

Des «Bergeries» aux *Amours de Psyché et de Cupidon*: jeux de l'espace et espace du jeu

Maria Anacleto
UNIVERSITÉ DECOIMBRA

«Le retour d'Astrée», titre choisi par Marc Fumaroli pour évoquer la rénovation des temps, un nouvel Age d'Or reformulé par le roman pastoral français du XVII^e siècle, nous permet d'en formuler un autre - «le retour de Psyché» - aussi suggestif que le premier: Psyché, celle qui cherche à découvrir, depuis l'écriture d'Apulée jusqu'à la réécriture de La Fontaine, le secret du visage caché de Cupidon, traverse les espaces et les temps symboliques parcourus aussi par la divinité des *Bucoliques*, lors de son entrée fictionnelle, au siècle de Louis XIII et de Louis XIV dans les *Bergeries*.

Astrée et Psyché deviennent ainsi des masques mythiques soumis à la pratique d'une écriture romanesque qui, entre 1607 et 1669, cherche son identité subliminale au seuil d'un croisement de différents modèles esthétiques. Croisement supposant des *a priori* de lecture - La Fontaine, auteur de *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (1669), lecteur de LAstrée de d'Urfé ; croisement indiquant une métaphysique de l'espace et du temps commune au domaine fabulaire exploité (soit au niveau de la fiction bucolique, soit au niveau de la fiction mythologique et allégorique³) ; croisement devenant le carrefour exceptionnel d'une expérimentation artistique, qui se prolonge du texte «baroque» au texte «classique» .

¹ Voir FUMAROLI, Marc, "Le retour d'Astrée" in MESNARD, Jean (dit), *Précis de Littérature Française du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1990, pp.47-64.
Marc Fumaroli, dans son livre consacré à La Fontaine, présente justement Honoré d'Urfé et Tristan l'Hermitte comme des lectures privilégiées de l'auteur des *Fables*, - FUMAROLI, Marc, *Le Poète et le Roi. Jean de La Fontaine en son siècle*, Paris, Ed. de Fallois, 1997, p. 129.
Pour ne donner que deux exemples de ce croisement fabulaire: Bernard Yon insiste sur le sens moral et symbolique de *LAstrée* ("[le Forez urféen est] une colonie dont la valeur n'est pas seulement celle d'une convention littéraire. Il s'y ajoute un sens moral et symbolique." - YON, Bernard, "Sens et valeur de la pastorale symbolique dans *L'Astrée*" in *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1980, p.199; voir, sur le même sujet: BERTAUD, Madeleine, "*L'Astrée*" et "*Polexandre*". *Du roman pastoral au roman héroïque*, Paris, Droz, 1986, 21-25); Patrick Dandrey souligne l'éclectisme générique de Psyché et Cupidon touchant l'artefact mythologique et symbolique (« conte mythologique par ses acteurs, merveilleux par son intrigue, exotique par son cadre et galant par son sujet » - DANDREY, Patrick, *La Fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1992, p.64).
Dans un article consacré à l'art des jardins dans *Les Amours*, Graça Abreu met l'accent sur l'ambivalence esthétique qui fait basculer le texte de La Fontaine de l'aspiration baroque à la totalité (héritée, en partie, de l'intertexte pastoral) et à la discipline formelle qu'il s'impose lui-même (ABREU, Graça, «Intertextes et ornements: les arts de *Psyché*, *Ariane-Le Cercle des Muses. O diálogo das Artes*, n°16, 1999/2000, p.146).

Définissant ainsi un espace du texte ouvert aux jeux multiples d'une architecture romanesque supposant une quête ontologique et formelle, Astrée et Psyché se recouvrent d'une dimension «sur-littéraire», dans le cadre d'une «prose ondoyante dont le rythme et la sonorité fluide tissent une vaste "verdure" toujours recommencée, et toujours nouvelle»⁵. Elles sont, en quelque sorte, des piliers signifiants d'un espace et d'un temps qui restent en suspens dans la fabulation plurielle du monde bucolique ou du monde allégorique, où Honoré d'Urfé et La Fontaine ont voulu situer leurs personnages et leur écriture, au cœur d'un ensemble formel de structures ouvertes incitant à l'aventure esthétique du jeu de miroirs projetée sur l'architecture des sites géographiques et des rites temporels.

