L'ILLUSTRATION DE *L'ASTRÉE* (XVIIe – XVIIIe SIÈCLES)

Christophe Martin

On sait que l'engouement prodigieux pour *L'Astrée*, au moins jusque dans les années 1660, est attesté par d'innombrables représentations dans les arts plastiques et les arts décoratifs[1]. Signe manifeste d'un immense succès, cette floraison d'images renvoie aussi à une caractéristique du roman d'Honoré d'Urfé qui sollicite sans cesse l'imagination visuelle du lecteur, détaille les décorations intérieures des palais, se livre à plusieurs reprises à de minutieuses descriptions de tableaux[2], et accorde une place essentielle aux sites, aux paysages. Du côté de l'illustration cependant, les premières éditions du roman sont restées assez pauvres en images. L'édition originale de la troisième partie du roman, en 1619, comportait certes un frontispice gravé par Léonard Gaultier ainsi que des portraits de l'auteur et d'une héroïne-muse, selon les modèles prestigieux du double portrait de Ronsard et Cassandre dans les éditions des *Amours* au XVIe siècle, ou de Pétrarque et Laure dans les éditions du *Canzionere*. Il a néanmoins fallu attendre 1633 pour voir une édition abondamment pourvue d'images. On ne saurait s'en étonner : pour des raisons économiques évidentes, les illustrations, au XVIIe siècle, n'apparaissent en général que dans les « deuxièmes éditions d'ouvrages d'abord publiés sans images et ayant déjà rencontré un succès certain »[3]. À considérer l'extraordinaire succès de l'œuvre d'Honoré d'Urfé, on conçoit qu'en 1632-1633, les libraires Augustin Courbé et Antoine de Sommaville n'aient pas hésité à publier une édition complète en cinq volumes in-8°, chacun des douze livres des cinq parties étant ornés d'une estampe liminaire gravée d'après des dessins de Daniel Rabel. Soit un total

1 Voir notamment A. Desprechins, « Images de *L'Astrée*. Étude de la réception du texte à travers les tapisseries », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 81 (1981), p. 355-366 ; et M. Sarant, *Histoires d'amour pastorales. Iconographie de la pastorale narrative dans les arts du XVIIe siècle*, Thèse de Doctorat nouveau régime, dir. Alain Mérot, Université de Paris-Sorbonne, 2005.

2 Voir M. Laugaa, « La peinture dans L'Astrée », *Bulletin de la Diana*, n° spécial, 1970, p. 71-100.

3 M. Pastoureau, « L'Illustration du livre : comprendre ou rêver ? », dans *Histoire de l'édition française*, dir. R. Chartier et H.-J. Martin, t. 1, *Le Livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVIIe siècle*, Paris, Promodis, 1982, p. 604.

astree_c1.indb 199 13/05/08 12:37:05

de soixante gravures auxquelles il faut ajouter un frontispice et trois portraits d'Urfé, Astrée et Baro (le frontispice étant repris en tête de chaque volume)[4]. Programme iconographique fort ambitieux, qui promeut le roman d'Honoré d'Urfé à la dignité du poème épique : cette distribution des figures reprend, en effet, le dispositif traditionnellement utilisé pour l'illustration des grandes épopées[5].

La version de Daniel Rabel a fixé l'iconographie de *L'Astrée* au moins pendant un siècle. C'est pourquoi, on ne se livrera pas ici à un recensement exhaustif des illustrations du roman au XVIIe et au XVIIIe siècles[6], mais à une analyse comparée, ou plutôt *contrastive*, de deux séries d'estampes, séparées par un siècle : celle de 1632-1633, et celle qu'on trouve dans la monumentale édition attribuée à l'abbé Souchay parue en 1733 (5 vol. in-12°) chez Witte et Didot. Comme dans l'édition Courbé et Sommaville, chaque tome de l'édition de 1733 contient douze livres, illustrés chacun d'une estampe liminaire, la plupart d'après des dessins d'Hubert Gravelot[7]. La confrontation des deux éditions illustrée a d'autant plus de chance d'être significative que le nombre et le rythme de distribution des estampes sont les mêmes (la taille des images étant également à peu près équivalente[8]), et que la grande majorité des figures de l'édition de 1733 reprend les sujets de l'édition de 1632-1633. De fait, on voudrait montrer que les différences entre les deux séries renvoient non seulement à une modification du rapport de force entre le texte et l'image entre le XVIIe et le XVIIe siècles, mais permettent aussi de détecter, d'un siècle à l'autre, une mutation de l'imaginaire pastoral.

À l'évidence, ce n'est pas un hasard si, en 1632, Courbé et Sommaville firent appel à Daniel Rabel. À une époque où les figures du livre français étaient encore rares et reléguées généralement aux frontispices, Rabel semble avoir été un initiateur de leur renouvellement et de leur développement. Son nom est associé, en effet, à quelques-uns des plus célèbres ouvrages imprimés à Paris entre

4 Voir la description de P.-J. Mariette : *Abecedario, et autres notes manuscrites sur les peintres et les graveurs* (ms, Bnf, Département des estampes, Rés. Ya2-4 (1-10)-Pet. Fol), t. 4, fol. 161.

