

Laurence GIAVARINI

EXEMPLES DE CORPS : LES LIEUX DU SOMMEIL DANS *L'ASTRÉE*

« L'histoire se définit tout entière par un rapport au corps (social), et donc aussi par son rapport aux limites que pose le corps, soit sur le mode de la place particulière d'où l'on parle, soit sur le mode de l'objet autre (passé, mort) dont on parle. » Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 2002 [1975], p. 94-95

Faire du sommeil un lieu de la réflexion sur l'unité ou la discontinuité de la conscience comme s'y emploie la pensée de John Locke¹, c'est reconnaître dans le dormir un moment signifiant de l'existence humaine ou, pour le dire autrement, identifier ce que nous considérerions aujourd'hui comme une forme de l'expérience. C'est en outre donner à cette expérience un lieu dans une histoire – on peut l'appeler histoire de « l'invention de la conscience », comme le fait Étienne Balibar².

Rapportée par la fiction romanesque, l'expérience moderne du sommeil semble s'être logée dans cette même histoire, quoique avec un certain retard temporel, se confondant avec la restitution d'un coucher à la fois singulier et usuel, aussi douloureux qu'initiateur de récit. Le Narrateur moderne serait désormais celui qui définit l'existence insistante de sa conscience dans le souvenir de ses absences, loge toute une œuvre dans les méandres ouverts par l'évocation des souffrances et des exceptions attachées à une habitude. Cette *Recherche du temps perdu* si pétrie de conscience de soi autour de cet endormissement matriciel s'est en outre développée à côté de cet autre savoir moderne qui s'invente à la même époque et investit des expériences analogues – le sommeil, le rêve. Mais pour être contemporain de l'invention de la psychanalyse, le roman de Proust doit-il d'emblée être rattaché à la même histoire qu'elle ? Contemporanéité, contiguïté des écrits signifient-elles

¹ J. Locke, *Essai sur l'entendement humain* [*An essay concerning human understanding*, 1694, 2^e édition], trad., introduction et notes par J.-M. Vienne, Paris, J. Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 2001, livres I et II, livre II, chap. 1, §10 et 11 surtout, p. 172 : « [...] s'il était possible que l'âme ait, dans un corps endormi, des pensées, des joies, des soucis, des plaisirs et des peines séparés dont l'homme ne serait pas conscient, qu'il ne partagerait pas, il serait alors certain que Socrate endormi et Socrate éveillé ne seraient pas la même personne : son âme quand il dort et l'homme Socrate pris corps et âme quand il est éveillé seraient deux personnes distinctes.[...] » ; ainsi que II, chap. 27, §19, p. 533 : « Si le même *Socrate*, éveillé d'une part, endormi d'autre part, ne partagent pas la même conscience, *Socrate* éveillé et *Socrate* endormi ne sont pas la même personne ».

² É. Balibar, « Le traité lockien de l'identité », introduction de J. Locke, *Identité et différence. L'invention de la conscience*, trad. Coste, éd. E. Balibar, Paris, le Seuil, « Essais », 1998, p. 9-101 (p. 11 sur le projet de replacer l'essai dans l'essai que constitue le chap. 27 du livre II de l'*Essai sur l'entendement humain*, publié comme tel dans cette édition, à l'intérieur du « cours de l'invention européenne de la conscience »). Voir aussi du même, article « Conscience », dans B. Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des Philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil-Robert, 2004, p. 260-273.

appartenance, inclusion dans une même histoire, s'ils choisissent d'en référer à des lieux distincts de la pensée ou des lettres ? Les mêmes objets – le sommeil en l'occurrence – peuvent-ils appartenir à des histoires hétérogènes, quoique contiguës, *a fortiori* quand ces histoires se constituent autour d'événements de fondation, autour d'inventions datables, repérables, ces seuils temporels dussent-ils n'apparaître tels que parce qu'ils ressaisissent des objets du passé : ainsi de Locke revenant sur le sommeil de Socrate.

Si Locke revient vers Socrate, non vers *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, c'est bien qu'il entend écrire une histoire de la philosophie et que le roman pastoral n'est pas pour lui un des lieux identifiables de cette histoire. Etienne Balibar souligne pour sa part que les « lettres » ont leur place dans le champ d'analyse de « l'invention de la conscience », soit « les événements intellectuels qui inaugurent la modernité³ ». Une intuition, pourrait-on croire, conduisant à insérer les nombreux sommeils du roman pastoral au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, dans cette histoire ; et d'autant plus aisément que l'histoire littéraire en fait le roman inaugural de l'âge classique. Les historiographies se renforcent quand elles ne se s'affrontent pas. Pour autant, il n'est pas sûr que les sommeils de *L'Astrée* gagnent à être d'emblée annexables à une histoire, voire une pré-histoire de l'invention de la conscience. « Les » sommeils d'ailleurs, plutôt que « le » sommeil, tant il est vrai que ce n'est assurément pas un discours sur « le » sommeil, trop souvent aujourd'hui même indifférencié dans sa compacité⁴, qui est l'objet du roman. Certes, les sommeils de bergers dans *L'Astrée* sont bien lisibles à l'intérieur d'un procès de subjectivation plus vaste dans le roman pastoral, mais ce procès s'organise avant tout autour d'un discours sur les affections et le corps. Il s'observe ainsi dans quelques exemples de corps endormis. Les sommeils dans *L'Astrée* figurent par là un objet d'analyse singulier, distinct de la conscience ou du songe, un objet lié au discours de la pastorale sur les mœurs et que la réflexion de Cerateau mise en exergue de ces pages permet de comprendre comme une question collective, politique – celle de la « pensée » par la fiction du corps social. Se demander à quelle histoire appartiennent les sommeils de *L'Astrée*, c'est en cela tenter de revenir sur la question historique d'une modélisation des mœurs par la fiction, c'est aussi préciser les modalités de son articulation temporelle à l'âge classique, le sens d'un passage et peut-être saisir l'expérience qu'en ont eue les hommes du passé. La question qui soutient cette interrogation sur l'histoire qu'on fait en regardant les lieux du sommeil dans *L'Astrée* n'est donc pas : comment la fiction pastorale raconte-t-elle le sommeil mais bien : de quoi le sommeil des bergers est-il l'expérience ?

CELADON PARADIGME ?⁵

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ La critique de cette uniformité « du » sommeil traverse les *Nuits étroitement surveillées* de Pierre Pachet (Paris, Gallimard, 1980).

⁵ Je développe dans ces pages des hypothèses suggérées dans « Une poétique du mélange dans *L'Astrée* ? Urfé lecteur de Guarini », dans D. Denis (dir.), *Lire l'Astrée*, actes du colloque de Paris IV 4-6 oct. 2007, Paris, PUPS, 2008, p. 29-40 (p. 37 notamment), ainsi que « Du fantasme à l'expérience. Plaisir et conversion de l'imagination mélancolique dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (1607-1619) », dans *L'Imagination*, numéro de *Littératures classiques* dirigé par P. Ronzeaud, automne 2001, p. 157-177.

