

L'ASTRÉE, LES FLEUVES BUCOLIQUES ET LES HEUREUSES TERRES DE L'ANCIEN RÉGIME

1. *Fleuve, nature et personnages*

Plusieurs autres ruisseaux en divers lieux la vont baignant de leurs claires ondes, mais l'un des plus beaux est le Lignon, qui vagabond en son cours, aussi bien que douteux en sa source, va serpentant dans cette plaine...¹.

Beau, aux claires ondes, au cours «vagabond», qui évoque une errance insouciante aux mille agréables détours: c'est la célèbre présentation du célèbre fleuve de l'*Astrée*, frère de tant d'autres qui de tous temps ont fécondé les terres de l'imaginaire pastoral, et véritable leitmotiv du roman. Il suffit de quelques pages, pourtant, pour que cet idyllique portrait se change en son contraire. D'abord, ce Lignon autrefois «vagabond» devient une «tortueuse rivière»², quand Céladon s'y rend avec ses moutons pour y attendre «la venue de sa belle bergère». Ensuite, quand la belle arrive et se montre fâchée avec son soupirant, la transformation est accomplie: le fleuve montre une véritable «fureur»³, et, devenu fatal, est prêt à accueillir le sacrifice du héros malheureux, qui s'y jette «*les bras croisés*»⁴.

En ce lieu – en effet – Lignon était très profond et très impétueux,

1. H. D'Urfé, *L'Astrée*, Paris, UGE, 1964, p. 25. Toutes les citations suivantes seront tirées, par commodité, de cette édition moderne et abrégée du roman.

2. P. 26.

3. P. 28.

4. P. 30.

car c'était un amas de l'eau, et un regorgement que le rocher lui faisait faire contremont; si bien que le berger demeura longuement avant d'aller à fond, et encore plus à revenir, et lorsqu'il parut, ce fut un genou premier, et puis un bras, et soudain enveloppé du tournoiement de l'onde il fut emporté bien loin de là, dessous l'eau⁵.

La raison de cette métamorphose paraît surtout fonctionnelle: la «*douce rivière de Lignon*»⁶ est telle lorsqu'elle sert à caractériser le paisible – et artificieux – paysage pastoral; mais elle peut devenir «*cruelle*»⁷ quand, de décoratif, son rôle devient narratif: ses eaux turbulentes, en s'emparant du corps de Céladon pour l'arracher à Astrée et pour le déposer, «*entre la mort et la vie*»⁸, sur le chemin de Galathée, font rebondir l'action et marquent aussi bien le début des péripéties romanesques que de l'intrigue sentimentale; le fleuve se détache alors des autres éléments du cadre naturel pour agir comme un véritable personnage. On pourrait encore lier sa sinuosité serpentine et son tumulte à l'éternel symbolisme de l'eau, renvoyant partout, ici et ailleurs, aux délices et aux troubles de la passion⁹ qui ravit les cœurs comme il arrive au corps du pauvre Céladon. On pourrait enfin y voir figurée l'image de la destinée, depuis toujours associée aux fleuves, qui coulent et tourbillonnent inexorablement, comme le fleuve des ans.

Tout ceci précipite et se condense dans les mêmes images, formant l'éclat d'une nature pastorale qui a fait l'objet de maintes études et sur laquelle il est assez difficile de dire quelque chose de nouveau¹⁰. Mais, dans ce passage et dans tout le roman,

5. Pp. 30-31.

6. P. 134.

7. P. 63.

8. P. 32.

9. V. G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942, pp. 31 et suiv.

10. V. par ex. les pages que M. Magendie consacre au Forez dans son *Du nouveau sur l'Astrée*, Paris Champion, 1927, pp. 326-337; ou celles de M. Gaume, *Les inspirations et les sources de l'oeuvre d'H.d'Urfé*, Saint-Etienne,

d'autres mécanismes sont à l'œuvre que l'on a, certes, décelés d'un point de vue général, mais dont on n'a pas toujours bien défini le fonctionnement au niveau du texte. Car un détail saute aux yeux, et oblige à se poser des questions: notre Lignon, en effet, se transforme exactement au moment où l'héroïne se présente pour la première fois, venant faire paître ses brebis tout près de celles du protagoniste masculin. Dès son entrée en scène elle montre une humeur capricieuse, colérique et, à première vue, injuste: fâchée contre un innocent Céladon, elle reste d'abord muette, et répond finalement aux questions angoissées de Céladon «*si froidement que l'hiver ne porte pas tant de froideurs ni de glaçons*»¹¹. Sa rage évoque évidemment la «*fureur*» du fleuve, mais cette correspondance est encore soulignée par l'auteur:

le dégel avait si fort grossi son cours, que tout glorieux et chargé des dépouilles de ses bords, il descendait impétueusement dans la Loire¹².

C'est donc des glaces métaphoriques d'Astrée furibonde que fond sur le héros la violence du fleuve pastoral.

De même, dans un autre séquence du texte, c'est grâce à la lune, transformée, elle aussi, en personnage, que Silvandre peut errer, la nuit, dans les bois, tout perdu dans ses rêveries amoureuses:

Centre d'Etudes Foréziennes, 1977, pp. 176-185; ou G. Giorgi, «*L'Astrée*» d'H. d'Urfé tra barocco e classicismo, Firenze, La Nuova Italia, pp. 35-36. Partout, le paysage idéal est mis en rapport avec le paysage réel; ou bien, dans *L'Astrée* et dans ses sources, ce sont les caractéristiques du paysage arcadique et pastoral qui sont examinées, dans leurs aspects idéologiques et littéraires (v. p.ex. M. Gaume, «*L'Astrée*» ou l'éloge de la campagne et de la paix, «*Bulletin de la Diana*» XLI, I, 1968; G. Jachmann, *L'Arcadia come paesaggio bucolico*, «*Maia*, luglio-dic. 1952; B. Snell, *L'Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale*, in AA.VV., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1963 (edit. Ital.).

11. Pp. 27-28.

12. P. 28.

la lune alors, comme si c'eût été pour le convier à demeurer davantage en ce lieu, semble s'allumer d'une nouvelle clarté¹³;

tandis que c'est encore au fleuve, redevenu vagabond, que nous ramènent des vagues méditations de berger:

de ce lieu le berger frappoit dans la rivière du bout de sa houlette, dont il ne touchoit point tant de gouttes d'eau, que de divers pensers le venoient assaillir, qui flottants comme l'onde n'estoient point si tost arrivez, qu'ils en estoient chassez par d'autres plus violentes¹⁴;

tout comme la flânerie oisive d'une «nymphé», soulignée en contrepoint par l'errance de poissons insoucians:

et descendant le long des rives de Lignon, encore qu'il n'y eut point de sentier si près de la rive, elle ne laissait de s'y faire chemin pour le plaisir qu'elle prenait de voir le poisson qui, dans la claire eau de la rivière, s'en allait à petites troupes, se jouant ensemble le long du bord. Et poursuivant son voyage...¹⁵.