5 Voir en particulier *La Jérusalem délivrée* du Tasse illustrée notamment par Bernardo Castello (Gênes, 1590) et par Antonio Tempesta (s. d., début XVIIe siècle).

6 J'écarterai notamment de mon propos la rare et curieuse édition danoise de 1645, récemment redécouverte par Mylène Sarant, qui comporte cinquante et une planches pour les six premiers livres de *L'Astrée*. Voir M. Sarant, *op. cit.*, t. 3, p. 115 *sqq*.

7 Les vignettes du 5e tome ont été inventées et gravées par J. Rigaud (pour une description détaillée, voir l'*Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIIe siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1968, t. 10, p. 473).

8 Conformément à une tendance générale au XVIIIe siècle, les estampes sont toutefois un peu plus petites dans l'édition Witte et Didot (H om 135 X om 078) que dans l'édition Courbé et Sommaville (H om 156 X om 107).

astree_c1.indb 200 13/05/08 12:37:06

1615 et 1640 notamment dans le domaine de la fiction. Illustrateur de fictions héroïques (*Théagène et Chariclée*, *L'Éromène*) ou fabuleuses (les *Métamorphoses*), Daniel Rabel s'est particulièrement consacré au genre pastoral : un an avant *L'Astrée*, il avait illustré *L'Aminte* du Tasse[9]. Les éditeurs de *L'Astrée* étaient donc assurés que les images de Rabel sauraient répondre aux attentes du public, d'autant que, peut-être à titre d'essai, l'artiste avait fait paraître, en 1632, chez Melchior Tavernier, une suite de douze « Figures de l'Astrée » accompagnées de vers, reprises avec de légères variantes dans la première partie de l'édition de 1633. (**fig. 1**)

Fig. 1. *Les Figures de L'Astrée*, Paris, Melchior Tavernier, 1632, p. de titre

Aucune des images dessinées par Daniel Rabel n'a pu recevoir l'aval d'Honoré d'Urfé, mort huit ans avant leur publication (en tout état de cause, les auteurs n'étaient guère consultés dans l'élaboration de ces programmes iconographiques). Ce qui frappe pourtant dans cet ensemble considérable, c'est bien l'extrême subordination de l'image au texte du roman. Il est vrai que cet assujettissement au verbe est la règle dans l'illustration du livre au XVIIe siècle[10], et qu'il est, de surcroît, une caractéristique générale du travail de Daniel Rabel. Pour mieux comprendre cette fidélité presque ostensible à l'écrit chez Rabel, il convient

9 Voir V. Meyer, *L'œuvre gravé de Daniel Rabel*, Mémoire de maîtrise, Paris IV, 1979, p. 32 *sqq*.
10 Voir M. Melot, *L'Illustration. Histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984, p. 107 *sqq*.

sans doute de rappeler qu'il exerce à un moment où l'abandon de la gravure sur bois au profit de la taille-douce avait remis en cause cette étroite union entre texte et image qui régnait dans le livre de la Renaissance. C'est sans doute pour pallier ce divorce que Rabel (et il fut l'un des derniers) adopte le principe d'une subordination maximale de l'image au texte. Mais dans le cas du roman d'Honoré D'Urfé, il faut sans doute y voir aussi le signe de l'immense autorité et de la quasi sacralisation du texte.

La marque la plus visible de cet assujettissement est l'inscription du nom des principaux personnages auprès de leur représentation figurée sur chacune des images, comme il arrive parfois dans les manuscrits ou les incunables. Choix d'autant plus remarquable qu'on ne le retrouve pas dans les illustrations contemporaines de Rabel pour *L'Aminte*, alors qu'il est adopté pour *L'Astrée* dès la suite de douze figures publiées chez Melchior Tavernier. Sans doute ce procédé d'identification des figures est-il appelé par la profusion des personnages dans le roman. Mais il apparaît aussi comme l'indice d'un remarquable souci de lisibilité et de désambiguïsation. L'identité des personnages, si fréquemment brouillée dans le texte par d'incessants jeux de masques, est au contraire affichée en toute transparence par la légende gravée. On peut certes relever un léger effet de trouble dans le cas des nombreuses représentations de personnages travestis, presque toujours désignés par leur nom d'emprunt plutôt que par leur nom véritable. Ainsi Céladon est d'abord désigné comme Orithie (I, 4), puis comme Alexis dans les dernières parties du roman [11]. (**fig. 2**) Mais point de réelle ambiguïté ici puisque le nom d'emprunt était transparent pour les lecteurs familiers du roman. Tout se passe comme si l'inscription du nom était aussi le moyen de garantir un contrôle sur l'image [12].

Plus essentiellement, les estampes se soumettent à un mode de lecture essentiellement narratif. Si certaines planches figurent une scène unique, nombreuses sont celles qui représentent différents moments d'une même séquence narrative, en jouant sur la profondeur de l'image et sur un étagement de la figuration. Dispositif qu'on retrouve certes dans quelques autres livres illustrés de la période (ainsi de l'*Endymion* de Gombauld ou encore de l'*Argenis* de Barclay, ornés d'estampes d'après Crispin de Passe gravées par Gaultier), mais qui n'en constitue pas moins une caractéristique remarquable de la suite de 1633.