Le partage de la veille et du sommeil structure l'espace du roman d'Honoré d'Urfé⁶. De très nombreux endormissements ponctuent les méandres compliqués des déplacements des bergers en Forez⁷. Et s'il est plusieurs sommeils ordinaires, empruntant les lits des simples demeures de bergers, les trois sommeils les plus développés sont associés aux égarements d'Astrée, de Diane, de Philis, ainsi que de Silvandre et de Céladon dans le pays du Forez (I, 2 ; II, 3 et II, 6). À l'intérieur du processus des retrouvailles des amants, postérieurs au suicide du berger Céladon qui met fin au « prologue », ils participent ainsi du dispositif des affections⁸ qui caractérise la pastorale urféenne. Ils en occupent les bords : à côté du monde épique, aux bords de la forêt, entre retraite solitaire et discussion communautaire, aux limites des livres qui composent chaque partie – il y en a trois publiées du vivant d'Honoré d'Urfé (1607, 1610, 1619). Tel endormissement ferme un livre, tels réveils en ouvrent d'autres. Le tempo de la narration pastorale trouve ainsi, dans la périodicité de la veille et du sommeil, une de ses ponctuations les plus constantes. Sans doute peut-on lire dans cette ponctuation une modalité du suspens dont le nom est « inventé » au XVI^e siècle, alors que la forme héliodorienne du roman transforme les schémas anciens de la narration⁹. Mais loin de chercher à créer le mode suspensif de la fiction réclamé par Vida, cette attente qui en oublie jusqu'au sommeil, jusqu'à la faim¹⁰, la narration de *L'Astrée* tente au contraire de régler la vitesse du récit sur ces rythmes de la vie affective, ou du moins cherche à figurer celle-ci par celle-là – et par exemple une transition narrative par un sommeil.

Le premier « éveil » du premier des bergers – Céladon à l'ouverture du livre 2 de la I^e

⁶ M. Laugaa, « Coulées et proies du sommeil dans quelques romans français entre 1600 et 1650 », *Revue des Sciences Humaines*, n° 194, avril-juin 1984, p. 51-70, p. 59-60, la note 5 qui souligne que « la nomination du sommeil et sa représentation viennent sans doute travailler davantage le roman pastoral que le roman héroïque, en posant une alternance euphorique éveil / sommeil, ou en soulignant la dysphorie de l'insomnie, comme symptôme dans un univers éligiaque ».

⁷ *L'Astrée*, première partie, livres 2 (sommeil de Céladon), 7 (sommeil de Corilas), 8 (éveils de Diane, Astrée, Philis), 10 (Célon), 12 (Céladon). Deuxième partie, livres 2 (Céladon), 3 (Silvandre), 6 (les bergères ne dorment pas), 6 fin (Silvandre), 7 (Céladon), 8 (Astrée et la "troupe"). Quatrième partie, livres 5 (sommeils de Diane, et d'Astrée). En l'absence (provisoire) d'édition moderne, je cite *L'Astrée* dans l'édition H. Vaganay (Préface de L. Mercier, Lyon, P. Masson, 1925-1928, Genève, Slatkine Reprints, 1966, 5 vols.).

⁸ J'utilise à dessein le mot d'« affection », plus propre à la période concernée, qui offre l'intérêt d'impliquer d'emblée le corps, là où les affects étudiés par la psychanalyse et l'anthropologie ont sans cesse besoin d'être réarticulés à la question du corps : voir notamment, pour la psychanalyse, l'article « affect » rédigé par P. Kaufmann dans P. Kaufmann (dir.), *L'Apport freudien*, Paris, Bordas, 1993 (p. 8), lequel souligne que l'emploi du concept par Freud vient du projet de « traiter du concept d'énergie à la manière des philosophes » (dans *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 1904), ainsi que, pour l'anthropologie, A. Surallès, « Des états d'âme aux états de fait. La perception entre le corps et les affects », dans F. Héritier, M. Xanthakou (dr.), *Corps et affects*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 59-75.

⁹ T. Cave, *Pré-histoires I, Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, « Les Seuils de la modernité », 1999, p. 136 et p. 17 et voir chap. V : « Pour une préhistoire du suspens ». Sur l'influence du roman héliodorien sur la fiction narrative au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, voir L. Plazenet, *L'Ébahissement et la délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, H. Champion, « Lumière classique », 1997.

¹⁰ *Ibid.*, p. 131 : la traduction et le commentaire de M. Vida, *L'Arte poetica* (1527) notamment les v. 104-112.

partie – rend peut-être compte de cette inscription du sommeil pastoral aux lisières de la narration romanesque. Recueilli dans l'entre-deux eaux du Lignon par les nymphes d'Isoure – de l'autre côté du monde pastoral proprement dit –, le berger reprend conscience dans une chambre étrangère. D'abord évanoui, il retrouve ses sens une première fois, puis s'endort cette fois. Ici le sommeil coïncide avec la description d'un espace réservé dans le palais, occasion d'un pli dans la narration : les nymphes observent Céladon endormi puis Galathée, la plus élevée des nymphes, descend au jardin dit de la Fontaine de Vérité d'Amour, contrepoint allégorique du motif romanesque de l'opacité des sentiments. Que ce lieu cardinal du roman soit socialement inscrit dans l'espace des nymphes, non celui des bergers, définit peut-être le mode selon lequel le monde pastoral borde celui des nymphes : produit par celui-ci, il s'en écarte et y revient, troublant le jeu des configurations spatiales et sociales. Pendant que Céladon dort, Galathée « rêve » en effet, au sens où elle croit qu'elle pourra aimer le berger et être aimée de lui en dépit de la différence de leurs conditions que lui rappelle la nymphe Léonide¹¹. Vient alors, dans l'ordre du récit, le second réveil du berger devant une représentation du dieu Saturne dévorant ses enfants. C'est l'*ekphrasis* des « peintures esclattantes » devant lesquelles Céladon se demande s'il est éveillé ou entre les morts – c'est le « songé-je ou si je veille ? » dont on a fait le *topos* même de l'âge baroque, d'autant plus *topos* qu'il s'agit en fait un très ancien lieu commun¹².

Le texte souligne la modulation narrative de l'éveil. Le récit du retour de Céladon au monde des vivants se développe à l'intérieur d'une séquence composée de la description de son corps à demi noyé (à la fin du livre I), d'un premier éveil dans la chambre du palais des nymphes, immédiatement interrompu par une plongée dans le sommeil (début du livre II), et d'un nouvel éveil, prolongé celui-là, devant le tableau – ou plus sûrement la tapisserie – qui lui offre une image de sa mélancolie (livre II, p. 41¹³). Cette séquence est la plus complexe de tous les sommeils de *L'Astrée* : elle pose ainsi le problème du rapport du texte à ce qui serait un programme narratif d'ensemble du roman ; elle pose en outre celui de la place de Céladon parmi les autres bergers, de son sommeil au regard des autres sommeils, de son caractère éventuellement paradigmatique, exemplaire, valant pour la signification des autres sommeils. De fait, la ponctuation des éveils de Céladon marque les étapes de cet accès à une existence éthique qui est un des sujets de *L'Astrée*, tout au moins des trois

¹¹ Galathée « rêve » au sens classique du terme : elle « extravague ». Cf. A. Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690 : « resver » « se dit aussi de ceux qui en veillant font ou disent des extravagances. On a dit d'Homere qu'il resvoit quelquefois. Estes-vous fou, resvez-vous, de vouloir soutenir cette proposition ? [...] »

¹² F. Dumora, *L'Œuvre nocturne. Songe et représentation au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », 2005, chap. 5, « Le songe et la veille ».