De telles correspondances, qui aujourd'hui nous paraissent normales et qui se retrouvent dans d'autres textes de la première moitié du siècle, ont été quelquefois – et autrefois – définies comme «(pré)romantiques»¹⁶, ce qui est manifestement un anachronisme, car on est encore bien loin de l'expansion de l'esprit individuel jusqu'aux derniers horizons d'une nature-miroir; elles peuvent, au contraire, être mises sur le compte des conceptions pré-mécanistes de la Renaissance, qui font du microcosme humain le reflet fidèle du macrocosme. La nature de *l'Astrée*, toutefois, s'éloigne sensiblement aussi bien de la nature ronsar-

13. P. 101.

14. C'est (d'après J. Ehrmann, *Un paradis désespéré. L'amour et l'illusion dans «L'Astrée»*, New Haven, Yale U.P.-Paris, PUF, 1963, n. 1 p. 61) la seule citation de *l'Astrée* tirée, ici, de l'édition de Hugues Vaganay, Lyon, 1925.

15. P. 139.

16. Un manuel de littérature tel que le Lagarde-Michard parle de «lyrisme romantique», par exemple, à propos de Saint Amant (vol. III, p. 47).

dienne, imprégnée d'antiquité, que de la nature souvent bouleversée du «monde à l'envers» de la poésie baroque. Il se peut donc que dans les correspondances entre la colère d'Astrée et la violence du Lignon se cache aussi autre chose. D'autant plus que le roman, sur ce point, innove même sur la tradition pastorale à laquelle il puise directement.

2. *Nature et tradition: quelques «incipit» pastoraux avant «L'Astrée»*

Il suffit, pour mesurer sa nouveauté, de comparer notre roman avec ses modèles anciens et modernes là où cette comparaison peut s'avérer plus fructueuse, à savoir dans les «incipit», quand sous les yeux du lecteur sont pour la première fois placées les coordonnées essentielles de l'univers fictionnel¹⁷, et un pacte de lecture, déjà plus ou moins établi dans les textes liminaires et dans le titre, est définitivement signé. Or, les «incipit» des romans pastoraux forment une sorte d'hypertexte où les diverses parties se reflètent les unes dans les autres, et où l'on retrouve les mêmes éléments: la nostalgie de l'âge d'or; la présence fréquente de l'amour élégiaque (ou de la frustration-renonciation amoureuse), qui contraste avec l'absence ou le refus presque complets de la politique et du pouvoir; un cadre naturel surtout paisible et printanier. C'est justement ce cadre idyllique qui synthétise le mieux le rêve atemporel d'innocence et d'harmonie que ce genre d'ouvrages se proposent d'exprimer; voilà pourquoi il n'en est jamais absent, même dans les époques les plus réfractaires aux charmes du paysage, et, pourquoi, surtout, il nous est présenté dès le début du récit. Cette constellation d'«incipit» assez codés est, certes, bien connue, car les ro-

17. Cf. AA.VV., *L'incipit*. Publication de la Licorne, Paris, 1997; v. aussi W. Leiner, «Monter en mer avec boussole». *remarques sur le discours liminaire dans l'œuvre de J.-P. Camus*, PFSCS, 36, 1992, pp. 163-188.

mans qu'elle introduit sont souvent célèbres; il ne sera pas inutile, toutefois, d'en analyser encore une fois quelques éléments, car on peut y observer des différences significatives: et *L'Astrée* y brille, comme on l'a dit, d'une lumière spéciale, qui se réverbère avec force sur les étoiles qui la suivent. Il suffit, pour s'en rendre compte, d'un examen assez superficiel.

1. Prenons par exemple l'une des sources antiques du genre pastoral, *Les amours de Daphnis et Chloé* de Longus¹⁸: les premières lignes nous montrent le narrateur qui chasse dans un bois de l'île de Lesbos. Le bois, pourtant, n'est pas décrit directement; il est décrit «en abîme» quand le chasseur entre dans un petit temple isolé¹⁹ et qu'il se trouve devant un merveilleux tableau où est illustrée une «histoire d'amour» de prime abord incompréhensible, pleine d'épisodes et de personnages. Un bois en constitue le fond bucolique: son ombre, ses fleurs et ses eaux correspondent parfaitement à celles de l'extérieur. Sa fonction est donc de relier les événements représentés à la réalité. Ici, la nature fait office de témoin, car elle cautionne la réalité de la narration suivante, qui ne fera qu'éclaircir les mystères de la peinture. Ce rapport à la vérité, aussi, fixe définitivement les caractéristiques du cadre et oriente la lecture suivante: dans le roman de Longus, comme cela arrive presque toujours dans l'Antiquité, les chèvres, tout en se montrant tendres et domestiques, restent des chèvres, leur lait sent le lait et les ronces piquent.

18. Bien que l'influence de Longus (et de Théocrite) soit au XVIII^e siècle beaucoup moins importante que celle de Virgile (v. F. Lavocat, *Arcadies malheureuses*, Paris, Champion, 1998, p. 472), sa présence parmi les sources de *L'Astrée* est évidente (v. p. ex. *ibidem*, p. 86, p. 449).

19. Cette visite à un temple dans un cadre naturel constitue, comme on le sait, l'un des topoï les plus fortunés du roman pastoral. Il deviendra, par la suite, ainsi que le montre *L'Astrée*, le temple érigé à la femme aimée au beau milieu d'une nature intacte et enchantée.

2. Les choses se passent bien autrement dans l'*Arcadia* de Sannazar. Une introduction y exalte la beauté de la nature sauvage et sa supériorité par rapport aux artifices des hommes²⁰. Ses monts rudes et abrupts exhibent en effet des sources cristallines, une ombre fraîche, une herbe verdelette et des zéphyr délicieux, digne cadre des chants des bergers; en plus, ils gardent les traces de la présence des nymphes, des satyres et des dieux. Ils forment donc un Eden païen plein des échos de Virgile et d'Ovide, où percent les goûts d'antiquaire de la Renaissance; leur «vérité», si vérité y a, n'est qu'une vérité idéale. Mais, surtout, ils tracent le profil de l'un des personnages les plus importants de l'œuvre. On le voit bien au début de la *Prosa prima*: pas de présence humaine pendant deux pages. Rien que quelques arbres majestueux, chacun lié par son espèce à des souvenirs mythologiques, chacun dans le bon endroit pour produire de l'ombre tout en permettant l'action bienfaisante du soleil, chacun bien séparé des autres et se détachant noblement sur un fond de prés et de fleurs. De façon que quiconque les verrait

giudicherebbe che la maestra natura vi si fosse con sommo diletto studiata in formarli²¹

La nature-architecte est donc à l'œuvre pour produire des effets non seulement esthétiques, mais aussi moraux, car la beauté inspire des idées de noblesse²²: en elle se reflète l'harmonie

20. «sogliono il più delle volte gli alti e spaziosi alberi negli orridi monti da la natura prodotti più che le coltivate piante, da dotte mani espurgate negli adorni giardini a' riguardanti aggradare...» *Arcadia*, Torino, UTET, p. 49. Sannazarro prend son parti à propos de l'opposition entre la beauté de la nature et la beauté de l'art. C'est une position que le Tasse essayera de renverser par sa description du jardin d'Armide, où l'art gagne sur la nature en lui empruntant des airs de fraîcheur et de spontanéité (v. *ibidem*, n. 1).

