

Cette recherche a fait office de mémoire pour l'obtention d'une licence (équivalente à un(e) maîtrise/master) à l'Université de Genève en 2008. Une version imprimée est déposée à la bibliothèque de la Faculté des lettres.

La Peinture et l'Architecture
dans *L'Astrée*
sous l'angle de la *Curiosité*

Université de Genève
Faculté des Lettres

1) Introduction

De *L'Astrée*, Gérard Genette¹ relève la considérable richesse. D'une part, le premier grand roman français depuis le Moyen Age apparaît comme l'origine d'une longue tradition « de l'amour, de l'héroïsme et de l'élégance ». D'autre part, *L'Astrée* est aussi l'héritière de plusieurs courants littéraires, à savoir la tradition pastorale, la tradition courtoise ainsi que la tradition antique :

Tout le romanesque dont fut capable l'Occident païen, chrétien, humaniste et baroque. Un singulier mariage de nymphes et de chevaliers, de houlette et de Graal, de Table ronde et d'Arcadie.²

Si cette richesse rend fascinante la lecture du roman, elle génère également de l'ambivalence. En effet, la présence simultanée de traditions très différentes, pour ne pas dire opposées, complexifie l'interprétation de certains épisodes. Parfois, le sens que l'on pense extraire d'un passage est même démenti quelques lignes après. Jean-Pierre van Elslande³ s'est intéressé en particulier à la rencontre entre le discours dévot et le discours libertin. Selon lui, la pastorale⁴ serait le lieu d'un dialogue entre les deux systèmes de valeurs concurrents. C'est même ce qui expliquerait son succès dans la première moitié du XVII^e siècle, parce qu'elle permet d'aborder les deux courants d'une façon originale :

Alors même que coexistent deux courants antagonistes, elle illustre et critique les positions arrêtées de chacun des deux partis en présence, expose leurs tensions, mais dégage également leurs affinités insoupçonnées. A travers elle, la société se donne ainsi le spectacle de ses

¹ GENETTE, Gérard, « Le Serpent dans la bergerie » in *Figures I*, Paris, Les Editions du Seuil, 1988.

² GENETTE, Gérard, *op. cit.*, p. 110.

³ ELSLANDE, Jean-Pierre van, *L'Imaginaire pastoral du XVII^e siècle : 1600-1650*, Paris, PUF, 1999.

⁴ La recherche n'est pas consacrée exclusivement à *L'Astrée*, mais l'auteur explique qu'il utilise le roman d'Honoré d'Urfé comme paradigme.

propres contradictions, cherche à mieux les comprendre, et demande aux artistes de lui offrir, indirectement, des solutions.⁵

Pour notre part, nous nous concentrerons sur l'ambivalence occasionnée par les *ekphrasis* de *L'Astrée*⁶. Le doute concerne ici la confrontation entre l'art et la nature. Tantôt, la simplicité naturelle est présentée comme un idéal⁷, tantôt c'est l'artifice qui suscite l'admiration des personnages du roman. Notre objectif sera de tenter de déterminer s'il est possible de donner une signification à cette ambivalence. Pour ce faire, nous solliciterons une notion essentielle à la Renaissance, à savoir la *curiosité*, parce qu'elle permet d'examiner les rapports qu'entretiennent les œuvres décrites dans *L'Astrée* avec la morale⁸. En effet, c'est là notre hypothèse, derrière la confrontation entre l'art et la nature, se dissimulerait une réflexion sur la moralité de l'art. Nous avons organisé notre travail de manière à mettre en évidence les étapes qui composent selon nous cette réflexion. D'abord, notre premier chapitre donnera à voir des réalisations qui, notamment par leur beauté, illustrent la grande maîtrise technique acquise par les hommes de la Renaissance. Pour autant, dans ces passages, on semble déceler des critiques implicites mettant en cause l'absence de spiritualité. A l'inverse, le second chapitre montrera d'abord l'*épuration* de l'art au contact de la

⁵ ELSLANDE, Jean-Pierre van, *op. cit.*, p. 5.

⁶ Nous nous limiterons aux passages concernant la peinture et l'architecture. Par ailleurs, nous n'avons travaillé que sur les deux premiers volumes du roman, c'est-à-dire ceux qui contiennent le plus d'*ekphrasis*. Précisons encore que notre édition de référence est URFE, Honoré d', *L'Astrée*, Genève, Slatkine, 1966. C'est cette édition qui est généralement citée dans les textes critiques récents.

⁷ La nymphe Léonide, lassée par la vie à la cour (nous y reviendrons), déclare au début de la deuxième partie de *L'Astrée* : « Les choses que nature produit, sont toujours plus parfaites que celles qui procedent de l'art. » *L'Astrée*, II, p. 72. Noémi Hepp, se basant sur ces propos, affirme que pour Honoré d'Urfé la perfection était dans la nature. HEPP, Noémi, *Homère en France au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 222. L'idée est reprise dans BERTAUD, Madeleine, « L'Art de bien vivre des bergers de *L'Astrée* » in *L'Astrée et Polexandre : du roman pastoral au roman héroïque*, Genève, Droz, 1986, p. 26.

⁸ Nous définirons la notion de *curiosité* au fur et à mesure de notre recherche. Pour l'instant, contentons-nous de dire qu'à travers elle, les moralistes de la Renaissance condamnaient tout ce qui détourne du *sacré*. Une science est jugée vaine si elle n'a pas de finalité morale, et il en va de même pour une œuvre d'art qui ne délivre pas de message spirituel. CEARD, Jean (dir.), *La curiosité à la Renaissance*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1986 ; DEFAUX, Gérard, *Le Curieux, le glorieux et la sagesse du monde dans la première moitié du XVI^e siècle : l'exemple de Panurge*, Lexington ky, French forum, 1982.

nature. Puis, dans un deuxième temps, la dernière description que nous analyserons, qui concerne le temple dédié à Astrée, exemplifiera comment l'art peut être au service du sacré. Précisons que ce cheminement à travers les *ekphrasis* du roman est parallèle à celui de son héros, c'est-à-dire Céladon. Suite à sa chute dans le Lignon, sur laquelle s'ouvre *L'Astrée*, le berger est recueilli par la princesse du Forez, et il devient ainsi le spectateur privilégié des œuvres ornant son palais. Après s'être échappé de la cour⁹, il passe même au statut d'acteur, puisque c'est lui qui réalise le temple d'Astrée. Comme nous le comprendrons, ce sanctuaire, élevé pour célébrer celle qu'il aime, symbolise la fin de sa quête spirituelle¹⁰.

2) L'Art dans *L'Astrée* : l'ombre de l'orgueil

2.1) La Vie à la cour

Avant de s'intéresser aux œuvres d'art décrites dans *L'Astrée*, il convient de présenter rapidement la manière dont la vie à la cour est dépeinte dans ce roman. En effet, les thèmes abordés dans les *ekphrasis* semblent se rapporter au sombre tableau de l'univers des courtisans que nous allons voir maintenant. Par ailleurs, cette partie nous permettra d'introduire le thème de la *retraite*, omniprésent dans le roman d'Honoré d'Urfé. Nous comprendrons également pourquoi l'art tient une place importante dans *L'Astrée*.

⁹ La princesse, amoureuse, le retenait prisonnier.

¹⁰ Nous verrons alors ce qui associe l'amour et la spiritualité dans *L'Astrée*.

L'opposition entre la cour et la campagne

Il existe dans *L'Astrée* une opposition nette entre le monde de la cour et le monde des bergers. Alors que le premier est de manière générale dévalorisé, le second apparaît comme le lieu de la paix et du bonheur¹¹. A tel point que Léonide, une nymphe résidant à la cour¹², se sent au fil du récit de plus en plus attirée par la vie que mènent les bergers. Dans un premier temps, elle découvre les habitudes des pasteurs, comme l'y convie une villageoise :

Si vous le trouvez bon, il seroit à propos de sortir comme de coustume à nos exercices accoustumez ; et par ainsi vous auriez plus de cognoissance de nostre façon de vivre.¹³

Après une journée passée de la sorte, le jugement de la nymphe est significatif : « Leonide en elle mesme jugeoit ceste vie pour la plus heureuse de toutes¹⁴ ». Plus tard, Léonide envisagera même de changer de condition :

Elle prit congé de ces belles bergères, et apres les avoir embrassées fort estroittement, elle leur promit encores de nouveau de les venir revoir bien tost, et puis partit si contente, et satisfaites d'elles, qu'elle resolut de changer les vanitez de la Cour à la simplicité de cette vie.¹⁵

¹¹ A propos de cette opposition, Gérard Genette relève qu'elle est perceptible notamment dans la « dignité romanesque » des personnages. Celle-ci est dans *L'Astrée* inverse au prestige social, et ce sont les bergers, c'est-à-dire les personnages les plus bas dans la hiérarchie du royaume forézien, qui apparaissent comme les véritables héros du roman. GENETTE, Gérard, *op. cit.*, p. 112-113. Voir aussi l'article d'Alexandre Zotos, qui part de l'antinomie première entre la cour et le séjour des bergers, pour commenter ensuite celles qui en découlent. ZOTOS, Alexandre, « Dichotomies et ambivalences de l'univers pastoral dans *L'Astrée* » in *Travaux de littérature*, 7, 1994, p. 91-101.

¹² Dans le royaume du Forez, ce sont les femmes qui exercent le pouvoir. Plus précisément, la haute noblesse est exclusivement composée de nymphes.

¹³ *L'Astrée*, I, p. 239.

¹⁴ *L'Astrée*, I, p. 245.

¹⁵ *L'Astrée*, I, p. 284.

Cette dernière citation souligne l'un des principaux reproches adressés au monde de la cour à l'époque d'Honoré d'Urfé, à savoir sa *vanité*, qu'on oppose à la simplicité de la vie pastorale¹⁶.

Honoré d'Urfé ne fut pas le seul au début du XVII^e siècle à dénoncer les défauts de la vie à la cour. Bien au contraire, il s'agissait alors d'un véritable topos. La cour est dépeinte comme un théâtre, où des acteurs jouent leur rôle de courtisan. L'ambition y est maîtresse, et c'est elle qui pervertit les relations entre les hommes, notamment par l'hypocrisie qu'elle engendre¹⁷. Dans *L'Astrée*, Alcippe, le père de Céladon, est poussé par l'ambition à quitter le Forez. Heureusement, après qu'il a connu de nombreuses situations périlleuses, un « bon démon » s'adresse à lui pour lui faire prendre conscience de son erreur :

Aye pour le moins ceste consideration en toy : l'ambition est de commander à plusieurs, chacun de ceux-là a mesme dessein que toy. [...] Si tu te deffens, quel peut estre ton repos, puis que tu as à te garder des amis, et des ennemis, et que jour et nuit leurs fers sont aiguisiez contre toy ?¹⁸

Ainsi, impossible de trouver le repos, et par là le bonheur, dans un monde où la frontière entre amis et ennemis est aussi perméable¹⁹.

Le constat désabusé des désagréments de la cour a conduit certains moralistes de l'époque à promouvoir la retraite à la campagne. On oppose alors aux tumultes du

¹⁶ Nous le comprendrons, la question de la *vanité* est essentielle dans les descriptions d'œuvres d'art de *L'Astrée*. Nous verrons alors s'opposer l'*artificiel* au *naturel*.

¹⁷ Jean Rousset consacre un chapitre au monde de la cour et à ses déguisements. ROUSSET, Jean, *Circé et le paon : la littérature de l'âge baroque en France*, Paris, J. Corti, 1953, p. 11-80.

¹⁸ *L'Astrée*, I, p. 63. L'extrait est cité dans GAUME, Maxime, *Les Inspirations et les sources de l'œuvre d'Honoré D'Urfé*, Saint-Etienne, Centre d'études foreziennes, 1977, p. 281.

¹⁹ Céladon, quant à lui, saura se contenter de plaisirs extrêmement simples, lorsqu'il se réfugiera dans un antre naturel. Nous verrons alors en quoi la morale épicurienne influence la conception du bonheur dans *L'Astrée*. Se référer à la page 46 de notre travail, note 150.

monde les qualités supposées de la vie aux champs : la campagne devient, du moins dans les imaginaires, le lieu de la paix, de la pureté et de l'abondance²⁰. Nous reviendrons plus loin sur l'aspect spirituel de ces retraites dans une nature idéalisée. Concentrons-nous seulement pour l'instant sur leur caractère social, et remarquons avec Madeleine Bertaud que « c'est loin du bruit et du trouble que l'on goûte le mieux les plaisirs de la conversation et de l'honnête amitié »²¹. En effet, c'est bien la compagnie des bergères qui semble attirer le plus Léonide, comme on peut le constater dans les extraits précédemment cités : la nymphe embrasse « fort étroitement » les bergères, et, « satisfaites d'elles », elle leur promet de revenir bientôt.

Bien sûr, la plupart des courtisans n'eurent pas l'occasion d'effectuer une telle retraite, et durent se contenter d'en retrouver l'esprit dans des pastorales comme *L'Astrée*. C'est ce qu'explique Victor Cherbuliez dans son bel article « Les Faux bergers » :

A l'époque de la Renaissance, les raffinés préféraient jouer au pauvre en imagination ; ils recouraient pour cela à la pastorale ; ils quittaient en idée leurs palais et les trésors que l'art et la richesse y avaient amassés et leurs imaginations s'en allaient faire un pèlerinage en Arcadie ; ils se faisaient bergers en imagination et c'est en imagination qu'ils gardaient les moutons.²²

Ainsi, si les bergers de *L'Astrée* ne consacrent que peu de temps à s'occuper de leurs bêtes (préférant se promener, discourir ou encore écrire des poèmes²³), c'est parce

²⁰ BERTAUD, Madeleine, « Un Jésuite au désert, le père le Moyne » in *XVII^e siècle*, 109, 1975, p. 55.

²¹ BERTAUD, Madeleine, « Un Jésuite au désert », *op. cit.*, p. 65.

²² CHERBULIEZ, Victor, « Les Faux bergers » in *L'Idéal romanesque en France de 1610 à 1816*, Genève, Slatkine, [1911], 1972, p. 23.

²³ C'est là un point très souvent relevé : les pasteurs de ce roman ne le sont que de nom. Madeleine Bertaud, notamment, analyse cette question sous l'angle de la théâtralité, et montre en quoi les personnages d'Honoré d'Urfé « jouent » aux bergers. BERTAUD, Madeleine, « Déguisements et

que le roman d'Honoré d'Urfé reflète le point de vue de la noblesse. Ce qui retiendra notre attention ici, plutôt que l'emploi du temps des bergers, c'est que ce point de vue influence également l'univers dans lequel les personnages de *L'Astrée* évoluent :

Il est certain qu'on ne peut lire *L'Astrée* sans s'apercevoir qu'elle a été composée à une époque où l'art tenait une grande place dans les esprits et dans la vie. La scène se passe au fond des bois ; mais l'architecture, la sculpture, la peinture, la poésie y ont établi leur demeure.²⁴

Voilà qui explique en grande partie l'omniprésence de l'art dans notre roman pastoral.

Le règne de l'artifice

Comme nous l'avons vu, *L'Astrée* reproduit une opposition entre la cour et la campagne qui n'est pas étrangère au contexte de son époque. Maintenant, il est essentiel pour notre problématique de déterminer comment Honoré d'Urfé traite ce thème. Il nous semble que notre auteur a surtout été sensible à l'*artifice* régnant à la cour, et qu'il a construit sa critique autour de ce mot. Si celui-ci peut alors signifier « adresse, industrie de faire les choses avec beaucoup de subtilité », il possède également le sens péjoratif de « fraude, déguisement, mauvaise finesse »²⁵. Dans le roman, le mot *artifice* apparaît très fréquemment dans les passages se déroulant à la cour (il est même parfois répété à quelques lignes d'intervalle), alors qu'on ne le trouve quasiment jamais dans les scènes centrées sur les bergers. Ceci nous amène à

travestis dans *L'Astrée* » in *L'Astrée et Polexandre : du roman pastoral au roman héroïque*, Genève, Droz, 1986. Quant à Jacques Ehrmann, il décrit la condition des bergers de *L'Astrée* comme un « état métaphysique », c'est-à-dire un « degré zéro de l'existence sociale », qui les laisse entièrement disponibles pour d'autres occupations. EHRMANN, Jacques, *Un paradis désespéré : l'amour et l'illusion dans L'Astrée*, Paris, PUF, 1963, p. 12. Cité dans GENETTE, Gérard, *op. cit.*, p. 113.

²⁴ CHERBULIEZ, Victor, *op. cit.*, p. 29.

²⁵ FURETIERE, Antoine, « Artifice » in *Dictionnaire universel*, Paris, Le Robert, [1690], 1978.

penser qu'Honoré d'Urfé emploie le terme dans son acception péjorative, afin d'attirer l'attention sur la manière dont, à la cour, les aptitudes humaines sont exploitées pour de mauvaises fins²⁶. Un épisode peut être sollicité pour soutenir cette hypothèse, celui qui voit les chevaliers Lindamor et Polemas s'opposer pour obtenir l'amour de la nymphe Galathée (à savoir la princesse du Forez). Dans l'extrait qui suit, Polemas tente de prendre l'avantage sur Lindamor, tout en continuant à se présenter comme son ami²⁷ :

Voilà donc Lindamor amoureux, mais de telle sorte, que son affection ne se pouvoit plus couvrir du voile de la courtoisie. Polemas, comme celuy qui y avoit interest, le recogneust bien tost. Toutesfois, encore qu'ils fussent amis, si ne luy en fit-il point de semblant ; au contraire, se cachant entierement à luy, il ne taschoit que de s'asseurer d'avantage de ceste amour, afin de la ruiner par tous les artifices qu'il pourroit.²⁸

Même si c'est l'amour qui est l'enjeu entre les deux chevaliers, ce qu'impose le genre pastoral²⁹, on reconnaît facilement une intrigue de cour derrière le double jeu de Polemas. Remarquons que celui-ci fait preuve de finesse, d'abord pour élaborer une stratégie visant à éliminer son rival, puis pour tenir son rôle. Mais cette intelligence est employée dans un but peu estimable, et il n'est donc pas étonnant que le mot *artifice* apparaisse pour souligner la critique (« afin de la ruiner par tous les *artifices* qu'il pourroit », nous soulignons). D'ailleurs, ce même mot revient encore dans les deux paragraphes suivant, comme pour confirmer que la cour est bien le lieu où la subtilité s'associe à la malveillance : « ce que ne faisoit pas Polemas, qui avoit

²⁶ L'enjeu est important pour la suite de notre recherche, car le mot *artifice* apparaît régulièrement dans les *ekphrasis* de *L'Astrée*.