¹³ H. D'Urfé, *L'Astrée*, I^{re} partie, livre 2, p. 41 : « 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 enfans, 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. Veue à la verité pleine de cruauté, car ce petit enfant avoit la teste renversée sur les espauls, les bras penchans par devant, et les jambes eslargies d'un costé et d'autre, toutes rougissantes du sang qui sortoit de la blessure que ce vieillard luy avoit faite, de qui la barbe longue et chenue en maints lieux se voyoit tachée des gouttes de sang qui tomboit du morceau qu'il taschoit d'avaller. »

parties de 1607, 1610 et 1619 publiées du vivant d'Honoré d'Urfé. L'éveil de Céladon semble donner la formule pastorale du passage dans un autre espace et un autre temps. Mais cette lecture pose deux problèmes : faire du lieu du sommeil un *topos* – au sens dérivé que le mot a chez E.R. Curtius¹⁴ – réductible à des traits et une signification constants d'une part, repérables dans d'autres lieux du sommeil ; en tirer d'autre part l'hypothèse que le commencement du roman, puisqu'il s'agit ici de commenter l'ouverture de *L'Astrée*, porte la forme et les enjeux du roman même, et vaut pour un programme. Si l'on accepte de lire cette ouverture jusqu'à l'*ekphrasis* des peintures éclatantes, le texte apparaît en effet inscrit dans une tradition d'*ekphrasis* inaugurales propres au genre pastoral, du prologue des *Amours de Daphnis et Chloé* de Longus, imité par Jacques Sannazar au début de son *Arcadia* (1504) bien avant qu'il ait été traduit en français par Jean Martin (1544), jusqu'au prologue de la *Bergerie* de Ronsard (1565), en passant par celle de Belleau (1565). Toutes ont en commun de dire sur un mode plus sophistiqué que mimétique le caractère foncièrement culturel de la pastorale, et sa dimension éthique.

De fait, le premier sommeil du roman articule une affection mélancolique à une description d'image, mais il a ceci de particulier que cette image a ici deux volets, le corps de Céladon mi-vif mi-mort dans le Lignon où le repêchent les nymphes, les corps dévorés par la figure de Saturne dans le tableau. Ainsi, après la désillusion du *locus amoenus* au livre 1 de la première partie – le suicide de Céladon est une chute hors de la perfection du *locus* –, le livre 2 marque les deux volets du lieu du sommeil : un versant technique – le sommeil est l'occasion d'un récit (raconter ce que fait Galathée) et d'une description du corps –, et un versant herméneutique, impliquant une mise en rapport de la vérité et de l'erreur, de la croyance et du doute au sein de la réécriture amplifiée du *topos*. Les exemples de sommeil lient une écriture du corps inscrite dans une rhétorique des affects à des objets de pensée philosophiques et éthiques. Dans tous les cas, ils sont fortement reliés à une présence narrative de l'image, soit que le corps endormi fasse l'objet d'une description – mais c'est en fait plus rare qu'on ne pourrait s'y attendre –, soit qu'il apparaisse bordé par des images comme l'est l'éveil de Céladon par l'*ekphrasis* de Saturne dévorant ses enfants sur la tapisserie de la chambre d'Isoure. Ce second trait marque donc un déplacement par rapport à la déclaration de trouble propre au *topos* du sommeil – s'agit-il bien d'un dormir ou d'une (fausse) mort ? *L'Astrée* ne reprend la question de l'illusion que pour l'inscrire dans une processus de structuration des affections par les images du corps, celles-ci étant nettement informées par la référence picturale¹⁵.

Dans son contexte narratif le plus immédiat, la mention du sommeil fonctionne comme la mise en place d'un de ces retraits du *pathos* amoureux sur lesquels repose le

¹⁴ Dans *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, [*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bonn, 1948], traduit de l'allemand par J. Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, rééd. Presses Pocket, « Agora », 1991.

¹⁵ Au sens d'une référence à « la » peinture plus qu'à « une » peinture en particulier. On peut relier cette réflexion à une remarque de Bernard Yon observant que « la description précise [a] besoin de la médiation et de la justification de la peinture pour prendre sa place dans la narration. » (« De la peinture à la description dans *L'Astrée* », *Prémices et floraison de l'âge classique*. Mélanges en l'honneur de J. Jéhasse, réunis par B. Yon, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 172).

développement de l'intrigue-cadre, c'est-à-dire le processus de reconnaissance qui doit ramener Céladon auprès d'Astrée. Autour de lui, nombreux sont les bergers que leurs peines d'amour conduisent au sommeil, tissant ainsi le contrepoint de la trame principale : Lycidas, hors de lui, semble revenir d'un « long évanouissement », lorsqu'au matin, il est « contraint de se coucher sous quelques arbres, où tout moite de pleurs, enfin son extrême déplaisir le contraignit de s'endormir » (I, 7, p. 270). Même rage chez Célon, furieux contre Ergaste qu'il compte tuer en revenant en Forez, et qui s'affaiblit à force de ne se nourrir que d'herbes et de fruit sur son chemin : « il advint que de ceste sorte lassé, il se mit sous quelques arbres qui faisoient un agreable ombrage à une fontaine, et là, après avoir quelque temps repensé à ses déplaisirs, il s'endormit » (I, 10, p. 417). Silvandre, le double de Céladon, connaît aussi de ces égarements après avoir entendu, sans les reconnaître dans l'obscurité d'une forêt, une discussion entre son ami disparu et le druide Adamas : « le travail et le sommeil en fin le contraignirent de choisir un lieu pour se reposer, ne sachant bonnement par où s'en retourner en son hameau » (II, 2, p. 81). Plus tard, au terme d'une de ces insomnies qui l'isolent de la « troupe » de ses pareils :

Il se mit à la renverse, et les yeux en haut, il consideroit à travers l'espesseur des arbres les estoiles qui paroisoient et les diverses chimeres qui se forment dans la nue, mais il n'y en avoit point tant, ny de si diverses, à ce qu'il disoit luy-mesme, que celles que les discours qu'il venoit d'ouyr lui mettoient en la pensée, achetant par là bien cherement le plaisir qu'il avoit de sçavoir que sa Diane l'aimoit, estant en doute s'il estoit plus obligé à sa curiosité qui luy avoit fait faire ceste connaissance, que des-obligé pour avoir appris la cruelle resolution qu'elle avoit faite. Cette imagination fut debatue en son ame fort long temps ; enfin Amour par pitié luy permit de clorre les yeux et y laisser couler le sommeil pour enchanter en quelque sorte ses fascheuses incertitudes. [II, 6 fin, p. 272]

Le sommeil instaure une pause dans ces mouvements propres au *pathos* de la mélancolie amoureuse dont Céladon est la figure exemplaire, mais aussi à un degré plus modéré son double savant, Silvandre, ainsi que chez d'autres bergers, dans des versions plus ou moins passionnelles. Comme le veut le fragment d'Héraclite qui compare le sommeil et le songe, et fait du songe un mode du propre, le sommeil pastoral restitue chaque solitaire mélancolique à un mode commun de l'existence¹⁶. Dans *L'Astrée*, chaque sommeil interrompt le processus d'isolement – « ce mal d'esprit qui, sur tous les autres, est ennemi du sommeil » (II, 6, p. 262) – en séparant tel ou tel berger amoureux de sa fureur ou de son tourment, et en faisant de l'opacité de son corps endormi la première étape d'une réintégration dans un espace commun, et d'abord le destinataire d'un regard et d'une

¹⁶ Voir le *Fragment 89-9* d'Héraclite, rapporté par Plutarque dans *De superstitione*, 3, 166-C : « Héraclite dit qu'il y a pour les éveillés un monde unique et commun, mais [que] chacun des endormis se détourne dans un monde particulier (*eis idion*) » (*Œuvres morales*, II, Belles-Lettres, p. 252, cité par F. Dumora, *L'Œuvre nocturne*, p. 155, note 1). Dans l'*Hercule furieux* de Sénèque, Hercule s'endort après avoir massacré, par une erreur causée par la folie, son épouse et ses enfants. À son réveil, il est sorti de la fureur et comprend, dans la douleur, ce qu'il a fait. Une tradition littéraire du « tragique » établit ainsi fermement le rapport entre le sommeil et l'apaisement de la violence passionnelle.

parole¹⁷.