De fait, la manipulation (ou le jeu) artistique de l'espace et du temps implicite à l'Arcadie - «l'heureuse et artificielle Arcadie de la pastorale»⁶ - est réaffirmée au moment où, dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Psyché, tourmentée par une série d'épreuves existentielles, veut «[finir] sa vie dans les eaux»⁷, comme Céladon, l'amant d'Astrée qui cherche à se suicider dans les eaux profondes du Lignon, lorsqu'il croit ne pas être aimé par sa bergère: le temps suspendu et l'espace des eaux ne sont plus que des prolongements d'une structure ouverte au jeu romanesque et aux jeux illusoires *du* romanesque, re-situés par les deux auteurs dans des schémas de construction ou de «fabrication» du texte du roman assez proches et assez éloignés.

Ainsi me semble-t-il pertinent de mener une réflexion ponctuelle sur les différents jeux de signification tissés dans ce croisement des espaces de l'écriture bucolique des *Bergeries* et de l'écriture mythologique/allégorique de *Les Amours*, deux moments scripturaux dont les motivations génériques suivent un parcours dialogique fécond: un texte qui cherche l'unité d'une forme dans la variété des formes (celui de d'Honoré d'Urfé); un autre texte qui cherche *sa* forme entre le galant, le merveilleux, l'exotique, la plaisanterie (comme La Fontaine l'indique dans la préface). Lun et l'autre cherchent, au cœur de cette quête formelle, à rendre visible l'essence même de la fiction littéraire (et romanesque), l'espace de l'écriture où l'imagination devient objet thématique .

⁵ Voir FUMAROLI, Marc, *op. cit.*, 1990, p.57.

⁶ Voir SOUILLER, Didier, *la Littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988, p.222.

⁷ «Eh bien! dit-elle, je finirai ma vie dans les eaux: veuillez seulement les Destins que ce supplice te soit agréable.» - La Fontaine, *Les Amours de Psyché et Cupidon*, Paris, Le Castor Astral, 1991, p. 116. Toutes les citations concernant le texte de La Fontaine se rapporteront à cette édition critique.

"Je ne savais quel caractère choisir (...). Mes personnages me demandaient quelque chose de galant: leurs aventures, étant pleines de merveilleux en beaucoup d'endroits, me demandaient quelque chose d'héroïque et de relevé. (...). Il a fallu chercher du galant et de la plaisanterie." (p. 15-16).

⁹ Wolfgang Iser considère le caractère singulier de la poésie pastorale dans l'histoire littéraire étant donné qu'elle « thématise » l'acte de fiction, le rend continuellement visible (ISER, Wolfgang, *The Fictive and the Imaginary. Charting literary anthropology*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1993, p.24) - l'un des aspects majeurs qui me semble justifier le pont esthétique pouvant être établi entre le roman pastoral de d'Urfé et le roman allégorique de La Fontaine. Voir aussi, à ce sujet, COOPER, Helen, *Pastoral - Mediaeval into Renaissance*, Ipswich, Totowa, D. S. Brewer, Rowman and Littlefield, 1978.

Se faisant écho d'une nouvelle «école de la sensibilité»¹⁰ qui retient l'imaginaire sentimental des textes galants de la deuxième moitié du XVIIe ou la poétique du songe des contes de fées de la fin du siècle, le langage poétique de *Les Amours de Psyché et de Cupidon* s'intègre, au moins implicitement, dans le scénario de la métamorphose, du déguisement précieux, du culte de l'éphémère qui se dégage de l'écriture des Fables. Ceci dit, le roman qui réécrit le mythe de Psyché, si répandu à l'époque, s'appropriant la voix de Poliphile, narrateur-miroir du personnage de Francesco Colonna, ne refuse point l'ouverture esthétique (comme *LAstrée* et les romans baroques en général) qui présente comme point de départ des signes d'«errance» ou de déambulation¹¹ géographique ou métaphysique - Psyché part à la recherche de Cupidon, déguisée en bergère, comme les personnages de *LAstrée* partent à la recherche de l'être aimé, déguisés en bergers, princes, chevaliers¹². Le dépaysement pastoral¹³ s'impose, ainsi, au seuil de deux parcours initiatiques, voire intellectuels, qui renvoient à des parcours formels/artistiques ancrés dans un langage poétique complexe où le rythme du vers se mêle au rythme de la prose, dénonçant la quête d'une identité littéraire («est-ce même un roman ?») exhibée le long des textes. Poliphile, narrateur de *La Fontaine*, ressent constamment l'impossibilité d'exprimer les émotions les plus exquises en prose (lors de la description du monde des enfers regardé par Psyché, par exemple), le vers sublimant ce vide rhétorique et suggérant un détour formel consenti: «Les singularités de ces lieux (...) sont tellement étranges que j'ai besoin d'un style extraordinaire pour vous les décrire» (p. 192); les bergers urféiens, eux aussi, expriment souvent leurs plaintes d'amour sous forme de sonnets précieux, le seul moyen de rester fidèles aux contraintes du discours bucolique .