11 Adamas et Alexis conversent dans les jardins du château de Marcilly (V, 3). De même, Cryséide est désignée comme Cléomire dans l'estampe du livre 7 de la troisième partie. Toutes les estampes de l'édition 1632-1633 sont reproduites sur le site « Le Règne d'Astrée » à l'adresse suivante : http://astree.paris-sorbonne.fr.

12 De quoi conforter les analyses de M. Melot décelant dans l'illustration du XVIIe siècle les signes d'une « peur de l'image dans des domaines trop sensibles, où les débordements sont à craindre » (*op. cit.*, p. 108).

astree_c1.indb 202 13/05/08 12:37:09

L'une des estampes (I, 8) offre même l'exemple d'une image représentant trois moments du récit : au premier plan, le vieillard Abariel promet la fille de son fils

Fig. 2. *L'Astrée*, Paris, Courbé et Sommaville, 1633, V, 2.
Adamas et Alexis conversent dans les jardins du château de Marcilly

Azahide à Silvandre ; au deuxième plan, la fille d'Azahide, en pleurs, révèle la ruse conçue par Azahide pour tuer Silvandre. A l'arrière-plan, on voit Silvandre prendre la fuite à la rame sur le Léman, et faire échouer la ruse en attachant des vêtements remplis de sable à la corde par laquelle il était censé se hisser à une fenêtre. (**fig. 3**)

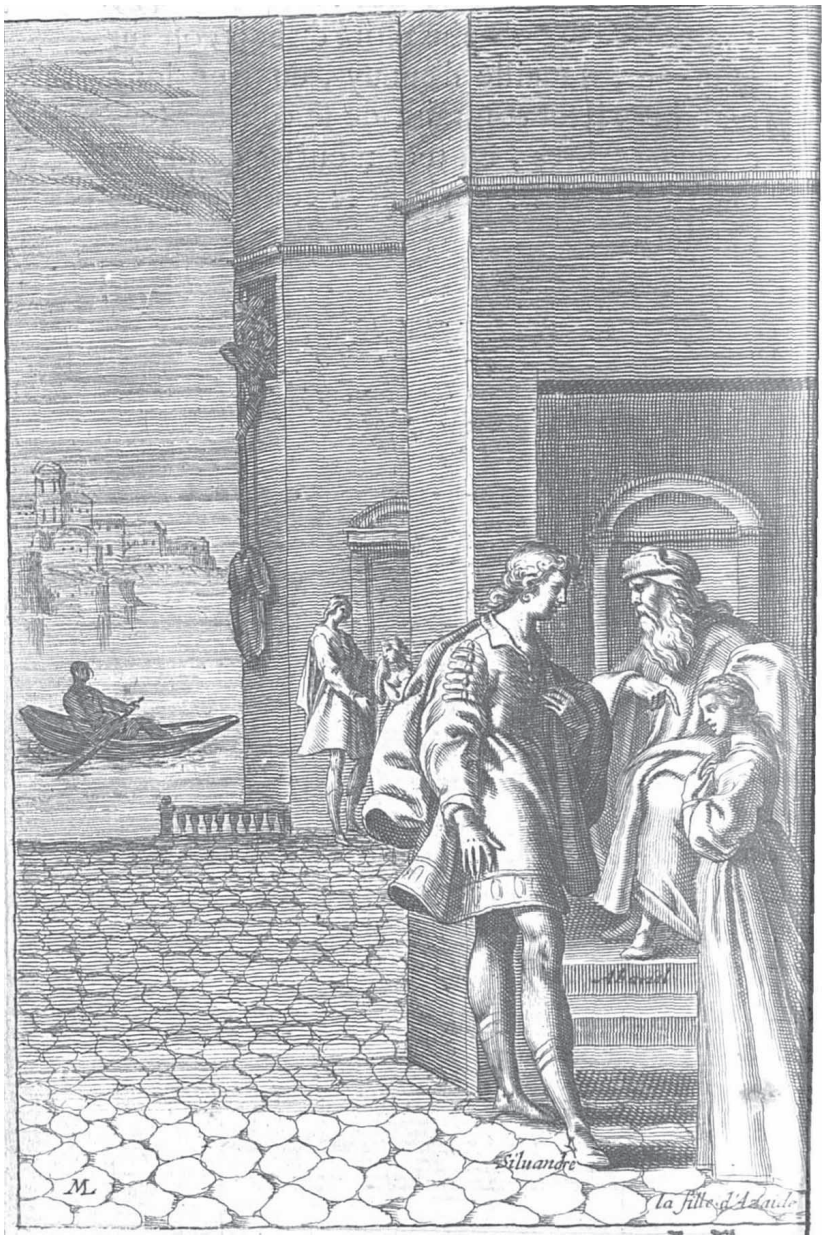

Fig. 3. *L'Astrée*, Paris, 1633, I, 8.
Le vieillard Abariel promet la fille de son fils Azahide à Silvandre.

