

L'Eden oublié: le brouillage des signes dans l'*Astrée*

Tony GHEERAERT
CÉRÉDI – Université de Rouen

Il est d'usage de considérer l'*Astrée* comme un roman "baroque". Le foisonnement de ses intrigues, la luxuriance de son écriture, la théâtralité, autant d'éléments qui font de cet ouvrage une œuvre particulièrement représentative de la catégorie mise à l'honneur voici près de cinquante ans par Jean Rousset¹. C'est également le baroque éventuel de ce roman que je voudrais interroger ici, mais sous un autre rapport, celui du régime de la signification, critère utilisé par Michel Foucault pour définir le baroque dans son ouvrage *Les Mots et les choses*. Je me demanderai en particulier si la question du signe n'est pas la racine à partir de laquelle s'organise un faisceau de thématiques que l'on a pris l'habitude de nommer "baroques", comme l'inconstance ou les jeux de l'illusion et du déguisement. Le deuxième chapitre de l'ouvrage de Michel Foucault est en effet consacré à la notion de similitude qui, au XVI^e siècle, constitue la condition *a priori* de la connaissance – ce que l'auteur nomme une *épistémè*: à la Renaissance, la ressemblance est une "position de limite et de condition (ce sans quoi et en deçà de quoi on ne peut connaître)"². Connaître au XVI^e siècle, c'est parcourir un système de ressemblances, de marques et de signatures elles-mêmes conçues sur le mode de l'analogie. Or, l'incertitude généralisée qui caractérise l'âge baroque n'épargne pas, loin de là, cette conception sereine du signe et de son interprétation. Désormais, on ne peut plus se fier à ces ressemblances et à ces signatures, qui sont presque toujours trompeuses:

Au début du XVII^e siècle, en cette période qu'à tort ou à raison on a appelée baroque, la pensée cesse de se mouvoir dans l'élément de la ressemblance. La similitude n'est plus la forme du savoir, mais l'occasion de l'erreur, le danger auquel on s'expose quand on n'examine pas le lieu mal éclairé des confusions. [...] c'est le temps privilégié du trompe-l'œil, de l'illusion comique [...], des songes et des visions; c'est le temps des sens trompeurs.³

¹ Jean Rousset, *La Littérature baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1953.

² Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, "Tel", 1966, p. 83.

³ *Les Mots et les choses*, p. 65.

"L'Eden oublié: le brouillage des signes dans l'Astrée"

Le monde transparent, lisible et heureux de la Renaissance devient alors un univers opaque et indéchiffrable, où l'on ne pourra plus s'assurer de la vérité des êtres ni des choses – et encore moins de celle des sentiments.

Je voudrais tenter de montrer ici que c'est cette crise de la signification qu'entreprend de mettre en scène l'*Astrée*, dès la première page du roman. La sortie du paradis pastoral, symbolisée par la rupture entre les deux héros, est provoquée par la remise en cause du sens des signes, donc du lien organique qui devrait unir les mots et les choses, lien qui s'est dissous à l'âge baroque et dont la disparition, en provoquant le doute et le désarroi, mène les personnages aux portes du tragique. Selon cette hypothèse, l'*Astrée* apparaîtrait alors moins comme une quête amoureuse que comme une recherche du sens perdu: à travers le dédale des mensonges et des tromperies, des trahisons et des illusions, c'est un régime stable de la signification auquel aspireraient en fait les personnages, et qui seul pourrait, en reconstruisant sur le mode d'une ontologie forte et dans la vérité le rapport du moi aux autres et du moi au monde, rendre aux bergers leur "repos" évanoui.

J'essaierai tout d'abord de montrer que l'amour, donné dès l'*incipit* comme responsable de la perte de la félicité pastorale, fonctionne en fait comme agent et révélateur d'une crise du signe et de la fracture entre être et paraître. Je m'interrogerai ensuite sur les dernières pages du roman, rédigées par Baro: la fontaine de la vérité d'amour permet, en révélant de façon indubitable la vérité des cœurs, la résolution des inextricables intrigues amoureuses du roman; mais cette restauration, dans l'ordre du merveilleux, de l'harmonie des signes et de la transparence des cœurs, n'est pas pourtant sans ambiguïté: voulu ou non par d'Urfé, en tout cas tel qu'il nous est donné, le dénouement constituerait plutôt un tombeau du signe et de la fiction.

Un paradis linguistique menacé par l'équivoque

L'*incipit* de l'*Astrée* propose au lecteur une description du paysage qui précède la narration proprement dite: celle-ci commencera *in medias res* à la page suivante. Mais cette description sur laquelle s'ouvre le roman, fournit bien plus qu'un simple cadre au livre: en présentant le pays d'Astrée comme un avatar de l'âge d'or subverti par l'Amour, le narrateur fonde la possibilité de l'écriture romanesque sur la crise du régime de la signification.