Expression appartenant à R Dandrey, *op. cit.*, 1992.

Le mot est utilisé à propos du roman de *La Fontaine*, et dans un cadre de définition esthétique, par E Dandrey: «longue déambulation pédestre et narrative en vers et prose mêlés, mais aussi fable méditative sur la vaine curiosité et la fugace précarité de tout ce qui ravit, beauté, bonheur, amour, gloire» -

DANDREY, E, *op. cit.*, 1992, p.64.

Ces parcours sont parfois intégrés, dans la pastorale, dans une quête idéologique du repos et de l'ascèse qui justifie la déambulation continue des personnages-bergers (voir: KOCH, E, "L'ascèse du repos, ou l'intention idéologique de *L'Astrée*", in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°3-4, mai-août 1977, pp. 386-398).

Voir: ZOTOS, Alexandre, "De *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé à *La Carthée* de Gomberville: réflexions sur le dépaysement pastoral" in *Le genre pastoral en Europe du XVème au XVIIème siècle*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1980.

Henri Coulet insiste sur la difficulté de ranger le texte de *Les Amours* dans une catégorie romanesque, car il s'agit d'une œuvre intermédiaire entre le roman et le poème (COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p.284).

Il y a plusieurs sonnets dans *LAstrée*, présentés en objets thématiques, énoncés par les personnages pour exhiber leurs sentiments, la forme lyrique ayant été élue comme celle qui sert à transmettre fidèlement les mouvements les plus intimes des personnages. Par exemple: "Sonnet d'Alcippe. Sur la constance de son amitié" (D'URFÈ, Honoré, *L'Astrée*, Nouvelle édition publiée sous les auspices de la "Diana" par M. Hugues Vaganay, Genève, Slatkine Reprints, 1966,

Premier espace du jeu, situé au niveau du discours, cette recherche formelle devient aussi une recherche structurale, dès l'avant-texte - «Apulée me fournissoit la matière; il ne restoit que la forme, c'est-à-dire les paroles» (p.15) -, dans le cadre d'une «fable conté en prose» (p. 15) qui nous présente, ainsi que dans les «Bergeries», des figurations multiples de l'illusion et de la réalité visiblement associées à un schéma compositif hérité du roman du XVIIe (Marguerite de Navarre; Bénigne Poissonot; Jacques Yver). La conversation d'un groupe d'amis formé à l'incipit du roman accompagne le conte, le texte étant structuré comme une sorte de pèlerinage philosophique et la déambulation donnant lieu à la narration de la fable, à la mise-en-scène de l'histoire mythologique. Louverture et la clôture de l'espace fabulaire (reflet évident des différentes histoires racontées et enchâssées dans l'histoire d'Astrée et de Céladon) peuvent ainsi devenir un trait signifiant de l'ouverture et de la clôture de l'espace qui accompagne le fil du récit. Le cercle se dessine à partir des spacieux jardins de Versailles où se promènent les quatre amis et où la fable de Psyché est racontée, et il prend sa fin au palais fermé des dieux où les nymphes préparent le bain de Psyché avant sa nuit de noces - reflets plus ou moins exemplaires du vaste pays de Forez qui ouvre LAstrée ou des jardins cachés du palais d'Isoure, labyrinthe et cercle, en même temps, signes de la terra *incognita* bucolique .

Un second espace du jeu se profile ainsi sur des jeux de l'espace, sans que l'ouverture et la clôture des lieux ne s'excluent mutuellement: le paradoxe de l'art baroque dont les emblèmes exceptionnels sont, dans la fiction urféenne, le centre éclairé mais inaccessible du royaume utopique du Forez et les bois obscurs des jardins d'Isoure formant un dédale impénétrable, est aussi le paradoxe d'une structure fragmentaire qui accueille des formes discursives diverses (du récit de chevalerie au récit héroïque, sentimental et pastoral). De même, dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, l'art classique qui émerge de la description brève du parc de Versailles et de la Ménagerie, où sont représentées «les diverses imaginations de la nature» (p.23) , est une sorte de mise en abyme timide des jardins à la française où se mêlent paradoxalement des bois, lieux fermés sur eux-mêmes, présentant des temples (comme celui de Diane) dont «la fort belle architecture» semble s'opposer, d'un point de vue esthétique, à la structure disjonctive d'un roman qui peut ne pas être perçu comme tel.

p. 53). Cet aspect est justement mis en évidence par Fumaroli, quand le critique parle des poésies insérées dans le texte de LAstrée, suggérant des rapports implicites avec le texte lafontainien: «LAstrée fait alterner récits et conversations d'amour en prose avec des poésies lyriques improvisées, dans un moment d'intensité émotionnelle, par bergers, bergères et nymphes. » (FUMAROLI, Marc, *op. cit.*, 1997, 118).