Participe aussi de cette soumission de l'image à un principe de lisibilité la fréquente codification des postures : au livre 6 de la cinquième partie, Astrée apparaît ainsi en figure de la mélancolie, saisie dans la posture bien identifiable de la femme assise, abattue, les yeux tournés vers le sol, le coude appuyé sur le genou, la joue sur la main (**fig. 4**). On pourrait certes juger que les postures

Fig. 4. *L'Astrée*, Paris, 1633, I, 3.
Céladon entouré de Sylvie et Léonide dans les jardins du palais d'Isoure

des personnages, dont on a souvent regretté le statisme, renvoient davantage aux arts de la scène qu'à l'écriture romanesque. Le ballet des mains, comme par exemple dans l'estampe du livre 3 de la première partie, rappelle à bien des

Fig. 5. *L'Astrée*, Paris, 1633, V, 6.
Diane rencontre Astrée en larmes, accompagnée de Phillis

égards les codes gestuels des acteurs, et l'on croit souvent voir dans ces dessins moins des personnages de roman que des figures figées en position de « lever de rideau »[13]. (**fig. 5**) Impression renforcée par les décors, qui ont souvent l'air d'être en carton-pâte, et par les attributs vestimentaires des bergers qui relèvent du magasin d'accessoires.

On peut certes voir en cette théâtralité une influence de la pastorale dramatique italienne et rappeler que Rabel était le dessinateur officiel des ballets royaux. Mais en insistant ostensiblement sur la théâtralité des postures et de la gestuelle, Rabel ne faisait que se conformer à la dimension foncièrement théâtrale de l'imaginaire pastoral du roman, ainsi qu'aux indications explicites de l'auteur[14]. L'univers astréen, où règne l'artifice, est régi par des conventions dont Honoré d'Urfé indique lui-même qu'elles proviennent de la pastorale dramatique. À qui lui reprocherait l'irréalisme de ses bergers, Urfé réplique, dans l'épître « à la Bergere Astrée », que son objet n'est pas de représenter d'authentiques paysans mais bien d'imiter les acteurs de pastorales :

> Mais ce qui m'a fortifié davantage en l'opinion que j'ay que mes Bergers & Bergeres pouvoient parler de cette sorte sans sortir de la bien-seance des Bergers, a esté que j'ay veu ceux qui en representent sur les Theatres ne leur faire pas porter des habits de bureau, des Sabots ny des accoustrements malfaits, comme les gens de village les portent ordinairement : au contraire, s'ils leur donnent une houlette à la main, elle est peinte & dorée, leurs juppes sont de taffetas, leur pannetiere bien troussée, & quelquesfois faite de toile d'or ou d'argent, & se contentent pourveu que l'on puisse recognoistre que la forme de l'habit a quelque chose de Berger.

C'est donc dans le texte lui-même que Daniel Rabel a puisé le modèle de représentation de ses bergers, adoptant à son tour le code vestimentaire de la pastorale dramatique italienne. Pour les hommes, la houlette et la panetière, une tunique courte, dont le bas est orné de broderies, un chapeau à larges bords, une chevelure bouclée. Et pour les bergères, des robes longues ornées de bandes brodées, aux manches bouffantes, des sandales, parfois un collier de perles, et de longues chevelures bouclées, éventuellement ornées d'un voile. (**fig. 6**)

13 Selon la formule de D. Canivet (*L'Illustration de la poésie et du roman au XVIIe siècle*, Paris, PUF, 1957, p. 34).

14 Contrairement à ce que suggère A. Desprechins (art. cité, p. 356), il n'est donc pas du tout certain que les artistes ayant travaillé à l'illustration de *L'Astrée* se soient « inspirés davantage de la scène que du roman pour fixer les images que celui-ci leur avait suggérés ». Sur la théâtralité du roman, voir T. Gheeraert, *Saturne aux deux visages. Introduction à* L'Astrée *d'Honoré d'Urfé*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 123-139. Sur la dimension foncièrement théâtrale de l'imaginaire pastoral au XVIIe siècle, voir J.-P. van Elslande, *L'Imaginaire pastoral du XVIIe siècle, 1600-1650*, Paris, PUF, 1999.

Fig. 6. *L'Astrée*, Paris, 1633, frontispice

Fig. 7. *L'Astrée*, Paris, 1633, II, 7.
Silvandre joue de la cornemuse épié par, Diane, Astrée, Phillis et Lycidas

La suite gravée par Daniel Rabel s'efforce d'accompagner le roman d'Honoré d'Urfé dans le déploiement de cette théâtralité qui ne se borne évidemment pas au costume ni à la codification des postures. On soulignera en particulier la fréquence des scènes où le regard du lecteur-spectateur est redoublé par celui d'une ou plusieurs figures dans l'image. Dans l'univers astréen, l'amour se vit, en effet, sous le regard de l'autre. La nature en particulier est par excellence une sorte de théâtre où tout regard peut surprendre et où toute conversation peut être surprise. Dans la suite de 1633, on soulignera en particulier la récurrence des estampes figurant une écoute clandestine, dont on trouve au moins sept occurrences, mais dont l'image la plus emblématique est assurément celle qui sert d'estampe liminaire au livre 7 de la deuxième partie [15]. Daniel Rabel n'a pas manqué, en effet, de se saisir de l'agencement virtuose que propose une séquence du récit de Léonide peignant à Céladon un spectacle fort curieux : Silvandre jouant de la cornemuse auprès d'un arbre sans apercevoir Diane, qui l'écoute clandestinement derrière un bosquet, qui elle-même ne s'aperçoit pas qu'elle est observée par Astrée et Phillis, qui se baisse pour n'être point vue de Silvandre, tandis que Lycidas assiste à l'ensemble de la scène. (**fig. 7**)