21. *Ivi*, p. 51.

22. «Li quali [les arbres][...] con la loro rarità la naturale bellezza del luogo oltre misura annobiliscono» (*ibidem*).

divine. Par sa présence, immédiatement soulignée, elle remplace au cœur de l'œuvre l'action; par sa perfection, elle se soustrait à tout temps réel et à tout espace concret. L'Arcadie du roman n'est en effet qu'un lieu de l'esprit (et dans le «roman» l'action sera expulsée au profit de la description). De ce fait, Sannazar se retrouve aux antipodes du «réalisme» de Longus, mais il rejoint son devancier sur un point important: le cadre naturel précède, dans leurs textes, l'entrée en scène des hommes.

3. Dans les pastorales espagnoles si souvent citées parmi les sources de *L'Astrée*, au contraire, c'est l'homme – c'est-à-dire le héros du roman – qui tient le premier rang. On le voit bien dans la *Diana* de Montemayor, où dès le verbe initial nous assistons aux mouvements du protagoniste, qui semble avancer vers nous, descendant des montagnes:

Baxaba de las montañas de León el olvidado Sireno, a quien Amor, la fortuna, el tiempo tratavan de manera que del menor mal que en tan triste vida padecía, no se esperaba menos que perdella²³.

Moins d'espace, donc, pour les prés et les fleurs parfumées, qui ne forment ici qu'un décor: mais ce décor joue quand même un rôle important:

Pues llegando el pastor a los verdes deleitosos prados que el caudaloso río Ezla con sus aguas va regando, le vino a la memoria el gran contentamiento de que en algún tiempo allí gozado avía...²⁴

Comme il arrive dans toute la littérature amoureuse et galante, mais comme on le trouve déjà chez Virgile, dont la *Diana* est imprégnée, arbres, fleuve et prairie gardent, par leur permanen-

23. Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, p. 10.

24. *Ibidem*.

ce même, le souvenir du passé. Se transformant en figure du bonheur (perdu), ils ne peuvent que rester identiques à eux-mêmes, pour faire mieux ressortir la tristesse du personnage. Nous voilà donc loin des fureurs du Lignon. Le fait que le fleuve s'appelle Ezla et corresponde à un fleuve réel ajoute à la fiction un air «moderne» et «national»²⁵, en piquant, en outre, la curiosité des lecteurs, qui ne doutent plus de la véracité de l'affirmation de l'auteur:

Y de aquí comienza el primero libro y en los demás hallarán muy diversas historias, de casos que verdaderamente an sucedido, aunque van disfrazados debaxo de nombres y estilo pastoril²⁶

Le rapport à la vérité, toutefois, est bien différent de celui de la pastorale de Longus: ici, pas question, pour la nature, de cautionner par sa présence la réalité des événements racontés; ce qu'elle désigne, avec discrétion en tout cas, c'est un au-delà possible du récit, un mystère que seul le lecteur averti pourra éventuellement percer. Au lieu de nous transporter vers le vrai, les eaux de l'Ezla nous font, par conséquent, côtoyer le mensonge, le déguisement.

4. Rien ne change dans la *Galatea* de Cervantes, sinon que la présence du cadre naturel, dans l'«incipit», est encore moins significative. En effet, à la différence de Sireno, que Montemayor décrit de l'extérieur lors de sa descente vers la plaine, ici Elicio entre en scène directement, en chantant, en parfait berger de roman, lyrique et amoureux, dès la première ligne. C'est donc dans ses vers que nous constatons la présence d'un paysage topique dont le seul office est de mettre en relief, par contraste,

25. Même si l'Arcadia sannazaresque n'est qu'un voile sous lequel se cache la vie de la cour de Naples, elle n'en reste pas moins le prototype d'un pays idéal. L'attachement marqué aux traditions nationales du roman pastoral espagnol a été mis en relief par F. Lavocat, *op.cit.*, p. 188.

26. *Ibidem*, «Argumento de este libro».

l'élan du cœur et le malheur d'une passion insatisfaite:

Mientras que al triste lamentable accento
del mal acorde son del canto mío,
en Eco amarga del cansado aliento
responde el monte, el prado, el llano, el río,
demos al sordo y presuroso viento
las quejas que del pecho ardiente y frío
salen a mi pesar, pidiendo en vano
ayuda al río, al monte, al prado, al llano.
Crece al humor de mis cansados ojos
las aguas deste río, y deste prado
las variadas flores son abrojos
y espinas que en el alma se han entrado;
no escucha el alto monte mis enojos
y el llano de escucharlos se ha cansado;
y así, un pequeño alivio al dolor mío
no hallo en monte, en llano, en prado, en río²⁷.

Pas donc de nature-personnage, pas de nature-vérité. Le fleuve pastoral est le Tage, mais il est, au début, à peine nommé, tout comme il arrive aux autres éléments du paysage, réduits à des acteurs stylisés du drame intérieur. L'amour est un maître puissant qui soumet le cœur et le monde à sa perspective; l'harmonieuse nature arcadique, passant d'Italie en Espagne, a perdu son puissant souffle divin pour s'émietter dans les plus modestes – et romanesques – horizons d'une géographie circonscrite et d'un destin individuel.

5. Quel sera alors l'effet de l'air de France? A en croire François de Belleforest, auteur de la *Pyrénée*²⁸, première pastorale

27. Miguel de Cervantes Saavedra, *La Galatea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, p. 15.

28. François de Belleforest, *La Pyrénée et pastorale amoureuse*, Paris, Gervais Mallot, 1571. Reproduction et notes de M. Gaume, Publ. de l'Univ. de Saint-Etienne, 1980, pp. 145 et suiv.

en prose d'Outre-monts, imitée de l'*Arcadia* et de la *Diana*, c'est, à la lettre, un effet fortifiant:

Entant que l'air [*des régions pyrénéennes*] y est libre, subtil et serain, et les corps repeuz de ceste subtilité, et temperez de telle serénité, ne faut s'estonner s'ils sont fort adextres, et propres au travail, et les esprits dociles, gais et de bonne et gaillarde aprehension²⁹.

Il est vrai que cet air, et ces qualités, caractérisent le Midi pyrénéen, mais on comprend assez vite qu'ils s'étendent à tout le royaume, et, surtout, que leur influence s'exerce à tous les niveaux, en donnant aux stéréotypes habituels une orientation nouvelle. Y avait-il de la mythologie dans l'édification, par Sannazaro, d'un Eden païen ? Ici, il y en a davantage mais, surtout, on lui assigne une fonction différente. Le nom des Pyrénées, en effet, ne remonterait pas, comme le voudrait une certaine étymologie, au grec pur (feu), mais à l'imagination des Lesbiens et des Phocéens qui jadis, avec les Phéniciens, coururent la France: c'est en pensant à la nymphe Pyrène, fille du fleuve Achélôo, qu'ils auraient baptisé ces montagnes, tout comme le nom des Gaules serait dû au souvenir du passage d'Hercule dans la région. Pas de doutes, selon l'auteur que

l'antiquité du lieu, le passage des Grecs, la venue d'Hercule ès Gaules sont plus asseurez que les fables de tel feu consommant les boys...³⁰

Y a-t-il un petit fleuve, dans tout incipit pastoral? Ici, il y a plus. D'abord, voilà l'abondante Garonne,

à laquelle comme un pere & seigneur commun se raportent, pour y payer leur tribut, & s'y engoulfer, une bonne partie des rivieres & ruisseaux³¹

29. *Ibidem*, p. 147.