UN SIGNE, UNE TRACE

Le sommeil est ainsi l'occasion d'un déchiffrement. Le corps endormi s'observe, et *L'Astrée* n'échappe pas sur ce point à la topique du genre, qui suppose éloges, blasons et autres énonciations poétiques auxquelles se livrent en effet, outre Céladon devant Silvandre (II, 3) puis Astrée (II, 8), les bergers Célion (I,10) et Silvandre (II, 8)¹⁸. Cela dit, Honoré d'Urfé cherche moins à produire l'abondance des figures propre au *topos* qu'à élaborer une sorte de narrativité des affections et de leur altération. Il est significatif que, dans le sommeil de Silvandre, ce soient les indices de son *pathos* amoureux qui soient mis en relief : à peine éveillé lui-même, Céladon trouve son ami endormi (II, 3 début, p. 83-84), et si d'abord il pleure et se plaint, il se penche ensuite vers le visage de celui-ci, et le voit « tout couvert de pleurs, qui trouverent passage sous les paupières, quoiqu'elles fussent closes ».

Le sommeil constitue une interface entre la profondeur d'un récit – l'histoire de tel ou tel berger – et un dispositif de déchiffrement et d'énonciation. Signe par excellence entre les signes qui ponctuent le monde pastoral¹⁹, le corps endormi du berger est la proie privilégiée d'une lecture qui ne cesse d'affirmer son rapport avec la traque des indices de l'amour²⁰. La métaphore cynégétique souligne le fait que le sommeil est le lieu d'élaboration d'un rapport inégal, disjoint – l'amitié ou l'amour – tissé de plaintes ou d'éloges. Fait plus singulier, dans certains cas, ce sont des adresses et des larcins qui retissent le fil interrompu des liens entre les amis ou les amants. Ainsi, par exemple quand Céladon écrit une lettre à

¹⁷ Dans un bref passage des *Lettres persanes*, le *topos* du sommeil guérisseur est exploité avec une ironie drolatique : la lecture à haute voix d'un volume tout « poudreux » de *La Cour sainte* du père Caussin, best-seller de la littérature jésuite au XVII^e siècle, guérit sans ambages un insomniaque qui a renoncé à des remèdes aussi inefficaces que traditionnels. En lieu et place du médecin, le livre « arrive » pour soigner le malade, et comme le livre, le sommeil aussi « arrive », à peine la lecture commencée, quand on croyait ne plus devoir l'attendre. Histoire de livre que cette anecdote d'un ennui efficace provoqué par l'amplitude du volume d'un autre temps, sans doute – du siècle dernier ! –, mais tout aussi bien histoire de figures, puisque le remède fait école et que cette première anecdote est suivie d'une liste de conseils appliquant les livres les plus doctes, médecine et théologie donc, aux maux corporels des humains, dans la tradition du prologue de *Pantagruel* où le bonimenteur promet une guérison du mal de dents par l'application des « chroniques mises entre beaux linges bien chauds [...] au lieu de la douleur » : Montesquieu, *Lettres persanes*, lettre CXLIII et Rabelais, *Pantagruel*, prologue.

¹⁸ Sans parler des blasons de la poésie ou du théâtre. Par exemple, et pour rester dans la pastorale, cet extrait de *La Silvanire* de J. Mairet, 1631, II, 1, v. 581 *sq.*, la tirade de Tirinte (« Ah ! véritablement je crois que ses paupières / En faveur de mes yeux ont caché leurs lumières, / Ou plutôt deux soleils si brûlants et si clairs [...] »). Pour des blasons narratifs, voir l'article cité de M. Laugaa, « Coulées et proies du sommeil ».

¹⁹ Signes verbaux (oracles, lettres, poèmes) et signes visuels (tableaux de peinture, allégories, visages imperméables)...

²⁰ M. Laugaa a mis en évidence la correspondance des proies de la chasse et du sommeil (« Coulées et proies du sommeil », p. 51, la définition du mot « coulée » dans la citation mise en exergue de son article : « ce chemin étroit par lequel le cerf se glisse dans son réduit ; et par extension, tout faux chemin que les animaux tracent dans le bois »). Cette correspondance trouve une inscription naturelle dans l'archétype cynégétique du récit (voir T. Cave, *Pré-Histoires*, p. 132).

Astrée et la place dans la main de Silvandre toujours endormi (II, 3), quand Léonide vole à Céladon endormi les lettres d'Astrée qu'il a placées dans une sacoche (II, 7), ou quand le même Céladon place une nouvelle lettre dans la main d'Astrée elle-même, juste avant qu'elle ne s'éveille et ne croie avoir vu le fantôme de son berger (II, 8) :

J'estois, respondit Astrée, ny bien éveillée, ny bien endormie, lorsque je l'ay ouy soupirer autour de moi, voire jusques aupres de mon visage ; j'ay ouvert les yeux et ay vu l'ame de mon berger devant moi. Mais, ô Dieu, combien belle et pleine de clairté. Elle estoit telle qu'il n'y a soleil qui porte plus de rayons. Jugez-le, ma sœur, puisque j'en suis demeurée esblouye jusques à ce que j'ay esté icy. Mais aussi tost que j'ay jetté l'œil sur luy, il s'est perdu aussi viste qu'un éclair. Et vrayement, ô belle ame, tu as raison de ne vouloir que la veue de celle qui a sceu si mal mesnager ta vie te souille. Si te suis-je infiniment obligée, puis qu'ayant tant d'occasions de me hayr, tu me fais toutesfois paroistre que ton amour continue. [p. 333-334]

Ce sommeil-ci est le dernier développé dans le roman, sans doute parce que plus tard, dans le livre III, Céladon déguisé en bergère est devenu « Alexis ». Le déguisement féminin du berger vient alors relayer les ombres du sommeil et des fantômes à l'intérieur du processus de rapprochement entre amants :

Parce qu'elle parla assez haut, il sembla qu'Astrée en songeant se fust éveillée, car se tournant du costé d'Alexis : Ah Céladon ! dit-elle avec un grand soupir ; et sans rien dire davantage, se remit à dormir. [IV, 5, p. 253]

En décrivant le corps comme un véhicule ou un support, les sommeils de bergers rétablissent donc la vérité des liens entre les absents. Dans les plis narratifs que chaque occurrence d'un sommeil réserve à la lecture (fermeture d'un livre, ouverture du livre suivant), se définit non pas tant un rythme binaire (dormir / être éveillé) qu'une érotique du commerce amoureux en lieu et place de la violence passionnelle. La transitivité du sommeil sert la construction narrative de cette érotique²¹.