²⁷ Précisons que Lindamor apparaît tout au long du texte comme un exemple de chevalier vertueux, et qu'il aime Galathée d'un amour sincère. Au contraire, Polemas est un conspirateur, qui s'intéresse à la princesse pour arriver au pouvoir. D'ailleurs, suite à son échec, il organisera une révolte, apportant ainsi la guerre dans le royaume pacifique du Forez. Tout est donc fait pour élever l'opposition entre ces deux chevaliers à une confrontation entre le bien et le mal. Doit-on dès lors percevoir une présence diabolique derrière les « artifices » de Polemas ? Le terme n'en serait que plus mal connoté encore.

²⁸ *L'Astrée*, I, p. 325-326.

²⁹ Sur le genre pastoral, se référer à LONGEON, Claude (dir.), *Le Genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1980.

un dessin caché, où il falloit qu'il usast d'artifice » ; « ce que Polemas avec tant de soing et d'artifice, va recherchant pour s'avantager par dessus Lindamor, luy nuit le plus »³⁰.

La science sans conscience

Si nous insistons sur le lien existant entre le mot *artifice* et l'intelligence humaine, c'est qu'il nous semble qu'Honoré d'Urfé a exploité ce lien pour rapprocher le topos des mauvaises mœurs de la cour d'un autre thème essentiel à la Renaissance, à savoir celui des finalités de la science. En effet, à une époque où les capacités techniques des hommes ont connu des progrès importants (nous allons en voir plusieurs exemples dans les chapitres consacrés à la peinture et à l'architecture), la question s'est posée de savoir si la science est bonne en elle-même, ou bien s'il faut prendre en compte ses finalités. Rabelais notamment a traité ce thème, lui qui est l'auteur de cette célèbre citation mettant en lumière les dérives possibles d'une science détachée de réflexion morale : « science sans conscience n'est que ruine de l'âme ». La citation provient du huitième chapitre de *Pantagruel*, qui retranscrit une lettre de Gargantua à son fils : le père y expose le parcours éducatif que devra suivre le jeune Pantagruel. Si cette formation idéale correspond aux visées encyclopédiques des humanistes, elle accorde également une place essentielle à l'instruction morale. En effet, pour ne pas sombrer dans la vanité, le géant devra « servir, craindre et aimer Dieu » (morale et religion sont alors indissociables)³¹.

³⁰ *L'Astrée*, I, p. 326.

³¹ Mentionnons aussi l'opposition que Gargantua dresse entre deux inventions de la Renaissance, à savoir l'imprimerie et l'artillerie, parce qu'elle illustre parfaitement la question des finalités de la science : « Les impressions tant élégantes et correctes en usance, qui ont été inventées de mon âge par inspiration divine, comme à contrefil l'artillerie par suggestion diabolique ». RABELAIS, François, *Pantagruel*, éd. critique de Gérard Defaux, Paris, Librairie générale française, 1994, p. 161. De

Le tour préparé par Climante afin de tromper Galathée³² nous paraît être un bon exemple de *science sans conscience*, puisque, pour impressionner la nymphe, le faux devin a recouru à ce que la science offre de plus sophistiqué à l'époque où *L'Astrée* a été écrite³³ :

Et puis je pris le grand miroir que j'avois fait faire, que je mis sur un autel. [...] Sur un des costez je mis du guy, que je disois estre de chesne, de l'autre la serpe d'or, dont je feignois l'avoir coupé le sixiesme de la premiere lune. [...] Et au dessus de tout cela, j'attachay le miroir au lieu le plus obscur, afin que mon artifice fust moins apperceu, et vis à vis par le dessus, j'y accomoday le papier peint, où j'avois tiré si au naturel le lieu que je voulois monstrier à Galathée, qu'il n'y avoit personne qui ne le recogneut.³⁴

Ce montage, dont la fonction est de montrer à Galathée l'endroit où elle devra se rendre, laisse entrevoir une grande maîtrise technique. En effet, la peinture est si bien exécutée, si proche de la réalité, qu'il est impossible de ne pas reconnaître le lieu qui y est représenté³⁵. Par ailleurs, les miroirs incarnent aussi, au moment où le roman a

manière générale, les réflexions sur les rapports entre le savoir, la curiosité et la vanité qui parcourent cette lettre amènent un éclairage intéressant pour l'ensemble de notre recherche.

³² Climante est un personnage maléfique au service de Polemas (sur ce dernier, voir la note 27 de notre travail). Il se déguise en devin, et, lorsque la princesse Galathée vient le consulter, il l'invite à aller se promener à un endroit précis des rives du Lignon, où elle est censée trouver celui qui la rendra heureuse pour le reste de ses jours. Bien sûr, l'objectif est qu'elle découvre Polemas. Mais le hasard fait que Céladon, après sa tentative de suicide, est rejeté par le fleuve exactement au lieu indiqué. Galathée va tomber éperdument amoureuse du berger : nous y reviendrons plus loin.

³³ Maxime Gaume a proposé une analyse de cet épisode : sa thèse est qu'il est emblématique de la volonté d'Honoré d'Urfé de limiter, en opposition avec ses prédécesseurs, la part du merveilleux dans *L'Astrée*. Ainsi, les nombreuses références à la science contenues dans le passage viseraient à démontrer que les tours des magiciens n'ont rien à voir avec le surnaturel. Remarquons qu'il se dégage donc une ambivalence de cet épisode, puisque d'un côté il reflète la confiance en la raison, qui peut expliquer rationnellement le pouvoir des magiciens, et que de l'autre, comme nous allons le vérifier, il dénonce les abus de l'intelligence humaine, quand elle est employée pour de mauvaises fins. GAUME, Maxime, « Magie et religion dans *L'Astrée* » in *R.H.L.F.*, mai-août 1977, p. 373-385.

³⁴ *L'Astrée*, I, p. 157.

³⁵ Nous développerons plus loin l'analyse de la peinture dans *L'Astrée*. Nous examinerons notamment une toile représentant un paysage. Celle-ci, qui se situe dans la galerie de Damon et de Fortune, est également très réaliste (se référer à la page 22 de notre travail).

été écrit, la maîtrise technique³⁶. Observons encore le mécanisme préparé pour effrayer la nymphe :

Au devant du miroir, il y avait une aiz [...] : ceste aiz avoit tout le bas ferré d'un fusil, et [...] elle ne tenoit qu'à quelques poils de cheval [...] ; aussi tost que l'on les tiroit, l'aiz tomboit et de sa pesanteur frappoit du fusil sur une pierre si à propos, qu'elle ne manquoit presque jamais de faire feu. J'avois mis au mesme lieu une mixtion de soulfhre, et de salpestre, qui s'esprend de sorte au feu qui le touche, qu'il s'en esleve une flamme, avec une si grande promptitude, qu'il n'y a celuy qui n'en demeure en quelque sorte estonné.³⁷

Climanthe fait ici l'étalage de ses connaissances scientifiques. D'une part, il utilise la « pesanteur »³⁸ de l'objet suspendu pour son tour. D'autre part, il sait aussi bien exploiter les propriétés des éléments chimiques que celles des miroirs. Cet épisode de *L'Astrée* donne ainsi un aperçu du pouvoir technique que les hommes ont développé durant la Renaissance. Les différents savoirs qu'utilise Climanthe, ainsi que l'intelligence qu'il déploie pour organiser son tour, peuvent impressionner. Pour autant, cette maîtrise contraste avec les fins peu dignes qui sont celles du faux devin, et nous avons donc là un parfait exemple de *science sans conscience*. Comme nous l'avons dit, nous pensons que le mot *artifice*, dans son acception négative, symbolise très bien ce problème de l'intelligence employée pour un but immoral. Et de fait, on retrouve deux fois ce terme dans le passage. D'abord dans le premier extrait que nous avons cité (« j'attachay le miroir au lieu le plus obscur, afin que mon *artifice* fust moins apperceu »), puis juste avant le second :

³⁶ GAUME, Maxime, *Les Inspirations et les sources*, op. cit., p. 83.

³⁷ *L'Astrée*, I, p. 158.

³⁸ Ce terme appartenant au lexique de la science réapparaît dans la description du temple d'Astrée. Voir notre analyse à la page 53.

parce que si l'on eust approché [...], on eust sans doute veu mon *artifice*, je fis à l'entour un assez grand cerne, où je mis les encensoirs de rang, et deffendois à chacun de ne les outrepasser point.³⁹

La présence ici de ce terme nous paraît confirmer l'hypothèse d'un rapprochement entre le thème de la critique de la vie à la cour et celui, plus général, de la *science sans conscience*. Un autre indice va dans le sens de ce rapprochement, il s'agit de la théâtralité perceptible dans ce passage⁴⁰. En effet, si Climante a des aptitudes pour la science, il en a également pour la comédie. Relevons, bien sûr, son déguisement de devin⁴¹, mais aussi le soin qu'il accorde au décor : « Sur un des costez je mis du guy, que je disois estre de chesne, de l'autre la serpe d'or, dont je feignoys l'avoir coupé le sixiesme de la premiere lune. » Ainsi, il semble bien qu'Honoré d'Urfé ait traité le topos des mœurs régnant à la cour de telle manière qu'il s'intègre à celui des finalités de la science. Ce dernier parcourt de la sorte l'ensemble du roman, et il est donc à considérer comme une clé essentielle pour comprendre *L'Astrée*. C'est ce que nous allons pouvoir vérifier en analysant les passages traitant des arts plastiques, et en premier lieu la peinture.

2.2) La Peinture

Ainsi, la rencontre entre la science et la littérature semble dans *L'Astrée* tourner au désavantage de la première, puisqu'elle y est dévalorisée au moyen du topos de la *science sans conscience*. Notre hypothèse est qu'il en est de même pour

³⁹ *L'Astrée*, I, p. 157-158.

⁴⁰ N'oublions pas que l'un des principaux reproches adressés alors à la cour concernait ses aspects théâtraux.

⁴¹ Le déguisement est un thème central de *L'Astrée*. Pour cette question, la référence principale est HENEIN, Eglal, *Protée romancier : les déguisements dans L'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Paris, Nizet, 1996. Mentionnons également la recherche de Jacques Ehrmann, qui montre que l'amour est dans ce roman indissociable du jeu de masque. Parfois, la feinte va jusqu'au travestissement, par exemple lorsque Céladon se fait passer pour la fille du druide Adamas, afin de pouvoir approcher Astrée. EHRMANN, Jacques, *op. cit.*.

les arts plastiques, même si avec ceux-ci la dépréciation apparaît moins explicite. En effet, les descriptions d'œuvres d'art du roman d'Honoré d'Urfé laissent entrevoir une telle maîtrise, et une si grande beauté, que c'est seulement en étant attentif à des détails que l'on peut faire émerger la critique. C'est pourquoi nous parlons d'ombre dans le titre de ce chapitre : derrière ce qui paraît valoriser l'art dans les *ekphrasis* de *L'Astrée*, il existe des éléments, aussi discrets soient-ils, qui mettent en cause les réalisations humaines⁴².

Remarquons que cette continuité dans le traitement de la science et des arts plastiques paraît assez vraisemblable, si l'on s'intéresse à la définition du mot *art* à l'époque où le roman a été écrit. En effet, François Lecerle relève que le terme avait alors un sens beaucoup plus large qu'aujourd'hui, englobant à la fois les sciences, les lettres et les beaux-arts⁴³. C'est ainsi l'ensemble de l'action et du savoir humains que désigne le mot *art*, comme le confirme la définition du Furetière : « [Art :] tout ce qui se fait par l'adresse et par l'industrie de l'homme, en ce sens il est opposé à nature »⁴⁴. Dans ces conditions, traiter de la finalité de la science ou de la finalité de l'art, c'est, pour ainsi dire, développer le même thème.

Pour ce qui est de la peinture⁴⁵ à proprement parler, nous allons examiner deux passages. Le premier est centré sur Céladon, qui se réveille, après sa chute dans

⁴² Dans notre second chapitre, nous aurons néanmoins l'occasion d'observer des œuvres qui ne sont pas dépréciées. Il nous faudra tenter de déterminer ce qui explique ce changement.

⁴³ LECERLE, François, « Arts et littérature » in Aulotte, Robert (dir.), *Précis de littérature française du XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1991, p. 333.

⁴⁴ FURETIÈRE, Antoine, « Art » in *Dictionnaire universel*, Paris, Le Robert, [1690], 1978.

⁴⁵ Eglal Henein a consacré un article à la peinture dans *L'Astrée*. Analysant trois exemples, elle conclut que cet art est à chaque fois associé à la ruse et à la tromperie, d'où la question : la peinture est-elle imposture ? Les deux extraits que nous verrons dans ce chapitre corroborent ces affirmations, notamment par la place qu'ils accordent à l'illusion. Cependant, nous nous apercevrons plus tard que cet art peut également avoir des fonctions positives : en particulier, les toiles du temple d'Astrée apparaissent comme des contre-exemples. HENEIN, Eglal, « De L'Utilité de l'imposture : le statut des

le Lignon, dans une chambre ornée de représentations mythologiques⁴⁶. Quant au second, il s'agit de la galerie narrant l'histoire des bergers Damon et Fortune, morts à cause de la passion amoureuse.

La représentation de Saturne

Il semble que c'est principalement la capacité à faire illusion de la peinture qu'Honoré d'Urfé a désiré mettre en avant dans ce premier passage. Il faut dire que l'invention de la perspective, à la Renaissance, a permis à cet art de devenir beaucoup plus « réaliste » ; à tel point que les personnages de *L'Astrée* ne savent parfois plus faire la différence entre le réel et l'illusion⁴⁷. C'est exactement ce qui arrive à Céladon, lors de son réveil :

Le travail du jour passé l'avoit estourdy, mais à l'heure il ne luy en restoit plus aucune douleur, si bien que se ressouvenant de sa cheute dans Lignon, et de l'opinion qu'il eue peu auparavant d'estre mort, se voyant maintenant dans cette confuse lumiere, il ne sçavoit que juger, sinon qu'Amour l'eust ravy au ciel, pour recompense de sa fidelité. Et ce qui l'abusa d'avantage en ceste opinion, fut que quand sa veue commença de se renforcer, il ne veid autour de luy, que des enrichisseures d'or, et des peintures esclattantes, dont la chambre estoit toute parée, et que son œil foible encore ne pouvoit recognoistre pour contrefaites.⁴⁸

Il est vrai que ces lignes illustrent parfaitement le topos baroque de la confusion entre rêve et réalité. Pour autant, ni l'état dans lequel se trouve Céladon, dont la capacité

peintres dans *L'Astrée* » in *Papers on French seventeenth century literature*, n° 31, 1989, p. 455-467. Se référer aussi à LAUGAA, Maurice, « La Peinture dans *L'Astrée* » in *Colloque commémoratif du quatrième centenaire de la naissance d'Honoré d'Urfé*, Montbrison, La Diana, 1970, p. 71-100.

⁴⁶ Cette chambre se trouve dans le palais de la nymphe Galathée, qui est, rappelons-le, la princesse du Forez. Cet épisode est le début d'un périple difficile pour le berger, qui, du fait de l'amour que lui porte Galathée, va avoir beaucoup de peine à quitter l'univers de la cour.

⁴⁷ Norbert Elias, dans un chapitre décrivant le contexte sociologique de *L'Astrée*, relève que la période est traversée par un doute concernant les frontières entre réalité et illusion. L'invention de la perspective ferait en quelque sorte écho à cette inquiétude philosophique, puisque si elle permet à l'image de se rapprocher de la vérité, elle génère en même temps l'illusion d'un espace à trois dimensions. ELIAS, Norbert, *La société de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1974, p. 287.

⁴⁸ *L'Astrée*, I, p. 41.

de discernement est diminuée, ni la « confuse lumière » n'expliquent entièrement sa méprise. Celle-ci est également due à l'excellence des peintures⁴⁹, comme le laissent entendre plusieurs commentaires élogieux insérés dans la description. Par exemple, à propos d'une représentation de Jupiter :

Puis assez pres de là on le voyoit grand, avec un visage enflambé, mais grave, et plein de majesté, les yeux benins, mais redoutables, la couronne sur la teste, en la main gauche le sceptre qu'il appuyoit sur la cuisse, où l'on voyoit encore la cicatrice de la playe qu'il s'estoit faite [...] pour sauver le petit Bacchus. De l'autre main il avoit le foudre à trois poinctes, qui estoit si bien représenté, qu'il sembloit mesme voler des-ja par l'air.⁵⁰

Relevons d'abord les nuances que le peintre a été capable de donner à l'expression de Jupiter, dont le visage est « enflambé, *mais* grave », et dont les yeux apparaissent « benins, *mais* redoutables » (nous soulignons). Ces nuances rendent le portrait plus réaliste⁵¹, et il n'est donc pas étonnant que Céladon pense, l'espace d'un instant, se retrouver face à face avec le dieu. Par ailleurs, l'illusion peut consister en l'impression de distinguer un mouvement sur la toile, c'est le cas avec le « foudre à trois poinctes », qui est « si bien représenté, qu'il sembl[e] mesme voler des-ja par l'air ». Ici, le lien entre la qualité de la toile (« si bien représenté ») et l'illusion qu'elle génère est clairement affirmé⁵². Voyons un autre extrait, qui montre Ganymède tenter de dérober le foudre à Jupiter :

Un peu à costé on voyait la coupe, et l'esguiere dont ce petit eschanson versoit le nectar à son maistre, si bien représentées, que d'autant que ce petit importun s'efforçant d'atteindre à

⁴⁹ C'est en fait la conjonction de ces divers éléments qui induisent en erreur le berger. Notons que le narrateur n'a quant à lui aucun doute sur la frontière entre le réel et l'univers généré par les toiles : l'opposition entre son point de vue et celui de Céladon parcourt de la sorte tout le passage.

