l'a souligné lui-même dans la préface du troisième tome paru en 1618, où il soulignait le rôle central de la « belle et agréable rivière de Lignon » aux bords de laquelle il passa son enfance, et qui structure également l'espace inaugural du roman. Véritable personnage à part entière du roman (ce que renforce encore pour nous modernes l'absence d'article au nom de la rivière, qui contribue à personnifier cette entité naturelle), le Lignon joue un rôle fondamental dans l'œuvre, à la fois dramatique, géographique, symbolique et métalittéraire. Le Lignon est à la fois un lieu réel ayant sans aucun doute servi de source d'inspiration à son auteur qui a passé son enfance sur ses bords, un double intertextuel des cours d'eau littéraires des mythes arcadiens, un double naturel de Céladon (qui porte lui-même le nom grec d'un cours d'eau d'Arcadie, le Keladon auquel toute la destinée du personnage sera associée – par désespoir amoureux, il tentera de se suicider en se jetant dans le Lignon) et plus largement des autres protagonistes importants du récit qui mêlent leurs larmes à son cours, une frontière symbolique qui sépare le monde des bergers de celui des chevaliers. Il permet également, comme c'est le cas ici, d'évoquer la psyché humaine et de rendre compte symboliquement des enjeux du récit. En effet, il représente une véritable métaphore de l'amour : le cours paisible du Lignon, parce qu'il peut devenir impétueux, évoque la violence des passions et les désordres de l'amour. Il serait réducteur de ne voir dans le paysage naturel du roman qu'un décor de carton-pâte réduit à des éléments conventionnels ; il contribue au contraire, et le Lignon en premier ressort, à la fabrique du personnage en approfondissant la complexité de la peinture de la psyché humaine. Métaphoriquement, le Lignon prend aussi en charge la dimension mélancolique de l'univers pastoral, et enfin, dans une perspective métalittéraire, il évoque la source d'Hippocrène du roman

pastoral. Ici, comme l'a montré Jean-Brice Rolland (« De la source d'Aréthuse à la rivière du Lignon : transposition du roman pastoral à la Renaissance et imaginaire de l'eau dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé », *xvii^e siècle*, 2003/4, n° 221, 669-674), l'incipit repose notamment sur un imaginaire cartographique singulier où la rivière, saisie de manière surplombante, dessine un territoire spécifique. De fait, le roman insiste particulièrement sur les rivages du Lignon et sur l'art de vivre que favorisent les bords des cours d'eau. On l'a dit en effet, la pratique de l'espace est d'abord collective : ce que décrit *L'Astrée*, c'est l'attachement profond d'une communauté à son lieu, et l'idée que cet attachement aux bords du Lignon est constitutif de son identité. La place que le roman accorde au Lignon favorise ainsi une approche du lieu en terme de territoire dont l'identité est aussi politique et éthique (la liberté, le refus des valeurs dominantes de la cour, l'institution d'un genre de vie en marge du monde des chevaliers et des nymphes).

2. Le récit-cadre : l'intrigue et ses personnages

L'incipit du roman fait ainsi coïncider le paysage bucolique avec l'art de vivre, les qualités et l'éthique amoureuse des personnages, comme si l'âme des protagonistes avait été forgée par l'univers naturel dans lequel ils évoluent. Mais ce qui s'apparente au premier abord à un sanctuaire de l'amour (décor paradisiaque, amour réciproque entre les deux amants vertueux) s'avère en réalité mis en péril par des forces négatives. L'innocence des amants semble d'emblée menacée : la faute, comme celle qui mit fin au séjour dans le paradis terrestre de la Bible, se rejoue ici sous l'effet ambivalent d'Amour, ici allégorisé en dieu redoutable, tout-puissant et pervers, qui distille les passions néfastes comme le doute ou la jalouse. La passion ne grandit pas toujours les personnages ; au contraire, l'emprise du sentiment amoureux est parfois telle qu'ils ne s'appartiennent plus. La métaphore politique conventionnelle qui, à l'orée du roman, évoque le pouvoir tout-puissant du dieu Amour en décrit la puissance toxique : Amour, régnant sur le Forez et profitant de l'inattention des bergers, a changé « son autorité en tyrannie ». Cette scène liminaire du roman devient à cet égard exemplaire dans la suite du passage : la jalouse, le doute et l'impulsivité d'Astrée viendront entacher la relation parfaite qui la liait à Céladon. L'incipit du roman est ainsi placé sous le signe de la faute que représente le doute couplé à la jalouse, dont Astrée, nouvelle Ève, est coupable, même si sa responsabilité doit être relativisée car la jeune fille, encore innocente, a été trompée par le rusé Sémière, lui-même prisonnier de la passion qu'il éprouve pour Astrée. La scène inaugurale du roman colore le mythe de l'Arcadie d'une tonalité biblique : c'est la Chute racontée dans la Genèse que rejoue le couple primitif du roman, dans cet Éden où

le Lignon « va serpentant ». Ce péché originel dans l'univers édénique où règne le dieu de l'Amour, plonge alors le couple dans le désespoir. De même, le motif de l'hostilité des familles à l'union du couple d'amants, connue à l'époque dans la version qu'Ovide a consacrée à la mort tragique des deux jeunes Babyloniens Pyrame et Thysbé, qui s'aimaient secrètement en dépit des interdits paternels, introduit une menace funeste dans le destin des personnages. Enfin, la prolepse de la dernière phrase annonce avec l'insistance du rythme ternaire les terribles malheurs que devront endurer les héros avant de se retrouver.

Le récit prépare ici la trame sentimentale du roman, structurée autour de trois étapes : rencontre, séparation, retrouvailles ultimes, heureuses ou malheureuses. L'enjeu est ici clairement défini et porte exclusivement sur les sentiments et l'inclination mutuelle des amants, qui sera ici menacée par Sémine : celui-ci, par dépit, éveillera la jalousie d'Astrée en l'assurant que Céladon est épris d'une autre. Alors qu'elle refuse de le voir, Céladon, désespéré, tentera de se donner la mort en se jetant dans le Lignon. Cette péripétie initiale sera le début d'un long parcours ascétique au terme duquel Céladon regagnera le cœur d'Astrée. Cette plongée *in medias res*, marquée par le modèle du roman baroque, suscite d'emblée la curiosité du lecteur et amorce le mécanisme dramatique. L'incipit fait donc de cette méprise inaugurale, qui rend compte de la fragilité et de la précarité du lien amoureux comme de la vulnérabilité affective des amants, le cœur de son propos. Ce motif de la crise (passagère ou durable) au sein de la relation amoureuse ou du couple en crise (soit par non-réciprocité du sentiment amoureux, initiale ou ultérieure, soit par quiproquo, soit sous l'effet de l'intervention d'une force extérieure comme la mort) sera déclinée dans la majorité des histoires enchâssées qui sont comme autant de variations autour de ce motif des écueils du lien amoureux et des situations de détresse et de désolation que le temps ou la fortune fait peser sur la relation sentimentale.

3. Un art poétique

Ce tableau pittoresque dépeint un décor stylisé où dominent, de manière très visuelle, les lignes courbes et arrondies des monts et des rivières, tandis que le rythme harmonieux des volumes phrastiques fait de cet incipit un poème en prose qui renforce encore la présence des métaphores. Par rapport à ses modèles, Honoré d'Urfé réduit drastiquement la part des poésies et des chants des bergers et des bergères, les vers demeurant fondamentalement subordonnés à la prose. C'est la prose, devenue poétique, qui compense cette absence de poésie, le lyrisme se déployant bien au-delà des séquences poétiques. Elle culmine