Mais en réalité, ces scènes récurrentes ne sont qu'un des éléments d'un paradigme plus vaste, qui constitue l'une des particularités les plus remarquables de la suite de Rabel et manifeste exemplairement cet assujettissement de l'image au verbe qui se donne à voir partout dans l'édition illustrée de 1633. Non sans paradoxe, en effet, c'est essentiellement le verbe (sa profération, sa transmission, sa capture) que l'image donne à voir. C'est moins l'action que la diction et la profération, la puissance de la voix et du récit qui se trouvent mises en valeur dans les images de Daniel Rabel qui fixent en scènes et en figures l'omniprésence de voix narrantes. Une typologie de ces images, qui occupent plus du tiers de l'ensemble, distinguerait, outre les écoutes clandestines, un grand nombre de conversations à deux ou trois personnages [16] ; deux scènes d'audiences [17] ; deux discours de messagers [18] ; la lecture collective d'une lettre de Céladon [19] ; et surtout de très nombreuses images de récitants [20]. (**fig. 8, 9, 10, 11, 12**) Ce qui semble avoir séduit les lecteurs de 1633, ce sont des images où ils pouvaient découvrir un reflet

15 Voir aussi les planches liminaires suivantes : I, 10 ; II, 2 ; III, 1 ; IV, 1 ; IV, 5 ; V, 8.
16 I, 3 ; III, 5 ; III, 7 ; IV, 9 ; V, 2.
17 III, 9 ; IV, 3.
18 I, 11 ; II, 10.
19 II, 3.
20 I, 2 ; I, 12 ; II, 1 ; II, 4 ; II, 9 ; III, 11; V, 12.

idéalisé de leur propre activité (lectures ou écoutes collectives du roman, sociabilité galante au fond des bois...).

Sur la toile de fond de ces images de récitants et de ces colloques sentimentaux plus ou moins immobiles, avec des forêts ou des châteaux pour décors, se détachent d'autant plus fortement quelques scènes d'action, en particulier des scènes de combat parfois d'une grande violence. Les images de Daniel Rabel

Fig. 8. *L'Astrée*, Paris, 1633, III, 7.
Cryséide, déguisée en Cléomire, s'entretient dans un jardin avec le père d'Arimant

Fig. 9. *L'Astrée*, Paris, 1633, III, 9.
Diane préside le jugement qui doit départager Phillis et Silvandre

obéissent, en effet, à un principe d'alternance : plus ou moins régulièrement, les figures pastorales cèdent la place à des images renvoyant à un univers héroïque ou chevaleresque. Une telle alternance répond à la juxtaposition de deux veines romanesques essentielles dans le texte : si *L'Astrée* est d'abord un

Fig. 10. *L'Astrée*, Paris, 1633, I, 11. Égide, messager de Ligdamon, apporte des nouvelles de son maître à Galathée et à Sylvie

roman pastoral représentant des bergers dont le principal souci est l'amour, il est aussi un roman guerrier, représentant des chevaliers avant tout soucieux de prouesses héroïques. Ainsi de l'estampe liminaire du livre 4 de la quatrième partie qui prend pour thème le combat des chevaliers Periandre, Merindor et Bellimarte contre les troupes du roi Gondebaut chargées de se saisir de

Fig. 11. *L'Astrée*, Paris, 1633, II, 3. Astrée et Phillis lisent une lettre que Céladon a adressée à Astrée. Diane et Silvandre s'entretiennent

Fig. 12. *L'Astrée*, Paris, 1633, II, 4. Hylas raconte à une assemblée de bergers et de bergères l'histoire de Parthénopé, Florice et Dorinde

Fig. 13. *L'Astrée*, Paris, 1633, I, 6. Combat de Filandre et du Maure

Dorinde[21]. (**fig. 13**) Mais ce qui se reflète dans certaines images de Rabel, c'est aussi l'interpénétration de ces deux imaginaires, héroïque et pastoral. Imbrication qui ne va pas sans drame. Tout occupés qu'ils sont par l'amour,

21 Voir aussi I, 9 ; I, 12 ; II, 6 ; IV, 8 ; IV, 12 ; V, 3.

Fig. 14. *L'Astrée*, Paris, 1633, IV, 4.
Les chevaliers Periandre, Merindor et Bellimarte combattent les troupes du roi Gondebaut

les bergers du roman d'Honoré d'Urfé n'ignorent nullement, on le sait, la violence, la brutalité, la mort, et, dans la première partie, l'estampe liminaire du livre 6 en offre une image emblématique avec le combat de Filandre et du Maure, le berger enfonçant sa houlette sous le heaume d'un cavalier maure

en armure, tandis que gît à leurs pieds la bergère Filidas, le bras droit détaché du corps, tuée en attaquant le cavalier qui avait tenté d'embrasser Diane dans son sommeil. (**fig. 14**)

Fig. 15. Céladon se jette dans le Lignon (1ère version de D. Rabel)