⁵⁰ *L'Astrée*, I, p. 42.

⁵¹ Le détail concernant la « playe » y participe également.

⁵² L'emploi du verbe « sembler » est par ailleurs significatif, puisqu'il indique que le narrateur a conscience du fait qu'il ne s'agit là que de peintures. La différence est essentielle entre *sembler* réel et *être* réel.

la main de Jupiter, l'avoit touchée d'un pied, il sembloit qu'elle chancelast pour tomber, et que le petit eust expressement tourné la teste pour voir ce qui en adviendroit.⁵³

A nouveau, ce chancellement, ainsi que la réaction de Ganymède tournant la tête, donnent la sensation que les éléments de ce tableau peuvent se mouvoir⁵⁴. Une sensation qui contribue certainement aussi à abuser le berger. Enfin, remarquons encore la manière dont le peintre est arrivé à représenter les supplications adressées à Jupiter, ce qui apparaît comme une preuve supplémentaire de maîtrise :

De chasque costé des pieds de ce dieu on voyait un grand tonneau [...], et à l'entour les vœux, les prières, les sacrifices estoient diversement figurez. Car les sacrifices estoient representez par des fumées entre-meslées de feu, et au dedans les vœux et supplications paroisoient comme legeres idées, et à peine marquées, en sorte que l'œil les peut bien recognoistre.⁵⁵

Il semble qu'on ait cherché ici à donner un effet vaporeux à la toile (« fumées entre-meslées de feu » ; « à peine marquées »), qui n'est pas sans rappeler la technique du *sfumato*, inventée justement à la Renaissance par Léonard de Vinci. Par ailleurs, relevons l'étrange comparaison à propos des vœux et des supplications, qui sont pareilles à de « legeres idées ». En effet, est-il possible de donner à voir une « idée légère » ? Peut-être qu'Honoré d'Urfé a voulu, au moyen d'une hyperbole, accentuer encore l'éloge du pouvoir de la peinture.

Si l'on peut admirer à travers ces tableaux les prouesses de l'art, l'illusion produite par ces derniers suscite cependant des interrogations. En effet, celle-ci ne risque-t-elle pas d'engendrer une fascination malsaine ? Le spectateur de ces images ne coure-t-il pas le danger d'être captivé par l'univers artificiel qu'elles génèrent ? La

⁵³ *L'Astrée*, I, p. 42.

⁵⁴ On retrouve dans ces lignes aussi bien le ton élogieux (« si bien représentées ») que le verbe « sembler ».

⁵⁵ *L'Astrée*, I, p. 42.

méprise de Céladon semble bel et bien l'indiquer⁵⁶. Par ailleurs, la fin de la description peut également être sollicitée à l'appui de cette thèse :

Ce seroit un trop long discours de raconter toutes ces peintures particulièrement : tant y a que le tour de la chambre en estoit tout plein. Mesmes Venus dans sa conque marine entre autres choses regardoit encores la blessure que le Grec luy fit en la guerre Troyenne, et l'on voyoit tout contre le petit Cupidon qui la caressoit, avec la blesseure sur l'espaule, de la lampe de la curieuse Psyché.⁵⁷

Ainsi, le spectateur est ici entouré de peintures (« tant y a que le tour de la chambre en estoit tout plein »). Il est en quelque sorte intégré à l'œuvre picturale, et il quitte donc la réalité pour devenir l'un des acteurs de ces peintures. Par ailleurs, cet encerclement symbolise très bien le risque d'enfermement (lié à la fascination) que nous avons mentionné. Mais ce qui est peut-être plus révélateur encore, c'est que les représentations mythologiques, à travers les histoires des différents protagonistes, recréent tout un univers. Ce phénomène est particulièrement visible dans ce dernier extrait, où les références s'enchaînent : la « conque marine » de Vénus, la blessure que *le Grec* lui a faite, ou encore celle de Cupidon à l'épaule, provoquée par la lampe de Psyché, sont autant de renvois intertextuels⁵⁸. Et ces renvois sont si nombreux, qu'ils finissent par former un monde cohérent, dans lequel le spectateur pourrait bien se perdre.

La critique de l'illusion picturale doit être mise en rapport avec le contexte de la Renaissance. En effet, c'est pendant cette période qu'est née l'idée de bâtir des

⁵⁶ On le comprend, l'interaction des personnages avec les œuvres présentées est significative. Plus tard, le berger connaîtra une rêverie en contemplant l'ancre artificiel qui jouxte le palais de Galathée. Se référer aux pages 35 et 36 de notre travail.

⁵⁷ *L'Astrée*, I, p. 42-43.

⁵⁸ Ces allusions ne sont pas expliquées, elles apparaissent comme des évidences : l'extrait souligne combien les hommes de la Renaissance étaient familiarisés avec l'univers mythologique. Par ailleurs, les « blessures d'amour » qui sont mentionnées ici soulèvent la question de l'*érotisme*, nous y reviendrons.

lieux artificiels tels que Fontainebleau. On a parfois employé le terme de « théâtre » pour qualifier ces constructions où, « sur le principe d'une continuité esthétique qui va de l'architecture au décor des moindres objets, s'élabore un univers spectaculaire. »⁵⁹ Mais le risque avec de tels endroits, c'est qu'ils peuvent détourner de l'essentiel ceux qui s'y arrêtent⁶⁰. A la période qui nous intéresse, les obstacles supposés à la spiritualité étaient dénoncés en lien avec la notion de *curiosité*, qui peut être définie sommairement comme un désir excessif de connaissance⁶¹. Comme nous allons le découvrir tout au long de cette recherche, la curiosité a de nombreuses facettes. S'il peut même y avoir une bonne curiosité, le passage que nous venons d'analyser est plutôt à classer dans les exemples de curiosité malsaine. En effet, il rend perceptible cette passion humaine qu'Augustin a dénoncée sous le nom de « convoitise des yeux »⁶². Pour le Père de l'Eglise, la vaine curiosité correspond avant tout à une envie malade de voir, et, dans cette perspective, il n'est pas étonnant qu'une galerie aussi spectaculaire que celle où Céladon se réveille puisse être condamnée. Il semble en effet impossible de se consacrer à la spiritualité dans un tel lieu, la vue y étant bien trop sollicitée : le verbe *voir* apparaît douze fois dans le passage, le mot *œil* deux fois et le mot *vue* également deux fois.

L'illusion, de par la fascination qu'elle engendre, jette donc un certain discrédit sur les peintures ornant le palais de Galathée. Par ailleurs, il semble que ces peintures laissent également entrevoir un contraste entre le fond et la forme. En effet, si l'analyse de la forme révèle une impressionnante maîtrise, il convient de se

⁵⁹ BIDEAUX, Michel, MOREAU, Hélène, TOURNON, André (dir.), *Histoire de la littérature française au XVI^e siècle*, Paris, Nathan, 1991, p. 140.

⁶⁰ Etre détourné de l'essentiel, toujours dans le contexte de l'époque, c'est s'éloigner de Dieu.

⁶¹ CÉARD, Jean (dir.), *op. cit.*, p. 7-8.

⁶² CÉARD, Jean (dir.), *op. cit.*, p. 33.

demander au service de quel sujet celle-ci est employée⁶³. Cette galerie, en présentant des personnages mythologiques, prend le risque de montrer des images non maîtrisées. D'abord, concernant l'*éros*, l'évocation de la liaison homosexuelle entre Ganymède et Jupiter apparaît condamnable. Par ailleurs, les blessures de Vénus et de Cupidon incarnent aussi un éros incontrôlé. En plus de la *violence* des désirs⁶⁴, le passage évoque encore la violence meurtrière, à travers la représentation de Saturne :

D'un costé il voyoit Saturne appuyé sur sa faux, avec les cheveux longs, le front ridé, les yeux chassieux, le nez aquilin, et la bouche degouttante de sang, et pleine encore d'un morceau de ses enfants, dont il en avoit un demy mangé en la main gauche, auquel par l'ouverture qu'il luy avoit fait au costé avec les dents, on voyoit comme panteler les poulmons, et trembler le cœur.⁶⁵

Du côté du sujet, c'est ici l'*horreur* qui domine, avec la vision de Saturne commettant un infanticide « la bouche degouttante de sang » (le mot *sang* apparaît encore deux fois dans les lignes qui suivent). Mais du point de vue de la forme, ce portrait est une réussite, comme le montre la profusion de détails⁶⁶. Surtout, on notera la manière dont le peintre est arrivé à rendre le mouvement des organes : « on voyait comme panteler les poulmons, et trembler le cœur ». Nous sommes là au paroxysme du contraste entre le fond et la forme ! En effet, grâce au talent de l'artiste, il se dégage une certaine beauté de ces poumons et de ce cœur qui semblent se mouvoir. Mais l'art peut-il rechercher la beauté sans tenir compte de la moralité

⁶³ Nous verrons plus loin que cette question est également liée à la notion de curiosité.

⁶⁴ Nous retrouverons celle-ci au moment d'analyser l'antre artificiel, puisqu'elle contient des statues de Pan et de Syrinx. On le sait, cette dernière fut transformée en roseau au moment où le satyre allait la prendre de force.

⁶⁵ *L'Astrée*, I, p. 41.

⁶⁶ Chaque partie du visage est caractérisée par un adjectif : les yeux sont « chassieux », le nez est « aquilin », etc.

du message qu'il délivre ? La suite de notre recherche nous permettra de prolonger cette réflexion⁶⁷.

L'histoire peinte de Damon et de Fortune

Ainsi, Honoré d'Urfé semble exploiter l'opposition entre le fond et la forme pour mettre en cause les peintures décorant la chambre où Céladon se réveille. Si ce procédé n'est pas absent du passage que nous allons maintenant examiner, celui-ci souligne également un autre problème, à savoir l'importance démesurée qui est accordée à la forme dans certaines œuvres, au détriment du sens. C'est ce que l'on peut qualifier d'*art pour l'art*.

Mais avant de nous intéresser aux critiques, nous commencerons à nouveau par relever ce qui est en faveur de l'art dans cet épisode. Il s'agit de la galerie racontant l'histoire de Damon et de Fortune. Les six tableaux qui la composent, décrits chacun séparément, montrent comment ces deux bergers sont tombés amoureux, puis comment leur amour a été contrarié par la magicienne Mandrague. Celle-ci n'a pas hésité à user de son « art » pour tenter d'arriver à son but, qui est de séduire Damon. L'histoire se termine par la mort des deux bergers, trompés par les tours de la magicienne⁶⁸. Ce n'est pas cette fois le narrateur qui décrit les tableaux,

⁶⁷ On pourra comparer cet extrait au tableau de Rubens reproduit dans les annexes : on y retrouve notamment la blessure béante. Concernant la présence du dieu de la mélancolie dans *L'Astrée*, voir KLIBANSKY, Raymond, PANOFKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques*, Paris, Gallimard, 1989 ; GHEERAERT, Tony, *Saturne aux deux visages : introduction à L'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2006.

⁶⁸ Ce long passage se situe bien plus loin que le précédent dans le premier volume de *L'Astrée*. Pour autant, la situation n'a pas véritablement évolué, puisque Céladon, maintenant rétabli, est toujours retenu dans le palais de Galathée. Concernant la magicienne Mandrague, celle-ci apparaît comme une figure maléfique, décédée bien avant l'arrivée du berger à la cour. Nous en apprendrons plus sur son « art » avec l'autre artificiel, car c'est elle qui l'a bâti. Pour ce qui est de Damon et de Fortune, nous ne savons rien d'eux, excepté ce qui concerne leur relation amoureuse. Il faut sans doute les percevoir

mais un personnage, à savoir le druide Adamas : il les explique à Céladon, qui est accompagné de Galathée et de deux de ses favorites. Nous le verrons, les réactions d'Adamas face aux différentes peintures apparaissent significatives pour les questions qui nous intéressent⁶⁹.

Pour ce qui est des toiles à proprement parler, elles semblent être le lieu d'une confrontation entre l'art et la nature. En effet, parallèlement au récit concernant les deux infortunés bergers, Adamas souligne à plusieurs reprises la qualité des peintures, qui égalent, voire même dépassent les réalisations naturelles. C'est ce que l'on peut observer notamment dans le troisième tableau, qui représente un paysage :

Que tout ce paysage est bien fait, et les bords tortueux de ceste riviere avec ces petits aulnes qui la bornent ordinairement ! Ne cognoissez-vous point icy le bois qui confine ce grand pré, où le plus souvent les bergers paresseux paissent leurs troupeaux ? Il me semble que ceste grosse touffe d'arbres à main gauche, ce petit biais qui serpente sur le côté droit, et cette demie lune que fait la riviere en cet endroit, vous le doit bien remettre devant les yeux. Que s'il n'est à ceste heure du tout semblable, ce n'est que le tableau soit faux, mais c'est que quelques arbres depuis ce temps-là sont morts, et d'autres creus.⁷⁰

La rencontre qui se produit entre la nature et l'art dans un tableau représentant un paysage ne peut qu'apporter des éléments signifiants pour notre réflexion. Et de fait, la peinture démontre ici qu'elle est capable d'égaliser la nature, comme on peut le comprendre à travers la manière dont Adamas insiste sur la ressemblance entre la toile et la réalité. L'émotion du druide (visible dans son exclamation), ainsi que l'interpellation qu'il lance à ses auditeurs (« ne cognoissez-vous point icy le bois qui

comme des personnages légendaires, utilisés pour illustrer les tourments de l'amour. A ce propos, Eglal Henein relève que les deux bergers ont une part de responsabilité dans leur mort tragique, parce qu'ils n'ont pas été assez confiants l'un envers l'autre. Leur comportement amoureux n'est pas aussi « exemplaire » que celui de Céladon notamment. HENEIN, Eglal, « De L'Utilité de l'imposture », *op. cit.*, p. 463.

⁶⁹ A nouveau, l'interaction d'un personnage avec les œuvres décrites s'avère porteuse de sens. D'autant plus qu'il s'agit dans ce cas d'un druide, c'est-à-dire d'une figure de la moralité.

⁷⁰ *L'Astrée*, I, p. 445.

confine ce grand pré ? »), contribuent à mettre en évidence cette ressemblance. Par ailleurs, l'emploi répété de l'adjectif démonstratif (« ceste riviere » ; « ces petits aulnes » ; « ceste grosse touffe d'arbres à main gauche » ; etc.), de même que la présence de l'adverbe déictique *ici* (« ne cognoissez-vous point *ici* », nous soulignons), sèment une certaine confusion, et donnent l'impression que les trois personnages se trouvent véritablement devant la parcelle décrite. Enfin, remarquons que si la dernière phrase du druide souligne encore une fois le réalisme de cette peinture (« Que s'il n'est à ceste heure du tout semblable, ce n'est que le tableau soit faux »)⁷¹, elle met également en valeur la stabilité de l'art humain, qui est opposée au changement perpétuel de la nature, symbolisé par la naissance et la mort des arbres⁷². Ainsi, l'art ne sort pas perdant de cette rencontre avec la nature. Au contraire, la dernière réflexion du druide semble même lui donner un léger avantage. Voyons ce qu'il en est maintenant quand il s'agit de décrire la beauté du berger Damon, toujours dans le troisième tableau :

Mais certes il faut aussi advouer que ce berger ne peut estre surpassé en beauté. Considerez les traits delicats et proportionnez de son visage, sa taille droite et longue, ce flanc arrondy, cest estomac relevé, et voyez s'il y a rien qui ne soit en perfection. Et encore qu'il soit un peu courbé pour mieux se servir de l'eau, et que de la main droicte il frotte le bras gauche, si est-ce qu'il ne fait action qui empesche de recognoistre sa parfaite beauté.⁷³

⁷¹ Relevons le paradoxe : c'est la dissemblance qui fonde la ressemblance.

⁷² L'une des caractéristiques attribuées à la nature pendant la Renaissance est la transformation continue : « L'imagination des poètes est hantée par cette force de mouvement et de maturation qui engendre la vie par la mort et se rapproche ainsi de l'amour : Ronsard bien sûr, mais Montaigne également, peintres tous deux du passage et de la métamorphose, peintres baroques si l'on veut. » Extrait de MENAGER, Daniel, *Introduction à la vie littéraire du XVI^e*, Paris, Bordas-Mouton, 1968, p. 79-80. Par ailleurs, on peut également évoquer la notion de *variété*. A la Renaissance, la nature était considérée comme le lieu de la variété, et elle était donc caractérisée par la richesse et la diversité de ses productions. Mais la propension de la nature à créer place ses réalisations sous le signe de l'éphémère et de la mortalité : on retrouve ce balancement dans l'extrait, puisque les arbres morts ont été remplacés par d'autres qui ont poussé. COUZINET, Marie-Dominique, « La Variété dans la philosophie de la nature : Cardan, Bôdin » in COURCELLES, Dominique de (dir.), *La Varietas à la Renaissance*, Paris, Ecoles des chartes, 2001.

⁷³ *L'Astrée*, I, p. 445.

La beauté entre souvent en ligne de compte lorsqu'on désire établir qui de la nature ou de l'art est supérieur. Se pose alors la question de savoir lequel des deux est capable de produire les ouvrages les plus beaux. Dans cet extrait, c'est bien de la perfection dont il est question (« ce berger ne peut être surpassé en beauté » ; « voyez s'il y a rien qui ne soit en perfection » ; « sa parfaite beauté »)⁷⁴, mais il est difficile de déterminer si le mérite en revient à la nature ou à l'art. Bien sûr, la beauté du modèle, à savoir Damon, est naturelle. Mais la manière dont la description est formulée (on y trouve une accumulation de critères servant à juger un tableau, comme si l'artiste avait avant tout cherché à satisfaire ces critères, peut-être au détriment de l'exactitude) peut indiquer que l'art du peintre a contribué à produire cette beauté ; ce qui apparaît d'autant plus comme une réussite que la torsion de Damon n'est pas particulièrement élégante.