30. *Ibidem*, p. 146.

31. *Ibidem*.

descendant des sources pyrénéennes vers la plaine comme le malheureux Sireno vers l'Ezla; ensuite, il y a l'un d'entre eux, la Sabe, qui fait une victorieuse concurrence au «petit» Sebeto sannazaresque

à cause que ceste cy est la nourrice de plusieurs bergers, et grands pasteurs, lesquels ont servy de lustre & jadis & en ce temps à toutes les Gaules: & de laquelle (comme son nourrisson) – c'est l'auteur qui parle – je ne puis moins parler que le grand Mantouan de son Mince, ou Arne³², & que le Pindare Limousin de sa Vienne, et Homere Vendomois de son Loir...³³.

Cet air de France, en somme, est imprégné de parfums nouveaux: parfums de Grèce, émanant d'un mythe fondateur parmi les plus prestigieux³⁴; parfums de culture, que des fleuves généreux, mi-symboliques, mi-réels, transportent de l'ancienne Rome (Virgile et le Mince), de l'Hellade (Homère et Pindare) et de l'Italie la plus prestigieuse (l'Arne) pour féconder une terre désormais exceptionnelle; parfums, aussi, de liberté et de supériorité qui prennent quelquefois des nuances raciales. Quelle résistance, quelle force et quelle habileté ne montrent-ils pas, en

32. L'allusion à Virgile, surtout dans un texte «bucolique», est obligatoire. La place de l'Arne, ici, est moins claire d'un point de vue littéral (une faute de Belleforest ?), même si le rôle symbolique du fleuve toscan, dans le monde des lettres non seulement italiennes, mais aussi européennes, est évident et de poids. Quant à son rôle politique, il ne faut pas oublier qu'à cette époque la reine est Catherine de Médicis...

33. *Ibidem*, p. 147. L'Homère vendômois est évidemment Ronsard, cité souvent aussi comme le «pasteur du Vendômois» (v. F. Lavocat, *op.cit.*, p. 78). Quant au Pindare limousin, il s'agit sans doute de Dorat.

34. Celui d'Hercule, auquel se rattache aussi, et doublement, la nymphe Pyrène. Il y a en effet une Pyrène fille du roi ibérique Bébricius, qui aima Hercule et eut de lui, comme fils, un dragon; pleine d'horreur à cause de la naissance du monstre, elle se cacha dans les montagnes qui prirent son nom, où elle fut dévorée par les loups. Mais il y a une autre Pyrène, une source de Grèce, dont le père Achéloos lutta contre Hercule par amour de Déjanire, et lui donna le cor de l'abondance. Belleforest superpose ici les deux personnages.

effet, les «*pasteurs bien nez*» de l'heureuse région, qui

ne se soucient en plein midy, & à l'ardeur du Soleil, de courir par les monts, se lançans par les pentes des rochers, et entrans dans les grotesques profondes & hideuses, pour y poursuivre l'Ours, et le Loup, et le Chevreuil, et le fuyard Isar, & autres bestes de proye³⁵!

Les neiges et les glaces de l'hiver ne peuvent pas les arrêter, l'oisiveté, ruine de la jeunesse, n'arrive pas à les vaincre. Et que dire des «*nymphes*», compagnes de ces «*demy-dieux*» ? Non seulement elles les suivent à la chasse: bien des fois elles les précèdent,

& sont si hardies, que de ne point craindre de se trouver aussi bien à la mort du Sanglier, qu'à celle d'un Lievre craintif, & fuyant devant quelque gaillard Levron³⁶.

Il s'agit évidemment d'une race spéciale, qui tient, on le voit, des Satyres et des Amazones; ou, pour mieux dire, de l'heureuse race qu'a forgée une nature spéciale, elle aussi, par son air, ses produits, ses miraculeuses eaux thermales:

Comment ne seroient ces gentils bergers rares en ce qu'ils sont puissants aux buttes & forts aux combatz, puis que non la délicatesse, ains l'exercice est leur contentement, & que l'air, les viandes, les fruicts, la boisson & le vestement leur est departy par ma riche Pyrene, laquelle pour consolation & renfort de leurs membres, leur prepare tous les ans les bains naturelz qui servent, dans le creux pierreux du mont, aux bergers de fontaine de jouvence³⁷.

Voilà donc que, par une sorte d'anticipation de la théorie des climats, paysage et hommes sont étroitement liés, dans un but d'exaltation d'abord de la région natale (Belleforest est «*comin-geois*» et il le déclare presque toujours dans les frontispices de

35. F. de Belleforest, *op.cit.*, p. 148.

36. *Ibidem*, p. 149.

37. *Ibidem*, p. 150.

ses œuvres), ensuite de toute la «Gaule». L'«incipit» pastoral résonne ici d'échos familiers: nous y retrouvons la «France mère des arts des armes et des lois» de Du Bellay, les orgueilleuses protestations d'originalité par rapport à l'Antiquité et à l'Italie des préfaces des «Histoires tragiques», dont Belleforest lui-même est l'un des adaptateurs français³⁸, l'engagement politique des intellectuels de l'époque. Du coup, l'atmosphère s'avère transformée. D'autant plus que ces bergers, tout en gardant l'air de distinction et de «gentillesse» de provenance italienne et espagnole, y ajoutent des traits importants: la résistance et l'adresse physique d'un côté, mais aussi une identité plus marquée de l'autre. Leur goût pour la chasse, en effet, révèle d'abord leur appartenance de classe: ce sont, comme le répète l'écrivain, des «pasteurs bien nez», qui ne se bornent pas qu'à chanter jouant de leur flûtes, mais qui s'adonnent à des «plaisirs» dignes de leur rang et de leur vie turbulente, parmi lesquels, par exemple, la chasse elle-même n'est rien

au prix des courses annuelles celebrees ez maisons plus illustres de nos pasteurs, où n'y a sorte d'exercice qui ne soit mis en pratique³⁹.

Ensuite, ces courses et autres «gays pasetemps» ont lieu devant des personnes de qualité «réelles» auxquelles il est fait allusion de façon plus ou moins transparente: le «grand Bouvier sorty de la souche et race Albigeoise et Amboisienne», le

38. V., par exemple, la préface de P. Boaistuau à ses *Histoires tragiques extraites des œuvres italiennes de Bandel*, Paris, V. Sertenas, 1559, ainsi que les préfaces de Belleforest lui-même à la suite de cette œuvre; ou encore, pour passer au XVII^e siècle, les préfaces de F. De Rosset à ses *Histoires tragiques* de 1615 et de 1619.