Les affections ainsi déposées participent-elles d'une définition des mœurs propre au roman ? Le sommeil est l'occasion d'un déchiffrement des signes corporels qui englobe toute l'existence des bergers. Il y a ainsi ces gestes qui formalisent une adresse de l'observateur à l'endormi, futur éveillé, puis une nouvelle série de questions : de qui le dormeur a-t-il été la proie (qui a placé cette lettre dans ma main ?) ? c'est-à-dire : quelle proie ai-je donc été, moi qui m'éveille ? Singulièrement, la circulation des écrits autour des corps endormis de *L'Astrée* met en place un réseau de réciprocités, qui sont autant d'erreurs et de rectifications. Parce que Silvandre ne peut imaginer que Céladon ait mis dans sa main la lettre pour Astrée, il croit y lire sa propre écriture adressée à Diane. L'endormi se reconnaît dans des signes qui ne sont pas les siens, la transitivité du sommeil se trouble en une indéfinie réflexivité. Plus justement, Léonide qui pensait avoir dérobé des lettres à Lycidas comprend à la lecture de la signature d'Astrée que la proie véritable de celle-ci était

²¹ M. Laugaa parle pour sa part de « transitivité du sommeil », à côté de « l'intransitivité de la représentation du sommeil » (« Coulées et proies du sommeil »).

Céladon. Quant à Astrée elle-même, le déchiffrement de la missive de Céladon vient l'assurer que son berger est mort et bien mort, puisqu'elle prend « à la lettre » les formules de désespoir du mélancolique épistolier :

Si ne laisseray-je de vous remercier autant que peut faire l'ombre vaine de ce que j'ay esté (car véritablement je ne suis plus autre chose) si vous estes venue voir combien vous pouvez sur moy, car comme que ce soit, c'est un de mes plus grands desirs d'estre en vostre memoire. [II, 8, p. 335]

Il n'y a pas de sommeil dans *L'Astrée* qui ne constitue ainsi une étape sur la voie d'une reconnaissance – de l'autre ou de soi, dans l'erreur ou la vérité des échanges. Tout sommeil transforme l'amoureux furieux en un plus tendre amant, mais tout endormi est un veilleur passé et à venir, tout observateur de sommeil sera à son tour « lu » dans son sommeil. L'essentiel tient dans le processus même du cheminement qui convertit la violence et la soudaineté du *pathos* (à commencer par celui qui a précipité Céladon dans Lignon) en la durée longue, contournée, pleine de larmes de deuil et de reconnaissance à travers laquelle les bergers se découvrent destinataires d'un regard ou d'un message écrit. En d'autres termes, sujets d'un trouble, d'une vision, d'un sentiment.

« SE DELESTER DE SON CORPS »

Le sommeil astréen ne se réduit pas, en effet, à une simple pause dans une action, fût-elle aussi pleine de paroles que l'*otium* pastoral, ni non plus au processus d'un retour au calme. Il participe d'une redistribution des affections pathétiques dans le récit. La question du sujet se pose dans les termes rhétoriques de la division des *affectus* ou sentiments, division décrite par Quintilien et largement reprise dans les traités de rhétorique de la Renaissance²². Elle repose sur la distinction entre *affectus mites* définissant l'*ethos*, et *affectus concitatoris* caractéristiques du *pathos*, ou pour le dire autrement, entre affections modérées et affections aiguës²³. Dans la fiction pastorale, ce partage se manifeste à la fois comme une constante réarticulation entre affections pathétiques et affections éthiques d'un même berger, et comme une relation entre bergers en tant qu'ils sont sujets d'affections différentes, contraires ou complémentaires. Pour le lecteur moderne, la question du sujet ne se pose donc pas seulement du point de vue de l'*ethos*, comme inviterait à le penser une tradition d'analyse aristotélicienne, mais dans la perspective d'une articulation narrativisée – au sens où elle est objet d'un récit – entre les modes d'être affectifs des bergers. Leurs formes d'expression sont d'ailleurs multiples – poèmes, lettres, tirades quasi théâtrales – et

²² Pour la distinction entre deux traditions d'analyse de l'*ethos*, voir J. Lecoite, « Les consignes éthiques des manuels d'art épistolaire », dans F. Cornilliat et R. Lockwood (dir.), *Ethos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, actes du Colloque international de Saint-Denis (19-21 juin 1997), Paris, H. Champion, 2000, p. 349-356. Je renvoie à l'avant-propos des actes de ce colloque sur le problème du choix de l'orthographe du mot *ethos*. Enfin, pour une histoire de la notion d'*ethos* à la Renaissance, J. Lecoite, *L'Idéal et la différence : la perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.

²³ Quintilien, *Institution Oratoire*, trad. Cousin, Paris, Les Belles-Lettres, 1977, VI, 2 : « *Adfectus igitur hos concitatos, illos mites atque compositos esse dixerunt : in altero vehementes motus, in altero lenes [...]* ».

ils sont, dans *L'Astrée*, l'occasion de « phénomènes » provoqués par les états du corps – variétés de la pâmoison, dispositifs sensoriels d'écoute ou de vision.

Au dialogue du *pathos* et de l'*èthos* pastoral²⁴ participe à l'évidence l'homologie des rythmes narratifs (d'un livre à l'autre) et des rythmes biologiques ou affectifs (d'un éveil à un sommeil, puis un éveil) mentionnée plus haut. Mais dans la version urféenne de la temporalité pastorale, la représentation des affections subordonne l'expression du berger éveillé à la parole qu'un autre a reçue pendant son sommeil. Dans *L'Astrée*, cette expression est toujours constitutive du destinataire et du destinataire – le lecteur, l'ancien endormi ou l'observateur du sommeil –, et constituante de leur relation. Alors que sa propre douleur amoureuse est suspendue, l'endormi devient le réceptacle de l'*èthos* pathétique de l'épistolier. Mais ce déplacement institué par le sommeil au cœur des adresses de la parole (corps-véhicule de la lettre) se transforme en interrogation de l'endormi-éveillé (Silvandre, Astrée) sur lui-même, sur sa propre identité de scripteur (Silvandre) ou d'amoureuse (Astrée). Le développement narratif des *affectus mites* fait du corps endormi une sorte de miroir autour duquel le sujet pathétique de la mélancolie amoureuse se redistribue en sujets éthiques : l'observateur(trice) du sommeil, l'endormi(e), futur(e) éveillé(e). Aucun glissement du *pathos* et de l'*èthos* qui ne se fasse hors de la production d'un trouble physique, celui de l'observateur comme « délesté » de son propre corps devant le spectacle du corps endormi²⁵, celui de l'éveillé se découvrant privé d'un attribut ou porteur d'un signe nouveau. L'important est que ce trouble ne se résume jamais dans *L'Astrée* à la simple réécriture du *topos* du trouble (« songé-je ou si je veille »), mais se décline à travers des interrogations, des modes d'énonciation diversifiés ou des gestes.

C'est donc dans une perspective affective investie des questions éthiques propres à la représentation pastorale qu'il faut comprendre les dispositifs du sommeil dans *L'Astrée*. La limite entre veille et non veille est exploitée par le roman dans le cadre d'un *continuum* narratif qui ne manque pas de variétés formelles. Tout se joue sur le fait de définir le statut de cette continuité ou de cette discontinuité qu'est le sommeil : point de rupture ou point de liaison, lieu d'une perte (celle d'un bien – des lettres –, celle d'une identité – qui suis-je moi qui m'éveille ?) ou lieu d'un acquis (une lettre encore, une certitude – fût-elle aussi fausse que la mort de Céladon), lieu de passage en tous les cas. Ces formules ne sont pas antagonistes, elles déterminent le sens d'une conservation des passions à l'intérieur du processus même d'amuissement de la violence pathétique.