Fig. 16. *Les Figures de L'Astrée*, 1632, fig. 1. Céladon se jette dans le Lignon

L'image la plus frappante, cependant, celle qui se détache le plus fortement de ce vaste ensemble, et qui visiblement fut aussi la plus appréciée des contemporains, est celle qu'on trouve au premier livre du roman. S'il est vrai que la force d'une suite gravée procède souvent de la première image, la fortune des illustrations de Daniel Rabel doit sans doute beaucoup à la représentation inaugurale du suicide de Céladon. À l'évidence, le choix s'imposait à l'illustrateur tant cette scène capitale déclenche toute la dynamique de la fiction. Mais Daniel Rabel a apporté un soin tout particulier à cette image dont on possède au moins trois versions. (**fig. 15, 16, 17**) La confrontation des trois estampes fait apparaître une stylisation et un maniérisme de plus en plus accentués dans le spectacle de la chute de Céladon. Une telle stylisation répond, là encore, à la théâtralité du texte, perceptible notamment dans l'attention que le narrateur porte aux éléments de mise en scène tels que l'accessoire (le ruban) ou la gestuelle, irréaliste mais chargée de sens puisque le saut dans la rivière de Céladon « les bras croisés » signifie le refus de nager et le désir de mourir. Aucun effroi n'est représenté par Rabel sur le visage de Céladon, qui semble même esquisser un sourire dans la version définitive.

Cette invraisemblance criante de l'image incite à une lecture symbolique, également appelée par le texte : l'image figure une brisure qui, dans la perspective néo-platonicienne du roman, renvoie au brouillage des signes et à une rupture entre l'être et le paraître. Coupure symbolique qui se manifeste de plus en plus nettement, dans les trois versions successives, avec le déplacement progressif de l'arbre vers le centre de l'image : dans la version ultime, l'arbre divise l'espace

Fig. 17. *L'Astrée*, Paris, 1633, I, 1. Céladon se jette dans le Lignon

en son milieu, opposant Astrée et l'élément terrestre à Céladon et l'élément aquatique. La ligne verticale qui partage ainsi la scène apparaît comme le seuil où se figure toute la dialectique de la séparation et du rapprochement des corps de Céladon et d'Astrée. Comme dans le roman, le cours sinueux du Lignon sépare la contrée des nymphes de celle des bergers. Mais il sépare aussi deux moments du récit, comme si l'image du suicide de Céladon devait immédiatement être accompagnée de celle de son sauvetage. Dans la dernière version de l'image, la torsion ô combien maniériste du corps de Céladon redouble la courbe du fleuve. C'est bien d'une fusion qu'il s'agit, Céladon s'apprêtant à *faire corps* avec le Lignon. Comme le soulignent les vers gravés dans l'estampe de la suite de 1632, le saut dans les eaux de la rivière est aussi une plongée au lieu d'où naquit la mère de l'Amour : la brisure inaugurale de la communauté des amants est aussi l'annonce d'une renaissance [22].

En dépit du statisme des figures, de la mollesse des paysages, et de la monotonie relative de l'ensemble, cette suite gravée a fixé, on l'a dit, l'iconographie de *L'Astrée* pendant tout le XVIIe siècle. Ce qui rend précieuse la suite de 1733, c'est qu'elle a manifestement pour ambition de se substituer à celle de Rabel. La confrontation des deux suites montre d'abord à quel point, entre le XVIIe et le XVIIIe siècle, on a basculé dans un autre régime de l'illustration, avec un nouveau rapport de force entre le texte et l'image : au XVIIIe siècle, l'image « n'a plus à reproduire, de manière parfois redondante, un discours. Elle a précisément pour fonction de générer des effets autour du texte écrit » [23]. Évolution particulièrement frappante dans le cas de *L'Astrée* en raison des spécificités de la suite de Daniel Rabel. Mais cette confrontation révèle aussi une mutation de l'imaginaire pastoral : entre 1633 et 1733, c'est d'abord le code vestimentaire pastoral qui a changé. La référence des figures de Gravelot n'est plus la pastorale dramatique italienne. Sans être d'aucune manière plus « réalistes » que ceux dessinés par Rabel, les vêtements des bergers de Gravelot font désormais songer à ceux des pastorales de Boucher (en 1733, l'illustrateur venait de parfaire sa formation dans l'atelier de ce dernier). Si les bergers sont dotés encore de certains accessoires traditionnels (comme la houlette), ils n'ont pas la raideur un peu apprêtée de leurs aînés. Quant aux jeunes femmes, elles sont désormais vêtues comme les bergères de Boucher, avec de délicats rubans et des décolletés profonds (**fig. 18**).

22 « Celadon, poursuy hardiment, / [...] Ne crains pas d'esteindre ta flame, / Ce Dieu qui consomme ton ame / Reigne encor dans le sein de l'eau / Et cest hors de toute apparance / Qu'il pust rencontrer le tombeau / Ou sa mere prit sa naissance ».

23 A.-M. Bassy, « Le texte et l'image », dans *Histoire de l'édition française*, t. 2, *Le Livre triomphant, 1660-1830*, Paris, Promodis, 1984, p. 154.