39. F. de Belleforest, *La Pyrénée*, cit. p. 149. Le fait de souligner l'appartenance de classe («bien nez») contrevient à la règle de l'égalité pastorale, et il est donc intéressant de le constater chez cet auteur et à cette époque; les jeux d'adresse, tout en exprimant parfaitement une conception aristocratique de la vie, constituent au contraire l'un des topoï habituels de la pastorale académique.

Berger heureux en armes, qui est issu de l'estoc genereux de Ca-
zaux, & duquel se glorifie aujourd'hui toute la France, comme un des
plus hardis chefs d'entre tous ceux qui conduisent les troupeaux parmi
les Landes gauloises⁴⁰,

le «gentil Berger Fontanier» et «celuy qui portoit le nom
d'Arbousier», le «gaillard et genereux Paumiez», la «grande
Bergère de Sauveterre» et autres pareils héros au service du
«grand Pan Gaulois» *«qui est le conservateur commun de leurs
bergeries»*⁴¹. On s'aperçoit donc que tous ces Grands, hardis,
gaillards et généreux, ont peu à voir avec Elicio, Sireno ou Er-
gasto, que leurs troupeaux, dans cette période de troubles et de
guerres⁴², rappellent plutôt des troupes, et que ces bergers forts
et adroits ne représentent finalement que la petite et la grande
noblesse guerrière du pays, à la tête de laquelle se trouve, com-
me il se doit, le «grand Pan» roi de France.

On peut alors mesurer toute l'ampleur de la transformation
que la longue introduction de Belleforest fait subir à la pastora-
le. C'est une véritable mutation génétique, induite par l'influx
conjoint du nationalisme et de la guerre civile: il y avait un mon-
de idéalisé, miroir édifiant des valeurs d'une élite poétique
et/ou courtoise⁴³; et voilà maintenant une région, une nation
énergiques et orgueilleuses. Il y avait une nature éternelle et
parfaite, dont les stables délices évoquaient l'harmonie d'une
communauté unanime et sans lois, ou le bonheur perdu d'un
amour individuel; et nous nous trouvons devant une nature for-

40. *Ibidem*.

41. *Ibidem*, pp. 150-151.

42. Il ne faut pas oublier que ce roman pastoral est publié au beau milieu
des guerres de religion, un an avant la Saint-Barthélemy.

43. La fusion du monde pastoral et du monde chevaleresque est inaugurée
en Espagne, dans la *Diana* de Montemayor; cette transformation, sous l'in-
fluence aussi d'un but eulogique, introduit dans le genre l'histoire, et donc les
premiers éléments de nationalisme, que développeront Belleforest et ses
émules français (cf. F. Lavocat, *op.cit.*).

te et concrète, avec ses froids et ses chaleurs, ses bêtes sauvages et ses nobles-chasseurs, tous forgés par elle, nobles, bêtes et paysage, dans le même moule. Sa grandeur et sa force bien caractérisées, donc, ne font que symboliser la grandeur et la force de la classe sociale qui gouverne le pays.

3. *L'incipit de 'L'Astrée'*

C'est cet air de France que l'on peut retrouver, il me semble, dans les premières pages de *L'Astrée*. Bien qu'elles soient parfaitement connues, il ne sera pas inutile de les relire rapidement sur la toile de fond d'une tradition dont elles s'inspirent, mais qu'elles n'imitent pas⁴⁴: la mise en perspective ne fera que mieux ressortir l'originalité d'un *incipit* qui, en attirant le lecteur en pays romanesque, l'engage aussi dans un jeu d'allusions littéraires et de connotations socio-culturelles qui multiplient les niveaux de réception.

Il y a d'abord le titre, qui constitue un élément important du pacte de lecture: par lui le texte se présente et fait ses premières promesses. Or, *L'Astrée*, ce n'est pas comme *Arcadia*, ni comme *Les amours de Daphnis et Chloé*, ou comme *Les Bergeries de Juliette*. C'est plutôt comme la *Diana*, la *Galatea*, la *Pyrénée*. Mais «*Diana*», que l'on retrouve *enamorada* sous la plume de Gil Polo, promet des bois, des flèches, une rigueur virginal et des peines d'amour⁴⁵; «*Galatea*», bergère virgilienne ou nymphe passionnée, tuée avec son Acis par Polyphème, évoque une idylle amoureuse mêlée de tragique⁴⁶; «*Pyrénée-Pyrène*», aimée

44. V., à ce propos, M. Magendie, *Du nouveau sur l'Astrée*, Paris, Champion, 1927, pp. 106-107; et M. Gaume, *Les inspirations et les sources de l'oeuvre d'H. d'Urfé*, Saint-Etienne, Centre d'Et. Foréziennes, pp. 507 et suiv., et surtout 534-535.

45. Gil Polo est l'auteur de l'une des deux suites de la *Diana*, la *Diana enamorada*; l'autre est de Alonso Perez.

46. Dans les *Bucoliques* le nom de Galatée apparaît dans les églogues I,

de Mars et dont le fils est lié au mythe d'Hercule⁴⁷, expose dans son nom même qui fusionne montagnes et divinité grecque les buts nationalo-étymologiques de Belleforest. Dans «*Astrée*», impossible de ne pas repérer les traces d'un âge d'or désormais perdu, où la justice régnait sur terre. Pas d'amour, donc, pas de gloire nationale; une invocation, plutôt, devenue habituelle depuis les troubles des guerres de religion, ou une figure eulogique, à une époque où la déesse de la justice remplissait le rôle de terme de comparaison dans les éloges à la Reine⁴⁸. Ce titre qui convient, certes, à un monde pastoral traditionnellement fondé sur l'égalité et sur l'unanimité, se révèle donc tout de suite plus nostalgique, plus pessimiste, plus polémique, peut-être, que les autres: Astrée avait abandonné pour toujours notre monde d'hommes, car nos vices s'étaient révélés irréparables. Le problème se posera, alors, de l'articulation de ces connotations au corps du roman et, surtout, aux actes du personnage qu'il désigne.

Tout au début de *l'incipit*, ensuite, voilà le cadre géographique de l'action, qui pose les axes de référence de la fiction, et de la réception du texte. Tout le monde sait, grâce aussi à d'innombrables commentaires, qu'il s'agit d'un cadre réel, de ce Forez où d'Urfé a passé son enfance et où sa famille possédait des châteaux et des terres. Il faudrait quand même surimposer sa

III, VI, IX. Dans le mythe c'est une des Néréïdes, dont Polyphème était tombé amoureux; mais comme elle lui préférait Acis, le cyclope écrasa la nymphe sous un rocher et tua Acis, que les Dieux transformèrent en source. Le choix d'un tel nom de la part de Cervantès révèle à lui seul l'infléchissement de la pastorale vers le tragique, ce qui explique en partie l'absence de traductions italiennes et françaises, jusqu'à l'adaptation de Florian au XVIIIe s.