A nouveau, l'art se montre donc capable d'égaliser la nature, voire même de la dépasser, puisqu'il n'est pas vraiment possible pour l'instant de définir ce qui contribue le plus à la perfection. La suite de la description doit également retenir notre attention :

Or jetez l'œil de l'autre côté du rivage, si vous ne craignez d'y voir le laid en sa perfection, comme en la sienne vous avez vu le beau, car entre ces ronces effroyables vous verrez la magicienne Mandrague contemplant le berger en son bain.⁷⁵

Le peintre a ainsi décidé de rapprocher le charme et la laideur. Cette union des contraires amplifie encore la beauté de Damon, par le contraste qui se produit avec la

⁷⁴ Notons l'enthousiasme d'Adamas, qui souligne à trois reprises le charme de Damon. Déjà dans ces lignes, le commentaire du druide laisse entrevoir une certaine vanité. Nous examinerons un peu plus loin d'autres exemples révélateurs.

⁷⁵ *L'Astrée*, I, p. 445-446.

magicienne. De la sorte, c'est bien l'artiste, finalement, qui est arrivé à générer le plus de beauté, en exploitant au mieux les effets de la composition.

Voilà un extrait qui montre que l'art ne fait pas qu'imiter la nature, il peut également ajouter des éléments qui lui sont propres, comme ici avec la composition. Il faut préciser qu'à la Renaissance, les peintres, désirant se distinguer de leurs prédécesseurs médiévaux, ont beaucoup insisté sur le fait qu'ils n'étaient pas de simples imitateurs : « L'artiste, "inventant", "disposant" et "ornant", ne se contente pas de transcrire directement sur la toile ce qui lui tombe sous les yeux. [...] Décomposant la nature avant de la reconstruire, la peinture est, selon la formule de Vinci, "chose mentale". »⁷⁶ Cette nouvelle conception de la peinture, que François Lecercle résume par la formule de Léonard de Vinci, laisse entrevoir un certain orgueil. En effet, en reconstruisant mentalement la nature avant de la peindre, l'artiste remplace d'une certaine manière le Créateur⁷⁷. Le début de la description du quatrième tableau semble aborder cette question :

Voicy une nuict fort bien représentée. [...] Prenez garde comme ces estoilles semblent tremousser. Voyez comme ces autres sont si bien disposées, que l'on les peut recognoistre. Voilà la grande Ourse : voyez comme le judicieux ouvrier, encore qu'elle ait vingt-sept estoilles, toutesfois n'en représente clairement que douze, et de ces douze encores, n'y en fait-il que sept bien esclatantes.⁷⁸

Ainsi, le peintre n'a pas restitué servilement le ciel étoilé. Dans le souci d'organiser la nature brute, il a choisi de ne représenter « *clairement* » que douze étoiles, dont

⁷⁶ LECERCLE, François, *op. cit.*, p. 343.

⁷⁷ Daniel Arasse relève quant à lui que Léonard de Vinci fut le premier à employer le terme *créer* pour désigner l'ensemble des opérations nécessaires à la réalisation d'une toile. Ceci corrobore l'hypothèse d'une influence du célèbre artiste italien sur la conception de la peinture présente dans *L'Astrée*. ARASSE, Daniel, « La Science divine de la peinture selon Léonard de Vinci » in MOREL, Philippe (dir.), *L'art de la Renaissance entre science et magie*, Paris, Somogy, 2006, p. 343-344.

⁷⁸ *L'Astrée*, I, p. 446-447.

sept seulement apparaissent « *bien esclatantes* »⁷⁹. Cette aptitude humaine d'organisation, qui est l'une des caractéristiques attribuées à l'art dans *L'Astrée*, est rendue manifeste par le vocabulaire employé. Le peintre a « disposé »⁸⁰ les étoiles afin de les rendre reconnaissables. De plus, il est comparé à un « judicieux ouvrier ». Si le terme d'*ouvrier* valorise le labeur de l'artiste, il peut également jeter un certain discrédit sur son œuvre, par l'orgueil qu'il laisse transparaître. En effet, en *disposant* ce ciel étoilé, le peintre se hisse à la place de Dieu, et sa maîtrise pourrait lui faire oublier toute révérence⁸¹. Remarquons que le rapprochement entre l'ouvrier et la divinité est établi par Adamas lui-même, dans un commentaire qui introduit l'histoire de Damon et de Fortune, quelques pages auparavant :

Tout ainsi que l'ouvrier se joue de son œuvre et en fait comme il luy plaist, de mesmes les grands dieux, de la main desquels nous sommes formez, prennent plaisir à nous faire jouer sur le theatre du monde, le personnage qu'ils nous ont esleu.⁸²

De la sorte, l'art sort vainqueur de l'analyse de ces trois extraits (le paysage, la beauté de Damon et le ciel étoilé), puisque sa supériorité sur la nature y apparaît de plus en plus évidente. Cependant, un tel pouvoir est vain s'il n'est pas accompagné de spiritualité : c'est ce que souligne déjà la présence du mot *ouvrier*. Nous reviendrons plus loin sur la question de l'*orgueil*, lorsque nous examinerons des descriptions architecturales. Pour l'instant, ce qui semble contrebalancer la valorisation de l'art dans la galerie de Damon et de Fortune, concerne avant tout

⁷⁹ La manière dont celles-ci « semblent tremousser » rappellent l'illusion de mouvement du passage précédent.

⁸⁰ Le verbe *disposer* était mentionné dans la citation de François Leclercle décrivant la nouvelle conception de la peinture à la Renaissance.

⁸¹ Nous retrouverons cette problématique dans le prochain extrait, où l'ouvrier sera cette fois associé à l'*invention*. Voir la page 33 de notre travail.

⁸² *L'Astrée*, I, p. 441-442.

l'importance excessive accordée à la forme : c'est ce que nous avons qualifié auparavant d'*art pour l'art*.

Cette réflexion sur les finalités de l'art entretient à nouveau des liens avec la notion de *curiosité*. En effet, les moralistes de la Renaissance distinguaient les *curieux*, qui recherchent le savoir sans autre objectif que le plaisir, et les *studieux*, qui subordonnent leur désir de connaissance à une finalité morale et spirituelle⁸³. Pour les curieux, le danger est de s'égarer dans la multitude des savoirs jugés secondaires, et ainsi perdre de vue l'essentiel, à savoir se consacrer à la spiritualité⁸⁴. Autrement dit, la science ne peut avoir sa fin en elle-même, mais elle doit tendre vers le sacré⁸⁵. Transposés dans le domaine de l'art, ces principes condamnent les œuvres où l'abondance de détails formels est recherchée comme un but en soi. Ils excluent donc la pratique d'un art tourné sur lui-même (c'est-à-dire l'*art pour l'art*) : l'art n'est pas libéré de toute fonction, il a pour mission de dispenser un message moral.

Si nous en revenons aux tableaux décrits par Adamas, le premier d'entre eux offre un exemple de déséquilibre entre le fond et la forme. Observons les propos du druide, lorsqu'il s'enthousiasme pour l'aspect formel de la toile :

Mais pour l'embellissement du tableau, prenez garde comme l'art de la peinture y est bien observé, soit aux raccourcissements, soit aux ombrages, ou aux proportions. Voyez comme il semble que le bras du berger s'enfonce un peu dans l'enfleure de cet instrument, et comme la

⁸³ CÉARD, Jean (dir.), *op. cit.*, p. 79.

⁸⁴ C'est ce qui semble arriver à Adamas dans cet épisode de la galerie de Damon et de Fortune. Précisons qu'en plus d'être une figure de la moralité, le druide apparaît également comme un personnage particulièrement cultivé. Dans ce passage, c'est principalement cette seconde qualité qui est mise en avant, puisqu'il est le seul à posséder les connaissances nécessaires pour commenter les tableaux. Nous allons voir dans la suite de notre analyse que son commentaire n'est pas assez centré sur le sens des toiles. Ainsi, même un druide n'est pas à l'abri d'un égarement momentané.

⁸⁵ CÉARD, Jean (dir.), *op. cit.*, p. 32.

cane par où il souffle, semble en haut avoir un peu perdu de sa teinture, c'est parce que la bouche moite la luy a ostée.⁸⁶

La première phrase confirme que « l'art de la peinture » est surtout employé pour « l'embellissement » de l'œuvre, et non pas pour faire passer un message. C'est ce que l'on peut constater avec les informations transmises à propos de l'instrument du berger (une cornemuse). Si elles ne servent en rien le sujet de ce tableau (à savoir le dédain de Damon pour les bergères, qui n'a jamais aimé avant de rencontrer Fortune), elles laissent entrevoir un goût certain du détail, puisque le peintre a même pensé à l'usure de l'embouchure (« voyez [...]comme la cane par où il souffle, semble en haut avoir un peu perdu de sa teinture »)⁸⁷. Ces éléments corroborent donc l'hypothèse d'un déséquilibre entre le fond et la forme. Par ailleurs, remarquons qu'il est possible d'interpréter l'emploi du métalangage de la peinture (« raccourcissements », « ombrages », « proportions », « enfleure ») comme faisant écho à un art tourné sur lui-même. En effet, ces termes centrent les propos du druide sur la peinture (en particulier sur ce qu'elle est capable de réaliser), plutôt que sur le sujet de la toile. L'œuvre génère pour ainsi dire du discours sur elle-même, au lieu d'inviter à la réflexion. Un autre extrait, provenant du cinquième tableau, permet de prolonger cette analyse :

Avant que passer plus outre, considerez un peu l'artifice de ceste peinture. Voyez les effets de la chandelle de Mandrague, entre les obscuritez de la nuict. Elle a tout le costé gauche du visage fort clair, et le reste tellement obscur qu'il semble d'un visage différent ; la bouche entr'ouverte paroist par le dedans claire, autant que l'ouverture peut permettre à la clarté d'y entrer [...]. Or voicy un autre grand artifice de la peinture, qui est cest éloignement, car la

⁸⁶ *L'Astrée*, I, p. 442.

⁸⁷ Concernant ce goût du détail, mentionnons également la peine que le peintre s'est donné pour représenter le troupeau de Damon, quelques lignes plus loin : « Regardez à main gauche comme ses brebis paissent : voyez-en les unes couchées à l'ombre, les autres qui se lechent la jambe, les autres commes estonnées, qui regardent ces deux belliers qui se viennent heurter ». *L'Astrée*, I, p. 442-443.

perspective y est si bien observée, que vous diriez que cest autre accident [...], est hors du tableau et bien esloigné d'icy.⁸⁸

A nouveau, même s'ils contribuent à la beauté du tableau, les détails décrits par le druide ne sont pas indispensables à la compréhension du sujet. Remarquons le jeu autour du mot *artifice*. Le druide l'emploie deux fois, a priori pour célébrer la qualité de la toile (« considerez un peu l'artifice de ceste peinture » ; « voicy un autre grand artifice de la peinture »). Cependant, nous avons vu que ce terme est mal connoté dans *L'Astrée*. Ainsi, une double occurrence en quelques lignes ne peut qu'apparaître suspecte, et il est fort probable que l'auteur ait voulu, par ce moyen, attirer notre attention sur ce qui pose problème dans cet extrait. Par ailleurs, relevons encore une fois la présence du métalangage de la peinture (« clair », « obscur », « perspective »). Ici, l'effet est accentué par la répétition, quasi obsessive, des termes faisant référence à la clarté et à l'obscurité. On sait que la répétition peut être exploitée pour donner une impression de ressassement : sa fonction, dans ce passage, est certainement de mettre en évidence le dérèglement d'un art enfermé sur lui-même⁸⁹.

Avant de conclure ce chapitre consacré à la peinture, intéressons-nous encore à un autre problème mis en lumière par les toiles de cette galerie. Il s'agit d'un contraste similaire à celui contenu dans la représentation de Saturne. A nouveau, c'est un extrait très sanglant qui soulève des interrogations, celui de la mort de Damon⁹⁰ :

⁸⁸ *L'Astrée*, I, p. 447-448.

⁸⁹ Faut-il percevoir l'égarement du druide, ou celui de l'artiste qui a peint cette toile ? Sans doute, la responsabilité est-elle ici partagée, et Honoré d'Urfé exploite-t-il à la fois l'œuvre et à la fois son commentaire pour condamner doublement la curiosité.

⁹⁰ Le berger s'est suicidé, persuadé par un sortilège de la magicienne de l'infidélité de Fortune.

Or considerons le rejaillissement du sang en sortant de la playe : il semble à la fontaine, qui conduite par longs canaux de quelque lieu fort relevé, lors qu'elle a esté quelque temps contrainte et retenue en bas, aussi tost qu'on luy donne ouverture, saulte de furie çà et là. Car voyez ces rayons de sang, comme il sont bien representez ! considerez ces bouillons qui mesme semblent se souslever à eslans ! Je croy que la nature ne sçauroit rien représenter de plus naïf.⁹¹

Ce qui surprend dans cet extrait, c'est l'enthousiasme d'Adamas, alors même qu'il est en train de commenter une scène particulièrement macabre. La manière dont celui-ci arrive à analyser froidement le « rejaillissement » du sang (développant même une comparaison assez compliquée : « il semble à la fontaine, [...] lors qu'elle a esté quelque temps contrainte et retenue en bas »), rend perceptible combien le regard artistique peut être singulier, puisqu'il arrive percevoir la beauté même dans l'*horreur*. Ensuite, le contraste se fait plus fort encore, avec les exclamations du druide. Celles-ci apparaissent inopportunes, parce qu'elles laissent entrevoir l'émerveillement du vieil homme devant ce spectacle funèbre : ici, la violence de l'image est d'autant plus condamnable qu'elle n'a pas su inspirer la compassion⁹². Par ailleurs, relevons encore la dernière phrase d'Adamas. A un moment où l'art est particulièrement éloigné de la spiritualité, le druide affirme sa supériorité sur la nature : « Je croy que la nature ne sçauroit rien représenter de plus naïf. » Comme nous le verrons, il revient à la nature, dans ce roman, d'incarner la spiritualité. Cette victoire de l'art sur la nature est ainsi relativisée, puisqu'elle souligne surtout combien la science peut s'écarter de la conscience. D'un point de vue symbolique, l'idéal n'est pas de vaincre la nature, mais de collaborer avec elle. C'est également le message que les *ekphrasis* centrées sur l'architecture semblent délivrer : nous allons maintenant en présenter deux exemples.

⁹¹ *L'Astrée*, I, p. 450.

⁹² Cette peinture n'est donc pas porteuse d'un message moral, à la différence de celles qui se trouvent dans le temple d'Astrée. Se référer aux pages 53 à 55 de notre recherche.

2.3) L'Architecture

L'analyse des passages concernant la peinture a démontré que derrière les arguments en faveur de cet art, il est possible de déceler des critiques. A propos de la manière dont est mis en valeur le travail des peintres, on peut dire qu'elle diffère entre les deux extraits. Alors que dans le palais de Galathée, la puissance de l'art est perceptible à travers l'illusion de Céladon, dans la galerie de Damon et de Fortune, c'est une confrontation directe avec la nature qui met en évidence la maîtrise humaine. De la sorte, alors que la nature est totalement absente du premier passage (dans ce lieu très artificiel qu'est le palais de la nymphe, elle a été remplacée par l'univers mythologique), elle apparaît dans le second, ce qui produit des confrontations significatives pour notre problématique.

Ces confrontations sont au cœur de cette nouvelle partie, consacrée à l'architecture⁹³. En effet, Honoré d'Urfé présente des réalisations architecturales rapprochant l'art et la nature. D'une part, nous commencerons par étudier la description d'une grotte artificielle⁹⁴, que nous aurons l'occasion plus loin de

⁹³ Noémi Hepp propose une réflexion sur l'architecture dans *L'Astrée*. Elle remarque que les descriptions architecturales du roman sont discrètes, ce qu'elle explique par la volonté de privilégier le flux romanesque. Autrement dit, les descriptions ne sont développées que si elles apportent des indications sur la psychologie des personnages. Les passages que nous allons voir vont dans ce sens. HEPP, Noémi, « L'architecture dans quelques grands romans du premier XVII^e siècle » in *Travaux de littérature*, n° 12, 1999, p. 289-300.

⁹⁴ Cette description renvoie, comme chaque *ekphrasis* de *L'Astrée*, au contexte de l'époque. On s'intéressait beaucoup à la Renaissance aux lieux rendant indécises les limites entre nature et culture, et c'est pourquoi de nombreuses grottes artificielles furent alors construites. Les grottes naturelles étaient quant à elles perçues comme des abrégés de « l'art de la nature », notamment du fait de leur ornementation (parures végétales, concrétions calcaires, etc.). Voir à ce sujet le chapitre consacré au « Renouveau du *locus amœnus* » dans DUPORT, Danièle, *Le Jardin et la nature : ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002. On peut aussi consulter l'ouvrage de Philippe Morel, qui montre que la réalisation de grottes artificielles était en partie motivée par une réflexion sur la genèse de la nature. MOREL, Philippe, *Les Grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle : théâtre et alchimie de la nature*, Paris, Macula, 1998.

comparer avec un antre naturel, celui où Céladon trouve refuge. D'autre part, nous nous intéresserons au jardin de Galathée, qui fait également se rencontrer l'artificiel et le naturel. Remarquons que ces rapprochements ne sont certainement pas vides de sens. Ils permettent, une fois encore, de souligner l'orgueil des artistes, qui, en copiant ou en organisant la nature, se substituent au Créateur. A l'époque, la notion d'*orgueil* est d'ailleurs encore indissociable de la spiritualité :

[Orgueil :] fierté, arrogance, superbe, sottise gloire et présomption, le premier des sept péchés capitaux. C'est ce péché qui a précipité les mauvais Anges dans l'abîme, qui eurent l'*orgueil* de se vouloir comparer à Dieu.⁹⁵

La grotte artificielle de la magicienne Mandrague

La première grotte qui apparaît dans *L'Astrée* est celle réalisée par la magicienne Mandrague. Ce personnage maléfique était déjà au centre de l'histoire de Damon et de Fortune⁹⁶. Bien sûr, son implication dans la réalisation de cet édifice n'est pas sans importance, comme le prouvent les propos de Galathée, lorsqu'elle explique à Céladon l'origine de la grotte :

Et qui est, respliqua le berger, ceste Mandrague ? Si l'on cognoist à l'œuvre quel est l'ouvrier, dit Galathée, à voir ce que je dis, vous jugerez bien qu'elle est une des plus grandes magiciennes de la Gaule ; car c'est elle qui a fait par ses enchantements ceste grotte, et plusieurs autres raretez qui sont autour d'icy.⁹⁷

⁹⁵ FURETIERE, Antoine, « Orgueil » in *Dictionnaire universel*, Paris, Le Robert, [1690], 1978.