Katheleen Wine, dans un article consacré à l'étude de l'espace dans LAstrée et dans la fiction baroque, en général, met en relief la clôture du monde pastoral et la symbolique de ses frontières (WINE, Katheleen, "L'Astrée's landscapes and the poetics of Baroque fiction", *Symposium*, Summer 1986, pp. 141-153). Graça Abreu souligne justement le caractère prolifique des jardins de Versailles tels qu'ils sont décrits par La Fontaine: « le parc et le palais, tels que nous les décrit La Fontaine, constituent le plus riche assemblage qu'on peut imaginer de ce qu'il y avait de mieux en sculpture, architecture, peinture et en l'art du jardin, qui rassemble tous les autres.» (ABREU, Graça, *op. cit.*, 1999/2000, p. 139).

Ainsi, la profusion d'éléments artistiques constamment exhibés au lecteur de La Fontaine et, à l'intérieur même du texte, aux spectateurs de la fable allégorique racontée/mise en scène par Poliphile, ne semble guère s'opposer au projet, énoncé dans la préface, de chercher «la forme» pour la matière d'Apulée, c'est-à-dire d'en trouver «les paroles» (p. 15). Ce travail formel ne cesse de mettre en relief la fabulation digressive du cadre du récit de La Fontaine (ou de Poliphile), reflet volontaire du labyrinthe que Psyché, dans le Livre Second, doit traverser jusqu'aux enfers, par l'imposition de Vénus, et d'où elle ne sortira qu'à l'aide d'une ficelle (une sorte de relecture d'Ariane par l'auteur des Fables). L'espace lafontainien peut, à la limite, être lu comme une réminiscence consciente des espaces baroques créés par d'Urfé dans les allusions au Forez, «pays de la quête» et paradis clos (ou *hortus conclusus*), encadré dans la sémantique d'une écriture pastorale labyrinthique avec laquelle les deux écrivains s'identifient à des époques différentes:

«Au sortir de ce lieu on entroit dans un grand bois de diverses sortes d'arbres, dont un quarré estoit de coudriers, qui tous ensemble faisoient un si gracieux dédale, qu'encore que les chemins par leurs divers destours se perdissent confusément l'un dans l'autre, si ne laissoient-ils par leurs ombrages d'estre fort agréables.» (D'Urfé, *op. cit.*, p.37)

«Vous [Psyché] entrez incontinent dans un labyrinthe dont les routes sont fort aisées à tenir en allant; mais, quand on en revient, il est impossible de les démêler; ce que vous ferez toutefois par le moyen de cette ficelle.» (p.191).

Jeux formels aux contours baroques, dessinés néanmoins dans la géographie exemplaire et quasi parfaite des jardins symétriques de Versailles, les sites «réels» (et «royaux» - de «beaux jardins et de somptueux édifices pour la gloire de leur pays», p.25) parcourus par Poliphile, Acante, Ariste et Gélaste - masques fictionnels de Racine, Boileau, Chapelle et La Fontaine (toujours les miroirs), et les sites allégoriques parcourus par Psyché, dans la fable réécrite, peuvent encore tisser un autre espace du jeu signifiant: celui d'une illusion référentielle privilégiée. En effet, les objets de l'espace sont regardés

Expression utilisée dans ce contexte par Fumaroli à propos du inonde pastoral, pouvant être acceptée dans le cadre de l'espace de l'eau et des jardins de Psyché: «Le monde pastoral dépouille le gentilhomme de ses attributs guerriers et le convertit à la douceur, à la délicatesse, à une sorte de féminité virile qui le rend propre à tenir sa place sans effaroucher dans un gynécée disert et paisible. Ce gynécée se rêve dans une sorte d'*hortus conclusus*, de jardin vaste et clos d'où les violences de la nature sont aussi exclues, et où régner tous les signes d'une heureuse fertilité, eaux jaillissantes, miroirs des fontaines, bosquets d'arbres, prairies, troupeaux, dans un perpétuel printemps. Ce mythe est lié à un rite.» (FUMAROLI, Marc, *op. cit.*, 1990, p.53).