Après une description topique du *locus amoenus*, le lecteur éprouve en effet une première surprise lorsqu'il constate que cette situation d'équilibre et d'harmonie est rompue par la tyrannie de l'Amour:

Tony Gheeraert

Or sur les bords de ces delectables rivieres on a veu de tout temps quantité de bergers, qui pour la bonté de l'air, la fertilité du rivage et leur douceur naturelle, vivent avec autant de bonne fortune, qu'ils reconnoissent peu la fortune. Et croi qu'ils n'eussent deu envier le contentement du premier siecle, si amour leur eust aussi bien permis de conserver leur felicité, que le ciel leur en avoit esté veritablement prodigue. Mais endormis en leur repos ils se sousmirent à ce flatteur, qui tost apres changea son autorité en tyrannie. (I, 1)⁴

Désigné d'emblée comme "flatteur", l'amour a pour fonction dans l'*Astrée* de déchirer la nappe mate où se correspondaient les mots et les choses, et qui permettait d'accorder du crédit aux paroles; la présence de ce "tyran" sape l'ordre heureux et introduit le doute et la suspicion dans les rapports entre les hommes.

En quoi l'amour est-il capable d'anéantir la félicité forézienne? La réponse, d'ordre linguistique, réside dans le calembour qui intervient précisément au moment où le narrateur évoque le caractère mensonger de ce sentiment: les habitants de cette contrée "vivent avec autant de bonne *fortune*, qu'ils reconnoissent peu la *fortune*". La syllepse renvoie au double sens du mot, qui désigne aussi bien des richesses matérielles que la puissance capricieuse incarnant l'incertitude inhérente à toute action humaine. Le mot d'esprit fonctionne ici comme l'équivalent verbal de l'amour et de ses effets: le jeu de mots, de même que l'amour, est trompeur, puisqu'il joue sur les signifiés multiples d'un même signifiant. En introduisant une équivoque dans le propos, la plaisanterie provoque un dérèglement dans le langage qui devient aussitôt suspect de manquer de fiabilité: la plurivocité ruine *ipso facto* la transitivité de la langue en empêchant que les mots soient les reflets purs et limpides des choses; elle opacifie ainsi le monde de l'âge d'or où ne devraient régner que confiance et sincérité, et rend possible la fracture entre être et paraître puisque, si l'équivoque est possible, la tromperie le devient également. Aussi le jeu de mots, quelque innocent qu'il semble, est-il en fait un scandale inadmissible dans le paradis pastoral où il fait irruption; il ouvre sur le tragique et la perte du sens, puisqu'en dévoilant l'ambiguïté des paroles et l'instabilité de la signification, il révèle du même coup l'éventualité du mensonge, la duplicité possible des cœurs et l'inauthenticité probable d'un univers déchu de la transparence idéale. L'incertitude du langage ouvre ainsi sur l'obscurité des âmes.

⁴ Je remercie M. le Professeur Jean-Marie Pierrel à qui je dois d'avoir pu utiliser, pour toutes les références à l'*Astrée*, la base de données Frantext de l'ATILF. Le texte du roman d'Honoré d'Urfé est cité d'après la numérisation par Frantext de l'édition procurée par H. Vaganay (Genève, Slatkine, 1966).

"L'Éden oublié: le brouillage des signes dans l'Astrée"

L'amour et la boutade plaisante apparaissent ainsi s'éclairer réciproquement: l'un comme l'autre empêchent d'accorder quelque crédit que ce soit aux signes, simplement instables ou insidieusement perfides. En fait, l'enjeu de l'intrusion de l'Amour dans l'Arcadie foréziennne n'est pas psychologique ou sentimental, mais grammatical: l'Éden pastoral de la première page apparaîtrait alors moins comme le stéréotype le plus achevé du *locus amoenus* que comme un paradis linguistique menacé par l'équivoque. À cause de ce sentiment, la brève évocation du paradis astréen cède la place à une ontologie ruinée, et toute la suite de l'œuvre va consister en un questionnement portant sur les conséquences de cette prise de conscience inaugurale: comment vivre dans un monde où les signes cessent d'être sûrs, où les choses ne sont jamais telles qu'elles paraissent, et où, surtout, aucune procédure de légitimation ne peut venir garantir la vérité des serments? La première conséquence de cette incertitude sera l'expulsion de Céladon, dont on saura un peu plus tard les raisons: Astrée lui avait enjoint de courtiser toutes les bergères de la contrée pour donner le change à leurs parents respectifs, qui voyaient d'un mauvais œil leur liaison. Mais Sémire, jaloux de Céladon et amoureux d'Astrée, a fait en sorte que cette dernière, dissimulée derrière un bosquet, surprenne son amant aux pieds d'Aminthe et l'entende lui parler d'amour. Oubliant que c'est sur son ordre, et contre le souhait de Céladon, que son amoureux était allé conter fleurette à Aminthe, elle décide alors de le chasser: "Va-t'en déloyal, et garde-toy bien de te faire jamais voir à moy, que je ne te le commande" (I, 1).