Dans la deuxième partie du roman, Céladon s'est donc isolé dans la forêt. Un matin, il trouve Astrée endormie dans le bois, parmi d'autres bergers qui ont fait là une halte :

Elle avoit un mouchoir dessus les yeux qui luy cachoit une partie du visage, un bras sous la teste, et l'autre estendu le long de la cuisse, et le cotillon, un peu retroussé par mesgarde, ne cachoit pas entierement la beauté de la jambe. Et d'autant que son corps de juppe la serroit

²⁴ Je reprends ici, et extrapole de l'analyse du discours à la disposition des affections, une expression de N. Dauvois, « Le sujet entre prose et vers dans la littérature pastorale : éthique et pathétique du discours lyrique », dans F. Cornilliat et R. Lockwood (dir.), *Èthos et pathos*, p. 219-221.

²⁵ M. Laugaa, « Coulées et proies du sommeil », p. 70 : « Voir, c'est ici se délester d'un corps, le sien, et reporter sur l'autre (comme corps) ce délestage, cette perte ».

Camenae n°5 – novembre 2008

un peu, elle s'estoit deslassée, et n'avoit sur le sein qu'un mouchoir de reseul au travers duquel la blancheur de sa gorge paroissoit merueilleusement. Du bras qu'elle avoit sous la teste, on voyoit la manche avallée jusques sous le coude, permettant ainsi la veue d'un bras blanc et potelé, dont les veines, pour ladelicatesse de la peau, par leur couleur bleue, descouvroyent leurs divers passages. Et quoy que de cette main elle tinst sa coiffure qui la nuit s'estoit destachée, si est-ce que pour la serrer trop negligemment, une partie de ses cheveux s'estoit espars sur sa joue, et l'autre prise à quelques ronces qui estoient voisines. O quelle veue fut celle-cy pour Celadon ! [II, 8, p. 330]

Certes, le spectacle du corps endormi d'Astrée n'est pas identifiable à une image du *pathos* amoureux, mais il produit un trouble de la pathologie mélancolique de Céladon, c'est-à-dire qu'il produit une des expressions pathétiques qui participent du processus de son retour vers le monde. Croisant les bras comme il l'avait fait au moment de sa précipitation dans Lignon (I, 1), le berger s'écarte d'abord d'Astrée endormie et se retire dans le bois – comme s'il la regardait depuis le bord d'un autre monde :

Il se retira les bras croisez et les yeux tendus au ciel apres ces parolles comme si c'eussent esté des chaines qui le retirassent avec violence de ce lieu. [II, 8, p. 330]

Tout autant que le moment de sa « précipitation », la réaction de Céladon devant Astrée endormie rappelle son éveil devant les « peintures esclattantes » :

Il fut tellement surpris qu'il demeura immobile sans poulx, et sans haleine, et n'y avoit en luy autre signe de vie que le battement du cœur et la veue qui sembloit estre attachée sur ce beau visage. Mais il luy advint lors comme à ces personnes qui ont longuement demeuré dans des profondes tenebres, et qui sont tout à coup portées aux plus clairs rayons du soleil ; car tout ainsi qu'elles demeurent esblouyes par trop de clairté, de mesme pour avoir trop de contentement, il n'en pouvoit jouyr d'un seul, les ayant eu tout à coup, et venant de quitter l'obscurité de ses desplaisirs. [II, 8, p. 330]²⁶

Le même éclat semble provenir de l'image érotique de la bergère abandonnée au sommeil et de l'allégorie de la mélancolie : dans les deux cas, le corps est une surface brillante, presque un miroir qui produit un effet remarquable sur celui qui regarde. L'expression de « peintures esclattantes » qui désignait, on s'en souvient, la vision de Saturne devant laquelle Céladon s'éveillait au début du livre 2 de la II^e partie semble en effet une exacte traduction de l'*enargeia* grecque propre à la force visuelle du tableau, ou de ses équivalents latins d'*illustratio* et d'*evidentia*²⁷ – un peu comme si le tableau, ou plus sûrement en

²⁶ et cf. H. d'Urfé, *L'Astrée*, Ie partie, livre 2, p. 41 : « et parce que le soleil par les vitres donnoit à plein sur son lict, à l'ouverture de ses yeux, il demeura tellement esblouy, que confus en une clarté si grande, il ne sçavoit où il estoit. 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 avoit 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 [...] »

²⁷ T. Cave, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVIe siècle : Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne, Macula*, « Argô », 1997 [1979], p. 55 sq.

L'occurrence la tapisserie, avait absorbé la qualité même de l'humeur mélancolique et la réfléchissait devant le spectateur.

Cela dit, le « songé-je ou si je veille ? » du réveil n'est pas devant Astrée celui de l'endormi sortant de son sommeil, comme c'était le cas dans le livre 1, il est celui du solitaire qui sort de son bois – indice sensible des déplacements de position qui caractérisent le traitement urféen des lieux du sommeil. La réaction de Céladon devant Astrée réinterprète son réveil après la crise mélancolique inauguratrice du récit : elle la répète et en déplace les articulations. L'endormi est devenu ici l'observateur indiscret d'un sommeil nettement érotisé, probablement érotique. Le processus de subjectivation dont le récit du sommeil est l'occasion complexe ne fonctionne pas de manière réflexive comme, à certains égards, l'éveil devant le tableau de Saturne, mais dans un rapport construit avec le sommeil de l'autre, lui-même relié à une image peinte. Le travail sur la violence de l'image cannibale – thématisée à l'ouverture du récit par les « peintures esclattantes » – articule ainsi une mise en rapport des images du corps et une réflexion sur la place du lecteur de l'image. Comme si la fonction du roman était en quelque sorte d'atténuer l'éclat aveuglant de l'image mélancolique pour lui donner une valeur positive, non mortifère, c'est-à-dire l'investir d'une énergie²⁸ susceptible de susciter un geste éthique, comme celui qui pousse à écrire une lettre d'amour par exemple.

Cette lecture souligne le rapport entre guérison mélancolique et instauration d'un nouveau régime des images du corps. L'envers de l'incorporation, régime mortifère de l'image aveuglante et du temps cannibale, philosophiquement articulée sur la condamnation de l'amour mélancolique au début du roman, consiste dans le processus d'une incarnation : une mise en ordre des affections dans et par l'image exemplaire, instaurant la possibilité même d'une temporalité pour les bergers. Ce à quoi le sommeil met fin, c'est à la violence abrupte du temps pathétique figuré par la dévoration de Saturne ; et ce sur quoi il ouvre, c'est à une modalité du temps comme étendue, comme modulation des affections. Le sommeil des bergers n'est jamais à ce titre qu'un exemple parmi d'autres des modes de l'élaboration du temps éthique dans et par le texte de la pastorale – la garantie que dans l'abandon de la veille, une durée, à défaut d'un sens ferme, se met en place. Le corps endormi est un des lieux, parmi tous ceux que propose *L'Astrée*, où prend forme une expérience du temps, où le temps cannibale se convertit en une érotique des signes corporels et des identités²⁹.

²⁸ T. Cave note la confusion, en langue vernaculaire notamment, de *Penargeia* et de *Penergeia* ou énergie (en un sens aristotélicien) de la métaphore : *Cornucopia*, note 40.