47. V. la note 34.

48. Pour rester dans le domaine de la prose et de la pastorale, il suffit de rappeler l'éloge de Marie de Médicis de la part de Vital d'Audiguier dans sa *Flavie*, juste en 1606 (Paris, Toussaint du Bray); ou, pour passer aux histoires tragiques, celui de Rosset à la même reine à la fin de l'édition de 1615 (Paris, Brunet) et de 1619 (Paris, Chevalier) de ses *Histoires tragiques*.

description à celles qui la précèdent pour souligner quelques détails importants. Dès la première ligne en effet un lieu se campe devant nos yeux, qui n'est pas le véritable lieu de l'intrigue, mais qui sert de point de repère: «Après de l'*ancienne ville de Lyon*⁴⁹, du côté du soleil couchant, il y a un pays nommé Forez...». Ce lieu, donc, est une ville; en plus, cette ville est «ancienne». Il y a là de quoi s'étonner: s'il est vrai que jusqu'au XVII^e siècle les Arcadies «modernes» sont placées de préférence aux alentours des villes⁵⁰, il est tout aussi vrai que la ville, antithétique au monde pastoral, n'occupe jamais le devant d'une scène réservée à des montagnes imaginaires, ou réelles (celles de Léon, les Pyrénées), aux rivières et aux prés fleuris. Quant à l'ancienneté, n'introduit-elle pas tout de suite, contre toute attente, le temps dans un univers édénique qui devrait se soustraire à l'histoire? D'emblée, dans la première ligne du roman, les deux premiers mots à sens plein se révèlent en contradiction avec les exemples précédents, et avec l'horizon idéologique du genre. Il faut que leur choix, pour situer le Forez, soit porteur d'un sens qui dépasse les données géographiques. Dans le contexte de l'époque, en effet, les connotations liées au nom de la ville et à l'adjectif qui la qualifie s'avèrent très complexes, se référant aussi bien à l'histoire qu'à la littérature, au présent comme au passé; en outre, leur portée dépasse le cadre romanesque, pour se charger d'une valeur socio-politique importante.

L'ancienneté, par exemple, appliquée au domaine pastoral, ne peut que renvoyer aux textes gréco-latins: à Virgile, mais aussi à Longus. Car, si la Mantoue virgilienne constitue presque une «signature» de l'auteur des *Bucoliques*⁵¹, c'est justement dans les premières pages de *Daphnis et Chloé* que nous rencontrons, seul cas parmi les cités, la description d'une ville, non pas

49. C'est moi qui souligne.

50. V. F. Lavocat, *op.cit.*, pp. 347 et 363 et suiv.

51. *Ibidem*, p. 32.

«ancienne», certes, mais «grande et belle»: Mytilène. C'est dans ses environs que broutent les chèvres et les brebis romanesques. Lyon comme Mytilène, donc, et Urfé comme son illustre devancier: l'affirmation chronologique et le recours à une ville servent d'allusion littéraire et de titre de noblesse, contre toute prétention de primauté culturelle des Italiens et des Espagnols⁵²; Appliquée à cette ville particulière, ensuite, et dans le cadre de l'histoire de France, cette qualité d'«ancienne» n'en résulte que plus justifiée, et plus intéressante. La prospérité de Lyon aux XVIe et XVIIe siècles est en effet bien connue, ainsi que la vivacité de sa vie littéraire. Avant Paris, plus que Paris, quelquefois, Lyon avait représenté l'excellence économique et culturelle du royaume; contre Paris, peut-être, elle représentait donc la dignité d'un monde provincial riche et raffiné à qui l'antiquité ne pouvait que conférer un surplus d'autorité. Lyon, en plus, avait été, «anciennement», comme chacun sait, la capitale des Gaules: n'y a-t-il pas là déjà, dans ces premiers mots d'un ex-ligueur, une revendication d'excellence qui, tout en visant l'étranger sur le plan culturel, s'adresse, sur le plan politique, à la situation intérieure?

Dès la deuxième ligne, pourtant, la ville – ayant accompli sa fonction symbolique – est complètement oubliée, et le regard s'étend sur un vaste paysage, «*du côté du soleil levant*» par rapport à Lyon: désormais, suivant la tradition, c'est la description du cadre naturel qui fait sens. Il s'agit toutefois d'une description novatrice, non seulement pour son réalisme bien connu, ni pour son extension ou l'abondance des détails, ce qui remonte d'ailleurs à Sannazar; mais surtout pour la perspective adoptée: tout est présenté d'un point de vue global, presque aérien, d'où l'on progresse vers le centre et l'excellence. D'abord la «petites-

52. Le souvenir – bien qu'implicite – de Longus constitue aussi un élément d'originalité, car Longus sera un modèle pour le XVIIIe siècle, tandis qu'en général le XVIIe lui préfère Virgile et Sannazar.

se» de la région la place en entier, isolée et assez éloignée, devant nos yeux; ensuite, cette petitesse devient un monde: des montagnes, des plaines, des fleuves, avec *«tout ce qui est plus rare au reste des Gaules»*. Par cercles concentriques, on arrive rapidement au cœur de la région, où est *«le plus beau de la plaine»*: mais cette plaine est une sorte de coffre, d'univers protégé, car une *«forte muraille»* de montagnes le resserre. Pas de forêts, pas d'arbres majestueux comme chez Sannazar, de précipices comme chez Belleforest, de prés émaillés de fleurs, comme dans les «modèles» espagnols. Pas, en somme, de nature-divinité, de nature-force, de nature-beauté. Ici, comme il arrive à la ville de Lyon, le symbolisme naturel est d'un type différent. D'Urfé est l'un des premiers qui célèbrent un mariage romanesque destiné à un remarquable avenir: celui de la pastorale et de l'utopie. Ce Forez, heureux comme il l'est au cœur de ses montagnes, se ressent de l'influence de l'Atlantide, de l'île d'Utopie, de celle des Hermaphrodites. Mais le propre de l'utopie, c'est de représenter, aussi, un modèle de société assez complexe, et non pas la «simple» nature, ou une vague société égalitaire comme dans la pastorale canonique.

Qu'en est-il alors de la société, dans cet incipit? On en voit très peu, mais ce qu'on voit, ou ce qui est suggéré, est intéressant. Il y a, avant tout, ce que l'on ne voit pas: pas de passion personnelle, pas de personnage spécifique, pas d'individus: seulement des catégories, en relation étroite avec le paysage. L'exceptionnelle fertilité des lieux et la douceur tout aussi exceptionnelle de l'air, qui par la suite favoriseront l'errance amoureuse, sont pour l'instant liés à *«tout ce que peut désirer le laboureur»*⁵³. La Loire elle-même, grand fleuve *«non point encore trop enflé, ni orgueilleux, mais doux et paisible»*, qui recueille les eaux de plusieurs rivières et ruisseaux, ne se borne pas à «couler» *«au beau milieu de la plaine»*, mais il l'«arrose», en évo-

53. P. 25.

quant encore une fois la facilité du travail agricole.

Après les laboureurs, «*sur les bords de ces délectables rivières*», voici «*quantité de bergers*» qui, attirés par la «*bonté de l'air*» et la «*fertilité du rivage*»⁵⁴, forment une couche sociale homogène, et supérieure, car, comme on le verra, ils ne sont soumis qu'à une seule loi, celle de l'amour.