Le motif du renvoi de Céladon par sa bergère peut sembler bien mince et bien futile: un *quiproquo* qui tourne mal et qui aurait pu plus mal tourner encore, voilà au fond, pourrait-on penser, le prétexte frivole de tout le roman. Mais considéré du point de vue de la crise des signes, le bannissement du berger apparaît parfaitement légitime: Astrée n'a pas tort de le condamner, dans la mesure où il est coupable d'avoir utilisé des signes indiscernables; de même que le mot fortune peut recevoir deux acceptions, de même les mots de Céladon peuvent avoir deux sens selon qu'ils sont adressés à Astrée (ils sont ici le reflet de la vérité de son cœur) ou à Aminthe (et ils ne servent alors qu'à détourner les soupçons). Mais comment distinguer les uns des autres? Les paroles sont identiques, et il est donc impossible de faire le départ entre le véritable sentiment et son simulacre: les expressions que Céladon adresse à Aminthe sont en effet *les mêmes* que ceux qu'il utilisait pour Astrée: "Et sans aller plus loing, hier j'ouys de mes oreilles mesmes les discours d'amour qu'il tenoit à son Aminthe", déclare la malheureuse héroïne (I, 1). Astrée est fondée à chasser son amoureux: puisque rien dans son attitude ne peut lui indiquer à coup sûr qu'il mentait à Aminthe, la réalité des sentiments qu'il proteste devient objectivement indécidable. Astrée, en espionnant son ami, est ainsi entrée

Tony Gheeraert

dans le royaume du doute, de la fracture entre être et paraître, dire et sentir, parler et penser: quoi qu'il puisse en être de l'état du cœur de son amant, ce qu'elle sait désormais certainement, c'est qu'on peut parler d'amour et ne rien éprouver; elle découvre ainsi le tragique du mensonge possible, aucun indice ne venant plus garantir l'authenticité des paroles; le socle qui fondait le monde dans sa solidité s'est pour elle effondré; les mots, naguère pleins, sont maintenant creusés d'incertitude et de non-être; ce qui fait défaut, ce sont des indices de vérifiabilité, ou pour reprendre la catégorie qu'inventera bien plus tard Karl Popper, de *falsifiabilité* des discours. Criminel, Céladon l'est en effet, non d'avoir trahi sa bergère, certes, mais bien de lui avoir révélé l'univers des signes trompeurs: avant d'être expulsé de l'Éden forézien, il a lui-même chassé sa maîtresse du paradis linguistique dans lequel elle vivait jusque là, et qui la rendait confiante dans les paroles et les gestes de la passion. Le berger a ainsi fait perdre à Astrée l'innocence des signes et la virginité du verbe. Il est décidément coupable, puisqu'il a profané avec Aminthe les serments sacrés qui auraient dû ne pouvoir servir que pour Astrée. Chez Honoré d'Urfé, on ne badine pas avec les mots.

En mettant l'accent, dans le premier grand roman d'amour moderne, sur la coïncidence impossible de l'être et du paraître, sur l'inaccessible transparence des cœurs et sur l'improbable communication des âmes, Honoré d'Urfé donne ainsi le ton aux aventures littéraires qui, de la *Princesse de Clèves* à la *Recherche du temps perdu*, confronteront leurs personnages au mystère des sentiments impénétrables. Proust et son narrateur seront en effet soumis aux mêmes déchirements cruels qu'Astrée qui savait, déjà, qu'en amour la possession n'est qu'un vain mot, et que l'aimé échappe toujours aux prises de l'amant.

Il existe pourtant un moyen, extrême, de témoigner définitivement de la vérité de son sentiment, et devant les accusations pour lui incompréhensibles d'Astrée, Céladon est contraint d'administrer à sa cruelle maîtresse cette preuve radicale: le suicide par amour.

baisant la bague: et toy, dit-il, symbole d'une entiere et parfaite amitié, sois content de ne me point esloigner à ma mort, afin que ce gage pour le moins me demeure de celle qui m'avoit tant promis d'affection. à peine eut-il fini ces mots, que tournant les yeux du costé d'Astrée, il se jetta les bras croisez dans la riviere. (I, 1)

La fausse mort du héros, aussi célèbre que spectaculaire, montre bien que Céladon, en mourant pour sa belle, ne cherche qu'à lui montrer qu'il l'aime jusqu'au sacrifice, et il espère ainsi assurer à sa passion une éternité que rien ne pourra plus

"L'Eden oublié: le brouillage des signes dans l'Astrée"

venir briser. Mais cette preuve ultime est en même temps la plus vaine et la plus dérisoire, puisqu'elle est une *preuve par l'absurde* qui rend impossible la survie d'un amour auquel elle était censée donner une solidité sans fin. Si le doute est insupportable et *invivable*, les expédients destinés à vaincre ce soupçon qui gît en permanence au cœur du sentiment amoureux sont, eux, *mortels*.

L'expulsion et le suicide de Céladon constituent à coup sûr la "scène primitive" d'un roman auquel elle impose son questionnement: faute de cette concordance des *res* avec les *verba* ou les *semeia*, les personnages vivent dans un monde où l'illusion menace constamment de se substituer à un "réel" d'ailleurs devenu inaccessible, puisqu'ils ne savent plus traverser la forêt des signes pour aller jusqu'aux choses. La "réalité" qui les entoure est pour eux fondamentalement incertaine et par là, dangereuse, les signes étant d'autant plus fourbes qu'ils ne mentent pas toujours. Le véritable objet du roman est ainsi d'ordre sémiologique ou herméneutique.