sous une optique qui, ne s'éloignant pas beaucoup du regard porté sur les choses dans les «Bergeries», soutient l'ontologie d'un romanesque galant et féerique qui suppose une idiosyncrasie auctorale définie par La Fontaine lui-même dans la préface du texte («il a fallu chercher du galant et de la plaisanterie», p.16), et qui annonce déjà, en quelque sorte, le caractère diffus des formes du roman émergeant dans les dernières décennies du XVIIIe . La promenade «en quelque lieu hors de la ville qui fût éloigné» (p.22) proposée, au début du roman, par Acante, pour écouter, dans un isolement idyllique, la lecture des aventures de Psyché, emmène symboliquement les quatre amis à Versailles, espace des jardins, des fleurs, des ombrages, espace par excellence de l'eau, des cascades, des canaux, des ruisseaux, des forêts, des grottes, espace du palais et de ses galeries de sculptures, de peintures, de tapisseries - la forme souhaitée dans la préface est retrouvée dans l'architecture du site, pour (ré) écrire Apulée. Signes d'un scénario référentiel où La Fontaine et son lecteur peuvent regarder leurs visages ou le visage du Roi (comme Psyché se regarde elle-même dans le cabinet des nymphes²¹), ces objets d'un art décoratif situés historiquement sont aussi des objets d'une allégorie recréée - Psyché ressemblant à une statue parmi les statues des galeries du palais des dieux - , à partir du moment où la fable s'introduit dans l'histoire.

Le dédoublement du monde décrit s'appuie effectivement sur une dialectique de l'histoire et de la fiction illimitée, qui construit à nouveau, dans ces espaces du jeu, une ligne de contiguïté entre l'écriture bucolique et l'écriture allégorique de La Fontaine. Psyché n'ose pas «se fier aux bois» (p.53) à cause des Faunes, se promenant à l'aise, par contre, dans les jardins qui entourent l'édifice du palais de Cupidon, dont l'architecture («classique») dénonce «la proportion, le bel ordre, et la correspondance de ses parties» (p.52) . De même, les bergers de LAstrée, bien qu'ils osent parcourir des bois obscurs ou des forêts épaisses (les bois métaphysiques que l'amant doit traverser pour se trouver lui-même et pour trouver l'autre), peuvent s'égarer à jamais ou gagner le centre du Forez désiré.

Paysages littéraires aux contours multiformes, Versailles et le Forez semblent ainsi accueillir des objets qui font partie d'une géographie de l'espace sans lesquels le monde décrit serait redoutablement vidé de significations structurales:

Voir DANDREY, Patrick, *op. cit.*, 1992, p.64 («conte (...) galant pour son sujet»); LAMBERT, Jean-Clarence, «La Fontaine, poète de l'eau» in LA FONTAINE, *Les Amours de Psyché et Cupidon*, Paris, Le Castor Astral, 1991, p. 13 (« fable galante »).

Voir COULET, Henri, *op. cit.*, 1967, p. 284: « L'imagination de La Fontaine devance ainsi la mode des contes de fées: il y a déjà dans Psyché le fond de *CendriUon*, de *Barbe-bleue*, de *Gracieuse* et *Percinet*, fruits d'une époque où la fantaisie reprendra ses droits».

«Ce ne fut pas une petite joie pour Psyché de se voir si brave, et de se regarder dans les miroirs dont le cabinet étoit plein », p.44-

«En sorte que Psyché, passant d'une extrémité en une autre, demeura longtemps immobile, et parut la plus belle statue de ces lieux », p.48.

Graça Abreu voit justement dans le parc de Versailles (le palais de Cupidon en étant un reflet) «l'objet d'art par excellence» et «l'art suprême du discours poétique» (ABREU, Graça, *op. cit.*, 1999-2000, p.142) - le centre du centre, donc, où Psyché et le lecteur se sentent sûrs de leur rôle dans la fiction représentée.