Le même plan panoramique très général est donc adopté pour représenter le cadre naturel et pour esquisser un ensemble social encore un peu flou, mais déjà, malgré l'éloignement, articulé: signe ultérieur d'une intime correspondance, hommage synthétique aux topoï (mais non aux incipit) pastoraux; mais aussi indication précise: ce qui compte, maintenant, ce n'est pas l'amour de Céladon, c'est son monde, et dans son monde ce sont certains de ses habitants, ces bergers dont la «*douceur*» peut passer, dans ce contexte édénique et imbriqué, pour «*naturelle*»⁵⁵. Le début tient donc les promesses du titre: c'est bien le royaume d'Astrée qui nous est révélé.

Est-ce à dire qu'on est au royaume du bonheur? A l'auteur de nous désillusionner tout de suite. A ce tableau il faut ajouter en effet l'élément qui restait encore implicite dans la première ligne: le temps. Inutile de rappeler le cadre temporel du roman: ce monde, géographiquement bienheureux, l'est aussi chronologiquement, car les Romains l'ont toujours respecté, et les barbares, qui sont aux portes, n'y ont pas encore pénétré. Même de ce point de vue le royaume de la vierge Astrée reflète la virginité miraculeuse d'une société incontaminée, où plongent leurs racines les vertus d'une race privilégiée. Jusqu'ici, pourtant, rien n'est dit de tout cela. Ce qu'il y a maintenant, c'est le regret. Et ce que l'on regrette, ce n'est pas, comme on pourrait le croire, la fin imminente du mythe, mais le fait que malgré tout il n'est déjà plus réalisé:

54. *Ibidem.*

55. *Ibidem.*

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 soumièrent à ce flatteur, qui tôt après changea son autorité en tyrannie⁵⁶.

Malgré tout ce déploiement de richesse et de beauté l'âge d'or du «premier siècle» paraît à la fin comme un mirage révolu, et le bonheur, déjà, s'avère perdu. La raison alléguée nous ramène au thème du repos, typique du siècle et lieu commun de la pastorale; mais maintenant il est présenté de façon relativement nouvelle et complexe: dans la pastorale académique, le repos poétique d'Arcadie s'opposait à la passion, dans la pastorale héroïque à l'action chevaleresque⁵⁷. Ici, le repos est la cause d'une tyrannie, celle d'Amour, elle aussi surprenante, car dans la tradition pastorale, le tyran, c'est l'honneur, et l'amour se lie à la liberté et à la joie⁵⁸. Maintenant, au contraire, on lui doit la perte du bonheur. En outre, le bonheur perdu était selon la tradition individuel; dans ces pages, il est collectif et concerne toute la classe des bergers, désormais «endormie» et esclave à cause de ses choix erronés. L'allusion de cet aristocrate provincial et ancien ligueur à son groupe social – et à sa morale de l'honneur et de l'action – me paraît à ce point assez claire.

A partir donc de l'exaltation de l'ancienneté de Lyon, dans la première ligne, jusqu'à la condamnation du repos, un réseau de symboles d'origine socio-politique se mêle étroitement aux souvenirs littéraires, en les pliant à ses exigences et en faisant planer une ombre de tristesse sur la description d'un paradis, dont la calme beauté est éphémère et menacée. Des détails curieux,

56. P. 26.

57. V. F. Lavocat, *op. cit.*, pp. 417 et suiv.

58. Cf., à ce propos, D. Dalla Valle, *Il mito dell'età dell'oro e la concezione dell'amore dall'«Aminta» alla pastorale barocca francese* in Idem, *La Frattura. Studi sul barocco letterario francese*, Ravenna, Longo, 1970, pp. 21-82.

parsemés dans la description, ne font que renforcer cette impression: que penser en effet de ce «*soleil couchant*» qui indique la position du Forez par rapport à l'ancienne capitale des Gaules, et qui semble diffuser à l'horizon une lumière splendide, mais moribonde? Et que dire de ce Lignon si différent de la Loire paisible, et des autres rivières aux «*claires ondes*»? Ne nous est-il pas dit que sa source n'est pas trop bien connue, et qu'il est vagabond, et qu'il «*va serpentant*»⁵⁹ par la plaine, comme un animal imprévisible et quelque peu dangereux? La joie conquérante et l'audace des bergers de Belleforest ont désormais disparu: la nature sauvage que l'énergique chasseur se plaisait à défier est devenue un monde utopique plus harmonieux, peut-être, mais aussi quelque peu mélancolique et peut-être troublant.

4. *Conclusions*

C'est donc à partir de sa fonction symbolique que peut se mesurer l'originalité du début de *Astrée*, résultat, à son tour, de l'évolution du roman pastoral en pays de France. Elle nous éloigne, cette évolution, aussi bien du réalisme de l'Antiquité (malgré toute correspondance extérieure entre le Forez romanesque et le Forez véritable), que du panthéisme et de l'humanisme de la Renaissance, quand la Nature était une divinité, et la nature humaine une reproduction de l'univers. Ici, la clôture élaborée du paysage et la mise en perspective du temps nous font entrer dans une communauté tout aussi close et chronologiquement définie. Le prochain horizon sera celui, encore plus restreint, d'un côté, mais par là même sans bornes, de l'individu en tant que tel. De ce point de vue *L'Astrée*, malgré les échos d'un féodalisme mourant, marque une étape importante vers la modernité et le paysage artificiel de la pastorale se révèle com-

59. P. 25.

me l'un des lieux privilégiés de son incubation.

En tout cas, malgré les réverbérations du couchant, cité dans la première ligne, dans cet univers dont la première caractéristique est la «petitesse» se conservent des valeurs élitaires, bien sûr, mais encore partagées (car tout y est solidaire et au premier plan il y a le groupe) et positives, car toutes les heureuses propriétés d'une nature parfaite sont en étroite relation avec ses pacifiques habitants. C'est dire que l'harmonie du décor a une fonction majeure: celle d'avaliser les règles et les traits tout aussi harmonieux de la société pastorale qui l'anime.

Pourrait-on s'étonner, dès lors, du parallélisme entre les rigueurs glaciales d'Astrée et les turbulences des froides eaux du Lignon, évoquées au début? Ce qui pourrait avoir, hors contexte, une portée individuelle, ou très générale, me paraît en ce cas signifiant sur le plan social. L'humeur capricieuse d'Astrée n'est presque jamais définie comme telle par son créateur, bien au contraire: à ce qu'il nous en dit, la bergère représente, toujours, un modèle de beauté et de bonté. On a déjà souligné à ce propos le poids de conceptions aristocratiques et féodales: Astrée, nouvelle incarnation des dames des troubadours, est le seigneur dont Céladon, par vertu d'amour, est le fidèle serviteur. Si fidèle que, sans son maître, son existence perd tout sens, et sa place dans la société pastorale est abolie. Seul le subterfuge, le changement de sexe figurant l'exil le plus total, s'étendant jusqu'à son essence d'homme, peut lui permettre une survivance romanesque. Le Lignon tout à coup transformé de paisible en ravageur, en parfaite harmonie avec le comportement de l'héroïne, nous dit alors que ce comportement est *naturel*, donc juste. Et que, de la même façon, on doit juger naturels, et donc justes, les rapports d'inégalité entre maîtresse et serviteur. Le lien nature-société agit jusque dans les détails de la description. A moins que ces eaux ravageuses de passion et de mort n'expriment aussi une contradiction majeure sur le plan idéologique: l'impossibilité – par nature amoureuse, mais aussi par nature sociale et

morale – de se révolter, sans s’annuler, contre des règles qui nous constituent tels que nous sommes. A l’amour – et au «tyran» – on ne peut désobéir sans se perdre.