²⁹ Il est bien certain que les illustrations de *L'Astrée* par les graveurs, dès l'édition donnée par A. Courbé et A. de Sommerville en 1632-1633, ont participé de cette mise en ordre à caractère éthique et politique du corps pastoral. Sur cette édition, voir <http://www.astree.paris-sorbonne.fr/icono1633.php>. L'étude de ces gravures a été en partie réalisée : voir A. Desprechins, « Images de *L'Astrée* : étude de la réception du texte à travers les tapisseries », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1981, n° 3, p. 355-366, « Un roman français du XVII^e siècle vu à travers la tapisserie flamande (H. d'Urfé, *L'Astrée*) », *Septentrion*, n° 1, 1987, p. 54-58, ainsi que M. Sarant, « *L'Astrée* dans les arts de la tapisserie », dans D. Denis (dir.), *Lire L'Astrée*, p. 237-254. Pour une étude du parallèle entre texte et gravure dans le cas d'une pastorale dramatique, *La Silvanire* de Jean Mairet, je renvoie à mon article « Lieu théâtral, lieu auctorial, lieu culturel. La pastorale dramatique et le livre au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle », dans L. Norman, P. Desan, R. Strier

Le dispositif de la guérison mélancolique s'appréhende donc ici dans un autre registre que les discours du savoir qui font l'ordinaire de la conversation des bergers, proposant une interprétation originale de l'*otium*, de l'*utile dulci* que définit leur oisiveté très cultivée. Le sommeil met en évidence la surface du corps en son lieu, la visualité de la description, l'indication de son effet comme informée par la tradition dévote du rapport aux simulacres³⁰. On pourrait être tentée de parler de « phénoménisme sceptique » pour parler du moment de cette réflexion devant l'image du corps endormi, si l'expression n'avait l'inconvénient de nommer un système³¹, là où l'on a plutôt affaire à une sorte de développement narratif et poétique de l'ancienne physique des corps – ce que dit bien le seul nom d'Astrée qui renvoie à la fois à une divinité et à un astre, à une allégorie et à une bergère. Le mot de « phénoménologie » proposé il y a déjà longtemps par Norbert Elias pour nommer le trouble de la perception dans le roman d'Honoré d'Urfé³², s'il est sans doute trop riches d'implications par rapport aux surgissements du phénomène dans *L'Astrée*, offre néanmoins l'intérêt d'essayer de penser le corps des bergers dans les relations complexes qui font de leur société un objet d'histoire. Le moment du phénomène, le brillant du sommeil, c'est en effet celui où un corps à part, un corps séparé, commence à être réintégré dans la communauté des bergers.

Observer que la question politique des passions ouvre dans *L'Astrée* sur une pensée du phénomène et de la perception, c'est voir aussi que celle-ci est immédiatement reversée au compte d'une éthique des pratiques civiles. Cette expérience phénoménale qu'est le lieu du sommeil donne forme à une histoire vécue et perceptible dans le corps – une expérience sans nom, quoiqu'elle ait due être immédiatement perceptible par les lecteurs du roman, si l'on en croit du moins son succès considérable. Si le sommeil peut être pour les bergers (et les lecteurs) une expérience, c'est qu'il est ce qui les modifie en un lieu : il est pour eux le

(dir.), *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, actes du colloque de Chicago *The Book at the age of theater*, mars 2001, Schena editore / Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 243-271.

³⁰ Voir F. Lecerle, « L'infigurable. Le corps entre théologie des images et théorie de l'art », dans J. Céard, M.-M. Fontaine, J.-C. Margolin (dir.), *Le Corps à la Renaissance*, actes du XXX^e colloque de Tours, Paris, Aux Amateurs de Livre, 1987, p. 173-186 (p. 180 pour l'analyse des « retours » de l'image sur le dévot qui regarde).

³¹ Dans son ensemble, la réduction du *pathos* amoureux à une énergie phénoménale semble en effet inviter à une lecture sceptique de *L'Astrée*. La pensée sceptique, transmise à la Renaissance par l'édition des *Hypotyposes pyrrhoniennes* de Sextus Empiricus par Robert Estienne, donne au phénomène une place centrale dans la question du jugement sur les apparences, soulignant la façon dont cette manifestation sensible nous affecte à travers un *pathos*. Et de fait, l'articulation sommeil-*pathos*-phénomène peut être reliée à cette ample discussion sur les apparences qui a été analysée par E. Hencin plutôt d'ailleurs en rapport avec un stoïcisme d'H. d'Urfé qu'avec un scepticisme qui obligerait à penser à un d'Urfé montaignien, en tous les cas différent de l'auteur des *Epîtres morales* (voir *Protée romancier. Les déguisements dans « L'Astrée » d'Honoré d'Urfé*, Fasano / Paris, Nizet, 1996).

³² Dans le dernier chapitre de *La Société de cour [Die höfische Gesellschaft, 1969]*, traduit de l'allemand par P. Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1974, rééd. Flammarion, « Champs », 1986, chap. VI « Curialisation et romantisme aristocratique ».

lieu d'une modification.

L'écriture d'Honoré d'Urfé se sépare nettement, par les modes d'articulation entre les affections et entre les modalités du discours éthique qu'elle propose, des fascinations de l'incorporation qui travaillent le beau livre de Michel Chaillou sommeillant *L'Astrée*³³ – le fait que la figure de Saturne thématise la mélancolie en témoigne à l'orée du roman. Le sommeil astréen n'est jamais une profondeur, sauf peut-être le premier sommeil de Céladon (profondeur du jardin où descend alors Galathée). Il est soit surface réfléchissante (pour un éveillé), soit bord (d'un éveil). Il n'a pas de contenu, il est pure enveloppe, voire pur phénomène. Il reçoit et projette ainsi quelque chose du *pathos* amoureux vers un regard. C'est son contour qui importe à la construction narrative, la limite qu'il trace entre un berger et ceux qui le regardent.

Ce serait donc une erreur de chercher dans *L'Astrée* une ressaisie des lieux du sommeil dans une expérience globale du sujet, telle qu'en proposera plus tard le roman d'apprentissage ou la philosophie de la conscience. Les images du sommeil dans *L'Astrée* participent bien plutôt de ce que Certeau appelle une « opération historiographique » : une analyse du corps passionnel, un amuissement de la violence dont il est porteur et une réintégration de ce corps dans le cadre éthique de la pastorale. On ne peut donc refuser de voir dans ce « procès » du corps passionnel une participation de *L'Astrée* au règlement des troubles de religion, à la construction d'une intelligibilité des passions politiques et à une représentation politique du corps socio-politique. Au début du XVII^e siècle, la paix de religion en passe par une redéfinition conflictuelle des rapports entre l'État et l'Église, des modalités politiques de l'unité, opposant, pour le dire vite, les dévots à ceux que l'on appelle les « politiques ». La distance pastorale permet de parler de cette unité depuis le lieu de l'idéal sans que la façon dont la fiction d'Honoré d'Urfé interroge la place du corps passionnel dans la société pastorale le place automatiquement du côté des plus zélés, ceux qui, dans les années 1620, vont pointer le doigt sur les humeurs libertines trop particulières. Elle donne en revanche un élément de compréhension quant à la reconnaissance du roman par ses contemporains, à son acceptabilité, construite, par le roi : *L'Astrée* figure le dispositif d'une intégration des passions dans des pratiques sociales exemplaires, appropriables par tous, des pratiques lettrées et une conversion par là de l'énergie du corps passionnel en une énergie sociale susceptible de participer à la construction d'un ordre socio-politique nouveau. À l'intérieur de cet ordre, les passions s'expriment et se contrôlent par l'écrit.