⁹⁶ La description de la grotte précède l'histoire de Damon et de Fortune, puisque ce sont les tableaux présents dans l'antre que le druide Adamas commente. C'est en se promenant dans les alentours du palais que Galathée, Céladon et deux favorites aperçoivent la grotte. D'une certaine façon, il s'agit pour le berger d'une épreuve, car il risque d'être séduit par le luxe de cet antre, et ainsi dévier de sa quête amoureuse. Sans doute, la magie qui entoure cet édifice souligne-t-elle le danger de séduction.

⁹⁷ *L'Astrée*, I, p. 440.

L'extrait propose un rapprochement original, qui est celui de l'art et de la magie⁹⁸. Ce rapprochement est suggéré par la juxtaposition des termes « œuvre », « ouvrier », « magicienne » et « enchantement ». Il peut s'expliquer, une nouvelle fois, en rapport avec la notion de *curiosité*. A la Renaissance, la magie était condamnée notamment parce qu'elle tente de forcer les secrets de la nature, dans le but d'accroître le pouvoir de l'homme. Cette tentative d'accéder à des connaissances normalement réservées à Dieu⁹⁹ fait alors du magicien une figure par excellence de la curiosité¹⁰⁰. Ainsi, le rapprochement peut avoir pour fonction de souligner l'*orgueil* des artistes, qui, en imitant la nature, comme ici avec l'élaboration d'une grotte, quittent en quelque sorte le cadre qui leur est réservé, à l'instar des magiciens¹⁰¹. Cette interprétation semble être confirmée par la présence d'un polyptote : « si l'on cognoist à l'œuvre quel est l'ouvrier ». Nous avons déjà vu en quoi le mot *ouvrier* peut aller dans le sens de l'orgueil¹⁰². L'effet est dans cet extrait amplifié par l'insistance produite par la figure de style. La fin de la description¹⁰³ reprend d'ailleurs encore une fois le terme, lorsque Céladon, après avoir contemplé l'ancre, « lou[e] l'invention et l'artifice de l'ouvrier »¹⁰⁴. L'association avec le mot *invention* est révélatrice : elle signale que l'artiste fait plus qu'imiter la nature, il crée bel et bien une œuvre originale.

⁹⁸ Sur cette question, on peut se référer à l'ouvrage dirigé par Philippe Morel, dont les diverses contributions cherchent à définir les rapports entre science, art et magie à la Renaissance. Ces notions se chevauchaient alors fréquemment, parfois jusqu'à se confondre. Voir notamment le chapitre consacré à « La nature et ses doubles ». MOREL, Philippe (dir.), *L'Art de la Renaissance entre science et magie*, Paris, Somogy, 2006.

⁹⁹ La nature est en principe son domaine exclusif.

¹⁰⁰ CÉARD, Jean (dir.), *op. cit.*, p. 16.

¹⁰¹ Si la curiosité est perceptible à travers la magie, elle apparaît également dans les propos de Galathée : « à voir ce que je dis, vous jugerez bien qu'elle est une des plus grandes magiciennes de la Gaule » (nous soulignons). Rappelons que la vue est le sens de la curiosité.

¹⁰² Au moment d'expliquer la nouvelle conception de la peinture. Les peintres ne se voient plus à la Renaissance comme des imitateurs, mais comme des créateurs. Le terme ouvrier apparaît dans la description d'un tableau « reconstruisant » un ciel. Voir nos pages 25 et 26.

¹⁰³ *L'Astrée*, I, p. 441.

¹⁰⁴ Remarquons que l'emploi du terme *artifice* rend suspect le compliment : il faut certainement voir ici plus une critique qu'un véritable éloge. Nous avons déjà observé ce jeu, lorsque Adamas célébrait l'artifice des peintures narrant l'histoire de Damon et de Fortune.

Le début du passage place donc cet édifice sous le signe de l'*orgueil*. La suite prolonge la critique, comme le montre la description des deux statues¹⁰⁵ qui ornent la grotte :

Les cheveux, les sourcils, les moustaches, la barbe et les deux cornes de Pan estoient de coquille de mer, si proprement mises que le ciment n'y paroissoit point. Syringue qui estoit de l'autre costé avoit les cheveux de roseaux, et en quelques lieux depuis le nombril, on les voyait comme croistre peu à peu.¹⁰⁶

Ce qui est intéressant ici, c'est l'intégration d'éléments naturels (coquillages et roseaux) aux statues : tout se passe comme si, au moment où l'art apparaissait au sommet de sa puissance, on voulait donner à voir dans un même temps une nature soumise, vaincue¹⁰⁷. Il est vrai que l'utilisation de matériaux naturels dans l'ornementation des grottes artificielles n'était pas rare¹⁰⁸. Pour autant, on semble dans ce cas avoir voulu insister sur l'humiliation, puisqu'il revient à la nature de figurer les parties les plus basses des deux personnages, en particulier leur *pilosité*. Une énumération attire l'attention du lecteur sur cette question¹⁰⁹ : « Les cheveux, les sourcils, les moustaches, la barbe [...] estoient de coquille de mer ». On sait par ailleurs que les cornes sont mal connotées, et ce n'est probablement pas un hasard si

¹⁰⁵ A la place de piliers, l'ancre est construit sur des termes représentant les personnages mythologiques Pan et Syrix. Nous allons revenir sur ce qui unit ces deux divinités. Pour l'instant, contentons-nous de signaler que la présence de Pan dans un roman pastoral n'a rien de surprenant. Emmanuel Bury indique que le fils d'Hermès, né en Arcadie, est à la fois le protecteur des troupeaux et l'incarnation de la nature vivante et féconde : il est donc une divinité essentielle pour les bergers. BURY, Emmanuel, « Le Mythe arcadien » in *Et in Arcadia ego*, Paris, Papers on French seventeenth century literature, 1997, p. 208-209.

¹⁰⁶ *L'Astrée*, I, p. 440.

¹⁰⁷ Sous un certain angle en tout cas, il y a bien victoire, puisque Mandrague est arrivée à égaler la nature en réalisant cet ancre.

¹⁰⁸ Philip Morel explique par exemple que l'usage des coquillages était fréquent. Leur présence avait pour principale fonction de figurer la mer, et ainsi rappeler l'importance, selon la tradition mythologique, de l'élément aquatique dans la formation du monde. MOREL, Philippe, *Les Grottes maniéristes*, *op. cit.*, p. 39 et 57.

¹⁰⁹ Elle souligne aussi le soin accordé aux détails : rien n'a été oublié pour rendre ces statues réalistes. Dans la même idée, relevons l'illusion générée par les cheveux de la nymphe, puisque le spectateur à l'impression de les voir « croistre peu à peu ». L'illusion de mouvement était déjà présente dans les peintures décorant la chambre où Céladon se réveille.

elles sont aussi réalisées au moyen de coquillages¹¹⁰. Remarquons néanmoins que Pan et Syrinx sont des divinités proches de la nature¹¹¹, ce qui peut aussi expliquer la présence d'éléments naturels. Quant aux cheveux de Syrinx, ils font référence à sa métamorphose en roseau, effectuée dans le but d'échapper à la poursuite amoureuse de Pan¹¹². Il n'en reste pas moins que les deux statues s'intègrent parfaitement aux réflexions sur les rapports entre l'art et la nature qui parcourent le texte.

Observons maintenant le comportement de Céladon par rapport à cet édifice. On peut d'abord relever que c'est à la requête du berger que les promeneurs s'arrêtent dans ce lieu :

Il advint qu'un jour, [...] ils passèrent devant la grotte [...], et parce que l'entrée sembloit belle et faite avec un grand art, le berger demanda ce que c'estoit.¹¹³

Madeleine Bertaud a souligné le goût des pasteurs pour le spectacle de la nature :

Les bergers ne se contentent pas de se sentir bien sur les rives du Lignon [...] ; ils jouissent aussi en véritables esthètes de la beauté des lieux faits pour servir de modèles aux peintres.¹¹⁴

¹¹⁰ Les cornes et la pilosité abondante appartiennent à la représentation traditionnelle de Pan. Rappelons que l'apparence du dieu est monstrueuse, moitié homme et moitié animal. Se référer à l'étude de Françoise Lavocat *La Syrinx au bûcher : Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève, Droz, 2005. Nous reproduisons également en annexe deux peintures montrant le satyre.

¹¹¹ Selon les sources, Syrinx fait partie soit de la catégorie des nymphes vivant dans les rivières (les naïades), soit de celle peuplant les arbres (les hamadryades).

¹¹² Ovide raconte cette métamorphose (*Les Métamorphoses*, Livre 1). Au moment où Pan est sur le point d'attraper Syrinx, celle-ci est transformée par son père en roseau (une transformation qui est à l'origine de la flûte de Pan). L'histoire des deux divinités est donc celle d'un éros non maîtrisé, puisque Pan ne peut résister à ses désirs brutaux. Par ailleurs, l'éros est aussi perceptible dans la nudité de Syrinx, qui est suggérée dans notre description par la mention de son nombril : « en quelques lieux depuis le nombril, on voyait [ses cheveux] comme croistre peu à peu ». La nymphe apparaît également dénudée sur les peintures que nous avons reproduites (voir les annexes). Ce que l'on retiendra ici, c'est que la mythologie est une nouvelle fois associée par Honoré d'Urfé à l'éros, comme dans la galerie où Céladon se réveille. Cette association va dans le sens d'une division entre l'art et la spiritualité : leur réunion aura lieu dans le temple d'Astrée.

¹¹³ *L'Astrée*, I, p. 440.

¹¹⁴ BERTAUD, Madeleine, « L'Art de bien vivre », *op. cit.*, p. 26-27.

La manière dont Céladon réagit en apercevant la grotte démontre que les bergers d'Honoré d'Urfé sont également sensibles à l'art : c'est bien la beauté de la réalisation qui déclenche l'envie de découvrir. De la sorte, le passage commence sur l'une des facettes positives de la curiosité, puisqu'il s'agit simplement d'un attrait pour le beau¹¹⁵. Cependant, s'il devient excessif, cet attrait peut être problématique. Le basculement a lieu lorsque Céladon pénètre dans la grotte :

Et lors entrant dedans, le berger demeura ravy en la consideration de l'ouvrage.¹¹⁶

C'est le verbe *ravir* qui met en évidence l'abus. En effet, au lieu de connaître une élévation vers le sacré, comme on l'attendrait avec ce verbe, Céladon se perd dans « la consideration de l'ouvrage ». Autrement dit, le fait d'entrer dans l'édifice a détourné le berger de la spiritualité, puisque au ravissement spirituel, se substitue celui procuré par l'observation des merveilles de l'ancre. Nous le verrons, le phénomène sera inverse avec la caverne naturelle. Pour l'instant, intéressons-nous à ce qui fascine Céladon :

Au milieu de la grotte on voyait le tombeau [...], et tout à l'entour estoit garny de tableaux, dont les peintures estoient si bien faictes que la veue en decevoit le jugement. La separation de chaque tableau se faisoit par des demy pilliers de marbre noir rayez ; les encoigneures du tombeau, les bazes et les chapiteaux des demy colonnes, et la cornice qui tout à l'entour en façon de ceinture, r'attachoit ces tableaux, et de diverses pieces n'en faisoit qu'une bien composée, estoit du même marbre.¹¹⁷

¹¹⁵ Le Furetière mentionne cette facette de la curiosité : « [Curieux :] se dit en bonne part de celui qui a le désir d'apprendre, de voir les bonnes choses, les merveilles de l'art et de la nature. » FURETIERE, Antoine, « Curieux » in *Dictionnaire universel*, Paris, Le Robert, [1690], 1978.

¹¹⁶ *L'Astrée*, I, p. 440.

¹¹⁷ *L'Astrée*, I, p. 440-441.

Cet extrait, qui décrit le tombeau présent dans la grotte¹¹⁸, donne une idée de la profusion d'éléments pouvant ici capter l'attention. Comme dans la galerie où le berger se réveille après sa chute dans le Lignon, il apparaît impossible de se consacrer à la méditation dans un endroit sollicitant autant les yeux¹¹⁹. Surtout, le passage insiste sur la propension à la démesure de l'architecture. C'est la fonction qui semble avoir été attribuée cette fois au métalangage, puisque l'emploi répété de mots appartenant au lexique de l'architecture forme une accumulation, c'est-à-dire une figure soulignant un excès¹²⁰ :

La separation de chaque tableau se faisoit par des demy *pilliers* de marbre noir rayez ; les *encoigneures* du tombeau, les *bazes* et les *chapiteaux* des demy *colomnes*, et la *cornice* [...] estoit du même marbre. (Nous soulignons.)

Il vaut la peine de comparer ces lignes avec ce qu'écrit Montaigne sur le « jargon » des architectes :

Je ne me puis garder, quand j'oy nos architectes s'enfler de ces gros mots de pilastres, architraves, corniches, d'ouvrage Corinthien et Dorique, et semblables de leur jargon, que mon imagination ne se saisisse incontinent du palais d'Apolidon ; et, par effect, je trouve que ce sont les chetives pieces de la porte de ma cuisine.¹²¹

Ici aussi, on trouve une accumulation de mots faisant partie du vocabulaire de l'architecture. Montaigne dénonce le contraste existant entre ces termes, qui

¹¹⁸ Il s'agit du tombeau de Damon et de Fortune, morts par la faute de la magicienne. L'artifice qui l'entoure contraste avec la simplicité du sépulcre construit en souvenir de Céladon. Ce dernier est élevé par les proches du berger (ils le croient décédé) au milieu de la forêt, à partir de matériaux naturels. Voir le huitième livre de la seconde partie de *L'Astrée*.

¹¹⁹ A nouveau, les murs sont entièrement (« tout à l'entour ») recouverts de peintures. Relevons également le lexique : « on voyait le tombeau » ; « la veue en decevoit le jugement ».

¹²⁰ Rappelons que Céladon est ravi par la considération de l'*ouvrage* : ce terme, qui appartient aussi à l'architecture, doit être relié à cette accumulation.

¹²¹ MONTAIGNE, *Les essais*, éd. de Pierre Villey, Paris, P.U.F., 1988, p. 307. Le passage est mentionné dans BIDEAUX, Michel, MOREAU, Hélène, TOURNON, André (dir.), *op. cit.*, Paris, Nathan, 1991, p. 144.

évoquent des réalisations grandioses¹²², et la réalité, incarnée par la porte de sa cuisine. La vanité qui transparait ainsi à travers le métalangage de cet art¹²³ prolonge nos réflexions. En effet, il faut sans doute également percevoir une certaine vanité derrière l'abondance de détails destinés à embellir la grotte. Par comparaison, le décor de l'ancre naturel se révélera très pauvre. Néanmoins, comme nous le comprendrons, ce dernier permet, et c'est là l'essentiel, de se concentrer sur la spiritualité. Remarquons encore que la vanité est aussi perceptible dans le choix des matériaux, puisque la magicienne utilise du « marbre noir rayez ». Nous aurons l'occasion de constater que les édifices qui ne sont pas critiqués dans *L'Astrée* sont ceux qui emploient des matières bien plus modestes.

Le jardin de la nymphe Galathée

Nous allons maintenant nous intéresser au jardin qui jouxte le palais de Galathée. La nymphe s'y promène en attendant le réveil de Céladon, qu'elle vient de recueillir après sa chute dans le Lignon¹²⁴. On peut s'étonner de découvrir l'analyse d'un jardin dans un chapitre que nous consacrons à l'architecture. En fait, comme l'explique Mark Laird, le champ d'action de l'architecte s'est élargi à la Renaissance, dans le but d'obtenir une unité entre l'habitation et ce qui l'environne¹²⁵. Cette continuité est d'ailleurs mise en évidence au début de la description, lorsque Galathée quitte sa chambre pour accéder au jardin :

¹²² Pierre Villey précise dans son édition des *Essais* que le palais d'Apolidon est un palais merveilleux dépeint dans *L'Amadis*.

¹²³ L'extrait provient d'un chapitre intitulé « De la vanité des paroles » (livre I, chapitre LI).

¹²⁴ Le passage prend place au début de *L'Astrée* : c'est la première apparition du monde de la cour et de son faste.

¹²⁵ L'Antiquité connaissait déjà des jardins conçus selon un plan architectural. Cette tradition a été redécouverte à la Renaissance, qui en a fait un art sophistiqué. LAIRD, Mark, *Jardins à la française : l'art et la nature*, Paris, Chêne, 1993, p. 11. De manière générale, les chapitres de ce livre consacrés aux jardins de la Renaissance et aux jardins baroques sont précieux pour comprendre le contexte dans lequel s'inscrit le passage : il apparaît que le jardin de Galathée correspond aux goûts de la période.