La remarque finale de l’incipit, sur le modèle heureux des «premiers temps» d’où la société pastorale s’est éloignée, prend peut-être alors une signification plus vaste et une pertinence plus profonde. Malgré les allusions fréquentes de la critique, en effet⁶⁰, malgré quelques évocations dans le texte, l’ensemble de l’univers romanesque est absolument étranger au mythe de l’âge d’or, parangon traditionnel de tous les bonheurs et si exalté dans la pastorale dramatique. L’écart est, encore un fois, social. Si dans bien des romans pastoraux l’égalité indifférenciée des bergers, bien que continuellement soulignée, se révèle parfois superficielle⁶¹, ici elle est démentie dès les premières lignes. Tout de suite, la présence des laboureurs s’oppose aux traits les plus marquants de la vie édénique, l’égalité primitive et l’inexistence du travail, et annonce les innombrables clivages du roman: les disparités sociales, les hiérarchies religieuses et militaires, la subordination sexuelle. L’horizon de ce monde idyllique inspiré des *Bucoliques* virgiliennes appartient plutôt à un autre mythe primitiviste qui aura, tout le long du siècle, une remarquable fortune. Celui d’une époque relativement heureuse, successive à la chute, mais antérieure à la Révélation: l’âge des

60. V. par ex. M. Gaume, *op.cit.*, p. 96, où il parle d’Age d’or à propos des bergers du Forez, et cite comme preuve une phrase de Léonide à Galathée: «Figurez-vous, Madame, que cet âge doré que l’on nous va despeignant pour nous faire envier le bon-heur des premiers hommes ne sauroit avoir eu tant de douceurs, ny tant de contentemens qu’il s’en rencontre auprès d’elles» (p.296), sans s’apercevoir que cette phrase peut être interprétée de façon différente. S’il est vrai que la société des bergers est supérieure à la société du premier siècle, il est aussi vrai que celle-ci est différente et n’existe désormais plus. Voir aussi D. Dalla Valle, *op.cit.*, et J. Ehrmann, *Un paradis désespéré, L’amour et l’illusion dans l’Astrée*, Paris, PUF, 1963, pp. 28-32.

61. V. F. Lavocat, *op.cit.*, pp. 151 et suiv.

prophètes, des temps homériques, des premiers israélites, des peuples nomades et pastoraux exaltés dans la deuxième moitié du siècle par l'abbé Fleury, par Fénelon ou la Bruyère⁶². Un âge, somme toute, paternaliste et hiérarchique plus que «juste» ou égalitaire, malgré la modestie, la frugalité et la vertu qui le caractérisent; un mythe, donc, épuré des dangers d'un communisme utopique qui, au contraire, restent aux aguets dans les Edens des débuts, s'incarnant souvent dans la figure du bon sauvage. De ce point de vue, *L'Astrée* marque un tournant par rapport aux audaces du XVI^e siècle, des libertins ou même de quelques histoires tragiques, et annonce le passéisme conservateur des Classiques.

En réalité, l'opération qu'Urfé accomplit sur le plan mythique, et que l'incipit révèle, projette une influence jusqu'aux dernières frontières de l'Ancien Régime, et peut-être au-delà. En recueillant l'héritage pastoral de Montemayor et, surtout, de Belleforest, l'écrivain parvient à créer le grand mythe dont rêvaient confusément les élites nationalistes françaises du XVI^e siècle quand elles se déclaraient les héritières de Rome et de la Grèce sur les plans politique et culturel: un mythe fondateur capable d'assurer à la France ses lettres de noblesse. Curieusement, il y réussit non pas «*bien que*», mais «*parce que*» il se retire des frontières trop larges et ambiguës du nationalisme pour se retrancher dans un monde régional (Belleforest l'y conduit et la tradition féodale l'exige) et, surtout, dans le réduit d'un groupe social désormais menacé. Son monde fictionnel ne fait qu'y gagner des contours plus clairs: pas de Grèce, étrangère à l'éducation traditionnelle de la noblesse d'épée et, en même temps, rejetée par l'esprit baroque, épris de modernité; pas de Rome, tenue à l'écart vu que, comme les barbares, elle représente l'étranger, mais aussi un pouvoir central envahissant; à leur pla-

62. V. B. Tocanne, *L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1978, chap. III, pp. 182-206.

ce, dans ce coin heureux qu' est le Forez, une civilisation autonome, pastorale comme à l'époque des prophètes, agricole comme dans les campagnes féodales, et aristocratique dans son insouciance libérale, qui rayonne dans toute sa politesse pacifique. Les fondements d'une communauté nouvelle, supérieure aux autres grâce à son lien intime avec une nature bienfaisante, sont jetés.

Doit-on, encore une fois, s'étonner de l'influence durable d'un tel texte et, surtout, d'un tel mythe ? A la fin du XVIII^e siècle, sous les derniers rayons d'un Ancien Régime mourant, les caractéristiques de l'île de France de Paul et Virginie, petite, exceptionnellement fertile, contenant un minuscule coin particulièrement heureux, entouré de montagnes et parcouru d'une rivière, rappelle étrangement le Forez des bergers. D'autant plus que cet Eden tropical est lui aussi menacé par l'ennemi qui s'approche (l'Europe cruelle et ses bateaux) et par l'ennemi installé tout autour (la société politique de l'île et la structure économique fondée sur l'esclavage); que, face à un monde en évolution rapide, le modèle de Bernardin est un modèle biblique et, encore une fois, passéiste; et que, dans son roman, réalité, pastorale et utopie se rencontrent pour constituer le nouveau mythe fondateur d'une nouvelle communauté coloniale⁶³. Ainsi, les fleuves de *L'Astrée* coulent jusqu'à l'Océan inconnu d'une ère nouvelle, et toute une époque, une société avec ses règles et ses rêves, ses valeurs et ses rites, s'ouvrent et se ferment sur le fond verdoyant et serein du paysage pastoral.

Est-ce dire que dans cet Océan ils se sont définitivement perdus ? On pourrait peut-être en douter. S'il est impossible que leurs claires ondes remontent vers les prés fleuris d'où elles sont descendues, quelque chose de leur ancien goût flotte encore, méconnaissable mais persistant, devant les plages les plus éloi-

63. V., à ce propos, J.-M. Racault, *Paul et Virginie et l'utopie. De la petite société au mythe collectif*, «Studies on Voltaire», 1986.

gnées et les plus inattendues: d'un autre coin isolé, sur un mode différent, dans une société heureuse, menacée, mais provisoirement victorieuse, avec un nom aux assonances étrangement évocatrices, le petit, humble Astérix salue de sa main la noble bergère.

Sergio Poli