Le tombeau du signe

Le roman explique pourquoi tout le Forez est en proie au miroitement chatoyant d'apparences inassignables: la cause de toutes les incertitudes réside dans les enchantements qui scellent la fontaine de vérité d'amour, et dont l'accès pourrait retirer les héros du doute fatal qui les habite. Un magicien, en effet, a jadis construit une fontaine sur le tombeau de sa fille morte d'amour, et par ses sortilèges, il l'a doué d'un pouvoir surnaturel:

Dequoy [De la mort de sa fille] le magicien estant fort marry, quand il en sceust l'occasion, à fin d'en marquer la memoire à jamais, changea son tombeau en fontaine, qu'il nomma verité d'amour, parce que qui ayme, s'il y regarde, il void sa dame, et s'il en est aimé, il s'y void aupres, ou bien celuy qu'elle aime; que si elle n'ayme rien, elle paroist toute seule. (I, 11)

À plusieurs reprises, d'Urfé nous rappelle les propriétés merveilleuses de la source:

la fontaine de la verité d'amour, source à la verité merveilleuse; car, par la force des enchantemens l'amant qui s'y regardoit, voyoit celle qu'il aimoit, que s'il estoit aimé d'elle il s'y voyoit aupres, que si de fortune elle en aimoit un autre, l'autre y estoit representé et non pas luy, et parce qu'elle descouvroit les tromperies des amants, on la nomma la verité d'amour. (I, 2)

Vous sçavez quelle est la proprieté de ceste eau, et comme elle declare par force

Tony Gheeraert

les pensées plus secrettes des amants; car celuy qui y regarde dedans, y voit sa maistresse, et s'il est aimé, il se voit aupres, et si elle en aime quelqu'autre, c'est la figure de celuy là qui s'y voit. (I, 3)

Le mystère de ce liquide, qui réfléchit non le visage mais le cœur, et tout fantastique qu'il nous paraisse, relève en fait d'une forme de vraisemblance philosophique dans la mesure où l'eau merveilleuse contribue à illustrer la grande loi de l'amour astréen:

car il faut, disoit-il, que vous sçachiez, que tout ainsi que les autres eaux representent les corps qui luy sont devant, celle-cy represente les esprits. Or l'esprit qui n'est que la volonté, la memoire et le jugement, lors qu'il aime, se transforme en la chose aimée. (I, 3)

L'un des principes cardinaux de l'amour platonicien tel qu'il se développe dans l'*Astrée*, la métamorphose de l'amant en l'aimée, est ainsi au principe de la vertu étrange dont est douée cette eau: le reflet est en effet un "signe naturel" comme l'appelleront les logiciens de Port-Royal, par opposition aux signes de convention, dits "d'institution" ou "d'établissement":

[Les signes naturels] ne dépendent pas de la fantaisie des hommes, comme une image qui paraît dans un miroir est un signe naturel de celui qu'elles représentent.⁵

Le signe naturel n'est pas susceptible d'être manipulé ou détourné par quiconque: aussi, de même qu'il n'y a pas de fumée sans feu, de même la fontaine ne peut refléter le visage aimé sans qu'un véritable amour préside à l'image miraculeuse – le paradoxe étant que ce signe naturel soit précisément le plus surnaturel qu'on puisse concevoir, mais nous nous situons dans une logique romanesque qui fait la part belle à la magie⁶.

Ainsi, grâce à la fontaine érigée en clef de la connaissance, la fracture ontologique entre noumènes et phénomènes devrait pouvoir se résorber et la vérité d'amour illuminer sans contestation tout le Forez. Seulement, l'entrée du lieu magique est depuis quelque temps gardée par des lions et des licornes féroces qui menacent les audacieux qui veulent s'en approcher. Les chevaliers Clidaman et Guyemants, déçus de ne s'être pas vus aux côtés de Silvie dans l'eau magique, ont

⁵ Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *Logique de Port-Royal*, Paris, Gallimard, "Tel", 1992, p. 48.

⁶ La sorcière Mandrague avait pourtant réussi, par le passé, à enchanter la fontaine pour la faire mentir (I, 11).

"L'Eden oublié: le brouillage des signes dans l'Astrée"

en effet décidé d'en interdire l'accès avec l'aide d'un druide qui leur a prêté main-forte, et un oracle a depuis averti les habitants que le maléfice ne cesserait que lorsque le plus parfait amant et la plus parfaite amante auraient accepté de s'y sacrifier. Comme le déclare Adamas: "Ainsi, gentil berger, nous avons perdu la commodité de ceste fontaine, *qui découvroit si bien les cachettes des pensées trompeuses*" (I, 1; nous soulignons). Les gardiens héraldiques du sanctuaire, licornes et lions (dont saint Augustin fait précisément les emblèmes de l'ambiguïté des signes), condamnent les personnages à errer à la recherche d'une vérité qui se dérobe. C'est parce qu'il n'est plus possible de traverser le miroitement du monde sensible que les bergers se suivent et se poursuivent, incertains de leur amour, et réduits à chercher vainement des substituts au lieu interdit; interprétant allégoriquement l'oracle, Adamas déclare en effet:

la propriété de la fontaine de la verité d'amour est de faire voir si veritablement l'on aime. Donc, toutes les choses qui nous peuvent faire voir la mesme chose, peuvent estre avec raison dites, pour ce particulier-là, la fontaine de la verité d'amour, c'est-à-dire faisant le mesme effect que feroit ceste fontaine. Le temps, les services et la perseverance le peuvent faire. Il s'ensuit donc que le temps, les services et la perseverance sont ceste fontaine de laquelle nous parlons. (III, 4)