Il y avait pres de sa chambre un escalier desrobé, qui descendoit en une gallerie basse, par où avec un pont-levis on entroit dans le jardin agencé de toutes les raretez, que le lieu pouvoit permettre, fut en fontaines et en parterres, fut en allées et en ombrages, n'y ayant rien esté oublié de tout ce que l'artifice pouvoit adjoüster.¹²⁶

On le voit, il n'y a pas ici de réelle distinction entre l'intérieur et l'extérieur, et tout est fait pour que l'on passe aisément de l'un à l'autre¹²⁷. Mais ce qui retiendra particulièrement notre attention dans cet extrait, c'est son ambivalence. En effet, ce jardin *agencé* met en évidence une faculté propre à l'homme, qui est l'ordonnance. Néanmoins, n'y a-t-il pas de l'orgueil à vouloir organiser la nature ?¹²⁸ La fin de l'extrait semble bel et bien aller dans le sens de l'arrogance, puisqu'il y est affirmé présomptueusement l'embellissement produit par l'art : « n'y ayant rien esté oublié de tout ce que l'artifice pouvoit adjoüster ». Cette déclaration peut surprendre, car, comme nous l'avons vu, l'artifice est plutôt déprécié dans *L'Astrée*. Elle est en tout cas représentative de l'ambiguïté qui entoure les rapports entre l'art et la nature dans ce roman. Dans le même ordre d'idée, remarquons que le parallélisme présent dans ces lignes est lui aussi difficile à interpréter : « fut en fontaines et en parterres, fut en allées et en ombrages ». L'équilibre qui émane de cette figure fait-il écho à l'ordre du jardin, organisé selon un plan rationnel ? Ou bien doit-on se concentrer sur l'effet de répétition inhérent au parallélisme ? Un effet qui soulignerait une nouvelle fois la tendance à l'excès des réalisations architecturales¹²⁹.

¹²⁶ *L'Astrée*, I, p. 37.

¹²⁷ Noémi Hepp relève quant à elle le peu d'informations données à propos du palais. Seuls sont mentionnés les éléments aidant à se représenter le déplacement de Galathée. Par contre, la description du jardin est plus étendue, parce qu'elle permet, par effet de miroir, de parler des sentiments de la nymphe. HEPP, Noémi, « L'architecture », *op. cit.*, p. 290.

¹²⁸ Nous avons déjà abordé cette question, à propos du peintre « disposant » les étoiles sur un tableau représentant une nuit. Voir les pages 25 et 26.

¹²⁹ On trouve ici une profusion de « raretez » (« toutes les raretez, que le lieu pouvoit permettre »), comme dans l'autre artificiel de la magicienne.

Les difficultés d'interprétation ne disparaissent pas dans la suite du passage. Cette fois, l'enjeu est de déterminer si ce jardin permet ou non une élévation spirituelle. Rappelons qu'il existe depuis le Moyen Age une tradition sacralisant les jardins, ce qui se comprend principalement par le souvenir de l'Eden. Dans la littérature, et particulièrement celle du Moyen Age, le jardin a souvent été exploité pour figurer l'aventure intérieure : il apparaît alors comme un passage vers un niveau de conscience supérieur¹³⁰. Un extrait de notre description semble procéder de cette tradition :

Au sortir de ce lieu on entroit dans un grand bois de diverses sortes d'arbres, dont un quarré estoit de coudriers, qui tous ensemble faisoient un si gracieux dedale, qu'encore que les chemins par leurs divers destours se perdissent confusement l'un dans l'autre, si ne laissoient-ils pour leurs ombrages d'estre fort agreables.¹³¹

Relevons d'abord que le mouvement observé dans le premier extrait se poursuit. Nous avons commencé par sortir du palais de Galathée, c'est-à-dire un édifice très artificiel¹³². Puis nous avons pénétré dans une partie du jardin fortement empreinte de l'action humaine, comme le suggère son agencement. Enfin, « au sortir de ce lieu », nous sommes entrés dans la dernière partie du jardin, qui est la plus sauvage. En effet, il n'y a pas là de fontaines ou de parterres. L'organisation semble également moins stricte, comme le laisse entendre l'adverbe « confusement »¹³³. Par contre,

¹³⁰ Pour la littérature médiévale et le jardin, on peut se référer au chapitre que consacre Ernst Robert Curtius au *locus amœnus*. CURTIUS, Ernst Robert, « Le Paysage idéal » in *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, PUF, 1956. Voir également l'ouvrage de Pascale Bourgain et Viviane Huchard, qui contient une anthologie. BOURGAIN, Pascale, HUCHARD, Viviane, *Le Jardin médiéval*, Paris, PUF, 2002. Quant aux jardins littéraires de la Renaissance, ils sont étudiés par Danièle Dupont dans DUPORT, Danièle, *Le Jardin et la nature : ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002 et DUPORT, Danièle, *Les Jardins qui sentent le sauvage : Ronsard et la poétique du paysage*, Genève, Droz, 2000.

¹³¹ *L'Astrée*, I, p. 37.

¹³² Comme se doit de l'être la demeure d'une représentante de la haute noblesse.

¹³³ Ce léger désordre reste néanmoins contrôlé, puisque les carrés d'arbres forment un « gracieux dedale ». A propos de ce labyrinthe, remarquons qu'il peut être perçu comme un symbole de l'aventure intérieure. Cependant, comme nous le verrons par la suite, il renvoie certainement plutôt à

cette dernière parcelle s'apparente au *locus amœnus*, puisqu'on y discerne des éléments appartenant à ce topos. D'abord, la diversité des espèces d'arbres composant le « grand bois » évoque la tradition de la forêt idéale¹³⁴. Par ailleurs, relevons les « ombrages » qui rendent l'endroit plaisant : il ne peut y avoir de *locus amœnus* sans ombre¹³⁵, et c'est généralement la recherche d'un abri contre le soleil qui conduit dans ces espaces où l'on admire la nature dans son excellence. Finalement, la présence de l'adjectif *agréable* apparaît comme un indice supplémentaire, car, littéralement, le *locus amœnus* est un « lieu agréable », c'est-à-dire un lieu dédié au plaisir plutôt qu'à l'utilité¹³⁶.

Ainsi, ces éléments pourraient avoir pour fonction d'indiquer que le jardin de Galathée entretient des liens avec le sacré¹³⁷. Il s'inscrirait de la sorte dans la tradition que nous avons mentionnée précédemment et, pour la première fois, l'art et la morale se verraient réunis dans *L'Astrée*. Cependant, il y a là encore une fois une certaine ambivalence, générée par le mouvement qui va de l'artificiel au naturel. En effet, la fonction de ce mouvement est-il de montrer l'alliance accomplie dans ce jardin entre ce que l'art et la nature produisent de meilleur ? Il y aurait alors une continuité entre les « raretés » artificielles et le *locus amœnus*. Ou bien, au contraire, s'agit-il d'opposer les différentes parcelles du jardin ? D'un côté, on trouverait une partie fortement influencée par l'action humaine, caractérisée par l'orgueil et l'excès.

la mélancolie amoureuse et à ses images d'emprisonnement. Galathée est en effet déjà obsédée par le désir qu'elle éprouve pour Céladon.

¹³⁴ Depuis Ovide, il existe un jeu rhétorique qui consiste à énumérer le plus grand nombre possible d'espèces d'arbres dans la description du *locus amœnus*. CURTIUS, Ernst Robert, *op. cit.*, p. 316. Sous un autre angle, la variété est une caractéristique particulièrement prisée à la Renaissance. LAIRD, Mark, *op. cit.*, 1993.

¹³⁵ CURTIUS, Ernst Robert, *op. cit.*, p. 317.

¹³⁶ CURTIUS, Ernst Robert, *op. cit.*, p. 312.

¹³⁷ Le *locus amœnus* est, depuis la naissance du topos, inséparable du divin. Dans l'*Odyssée* déjà, la déesse Athéna séjourne dans un espace naturel idéalisé. La tradition chrétienne, quant à elle, s'est appropriée le topos au Moyen Âge en l'assimilant au paradis terrestre. Cette évolution est décrite dans CURTIUS, Ernst Robert, *op. cit.*.

Tandis que de l'autre, une nature moins malmenée préserverait des qualités spirituelles. S'il n'est pas possible de répondre assurément, les lignes qui suivent la description du jardin apportent néanmoins un éclairage intéressant :

Or ce fut dans ce jardin, que la nymphe se vint promener attendant le réveil du berger. Et parce que ses nouveaux desirs ne pouvoient lui permettre de s'en taire, elle feignit d'avoir oublié quelque chose qu'elle commanda à Sylvie d'aller querir [...].¹³⁸

Si Galathée éloigne Sylvie, l'une de ses suivantes, c'est pour pouvoir se retrouver seule avec sa confidente Léonide et lui parler de son attirance envers Céladon¹³⁹. La manière dont celle-ci est présentée indique que la nymphe est sous l'emprise de la passion amoureuse. En effet, ses « *desirs* » lui font perdre sa maîtrise d'elle-même, et elle ne peut s'empêcher d'avouer son amour naissant¹⁴⁰. Ainsi, il apparaît clair que Galathée n'a pas vécu d'élévation spirituelle lors de sa promenade dans le jardin. Plutôt que de la renforcer contre sa passion, le temps passé dans ce lieu semble même avoir exacerbé ses « nouveaux desirs »¹⁴¹. Faut-il en déduire que ce jardin est trop artificiel pour servir de médium vers le sacré ?¹⁴² Nous reviendrons sur cette question lors de notre prochaine analyse, qui concerne un autre naturel.

Avant cela, il est temps de refermer ce chapitre consacré à l'art. Nous venons de voir un extrait particulièrement ambigu. En effet, la description du jardin de

¹³⁸ *L'Astrée*, I, p. 37.

¹³⁹ Elle vient de l'apercevoir pour la première fois.

¹⁴⁰ Pourtant, une union entre une princesse et un berger est inconcevable, c'est ce que Léonide lui répondra. Mais Galathée est déjà trop éprise pour entendre raison, et elle est résolue à tout essayer pour obtenir ce qu'elle désire, à commencer par retenir prisonnier Céladon dans son palais.

¹⁴¹ Laurence Giavarini rappelle que le *locus amœnus*, depuis le Moyen Âge en tout cas, entretient des relations complexes avec les sens. Outre ses rapports avec la spiritualité, il apparaît aussi bien souvent comme un espace de liberté pour les amants. La présence ici du mot *désir* évoque cette facette du topos. GIAVARINI, Laurence, « Le sentiment ordinaire de ceux qui aiment : *locus amœnus*, curiosité, *éthos* endeuillé dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé » in HOUDARD, Sophie, JACQUES-CHAQUIN, Nicole (dir.), *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, Fontenay, ENS, 1998, p. 286.

¹⁴² Ronsard critiquait déjà les jardins où la marque de l'homme est ostentatoire. Voir DUPORT, Danièle, *Les Jardins qui sentent le sauvage : Ronsard et la poésie du paysage*, Genève, Droz, 2000. Pour notre part, nous établissons une comparaison avec un texte du poète aux pages 46-47.

Galathée peut être perçue comme un éloge de l'art, capable d'embellir la nature. A l'inverse, il est possible d'y déceler la condamnation de l'*artifice*, c'est-à-dire du superflu. Cette ambiguïté, nous pouvons l'étendre à tous les passages que nous avons observés jusqu'à présent, puisque la critique, implicite, n'est jamais évidente. Seule l'accumulation d'indices nous invite à être particulièrement vigilants dans nos lectures des *ekphrasis* de *L'Astrée*. La fonction de notre second chapitre sera de nous apporter de nouveaux éclairages, à travers des comparaisons avec des passages montrant un rapport de force différent entre l'art et la nature.

3) La Recherche de l'*idéal* : l'art et la nature

3.1) La Nature comme accès au sacré

Ce qui différencie les deux passages regroupés dans ce chapitre, c'est qu'ils accordent une plus grande importance à la nature. Jusqu'à présent, celle-ci n'apparaissait que pour faire ressortir la maîtrise humaine. Imitée, surpassée ou humiliée, elle jouait pour le moins un rôle secondaire. Nous allons le constater, ce changement s'accompagne d'un regain de spiritualité. Pour expliquer ce phénomène, il faut se rappeler l'opposition entre la cour et la campagne sur laquelle est construite *L'Astrée*. En effet, Madeleine Bertaud a montré en quoi cette opposition est indissociable d'une idéalisation de la nature : face à un monde dominé par la feinte et la méchanceté, elle apparaît comme le lieu de la pureté et de la spiritualité¹⁴³.

¹⁴³ BERTAUD, Madeleine, « Un Jésuite au désert », *op. cit.*, p. 51-66. Robert Lenoble, quant à lui, relève que les notions de naturel et de surnaturel avaient tendance à se confondre à la Renaissance. On attendait ainsi des signes (éclipses, prodiges divers) d'une nature que l'on considérait bienveillante, parce que proche de Dieu. Dans les passages qui suivent, la nature semble bel et bien faciliter la communication avec le sacré, comme nous nous en rendrons compte. LENOBLE, Robert, « L'Evolution

Pour autant, Honoré d'Urfé ne condamne pas a priori l'influence humaine. L'antre de Céladon et le temple d'Astrée montrent plutôt la recherche d'un équilibre entre art et nature, autrement dit entre science et conscience. Un équilibre que l'on peut qualifier d'*idéal*.

La grotte de Céladon

L'épisode de la grotte naturelle, où Céladon trouve refuge, se situe tout à la fin de la première partie de *L'Astrée*. Comme nous allons l'observer, ce premier volume se termine de la sorte sur un passage très différent de ceux qui l'ont précédé, c'est-à-dire ceux que nous avons présentés jusqu'ici. Rappelons que Céladon découvre la grotte après s'être échappé du palais de Galathée. Il ne peut alors retourner dans son village, puisque Astrée, persuadée à tort de son infidélité, lui a interdit de se représenter à elle. Désireux de vivre désormais à l'écart de la société, le berger décide de se retirer dans un espace isolé. Ce qui frappe d'emblée dans la description de sa nouvelle demeure, c'est son austérité¹⁴⁴ :

Aussi n'estoit-ce autre chose qu'un rocher que l'eau estant grosse avoit cavé peu à peu et assez facilement, parce que l'ayant au commencement trouvé graveleux et tendre, il fut aisément miné, en sorte que les divers tours que l'onde contrainte avoit faits, l'avoient arrondi comme s'il eust esté fait exprès [...].¹⁴⁵

de l'idée de "Nature" du XVI^e au XVIII^e siècle » in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1953, p. 112-117.

¹⁴⁴ Malgré tout, le texte précise que « le lieu pleut [à Céladon] de sorte qu'il resolut d'y passer le reste de ses jours tristes. » L'endroit semble donc en adéquation avec son état d'âme, ce qui explique qu'il s'y sent bien. De manière générale, Maxime Gaume note que les lieux sauvages sont dans *L'Astrée* les confidents et les témoins des souffrances des personnages. De plus, ils ont pour fonction de révéler leur intériorité. GAUME, Maxime, « Folklore forézien et sentiment de la nature dans *L'Astrée* » in *Etudes foréziennes*, IX, 1978, p. 67-81. Nous établirons plus loin un parallèle avec l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau.

¹⁴⁵ *L'Astrée*, I, p. 484.

Ainsi, la grotte du berger n'est « autre chose qu'un rocher » creusé par une rivière. Les adverbes « facilement » et « aisément » mettent en évidence la simplicité de l'ouvrage, qui contraste avec les réalisations vues précédemment, beaucoup plus complexes. L'origine de cet édifice est également significative pour notre problématique. En effet, tout indique que c'est le hasard qui a présidé à la réalisation de l'ancre. La rivière a grossi, et l'eau a rencontré la partie la plus tendre du rocher : il s'agit d'un concours de circonstances. Par ailleurs, l'expression « comme s'il eust esté fait exprès » souligne justement l'absence d'un véritable projet. Cette absence de planification exemplifie très bien la conception dominante de la nature à la Renaissance : si elle est dotée d'une importante vitalité, elle est aussi caractérisée par la *naïveté*¹⁴⁶. Il appartient ainsi à l'homme de la canaliser, en usant de son pouvoir organisateur. La suite de la description va également dans ce sens, puisque l'ancre naturel apparaît comme un édifice non terminé :

Elle estoit un peu plus haute qu'un homme, toutesfois en quelques lieux il y avoit des pointes du rocher, que le berger à coups de cailloux peu à peu alla rompant. Et parce que de fortune au plus profond il s'estoit trouvé plus dur, l'eau ne l'avoit cavé qu'en quelques endroits, qui donna moyen à Céladon avec peu de peine, rompant quelques coings plus avancez, de se faire la place d'un lit enfoncé dans le plus dur du rocher, que puis il couvrit de mousse, qui luy fut une grande commodité, parce que soudain qu'il pleuvoit, le dessus de sa caverne [...], estoit incontinent percé de l'eau, si bien qu'il n'y avoit point d'autre lieu sec que ce liet délicieux.¹⁴⁷

Cet extrait donne à voir une matière brute, que l'homme valorise par son action. Toutefois, remarquons que les gestes du berger diffèrent de ce que nous avons observé jusqu'à présent. L'outil¹⁴⁸ est bien un symbole de la technique humaine. Mais on serait tenté de parler de pouvoir technique primitif, qui contraste avec la

¹⁴⁶ DUPORT, Danièle, *Le Jardin et la nature*, *op. cit.*, p. 335 ; MÉNAGER, Daniel, *op. cit.*, p. 79.

¹⁴⁷ *L'Astrée*, I, p. 484.

¹⁴⁸ Céladon rompt les pointes du rocher à l'aide de cailloux.

science exploitée en particulier par le faux devin¹⁴⁹. Par ailleurs, ce pourquoi Céladon utilise l'art est également révélateur. Avoir un abri pour dormir est un besoin primaire, et le berger ne sombre donc pas dans le superflu¹⁵⁰. Ainsi, la simplicité de l'art fait ici écho à la simplicité de la nature.