De manière générale, le lecteur n'a plus le sentiment de voir des acteurs figés dans des attitudes raides et statiques. En l'espace d'un siècle, s'est constituée une autre imagerie de la pastorale et un système de l'iconographie galante qui implique la représentation de gestes et d'attitudes différemment codés. On

Fig. 18. *L'Astrée*, Paris, Witte et Didot, 1733, I, 7. Silvandre, à genoux, baise la main de Diane

soulignera en particulier la fréquence de la posture galante du berger agenouillé aux pieds de sa belle. On ne trouvait qu'un seul berger à genoux devant sa bergère dans la suite de Rabel : Célion agenouillé devant Bellinde à la fontaine des Sycomores (I, 10). (**fig. 19**) Encore l'attitude du berger était-elle des plus

Fig. 19. *L'Astrée*, Paris, 1633, I, 10.
Célion agenouillé devant Bellinde, la scène étant observée par Ergaste

respectueuses. Dans la suite de Gravelot, on ne dénombre pas moins de quatre bergers agenouillés dans la seule première partie. D'un point de vue proxémique, les distances entre les corps ont été considérablement réduites : en 1733, les corps se touchent, s'enlacent, s'embrassent. (**fig. 20**) Et même en l'absence

Fig. 20. *L'Astrée*, Paris, 1733, I, 10.
Célion agenouillé devant Bellinde, la scène étant observée par Ergaste

de tout contact, les postures sont infiniment plus alanguies et suggestives. (**fig. 21 et 22**)

Du point de vue des décors, on observe un renoncement aux larges vues panoramiques et architecturales au profit d'une abondance d'images de

Fig. 21. *L'Astrée*, Paris, 1733, I, 2.
Céladon endormi, observé par Galathée, Léonide et Sylvie

Fig. 22. *L'Astrée*, Paris, 1733, II, 9.
Jugement de Léonide après les plaidoyers de Doris, Palémon et Adraste

bosquets, de lits et d'alcôves. L'imaginaire pastoral semble emporter avec soi désormais exclusivement des images de refuges champêtres et d'intimité. Cette intimisation accentue la coloration beaucoup plus sensuelle de l'ensemble [24]. On sait que dans le roman, les conversations galantes et les disputes philosophiques

24 Soulignons toutefois que cette sensualité n'implique nullement une relecture « libertine » de l'œuvre : pas plus que dans les planches conçues par Rabel, les aventures galantes d'Hylas ne sont représentées par Gravelot.

Fig. 23. *L'Astrée*, Paris, 1733, I, 4
Céladon, déguisé en femme, examine Astrée qui se présente nue devant lui

n'éludent pas la présence obsessionnelle de corps féminins désirables, livrés au regard, et parfois complaisamment décrits. Dans les images de Gravelot, il est manifeste (pour reprendre la célèbre formule de Gérard Genette) que le serpent est dans la bergerie. Qu'on en juge notamment par l'estampe liminaire du livre 4 de la première partie. (**fig. 23**) La sensualité de l'image est liée à la fois au corps à demi-dénudé d'Astrée, au troublant travestissement de Céladon, mais aussi à la présence de la statue qui semble adresser au spectateur un regard complice.

Dans la série de Gravelot, l'image n'est plus redondante par rapport au discours romanesque : elle ose déployer sa puissance de suggestion propre, garantissant au lecteur une sorte de *supplément* de plaisir par rapport au texte. Les signes les plus évidents d'une autonomisation de l'image par rapport au texte sont, sans surprise, la disparition du nom des personnages, ainsi que le renoncement à représenter plusieurs actions sur une même image. Plus fondamentalement, certaines images sont manifestement choisies pour le potentiel de séduction

Fig. 24. *L'Astrée*, Paris, 1633, V, 8. Lycidas et Phillis découvrent Diane et Astrée endormies, entourées de deux licornes

qu'elles peuvent exercer sur le lecteur, parfois au détriment de leur lisibilité. Ainsi de l'estampe du livre 8, dans la dernière partie. Dans le roman, comme dans la gravure de l'édition 1632-1633, le sommeil de Diane et Astrée suscite la terreur de Lycidas et Phillis, des lions et des licornes menaçant les deux bergères. (**fig. 24**) En se focalisant uniquement sur les corps de Diane et d'Astrée, l'illustration de 1733 donne à rêver autour de figures féminines enlacées dans un parc. (**fig. 25**) Ainsi également de l'image du suicide de Céladon : alors que

Fig. 25. *L'Astrée*, Paris, 1733, V, 8. Diane et Astrée dorment au pied de la fontaine

la composition de Daniel Rabel appelait un déchiffrement, l'image conçue par Gravelot parle un autre langage, incitant le lecteur-spectateur à une sorte de rêverie imageante autour d'une vision quasi onirique (geste suspendu d'Astrée, laissant tomber sa houlette, posture alanguie de Céladon, entre la mort et le sommeil…). (**fig. 26**)