Mais l'indéracinable optimisme d'Adamas se heurte ici à tout le roman qui témoigne qu'aucune preuve ne peut prémunir du changement en amour, l'inconstance étant la loi de ce monde, "durable même en son changement", comme le lecteur en est prévenu dès la première page du livre: au seuil de l'histoire, Astrée balaie tous ces signes comme autant d'indices seulement probables (*semeia*) et, du même coup, révocables en doute, la recherche de la vérité ne souffrant pas la simple vraisemblance. La fontaine seule pourrait donner un signe certain (*tekmèrion*) dans la mesure où, dans son ordre qui est celui du merveilleux, le reflet magique est bien un signe "naturel" et irrécusable de l'intimité du cœur. Au demeurant, le druide, en laissant croire à Alcidon et Daphnide, pour les faire patienter, qu'il n'y a pas d'autre fontaine que les apparences extérieures de l'amour, n'est pas dupe de son subterfuge, comme nous le précise ensuite le narrateur:

Encores qu'il jugeast bien que selon l'oracle ils devoient sortir entierement de l'opinion que la jalousie leur avoit fait concevoir l'un de l'autre par la veue de la fontaine de la verité d'amour, toutesfois, comme personne tres-avisée, jugeant par leurs discours qu'il ne leur pouvoit rendre un meilleur office ny plus à leur gré que de les remettre bien ensemble, il pensa estre à propos de leur expliquer l'oracle de cette sorte, et en mesme temps les conseiller, comme il fit, de sejourner quelque temps en cette contrée, afin que, s'il leur restoit encores quelque soupçon des

Tony Gheeraert

choses passées et qu'il pleust au ciel de rompre l'enchantement de la fontaine, ils peussent en s'y regardant se guerir entièrement de cette maladie. (*ibid.*)

Lorsque s'ouvre le roman, sur la maldonne, la rupture et la menace de la mort, la vérité, en tant qu'elle est coïncidence des signes et des choses (*conformitas seu adequatio rei et intellectus*⁷), est donc scellée au profond du bois, et c'est même parce que la fontaine est inaccessible que le roman peut déployer la tissure de ses histoires – sans les animaux fabuleux qui la gardent, Céladon aurait pu aisément se justifier aux yeux de sa belle et vindicative bergère, il lui aurait suffi de se rendre auprès de cet infaillible détecteur de mensonges.

Le mirage d'une transparence retrouvée habite non seulement le couple principal, mais tous les voyageurs venus en Forez pour consulter la fontaine interdite, comme Daphnide et Alcidon, qui espèrent y trouver le "repos":

Toutesfois, puis que cela est, je veux croire que les dieux qui sont bons, vous ont donné cette curiosité, afin de m'ayder en cette occasion, dont tout mon repos, et contentement peut proceder. [...] Cependant, mon pere, dites-moy, je vous supplie, en quel lieu de cette contrée est la fontaine de la verité d'amour, et par quel moyen pourray-je y aller? (III, 2)

La fontaine sera-t-elle jamais de nouveau accessible? Ou, pour le dire autrement, la fracture ontologique des mots et des choses, des paroles et des sentiments, pourra-t-elle jamais se refermer? Jusqu'à la fin du troisième livre, rien ne laisse à penser que l'ensorcellement est sur le point d'être levé – Adamas, on l'a vu, a même l'intuition du contraire. Quelle était la place de la fontaine dans le projet initial du dénouement, si tant est que d'Urfé avait songé à dénouer son livre? Nul ne peut le dire avec certitude, puisque d'Urfé est mort avant d'avoir donné une fin à son chef-d'œuvre. Parmi les continuations qui se multiplient après son décès pour donner une suite et une conclusion au roman, il en est une qui se targue, sans preuve, de respecter la fidélité au plan originel, c'est celle de Baro, secrétaire du romancier⁸. L'écrivain forézien aurait-il clos son grand ouvrage sur ce finale d'opérette où les héros vont tour à tour se pencher sur la nappe mobile pour y découvrir la vérité tant souhaitée? La question n'a cessé d'agiter la critique. Eglal Henein, qui a consacré en 1999 tout un livre à la fontaine⁹, dresse un bilan de la question et conclut que le

⁷ Voir saint Thomas d'Aquin, *De Veritate*, I, 2: "*Veritas est adequatio intellectus et rei*".

⁸ L'édition Vaganay publie les quatrième et cinquième parties de l'*Astrée* d'après le texte de Baro.