De la sorte, Honoré d'Urfé ne place pas cette réalisation naturelle sous le signe de la perfection. En réaction aux excès de l'art, on aurait pu s'attendre à ce que le passage démontre la supériorité de la nature. Mais l'ouvrage a été mal étudié, comme le prouvent en particulier les défaillances de la *toiture* : « soudain qu'il pleuvoit, le dessus de sa caverne [...] estoit incontinent percé de l'eau ». De plus, il n'est pas achevé et il sollicite une intervention humaine. Ainsi, si notre auteur partage avec Ronsard la critique de l'artifice¹⁵¹, il ne semble pas néanmoins défendre l'existence d'une « nature artiste »¹⁵². A titre de comparaison, voyons un antre sauvage décrit par « le prince des poètes » :

Au bout de l'Antre sonne une vive fontaine,
Ses bords sont pleins de mousse, et le fond d'une arene [...].
Une vigne sauvage est rampant sur la porte,
Qui en se recourbant sur le ventre se porte
D'une longue trainée, et du haut jusqu'à bas
D'infertiles raisins laisse pendre ses bras.
Les sièges sont de tuf, et autour de la pierre

¹⁴⁹ Celui-ci se sert de ce que la science offre de plus sophistiqué à l'époque d'Honoré d'Urfé, notamment en chimie et en physique. Voir nos pages 11 et 12.

¹⁵⁰ Le texte laisse entendre que Céladon sait parfaitement se contenter de cette couche rudimentaire, puisqu'elle est qualifiée de « grande commodité », puis de « liet délicieux ». L'un des enseignements du passage est donc que le bonheur est à rechercher dans la simplicité, et qu'il ne faut pas négliger les plaisirs modestes. De manière générale, la conception du bonheur de *L'Astrée* est à rapprocher de la morale épicurienne. C'est ce qu'explique Madeleine Bertaud, qui montre que le roman prône le renoncement à la course au pouvoir, aux honneurs et aux richesses. BERTAUD, Madeleine, « L'Art de bien vivre », *op. cit.*

¹⁵¹ Nous avons vu cette similitude lors de l'analyse du jardin de Galathée : page 42, note 142.

¹⁵² Danièle Dupont emploie cette expression pour qualifier les productions naturelles qui ressemblent à celles de l'art, et en particulier tout ce qui paraît destiné à l'ornementation. DUPONT, Danièle, *Le Jardin et la nature*, *op. cit.*, p. 325.

Comme un passement verd court un sep de lierre.¹⁵³

Ici, la nature a achevé son œuvre. En effet, alors que Céladon doit rompre les pointes du rocher pour se faire la place d'un lit, l'antre de Ronsard est aménagé avec des « sièges de tuf »¹⁵⁴. Par ailleurs, cette grotte accorde une part importante à la décoration. On le voit d'abord avec les parures végétales, à savoir une « vigne sauvage », dont les « infertiles raisins » soulignent qu'elle n'a pas d'autre fonction que l'embellissement, et un « sep de lierre », qui orne le lieu comme un « passement verd ». Bien sûr, la fontaine située au fond de la grotte participe également à rendre l'endroit accueillant, d'autant plus qu'elle produit un son plaisant. De manière générale, le confort offert par cette caverne l'assimile au *locus amœnus*¹⁵⁵, au contraire du refuge de Céladon, qui, par sa rudesse, évoque plutôt la face la plus inhospitalière de la nature.

Ainsi, les comparaisons ne mettent pas en valeur le refuge de Céladon. Si l'on se remémore le décor grandiose de la grotte artificielle, avec en particulier les statues de Pan et Syrinx, on ne peut que constater l'infériorité de l'édifice naturel. Il est pourtant possible, nous l'avons compris avec Ronsard, de donner à voir une nature créatrice, capable au moins d'égaliser l'art. Cependant, la réalisation décrite par le poète ne sombre-t-elle pas elle aussi dans le superflu, par l'importance qu'elle donne à l'ornementation ? C'est sans doute pour éviter cet écueil qu'Honoré d'Urfé présente un antre naturel exempt de fioritures. La suite du passage va dans ce sens, puisque la simplicité du lieu permet à Céladon de se concentrer sur l'*essentiel* :

¹⁵³ RONSARD, « L'Éclogue III ou Du-Thier » in *Œuvres complètes*, Gallimard, t. 2, p. 203. L'extrait est cité dans DUPORT, Danièle, *Les Jardins qui sentent le sauvage*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁵⁴ Insistons sur le fait que rien dans cette grotte n'est artificiel : même ces sièges sont conçus par la nature.

¹⁵⁵ La fontaine, ou source, est un élément appartenant au topos. CURTIUS, Ernst Robert, *op. cit.*, p. 317.

Estant en peu d'heure accomodé de ceste sorte, il laissa sa juppe et sa panetiere, et les autres habits qui l'empeschoient le plus, et les liant ensemble, les mit sur le lict avec sa corne-muse, que toujours il portoit en façon d'escharpe. Mais par hazard en se despouillant il tomba un papier en terre qu'il recogneut bien tost pour estre de la belle Astrée. Ce ressouvenir n'estant empesché de rien qui le peust distraire ailleurs (car rien ne se presentoit à ses yeux que le cours de la riviere) eut tant de pouvoir sur luy, qu'il n'y eut ennuy souffert depuis son bannissement qui ne luy revint en la memoire.¹⁵⁶

Les passages de la galerie mythologique et de la grotte artificielle énuméraient une profusion d'éléments sollicitant le regard. Nous avons montré en quoi une telle profusion détourne du sacré le spectateur¹⁵⁷. Ici, au contraire, le berger n'est pas dissipé, car « rien ne se present[e] à ses yeux que le cours de la riviere » (nous soulignons). De la sorte, Céladon est disponible pour la méditation¹⁵⁸, qui débute lorsque la lettre d'Astrée apparaît¹⁵⁹. Le lexique employé pour décrire son état, qui insiste sur sa peine (« ennuy », « souffert », « bannissement »), donne un caractère religieux au passage, et laisse ainsi entendre que le berger est bel et bien en train de vivre une élévation. Le début de l'extrait l'annonçait d'ailleurs : en effet, Céladon a abandonné les vêtements « qui l'empeschoient le plus », comme s'il s'agissait de se libérer préalablement à une transition. Remarquons que le berger se défait en

¹⁵⁶ *L'Astrée*, I, p. 484.

¹⁵⁷ On peut notamment se référer à la page 19 de notre travail, où nous avons exposé la conception de la curiosité propre à St-Augustin.

¹⁵⁸ Celle-ci s'apparente à une rêverie, comme le confirme la suite du texte : « En fin se resveillant de ce penser comme d'un profond sommeil, [Céladon] vient à la porte de la caverne [...] » Paule Rossetto, s'inspirant du travail de Gaston Bachelard, a fait un inventaire des fonctions de l'élément aquatique dans *L'Astrée*. Elle relève notamment que l'eau est souvent associée à la rêverie dans le roman d'Honoré d'Urfé : ce n'est donc sans doute pas un hasard si Céladon voit « le cours de la riviere ». ROSSETTO, Paule, « La Rêverie aquatique dans *L'Astrée* » in *Travaux de littérature*, n° 10, 1997, p. 101-117. Certainement, Jean-Jacques Rousseau avait-il ce passage en tête au moment d'écrire la cinquième promenade (*Les Rêveries du promeneur solitaire*), qui relate le bonheur du séjour à l'île Saint-Pierre. On y retrouve la combinaison, propice à la rêverie, de l'isolement et de l'élément aquatique. De manière générale, Rousseau s'est beaucoup inspiré de *L'Astrée*, en particulier pour la rédaction de *La Nouvelle Héloïse*. A ce sujet, on pourra consulter GARAPON, Robert, « L'Empreinte de *L'Astrée* dans *La nouvelle Héloïse* » in *Œuvres et critiques*, XII, 1, 1987, p. 92-98.

¹⁵⁹ C'est donc une lettre d'amour qui la déclenche. Les liens qui unissent l'amour et la spiritualité dans *L'Astrée* s'expliquent, selon Gérard Genette, par l'influence du néo-platonisme, qui fait de l'être aimé un médium vers le divin. Le temple dédié à la même Astrée nous permettra de prolonger cette réflexion. GENETTE, Gérard, *op. cit.*, p. 114-115.

particulier de deux objets constitutifs de son identité, à savoir sa panetière¹⁶⁰ et sa cornemuse, qu'auparavant « toujours il portoit en façon d'escharpe ». Ainsi, il a quitté symboliquement son ancienne vie, et cet antre a bel et bien été pour lui un médium vers le sacré.

3.2) L'Art inspiré par la nature

Ainsi, le passage que nous venons d'analyser diffère des extraits précédents. La simplicité de l'antre naturel contraste avec les réalisations humaines, et, pour la première fois, nous avons observé un véritable élan spirituel. L'action de l'homme n'est pas entièrement écartée, puisque Céladon intervient pour aménager la grotte, mais il s'agit d'une intervention limitée à des gestes élémentaires. Le temple d'Astrée, quant à lui, accorde une place plus importante à l'art. D'une part, l'édifice est construit selon un plan architectural. D'autre part, il contient des peintures. Pour autant, on ne retrouve pas les critiques relevées dans notre premier chapitre : tout se passe comme si l'art, à l'instar de Céladon, avait connu une purification. En effet, le berger élève le temple pendant son séjour dans l'antre¹⁶¹. Sa sagesse nouvellement acquise rayonne donc sur le sanctuaire. Autrement dit, l'art et la morale sont finalement réunis.

¹⁶⁰ Elle incarne sa condition de berger.

¹⁶¹ Après avoir passé quelques temps entièrement seul dans sa grotte, Céladon est retrouvé par le druide Adamas. Celui-ci, inquiet par l'état du berger, qui est miné par la mélancolie, tente de le sortir de son « oysiveté » en lui proposant de bâtir le temple. *L'Astrée*, II, p. 320.

Le temple d'Astrée

Dans un premier temps, intéressons-nous à la description de l'édifice¹⁶². Celui-ci est en fait dépeint à deux reprises. La première fois, un groupe de bergers, dont Astrée fait partie, découvre par hasard le sanctuaire au milieu de la nature. Plus tard, le texte revient encore succinctement sur la construction du temple. Nous allons commencer par analyser ce second passage, parce qu'il éclaire le projet qui est à la source de cette réalisation :

Il faut donc plier ces arbres sur ce chesne, luy dit-il, luy en montrant un assez beau, et arracher ces petits, afin d'y faire une place que nous dedierons à l'amitié ; et contre le pied du chesne, nous esleverons des gazons en forme d'autel, sur lequel je mettray un tableau qui sera le simbole de l'amitié. Et quand celui-cy sera finy, nous y ferons une porte pour entrer dans un autre qui sera plus spacieux, et que nous appuyerons sur ce chesne [...].¹⁶³

Adamas transmet ici le plan de l'édifice à Céladon. Les verbes conjugués au futur soulignent la réflexion qui a précédé la réalisation du sanctuaire. Il ne s'agit donc pas d'un concours de circonstances, à l'inverse de l'autre naturel, et l'opposition entre les deux ouvrages met une fois encore en valeur la faculté d'ordonnance propre à l'homme¹⁶⁴. Par ailleurs, cet extrait montre que le temple est entièrement tourné vers le sacré. En effet, il a été pensé pour célébrer ce qui dans *L'Astrée* symbolise la spiritualité, à savoir l'amitié¹⁶⁵. Cette réalisation exemplifie donc le principe d'un art dispensant un message moral.

¹⁶² Après l'architecture, nous aborderons la peinture.

¹⁶³ *L'Astrée*, II, p. 321.

¹⁶⁴ Se référer à la page 44, où nous examinons l'origine de la grotte naturelle.

¹⁶⁵ Nous avons mentionné le rapprochement entre l'amour et la spiritualité dans le roman d'Honoré d'Urfé. Le terme *amitié* appartient au langage néo-platonicien. Il désigne un amour maîtrisé, qui se distingue des excès de la passion amoureuse. Le contraste est évident avec les *ekphrasis* précédentes, qui donnaient à voir un éros incontrôlé. GAUME, Maxime, *Les Inspirations et les sources*, *op. cit.*, p. 438-450 ; GENETTE, Gérard, *op. cit.*, p. 114-115.

Concentrons-nous maintenant sur l'autre passage décrivant le temple d'Astrée. On y retrouve les mêmes éléments, à savoir la mise en évidence de l'organisation humaine, ainsi que la présence du sacré. D'abord, le texte souligne la surprise des bergers, qui ne s'attendaient pas à découvrir une telle « merveille » au milieu des bois¹⁶⁶ :

En fin Silvandre, qui comme conducteur marchoit le premier, fut tout estonné qu'il rencontra des arbres pliez les uns sur les autres en façon de tonne, qui luy coupoyent le chemin. [...] Silvandre [...] fit tout le tour ce cette tonne avec quelque peu de difficulté ; et estant parvenu à l'autre costé, fut plus estonné qu' auparavant, parce que ces arbres qui estoient ainsi pliez les uns sur les autres, faisoient une forme ronde qui sembloit un temple, et qui toutesfois n'estoit que l'entrée d'un autre plus spacieux.¹⁶⁷

L'action de l'homme est incarnée dans ces lignes par la forme arrondie¹⁶⁸. En effet, aussi bien le temple que la « tonne » qui permet d'y accéder sont construits à l'aide d'arbres recourbés¹⁶⁹. Ainsi, l'architecture structure cet espace en lui donnant une forme. Pour autant, elle ne sombre pas dans l'excès, puisque la simplicité est perceptible à la fois dans le matériau et à la fois dans la technique employés¹⁷⁰.

Sous un autre angle, le comportement des bergers par rapport à cet édifice est également révélateur. Après avoir aperçu le sanctuaire, Silvandre invite ses compagnons à venir contempler « une merveille de ces bois ». Les pasteurs

¹⁶⁶ L'expédition, qui est à la recherche de Céladon, est conduite par Silvandre. Celui-ci n'est pas né dans le Forez, il s'y est rendu sur le conseil d'un oracle. Il apparaît comme un personnage particulièrement cultivé (il a étudié « aux Universitez des Massiliens »), qui va être en mesure d'expliquer à ses compagnons la symbolique du temple.

¹⁶⁷ *L'Astrée*, II, p. 175.

¹⁶⁸ La géométrie est un symbole de l'ordre humain. Plus spécifiquement, la circularité semble avoir pour fonction de suggérer la perfection dans *L'Astrée*. HERSANT, Yves, « Mythe et allégorie dans l'Astrée » in *Mythe, symbole, roman : actes du colloque d'Amiens*, Paris, PUF, 1980, p. 36.

¹⁶⁹ Pour se représenter l'édifice, on peut consulter nos annexes, où nous avons reproduit l'une des gravures ornant l'édition de 1633. Le dessin n'est pas d'Honoré d'Urfé (mort avant la publication de cette édition), mais de Daniel Rabel. A propos de Hylas, qu'on voit rester à l'écart du groupe, précisons qu'il a pour fonction d'incarner l'*inconstance*. Sa présence dans le temple apparaîtrait dès lors comme une souillure.

¹⁷⁰ Les arbres sont seulement pliés les uns sur les autres : aucun outil ne semble sollicité.

acquiescent¹⁷¹, et leur *curiosité* rappelle celle de Céladon lors de l'épisode de la grotte artificielle¹⁷². La différence étant que, cette fois, la beauté générée par l'art ne détourne pas du sacré : au contraire, elle attire ici les bergers sur la voie de la spiritualité. Comme s'il s'agissait d'insister sur ce point, la description nous apprend encore que le temple a été construit dans un espace sacralisé :

Au devant de l'entrée, il y avoit un petit pré [...] qui estoit tout environné de bois de trois costez, de sorte qu'il ne pouvoit estre apperceu que l'on ny fust. Une belle fontaine qui prenoit sa source tout contre la porte du temple ou plutost cabinet, serpenoit par l'un des costez, et l'abreuvoit si bien, que l'herbe fraische, et espaisse, rendoit ce lieu tres-agreable. De tout temps ce boccage avoit esté sacré [...].¹⁷³

Nous avons déjà mentionné les liens qui rapprochent le *locus amœnus* du divin. Il apparaît que cet extrait fait référence à ce topos. D'abord, la clôture formée par les arbres (« tout environné de bois de trois costez ») évoque le jardin¹⁷⁴. De plus, la fontaine, ainsi que la fertilité (incarnée par « l'herbe fraische, et espaisse ») sont des éléments récurrents du *locus amœnus*¹⁷⁵. Finalement, notons encore la présence de l'adjectif *sacré*. Celui-ci indique clairement que ce pré est doté de qualités spirituelles, qui peuvent d'autant mieux s'exprimer que l'architecture est ici dénuée d'artifice.

Nous l'avons dit, le temple d'Astrée permet également d'aborder la question de la peinture. Là encore, le contraste avec les passages précédents est saisissant.

¹⁷¹ « Les autres bergers et bergeres suivirent à la file, desireux de voir ceste rareté dont Silvandre avoit parlé. » *L'Astrée*, II, p. 176.

¹⁷² Le berger, attiré par la beauté de l'antre, désire le visiter.

¹⁷³ *L'Astrée*, II, p. 176.

¹⁷⁴ Il est donc important de comparer ces lignes au jardin de Galathée. Nous avons vu que celui-ci était sans doute trop artificiel pour servir de médium vers le sacré.

¹⁷⁵ Le texte stipule d'ailleurs que ces mêmes éléments « rend[ent] ce lieu tres-agreable ». CURTIUS, Ernst Robert, *op. cit.*, p. 305-306.

L'exemple le plus révélateur est sans doute le tableau destiné à symboliser « l'amitié », c'est-à-dire le tableau que le druide Adamas annonçait dans son plan¹⁷⁶.