Fig. 26. *L'Astrée*, Paris, 1733, I, 1. Céladon se jette dans le Lignon

Fig. 27. *L'Astrée*, Paris, 1733, I, 6. Mort de Filandre dans les bras de Diane

La suite des images de 1733 illumine et édulcore l'atmosphère générale dans laquelle baigne *L'Astrée*[25]. Alors que *L'Astrée* est en un sens le dernier roman de chevalerie, l'illustration de 1733 reflète et conforte une conception étroite de la thématique pastorale, qui exclut désormais de son horizon la violence et relègue la chevalerie à l'arrière-plan. Ce n'est pas un hasard si cette même édition de 1733 cite dans le paratexte les vers de Fontenelle faisant de *L'Astrée* un anti-*Amadis :*

> Quand je lis d'Amadis les faits inimitables,
> Tant de châteaux forcés, de géans pourfendus,
> De chevaliers occis, d'enchanteurs confondus :
> Je n'ai point de regret que ce soient là des fables.
> Mais quand je lis l'Astrée, où dans un doux repos,
> L'Amour occupe seul de plus charmans héros ;
> [...]
> Dieux ! que je suis fâché que ce soit un roman ![26]

L'illustration de 1733 témoigne du filtre qui, au XVIIIe siècle, sépare le lecteur du texte de *L'Astrée*. Plus d'alternance ici entre la veine pastorale et la veine chevaleresque[27]. Aux images de tournois, de batailles, et de combats se substituent des images galantes ou émouvantes : le violent combat de Filandre et du Maure cède ainsi la place à l'image gracieuse et poignante de la mort du berger dans les bras de Diane. (**fig. 27**) La mort n'est pas exclue de l'univers pastoral tel que Gravelot le donne à voir, mais loin de la froideur et la crudité des images de Rabel, elle n'est figurée qu'en fonction de l'émotion qu'elle suscite chez un autre personnage. On ne s'étonnera pas, dès lors, que l'image du viol d'Isidore par l'empereur Valentinan (II, 12) soit éludée. À la brutalité du geste représenté par Daniel Rabel, succède, en 1733, une scène figurant le moment où l'empereur se penche vers une proie certes désirable et vulnérable, mais sans que nulle violence encore ne soit manifeste. (**fig. 28 et 29**)

On soulignera enfin la proportion infiniment plus faible d'images illustrant des entretiens, des colloques galants ou des récits devant un auditoire. Cet effacement de ce qui constituait une sorte d'archi-thème de la suite de 1632-1633 renvoie sans doute au grand reproche que le XVIIIe siècle fait au roman d'Honoré

25 On observe un phénomène analogue pour *La Jérusalem délivrée :* aux planches très graves de Chauveau en 1644 se substituent les scènes assez enjouées conçues par Gravelot en 1771, et surtout les images de Nicolas Cochin qui, en 1784, fait de l'épopée une sorte de ballet.

26 *L'Astrée de M. d'Urfé, Pastorale allégorique, avec la clé, nouvelle édition,* 1733, t. I, n.p.

27 Le signe le plus visible de cet effacement de la thématique chevaleresque est la quasi disparition des chevaux, alors qu'on les trouvait représentés dans près du quart des illustrations de Rabel.

astree_c1.indb 232 13/05/08 12:37:55

d'Urfé, auquel on fait grief de sa complication narrative, de la multiplication des récits enchâssés et du procédé des « tiroirs », que l'image de multiples récitants ne pouvait manquer d'éveiller. On notera aussi que l'une des principales

Fig. 28. *L'Astrée*, Paris, 1633, II, 12.
L'empereur Valentinian viole Isidore avec l'aide de son eunuque Heracle

Fig. 29. *L'Astrée*, Paris, 1733, II, 12.
L'empereur Valentinian montre la bague de Maxime à Isidore

modifications sur le texte opéré par cette édition de 1733 est « d'abréger les conversations »[28]. L'imaginaire pastoral semble, au XVIIIe siècle, se situer du côté d'une parole beaucoup plus parcimonieuse qu'au siècle précédent.

Analyser l'illustration de *L'Astrée* entre 1632 et 1733, c'est donc d'abord mesurer un bouleversement du langage de l'image. Le lecteur de l'édition illustrée de *L'Astrée* de 1633 est un lecteur qui déchiffre et comprend le texte et l'image, une image qui se soumet aux règles de la lisibilité et à l'empire de la rhétorique. Le lecteur de l'édition de 1733, est désormais celui aussi qui regarde, celui qui voit. Le langage de l'image est devenu celui des sens, de l'émotion, de la sensualité : alors que l'illustration de *L'Astrée* en 1633 se soumet à un principe d'*exposition*, celle de 1733 obéit plutôt à une logique de la *proposition*. Dans la mesure où l'illustration à l'âge classique est, par ailleurs, l'un des moyens qu'une époque (ou une ère culturelle) se donne pour s'approprier une œuvre, les éditions illustrées de 1633 et 1733 rendent visible une mutation de l'imaginaire de la pastorale (manifestant par là même l'extraordinaire capacité de *L'Astrée* à accueillir des imaginaires assez foncièrement différents). De 1633 à 1733, l'univers de la pastorale semble être devenu non plus celui de la parole et de la théâtralité mais celui de la rêverie et de la sensualité.

28 Voir D. Denis, « Bergeries infidèles : les modernisations de *L'Astrée* (1678-1733) », *Seventeenth-Century French Studies*, 29 (2007), p. 19-28.