⁹ Eglal Henein, *La Fontaine de la vérité d'amour ou Les promesses de bonheur dans "L'Astrée" d'Honoré d'Urfé*, Paris, Klincksieck, 1999.

"L'Eden oublié: le brouillage des signes dans l'Astrée"

roman se serait terminé tout autrement. Laurence Plazenet estime de son côté, comme elle en a fait part lors de la précédente journée Épistémè consacrée à la pastorale¹⁰, que les raisons de l'inachèvement du roman sont structurelles. Quelles que puissent être les bonnes raisons de soupçonner la parole de Baro, il n'en reste pas moins possible, après tout, qu'il se conforme effectivement, comme il le prétend, aux dernières volontés de son maître: cette hypothèse est-elle plus ruineuse que celle qui consiste à reconstituer l'intention première d'Honoré d'Urfé? Ce n'est pas sûr, et pour plusieurs raisons: d'abord, de nombreux indices disséminés dans l'œuvre laissent présager une issue heureuse aux aventures des protagonistes, obtenue grâce au désenchantement de l'espace sacré: l'une des dernières mentions de la fontaine dans les parties parues du vivant d'Urfé se trouve ainsi dans le cinquième livre de la troisième partie, et elle laisse espérer la suppression du sortilège qui pèse sur la source; ensuite, s'il est légitime de soupçonner les allégations de Baro, rien ne prouve non plus qu'il ait trahi son maître: plutôt que de s'en tenir à l'inachèvement de fait ou de proposer, sur de simples critères internes, un autre dénouement au livre, n'est-il pas en définitive plus économique, tout en reconnaissant les limites de cette supposition, de prendre au sérieux les déclarations du secrétaire, et de considérer que le canevas qu'il suit est bien conforme aux volontés d'Honoré d'Urfé? Quoi qu'il en soit, en laissant de côté cette question de paternité, on est du moins autorisé à considérer l'effet produit, dans cette conclusion spectaculaire, par la cessation du sort qui pesait sur le sanctuaire, et à constater qu'il est désastreux pour la fiction.

Quelle que soit l'authenticité qu'on prête aux dernières pages de l'édition Vaganay, celles-ci proposent bien en effet une issue au problème de la crise de la signification, et situent cette réponse dans l'ordre de cette élévation au carré de la fiction que constitue le merveilleux: la fontaine enchantée de vérité d'Amour, invraisemblable artifice destiné à assurer un *happy end* à une situation aporétique, parvient *in extremis* à restaurer la coïncidence de l'être et du paraître en réfléchissant dans son eau magique le secret enfoui dans les cœurs; le langage et les serments d'amour, en tant qu'ils sont fondés sur cette révélation surnaturelle, se trouvent alors de nouveau solidement garantis. Ce finale miraculeux, qui ne peut advenir que dans l'espace fabuleux du Forez, assurera pour toujours les personnages de la vérité des sentiments de leurs amants et maîtresses. Le temps lui-même, jusque là si funeste aux amours qu'il empêchait de faire perdurer, est alors vaincu, puisque le terme du roman vient arrêter le déroulement de la temporalité

¹⁰ Laurence Plazenet, "Inopportunité de la mélancolie pastorale: inachèvement, édition et réception des œuvres contre logique romanesque", *Études Épistémè*, 3, 2003, p. 28-96.

Tony Gheeraert

romanesque et immobilise ainsi les personnages dans cet ultime amour¹¹. La levée des enchantements maéfiques permet ainsi la restauration magique de la transparence du signe; l'amour et la vérité des cœurs vont remplacer le temps des métamorphoses et des déguisements, et fixer le bonheur des personnages:

tous les bergers et bergeres revindrent raconter à Lignon les triomphes qu'ils avoient emportez en la jouissance des faveurs qu'ils avoient si long-temps attendues; dont cette riviere se rendit si sçavante qu'il semble encore aujourd'huy que dans son plus doux murmure, elle ne parle d'autre chose que repos de Celadon et de la felicité d'Astrée. (V, 12)

Les dernières pages du roman peuvent alors se lire comme le terme d'une quête du sens qui s'est déroulée comme un itinéraire en trois étapes: après la fugitive peinture du bonheur pastoral, et après le récit de la chute considérée comme la prise de conscience de l'instabilité du signifié, le cheminement des héros semble obéir à un schéma initiatique qui les mène à une *rédemption* figurée par la l'apparition, dans l'eau de la fontaine, d'un signe authentique et indubitable. Le texte nous invite à rapprocher le début et la fin du roman, et à lire le dénouement comme une restauration de l'ordre rompu dès la seconde page du livre: les termes "félicité" et "repos", accolés dans la dernière phrase de l'œuvre au nom de l'héroïne éponyme et de son heureux amant, font écho à ces mêmes mots employés déjà dans l'*incipit*; cette reprise suggère que la perturbation inaugurée par l'expulsion de Céladon est désormais close, et que l'harmonie est maintenant rétablie. La fin du long roman fait ainsi triompher, à travers la gémellité des couples amoureux, le rêve parménidien d'un être unifié et éternel, et établit la victoire définitive sur la loi universelle du devenir qui rongait les bergers¹²: à l'issue du livre, Parménide l'emporte sur Héraclite, l'Éternité défait la course du Temps, le Savoir s'édifie sur les ruines de l'ignorance. Tombeau et fontaine: bien qu'opposés en apparence, les deux motifs relèvent en fait du même paradigme, celui de l'*Apocalypse*, terme dont le sens étymologique renvoie d'ailleurs à la

¹¹ Le mot "repos" employé par le narrateur à la dernière page du roman mériterait d'être confronté à un autre "repos", celui au nom duquel M^{me} de Clèves refuse les avances de Nemours à la fin du roman de M^{me} de Lafayette.