Dans un passage des *Diversités* de Jean-Pierre Camus, ami et contemporain d'Honoré d'Urfé, le personnage d'Urbain, dont le nom semble tout droit sorti d'une églogue morale de la Renaissance, vante à Rustic les mérites et l'utilité de la vie civile par opposition aux tentations d'une retraite champêtre qu'il identifie à un trop confortable sommeil :

Et vous retirant aux champs sous prétexte d'une vie douce et tranquille, vous enfouissez le beau talent que vous avez reçu du ciel, et couvrez sous ce spécieux manteau de refus et fuite

³³ M. Chaillou, *Le Sentiment géographique*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1976. Incorporations de savoirs pastoraux, de titres sur le sommeil et d'extraits de *L'Astrée* dans la ruminant de son propre texte.

d'ambition et de gloire la sombre lâcheté de votre fainéantise ; ainsi pour éviter Scylle vous tombez en Charybde, et comme un misanthrope fuyant la conversation civile vous passez tristement vos jours en une condition qui ne vous peut être honorable, mais honteuse, mais envieuse. Si mon conseil était de mise et poids vers vous, je vous aviserais de vous réveiller de ce sommeil qui vous assoupit, de regarder un peu pourquoi vous êtes né, savoir pour œuvrer, comme les oiseaux pour voler, que vous vous retirassiez de ce languissant repos qui vous engourdit, afin d'employer au service public les belles parties qui vous honorent, c'est péché de retirer ainsi à l'ombre ce qui mérite de paraître au soleil, il semble qu'en ce monde nous devons contribuer au soulagement les uns aux autres³⁴.

La métaphore est claire : la retraite aux champs est un sommeil de la vie civile. Urbin semble reprendre ici un argument qu'utilisaient à la Renaissance ceux qui s'opposaient au genre même de la pastorale : elle favorise un abandon anti-civique des villes. On mesure la différence entre un tel argument et les usages qu'Urfé fait du lieu du sommeil dans sa pastorale – c'est la différence qui sépare un discours d'une action, un propos civique d'une participation par les lettres, fût-elle non dépourvue de réserve³⁵, à la construction très politique de la paix.

³⁴ J.-P. Camus, *Diversités*, t. VI, livre XXI, chap. 4, « Conférence des vies champêtres et civile », Lyon, J. Pillehotte, 1610, cité par S. Robic, *Le Salut par l'excès*, Paris, H. Champion, 2000, p. 71-72. Sur le sens du mot « civil » ou « civilité », voir les pages 90 *sq.*

³⁵ Je me permets de renvoyer sur ce point au chapitre central de *La Distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e – XVII^e siècles)*, ouvrage à paraître.

BIBLIOGRAPHIE

BALIBAR E., « Le traité lockien de l'identité », introduction de J. Locke, *Identité et différence. L'invention de la conscience*, trad. Coste, éd. E. Balibar, Paris, le Seuil, « Essais », 1998, p. 9-101.

BALIBAR E., article « Conscience », dans B. Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des Philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil-Robert, 2004, p. 260-273.

CAVE T., *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle : Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne, Macula*, « Argô », 1997 [1979].

CAVE T., *Pré-histoires I, Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, « Les Seuils de la modernité », 1999.

CERTEAU M. DE, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 2002 [1975].

CHAILLOU M., *Le Sentiment géographique*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1976.

CURTIUS E. R., *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, [*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bonn, 1948], traduit de l'allemand par J. Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, rééd. Presses Pocket, « Agora », 1991.

DAUVOIS N., « Le sujet entre prose et vers dans la littérature pastorale : éthique et pathétique du discours lyrique », dans F. Cornilliat et R. Lockwood (dir.), *Ethos et pathos, Le statut du sujet rhétorique*, actes du Colloque international de Saint-Denis (19-21 juin 1997), Paris, H. Champion, 2000, p. 219-221.

DESPRECHINS A., « Images de *L'Astrée* : étude de la réception du texte à travers les tapisseries », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1981, n° 3, p. 355-366.

DESPRECHINS A., « Un roman français du XVII^e siècle vu à travers la tapisserie flamande (H. d'Urfé, *L'Astrée*) », *Septentrion*, n° 1, 1987, p. 54-58.

DUMORA F., *L'Œuvre nocturne. Songe et représentation au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », 2005.

ELIAS N., *La Société de cour* [*Die höfische Gesellschaft*, 1969], traduit de l'allemand par P. Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1974, rééd. Flammarion, « Champs », 1986.

GIAVARINI L., «Du fantôme à l'expérience. Plaisir et conversion de l'imagination mélancolique dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (1607-1619)», dans *L'Imagination*, numéro de *Littératures classiques* dirigé par P. Ronzeaud, automne 2001, p. 157-177.

GIAVARINI L., «Lieu théâtral, lieu auctorial, lieu culturel. La pastorale dramatique et le livre au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle », dans L. Norman, P. Desan, R. Strier (dir.), *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, actes du colloque de Chicago *The Book at the age of theater*, mars 2001, Schena editore / Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 243-271.

GIAVARINI L., « Une poétique du mélange dans *L'Astrée* ? Urfé lecteur de Guarini », dans D. Denis (dir.), *Lire l'Astrée*, actes du colloque de Paris IV 4-6 oct. 2007, Paris, PUPS, 2008, p. 29-40.

GIAVARINI L., *La Distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e –XVII^e siècles)*, ouvrage à paraître.

HENEIN E., *Protée romancier. Les déguisements dans « L'Astrée » d'Honoré d'Urfé*, Fasano / Paris, Nizet, 1996.

KAUFMANN P., article « affect », dans P. Kaufmann (dir.), *L'Apport freudien*, Paris, Bordas, 1993.

LAUGAA M., « Coulées et proies du sommeil dans quelques romans français entre 1600 et 1650 », *Revue des Sciences Humaines*, n° 194, avril-juin 1984, p. 51-70.

LECERCLE F., « L'infigurable. Le corps entre théologie des images et théorie de l'art », dans J. Céard, M.-M. Fontaine, J.-C. Margolin (dir.), *Le Corps à la Renaissance*, actes du XXX^e colloque de Tours, Paris, Aux Amateurs de Livre, 1987, p. 173-186.

LECOINTE J., « Les consignes éthiques des manuels d'art épistolaire », dans F. Cornilliat et R. Lockwood (dir.), *Ethos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, actes du Colloque international de Saint-Denis (19-21 juin 1997), Paris, H. Champion, 2000, p. 349-356.

LOCKE J., *Essai sur l'entendement humain* [*An essay concerning human understanding*, 1694, 2^e édition], trad., introduction et notes par J.-M. Vienne, Paris, J. Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 2001.

PACHET P., *Nuits étroitement surveillées*, Paris, Gallimard, 1980.

PLAZENET L., *L'Ébahissement et la délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, H. Champion, « Lumière classique », 1997.

Camenae n°5 – novembre 2008

ROBIC S., *Le Salut par l'excès*, Paris, H. Champion, 2000.

SARANT M., « *L'Astrée* dans les arts de la tapisserie », dans D. Denis (dir.), *Lire L'Astrée*, actes du colloque de Paris IV 4-6 oct. 2007, Paris, PUPS, 2008, p. 237-254.

SURALLES A., « Des états d'âme aux états de fait. La perception entre le corps et les affects », dans F. Héritier, M. Xanthakou (dr.), *Corps et affects*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 59-75.

URFE H. D', *L'Astrée* dans l'édition H. Vaganay, Préface de L. Mercier, Lyon, P. Masson, 1925-1928, Genève, Slatkine Reprints, 1966, 5 vols.

YON B., « De la peinture à la description dans *L'Astrée* », *Prémices et floraison de l'âge classique*. Mélanges en l'honneur de J. Jéhasse, réunis par B. Yon, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 167-175.