Au pied de cest arbre estoient relevez quelques gazons en forme d'autel sur lequel y avoit un tableau où deux amours estoient peints, qui esseyoient de s'oster l'un à l'autre une branche de mirte, et une de palme, entortillées ensemble. [...] Les bras [des deux amours] estoient fort en avant, et, au contraire, les corps en arriere, comme s'ils avoient appris que plus un poids est esloigné, et plus il a de pesanteur [...]. Et le peintre avoit esté si soigneux, et y avoit travaillé avec tant d'industrie qu'encores qu'il les representat en une action qui faisoit paroistre que chacun vouloit vaincre, si est-ce qu'à leur visage on connoissoit bien qu'il n'y avoit point d'inimitié entre eux [...].¹⁷⁷

La qualité de cette représentation égale celles du palais de Galathée et de la galerie de Damon et de Fortune. D'une part, le narrateur insiste sur le mérite du peintre, qui a été « si soigneux », et qui a travaillé « avec tant d'industrie ». Ici, contrairement à ce que nous avons observé auparavant, rien ne laisse entendre que ces compliments ne sont pas sincères. D'autre part, des éléments de la toile apparaissent comme des prouesses. L'artiste est en effet arrivé à montrer que malgré l'action qui les oppose, les deux personnages n'ont pas d'animosité l'un envers l'autre. Par ailleurs, leur gestuel est inspirée par un savoir scientifique, puisqu'ils exploitent au mieux la « pesanteur ». En ce sens, cet extrait incarne lui aussi ce que la science offre de plus sophistiqué à l'époque d'Honoré d'Urfé¹⁷⁸.

Ainsi, la différence avec les autres peintures de *L'Astrée* n'est pas à rechercher au niveau de la qualité. Ce qui distingue cette toile, c'est le rapport entre la forme et le fond : la maîtrise du peintre est dans ce cas au service d'un message

¹⁷⁶ Précisons que ce n'est pas Céladon qui l'a peint. Le druide l'a commandé à un artiste, et l'a ensuite remis au berger pour qu'il le place dans son temple.

¹⁷⁷ *L'Astrée*, II, p. 178-179.

¹⁷⁸ Le faux devin se servait également de la pesanteur pour son tour visant à tromper Galathée. Le fait que le terme soit réemployé dans ce passage laisse entendre qu'il peut y avoir une bonne et une mauvaise utilisation de la science.

moral. De la sorte, le pouvoir des images n'est pas condamné en soi, mais il doit impérativement favoriser l'accès à la spiritualité¹⁷⁹. Le commentaire de Silvandre, qui explique le tableau à ses compagnons, semble corroborer cette hypothèse :

Ces deux amours (dit-il) gentile troupe, signifient l'Amant et l'Aymé. Cette palme et ce mirte entortillez signifient la victoire d'amour, d'autant que la palme est la marque de la victoire et le mirte de l'amour. [...] Ces flambeaux dont les flames sont assemblées et qui pour ce sujet sont plus grandes, montrent que l'amour réciproque augmente l'affection. Ces arcs entrelassez et liez se sorte ensemble que l'on ne peut tirer l'un sans l'autre, nous enseignent que toutes choses sont tellement communes entre les amis que la puissance de l'un est celle de l'autre [...].¹⁸⁰

Comme on peut le constater, Silvandre ne commente que ce qui est nécessaire à la compréhension du message¹⁸¹. Son discours est en effet organisé autour de termes qui ont pour fonction de dévoiler le sens de la toile (« signifient », « montrent que », « enseignent que »). En particulier, la proximité des verbes *montrer* et *enseigner* souligne la valeur pédagogique des images. Encore faut-il que le tableau soit porteur d'un message moral. C'est manifestement le cas ici, comme le révèle la fin du commentaire :

De sorte, à ce que je puis voir, ce tableau ne vous veut représenter que les efforts des deux amants pour emporter la victoire l'un sur l'autre, non pas d'estre le mieux aymé, mais le plus remply d'amour, nous faisant entendre que la perfection de l'amour n'est pas d'estre aimé, mais d'estre amant.¹⁸²

¹⁷⁹ Maxime Gaume relève qu'Honoré d'Urfé a fréquenté le collège de Tournon, tenu par des Jésuites. Il précise que ceux-ci accordaient à l'image une place importante, persuadés de sa valeur pédagogique. GAUME, Maxime, *Les Inspirations et les sources*, *op. cit.*, p. 102-103.

¹⁸⁰ *L'Astrée*, II, p. 179.

¹⁸¹ Au contraire du druide Adamas, qui décrivait longuement les aspects formels des toiles de la galerie de Damon et de Fortune. La seule référence à la forme concerne la taille des flammes, qui ont été peintes plus grandes « pour ce sujet » : là encore, il n'y a pas de rupture entre le fond et la forme.

¹⁸² *L'Astrée*, II, p. 180.

La toile prône donc l'abnégation, puisque ce qui compte est l'amour donné et non celui reçu. Le fait que le berger soit arrivé à extraire cette morale prouve que la réalisation n'est pas tournée sur elle-même : plutôt que de produire du discours sur la peinture¹⁸³, elle invite à la réflexion. Ainsi, ce tableau montre également la réunion de l'art et de la spiritualité, et le temple d'Astrée apparaît bel et bien comme un contre-exemple, par rapport aux premières *ekphrasis* que nous avons vues.

4) Conclusion

Ainsi, nous avons vu l'ambivalence qui entoure la confrontation entre l'art et la nature dans *L'Astrée*. Les passages que nous avons abordés dans notre premier chapitre donnent un aperçu des prouesses dont étaient capables les artistes de la Renaissance, aussi bien en peinture qu'en architecture. Cependant, au fur et à mesure de l'analyse de ces passages, le doute grandit. La récurrence d'images non maîtrisées (érotiques ou violentes), la fascination engendrée par certaines œuvres, l'orgueil perceptible à travers d'autres, ou encore la tendance générale à accorder trop d'importance à l'ornementation sont autant d'indices, et le lecteur ne peut se fier entièrement aux commentaires élogieux du narrateur ou des personnages qui découvrent les réalisations. Cette ambiguïté, nous l'avons perçue à nouveau dans le passage placé au début de notre second chapitre, à savoir l'ancre de Céladon. En effet, après avoir détecté une critique des dangers représentés par l'art, nous pensions trouver une valorisation claire de la nature à travers la description d'une de ses réalisations. Il n'en fut rien, puisque le refuge de Céladon ne tient pas la comparaison

¹⁸³ Notons l'absence de métalangage. Dans le passage de la galerie de Damon et de Fortune, c'est-à-dire le passage par excellence de *l'art pour l'art*, on trouvait de nombreux termes appartenant au lexique de la peinture : perspective, clair, obscur, etc.

avec la grotte artificielle de la magicienne Mandrague, et le narrateur insiste même sur les défauts de l'édifice naturel. C'est pour tenter de donner un sens à l'ambivalence qu'il est nécessaire de se référer à la notion de *curiosité*. Celle-ci pose la question de la finalité de l'art, et indique que la forme, aussi éblouissante soit-elle, ne peut se dispenser d'être au service d'un message moral. Dans le cas de la grotte naturelle, si elle est d'un point de vue technique très peu sophistiquée, elle permet néanmoins à Céladon de s'élever spirituellement. En ce sens, elle peut être considérée supérieure aux réalisations artistiques ornant le palais de Galathée et ses alentours. C'est la même notion de *curiosité* qui explique encore que le temple d'Astrée apparaît comme un *idéal*, puisque, nous l'avons observé, l'art est dans ce sanctuaire tourné en direction du sacré. Pour autant, notre parcours à travers les *ekphrasis* de *L'Astrée* ne révèle qu'un sens provisoire. En effet, la description du temple se conclut par la falsification des « tables d'amour » qui y sont déposées¹⁸⁴. Cette profanation, commise par le *libertin* Hylas, relativise le regain de spiritualité décelé dans les deux derniers passages. Quant à Céladon, après son élévation, et la construction du sanctuaire symbolisant le néo-platonisme, il connaîtra à nouveau les tourments du désir, lorsque, travesti en druidesse, il se couchera aux côtés d'Astrée partiellement dévêtue¹⁸⁵. L'ambiguïté reprend le dessus.

¹⁸⁴ *L'Astrée*, II, p. 194.

¹⁸⁵ JEANNERET, Michel, *Eros rebelle : littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003, p. 71-72.

5) Annexes



Pierre Paul Rubens, *Saturne dévorant ses enfants*, 1636-37

Source : <http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/>



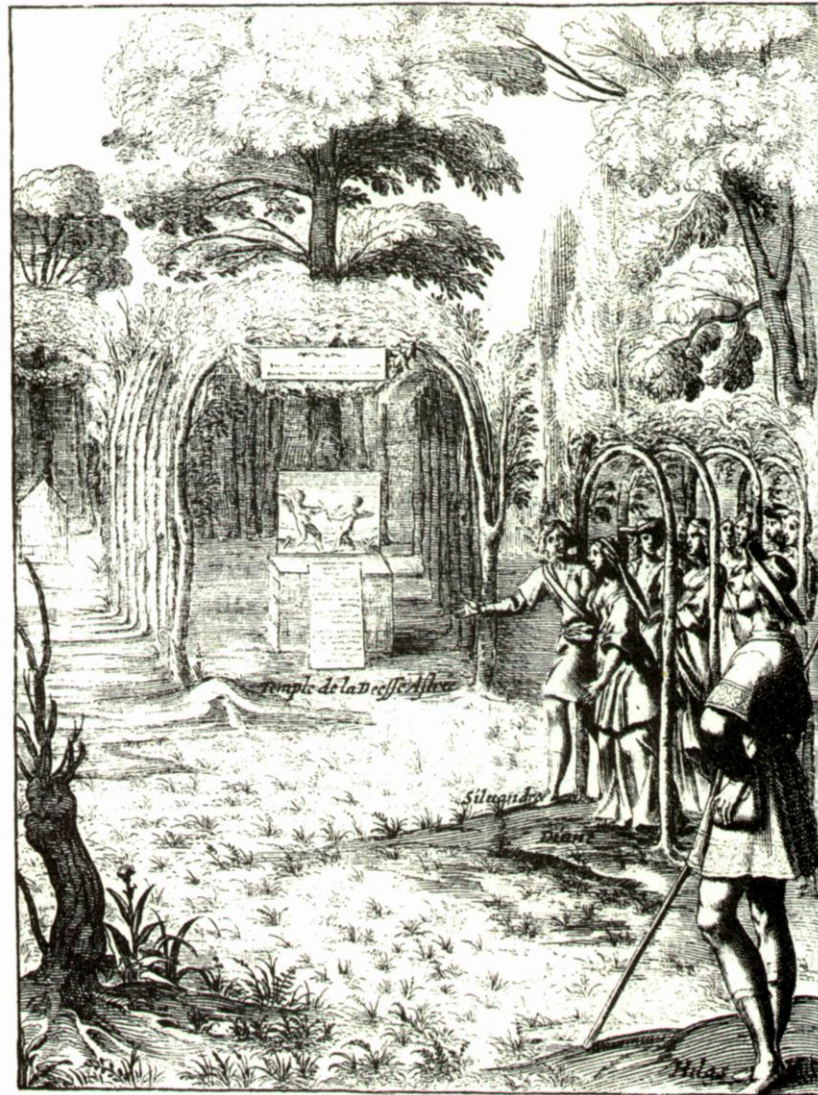
Jean-François de Troy, *Pan et Syrinx*, 1722-24

Source : <http://commons.wikimedia.org/>



Jean-François de Troy, *Pan et Syrinx* (version d'Ottawa), 1733

Source : <http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/>



« Les bergers et bergères, guidés par Silvandre, pénètrent dans le temple de la déesse Astrée, à l'exception toutefois de Hylas. »

Source : URFE, Honoré d', *L'Astrée*, Genève, Slatkine, 1966.

6) Bibliographie

ARASSE, Daniel, « La Science divine de la peinture selon Léonard de Vinci » in MOREL, Philippe (dir.), *L'art de la Renaissance entre science et magie*, Paris, Somogy, 2006.

BERTAUD, Madeleine, « Déguisements et travestis dans *L'Astrée* » in *L'Astrée et Polixandre : du roman pastoral au roman héroïque*, Genève, Droz, 1986.

- « L'Art de bien vivre des bergers de *L'Astrée* » in *L'Astrée et Polixandre : du roman pastoral au roman héroïque*, Genève, Droz, 1986.

- « Un Jésuite au désert, le père le Moyne » in *XVII^e siècle*, 109, 1975, p. 51-66.

BIDEAUX, Michel, MOREAU, Hélène, TOURNON, André (dir.), *Histoire de la littérature française au XVI^e siècle*, Paris, Nathan, 1991.

BURY, Emmanuel, « Le Mythe arcadien » in *Et in Arcadia ego*, Paris, Papers on French seventeenth century literature, 1997, p. 207-223.

CEARD, Jean (dir.), *La curiosité à la Renaissance*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1986.

CHERBULIEZ, Victor, « Les Faux bergers » in *L'Idéal romanesque en France de 1610 à 1816*, Genève, Slatkine, [1911], 1972.

COUZINET, Marie-Dominique, « La Variété dans la philosophie de la nature : Cardan, Bodin » in COURCELLES, Dominique de (dir.), *La Varietas à la Renaissance*, Paris, Ecoles des chartes, 2001.

CURTIUS, Ernst Robert, « Le Paysage idéal » in *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, PUF, 1956, p. 301-326.

DEFAUX, Gérard, *Le Curieux, le glorieux et la sagesse du monde dans la première moitié du XVI^e siècle : l'exemple de Panurge*, Lexington ky, French forum, 1982.

DUPORT, Danièle, *Le Jardin et la nature : ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.

- *Les Jardins qui sentent le sauvage : Ronsard et la poétique du paysage*, Genève, Droz, 2000.

EHRMANN, Jacques, *Un paradis désespéré : l'amour et l'illusion dans *L'Astrée**, Paris, PUF, 1963.

ELIAS, Norbert, *La Société de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1974, p. 279-305.

ELSLANDE, Jean-Pierre van, *L'Imaginaire pastoral du XVII^e siècle : 1600-1650*, Paris, PUF, 1999.

GAUME, Maxime, « Folklore forézien et sentiment de la nature dans *L'Astrée* » in *Etudes foréziennes*, IX, 1978, p. 67-81.

- *Les Inspirations et les sources de l'œuvre d'Honoré D'Urfé*, Saint-Etienne, Centre d'études foreziennes, 1977.

- « Magie et religion dans *L'Astrée* » in *R.H.L.F.*, mai-août 1977, p. 373-385.

GENETTE, Gérard, « Le Serpent dans la bergerie » in *Figures I*, Paris, Les Editions du Seuil, 1988.

GHEERAERT, Tony, *Saturne aux deux visages : introduction à L'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2006.

GIAVARINI, Laurence, « Le sentiment ordinaire de ceux qui aiment : *locus amœnus*, curiosité, *ethos* endeuillé dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé » in HOUDARD, Sophie, JACQUES-CHAQUIN, Nicole (dir.), *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, Fontenay, ENS, 1998, p. 283-303.

HENEIN, Eglal, « De L'Utilité de l'imposture : le statut des peintres dans *L'Astrée* » in *Papers on French seventeenth century literature*, n° 31, 1989, p. 455-467.

- *Protée romancier : les déguisements dans L'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Paris, Nizet, 1996.

HEPP, Noémi, *Homère en France au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1968.

- « L'Architecture dans quelques grands romans du premier XVII^e siècle » in *Travaux de littérature*, n° 12, 1999, p. 289-300.

HERSANT, Yves, « Mythe et allégorie dans l'*Astrée* » in *Mythe, symbole, roman : actes du colloque d'Amiens*, Paris, PUF, 1980.

JEANNERET, Michel, *Eros rebelle : littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques*, Paris, Gallimard, 1989.

LAIRD, Mark, *Jardins à la française : l'art et la nature*, Paris, Chêne, 1993.

LAUGAA, Maurice, « La Peinture dans *L'Astrée* » in *Colloque commémoratif du quatrième centenaire de la naissance d'Honoré d'Urfé*, Montbrison, La Diana, 1970, p. 71-100.

- LECERCLE, François, « Arts et littérature » in Aulotte, Robert (dir.), *Précis de littérature française du XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1991.
- LENOBLE, Robert, « L'Évolution de l'idée de "Nature" du XVI^e au XVIII^e siècle » in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1953, p. 108-129.
- LONGEON, Claude (dir.), *Le Genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle*, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1980.
- MENAGER, Daniel, *Introduction à la vie littéraire du XVI^e*, Paris, Bordas-Mouton, 1968.
- MOREL, Philippe (dir.), *L'Art de la Renaissance entre science et magie*, Paris, Somogy, 2006.
- MOREL, Philippe, *Les Grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle : théâtre et alchimie de la nature*, Paris, Macula, 1998.
- ROSSETTO, Paule, « La Rêverie aquatique dans *L'Astrée* » in *Travaux de littérature*, n° 10, 1997, p. 101-117.
- ROUSSET, Jean, *Circé et le paon : la littérature de l'âge baroque en France*, Paris, J. Corti, 1953.
- URFE, Honoré d', *L'Astrée*, Genève, Slatkine, 1966.
- ZOTOS, Alexandre, « Dichotomies et ambivalences de l'univers pastoral dans *L'Astrée* » in *Travaux de littérature*, 7, 1994, p. 91-101.

7) Table des matières

1) Introduction

2) L'Art dans *L'Astrée* : l'ombre de l'orgueil

2.1) La Vie à la cour

L'opposition entre la cour et la campagne

Le règne de l'artifice

La science sans conscience

2.2) La Peinture

La représentation de Saturne

L'histoire peinte de Damon et de Fortune

2.3) L'Architecture

La grotte artificielle de la magicienne Mandrague

Le jardin de la nymphe Galathée

3) La Recherche de l'*idéal* : l'art et la nature

3.1) La Nature comme accès au sacré

La grotte de Céladon

3.2) L'Art inspiré par la nature

Le temple d'Astrée

4) Conclusion

5) Annexes

6) Bibliographie

7) Table des matières