¹² Diane méditait ainsi sur le bord du Lignon, en proie à l'amertume:

Après s'y estre donc assise, et que sans dire mot elle eut longuement tenu l'oeil sur le courant de la riviere, sans faire autre action qui donnast cognoissance de vie, que celle de respirer, en fin, revenant comme d'une profonde lethargie, et jettant un grand soupir: ainsi, dit-elle, vont courant dans le sein de l'oubly toutes les choses mortelles! Et là, s'estant teue quelque temps, apres elle reprenoit ainsi: ô que celui-là estoit bien veritable, qui disoit que jamais une mesme personne ne passa deux fois une mesme riviere! (IV, 1)

"L'Éden oublié: le brouillage des signes dans l'Astrée"

révélation¹³. Ce rapprochement permet le parachèvement de la fresque mystico-sentimentale commencée par une chute (une Chute), et qui trouve son couronnement dans un retour définitif d'une "félicité" qui évoque la Parousie. L'histoire romanesque se confond alors avec l'Histoire humaine, et le Forez, après avoir constitué dans ses premières pages une réplique de l'Éden originaire, devient une figure de la Jérusalem céleste; teinté de couleurs religieuses, le dénouement merveilleux vient consacrer la conception sacrificielle et désintéressée de l'amour que tout le roman promeut et qui trouve son point de perfection dans l'offrande des bergers qui, comme l'Agneau, ont accepté d'aller au terme d'un amour conçu comme don de soi – jusqu'à la mort.

Pourtant, ce *Deus ex machina* providentiel ne laisse-t-il pas une impression d'insatisfaction? Que le dénouement ait été prévu par d'Urfé ou qu'il soit issu de l'inventivité de Baro ne change pas le goût d'amertume que suscite chez le lecteur un pareil finale en forme de géniale pirouette; la surenchère merveilleuse, en même temps qu'elle sauve les héros, laisse assez entendre l'impossibilité de parvenir à combler, autrement qu'à la faveur de la magie romanesque, le fossé qui disjoint l'essence et l'apparence.

Par ailleurs, la coïncidence tant désirée, et finalement obtenue, des mots et des choses, est-elle aussi souhaitable que les héros s'entendent à le penser? À bien y regarder, la fontaine n'est pas sans ambiguïté.. Tirant sa vertu des sortilèges d'un magicien avant d'être livrée aux maéfices de Mandrague, la fontaine est en réalité une tombe qui célèbre le souvenir d'une bergère anonyme et morte de n'être pas aimée. L'édifice est ainsi à la fois source de vie, figurée par le jaillissement de l'eau, mais aussi principe de mort; le "liquide cristal" se change, au cours du défilé qui clôt l'œuvre, en une "fontaine d'oubly" (V, 12) qui évoque invinciblement l'inférieur Léthé. Par ailleurs, la symbolique apocalyptique du monument n'épuise pas sa portée allégorique: "La fontaine est l'arbre de la connaissance du Forez", écrit Eglal Henein¹⁴, qui voit en elle comme le hiéroglyphe d'une science tout ensemble idéale et périlleuse.

Pourquoi cette ambivalence? C'est qu'en fixant les sentiments, en arrêtant l'universel écoulement du devenir, la fontaine accorde certes aux amoureux une sécurité du cœur ardemment cherchée, mais cette "félicité" et ce "repos" qu'elle leur donne ne laissent pas d'être inquiétants. Pascal a raison, qui dit que la vie est

¹³ La tombe-source figure traditionnellement dans l'iconographie de la fin des temps, ainsi, par exemple, dans le polyptyque de l'Agneau mystique de Van Eyck, à Gand.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 135.

Tony Gheeraert

dans le mouvement, et que le repos entier est la mort: l'euphorie des dernières pages de l'*Astrée* se révèle sourdement travaillée par la figure menaçante du trépas, dont le repos est un évident euphémisme.