Voir ANTONIOLI, Roland, «Le néo-platonisme de L'Astrée» in *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, Genève, Slatkine Reprints, 1981, p.79.

la transparence de l'eau qui coule aussi bien dans le parc de Versailles que dans les alentours du palais de Cythérée («un vrai cristal fondu», p. 163) ressemble aux «bords de ces délectables rivières» du Lignon, archétype fondamental du monde bucolique urféien; de même, les rives «plus agréables» (p. 115) où les nymphes laissent Psyché, après l'avoir sauvée d'un gouffre où elle s'est jetée pour mourir, ressemblent aux rives du Lignon où les nymphes d'Amasis ont déposé Céladon, après l'avoir sauvé des eaux du fleuve; finalement, la «Fontaine de la Jouvence» où Psyché a réussi à entrer, malgré l'interdiction formulée par Vénus, ressemble à la «Fontaine de la Vérité d'Amour» de LAstrée, vers laquelle les véritables amants se sont dirigés après avoir détruit l'enchantement maléfique qui leur en interdisait l'accès, à la fin du roman et de leur histoire de fiction.

Schémas à la fois référentiels et illusoire d'un monde hors du monde construit par les deux auteurs, ces espaces du jeu opèrent une sorte de synesthésie conceptuelle devenant le centre d'un parcours symbolique où l'on trouve - La Fontaine le comprend aisément - «des palais devenus jardins et des jardins devenus palais» (p. 108). Ce travestissement esthétique suppose ainsi un déguisement des êtres de fiction - Psyché déguisée en bergère pour chercher Cupidon ; Céladon déguisé dans la «fainte Alexis» pour essayer de voir Astrée - qui est au cœur d'une définition métatextuelle de la fable dans la fable, d'une architecture ancrée dans les replis artistiques et poétiques du cercle fabulaire. L'histoire des bergers de *EAstrée* se nourrit, ainsi, d'une ambition fictionnelle qui dépasse les frontières d'un réalisme forcément artificiel, à l'époque baroque, pour reproduire l'essence virtuelle d'un monde parfait dépeint à partir du paysage réel forézien. Parallèlement, l'histoire des amours de Psyché et de Cupidon semble dépasser l'architecture réelle des jardins et du palais de Versailles pour célébrer, dans l'hymne final de la Volupté, «les forêts, les eaux, les prairies / Mères des douces rêveries» (p.215), c'est-à-dire, la fusion d'un réel possible dans l'espace artistique souhaité et situé au niveau de la fable, au niveau des «fables».

Les jeux de l'espace et les espaces du jeu se situent alors, dans le roman galant et allégorique de La Fontaine, dans l'espace ambigu de l'écriture, dont le signe exemplaire est celui du regard porté sur les choses: le regard censuré que Psyché jette sur Cupidon, celui-ci voulant préserver le secret identitaire de son visage (masque caché parmi les masques dévoilés), trouve un contrepoint intéressant dans l'avidité ou Féblouissement du regard de Psyché jeté ouvertement sur

URFÉ, Honoré d', *op. cit.*, p.9.

«Psyché cependant continuait de chercher l'Amour, toujours en son habit de bergère» (p.155).

«(...) ce jeune enfant [Céladon], sans considération de ce danger extrême, ce jour là s'habilla en bergère, et se mettant dans notre troupe fut reçu pour fille» (URFÉ, Honoré d', *op. cit.*, p. 115).

les objets de l'espace (les tapisseries, les statues, les édifices, les jardins, les grottes) - un regard transparent qui mythifie les objets et qui les rend des emblèmes décisifs d'un monde conçu selon la logique cohérente d'un conteur de fables, le projet de La Fontaine se confondant avec le songe de Poliphile, énonciateur métafictionnel de la fable de Psyché, médiateur intertextuel de l'énoncé de la fable de la déesse Astrée.

Le tissu fabulaire de ce roman écrit en 1669 par l'auteur des *Fables* reste, donc, un espace où se croisent des enjeux ontologiques, esthétiques, interartistiques justifiant la transformation interchangeable des jardins en palais et des palais en jardins. Le retour d'Astrée au XVII^e siècle français signifie, ainsi, l'inscription des structures du mythe ancien dans l'écriture sinueuse des «Bergeries». Mais ce retour signifie aussi, à la limite, la reprise du mythe dans l'écriture lafontainienne de l'équilibre qui ne peut pas refuser la tentation de la subjectivité quand la fable envahit l'histoire. Le retour d'Astrée peut finalement signifier, de d'Urfé à La Fontaine, un effort pour rendre visibles, à l'intérieur de l'espace des textes, les espaces de la fiction littéraire, la fabulation essentielle d'une architecture scripturale fidèle à la symbiose des formes artistiques.

Je reprends le titre de Fumaroli cité ci-dessus (FUMAROLI, Marc, *op. cit.*, 1990).