Aussi, un soupçon vient peser sur cette structure linéaire de Rédemption que l'on peut repérer dans le roman, et qui se trouve ici parasitée par une structure circulaire beaucoup plus sinistre: la scène de la fontaine possède à la fois la même fonction, mais aussi la même équivocité que la scène du suicide de Céladon. Dans les deux cas, il s'agit d'assurer à l'amour la durée, d'échapper à l'écoulement de toutes choses, et de donner la preuve d'une certitude indubitable. Mais dans les deux cas aussi, l'administration de la preuve exige une forme de mort: le suicide de Céladon conduit aux mêmes impasses que les reflets magiques dans la mesure où l'assurance de la permanence passe inévitablement par un arrêt du mouvement du devenir, donc de l'existence même. En rêvant d'arrêter leur vie sentimentale en un état durable, les héros perdent de vue que s'il est une inconstance noire, il en est une autre, blanche celle-là: les bergers n'existaient en effet que dans les poursuites perpétuelles, dans les quêtes in-terminables, dans les déguisements des cœurs et les travestissements des corps, enfin dans leurs inconstances, feintes ou réelles. Par ailleurs, la "consommation" des désirs, si longtemps reportée et enfin autorisée, entraîne inévitablement la mort de ces désirs qui, pour se nourrir, et comme l'expliquait déjà Platon, ont besoin de l'insatisfaction. Désormais, tous les héros sont comblés, et par là même pétrifiés, statufiés; contraint de regarder dans le miroir liquide de la fontaine, Hylas lui-même, le don Juan de l'*Astrée* d'après Jean Rousset, se retrouve du même coup, à son corps défendant, immobilisé en une fidélité "inviolable" à l'égard de Stelle et perd ainsi l'identité qui l'avait défini tout au long du roman:

Adamas luy ayant dit qu'il n'y verroit que la personne qu'il aimoyt alors, le persuada si bien qu'il le fit resoudre à s'y regarder: en effect il y courut au mesme instant, et sans se mettre à genoux se baissa d'abord, dequoy Amour ne s'offensa pas, mais ne voulant plus aussi que son esprit fust proposé pour l'image de la legereté mesme, il permit que Stelle qu'il ayoyt alors veritablement se presentast à luy, sans avoir personne qu'Hylas aupres d'elle, ce qui le ravit si agreablement, que cognoissant par là quelle estoit la volonté de cette bergere, il jura inviolablement d'y arrester ses desirs. (V, 12)

La conversion du berger volage annule le principe essentiel de l'inconstance universelle énoncé à l'ouverture du roman et sans cesse rappelé dans le cours de la narration. Figés pour l'éternité, les héros conquièrent enfin un repos infiniment espéré, mais infiniment redoutable, car il confine à celui du trépas. L'assurance acquise grâce à la fontaine magique est ainsi simultanément béatifiante et

"L'Eden oublié: le brouillage des signes dans l'Astrée"

mortifère: voyage du salut ou itinéraire du deuil, le roman ne Ève l'ambiguïté de son histoire que grâce à l'artifice d'un monument qui apparaît comme la cristallisation de l'ambivalence. Ce finale où la mort rôde au cœur de la fête, où Thanatos apparaît si proche d'Éros, où la vie se renverse dans la mort, et où, enfin, la dialectique du mouvement et du repos laisse, inséparable de l'évocation du bonheur, le goût amer du tragique, comment mieux le qualifier qu'en l'appelant *baroque*?

Tout autant qu'une histoire d'amour, l'*Astrée* serait donc une interrogation ontologique sur la vérité et le mensonge, l'être et le paraître, dont le bâillement provoque la dérive de signes devenus illisibles et indéchiffrables. La nostalgie qui émane de tant de pages de l'*Astrée*, à commencer par la première, est peut-être celle du sens oublié: le paradis dont rêvent les personnages est celui du monde *d'avant*, avant l'expulsion de Céladon, mais surtout avant la crise épistémologique des années 1580-1630, lorsque les signes renvoyaient de façon transparente aux choses et que les apparences étaient les purs reflets de l'essence; alors on pouvait interpréter les gestes et les paroles sans risquer de se tromper. Pourtant, c'est précisément cette dérive du signifié qui permet au roman, métaphore de la vie, de se dérouler: l'écriture de l'*Astrée*, en tant que quête indéfiniment reportée d'un sens à jamais inassignable, n'est possible que quand les mots et les choses cessent de coïncider.

Considérée du point de vue du finale composé par Baro, toute l'*Astrée* donne *a posteriori* l'impression de s'être déployée comme une gigantesque danse macabre autour d'une fontaine-tombe invisible qui en constituait le cœur obscur; la sépulture de la bergère dédaignée et consumée d'amour irradiait comme un soleil noir toute la contrée et empêchait ses habitants de savoir que c'était peut-être la préservation du mystère enclos dans la rutilance de l'eau merveilleuse qui était, au fond, le vrai secret de la vie, tout entière du côté du change et du mouvement. L'envoûtement une fois levé, le bonheur que la source sépulcrale donne aux personnages ressemble fort à celui qu'on goûte dans la tombe. *Et in Arcadia ego*: comme dans le tableau de Poussin, c'est un tombeau que les bergers découvrent au terme de leur quête – le tombeau du signe, qui vitrifie le sens flottant et miroitant dans cette fixité funèbre de la signification à laquelle la littérature ne saurait résister. Lorsque enfin, cadavre fossilisé, un Signifié dernier sera venu s'emparer des personnages, les saisir dans sa froide impassibilité, et les emprisonner dans une vérité à jamais figée, alors se refermeront d'un même mouvement la certitude du sens et la possibilité d'une écriture qui, comme la vie, ne peut exister que dans le trouble du doute et de la précarité.