

[à paraître dans *Enjeux, formes et motifs du portrait dans les récits de fiction et dans les récits historiques de l'époque classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, dir. M. Hersant et C. Ramond, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, 2019]

Urfé « peintre de l'âme »
Les formes éloquents du portrait dans *L'Astrée*

Delphine DENIS
Sorbonne Universités-Paris Sorbonne
EA 4509

« Parle, afin que je te voie » : c'est à cette formule socratique¹, passée en lieu commun de la littérature morale des XVI^e et XVII^e siècles, que Georges de Scudéry confie en 1641, dans la préface d'*Ibrahim*, l'une des tâches de la nouvelle poétique du roman qui s'élabore à la même période, et dont il est le premier à tenter l'exposé théorique. Son argument s'expose en deux mouvements successifs :

Après avoir décrit une aventure, un dessein hardi, ou quelque événement surprenant, capable de donner les plus beaux sentiments du monde ; certains Auteurs se sont contentés de nous assurer, qu'un tel Héros pensa de fort belles choses sans nous les dire, et c'est cela seulement que je désirais savoir. Car que sais-je si dans ces événements la Fortune n'a point fait autant que lui ? si sa valeur n'est point une valeur brutale ? s'il a souffert en honnête homme les malheurs qui lui sont arrivés ? Ce n'est point par les choses du dehors ; ce n'est point par les caprices du destin, que je veux juger de lui ; c'est par les mouvements de son âme, et par les choses qu'il dit.²

[...]

Certainement il n'est rien de plus important, dans cette espèce de composition, que d'imprimer fortement l'Idée, ou pour mieux dire, l'image des Héros en l'esprit du Lecteur : mais en façon qu'ils soient comme de sa connaissance : car c'est ce qui l'intéresse en leurs aventures, et de là que vient son plaisir. Or pour les faire connaître parfaitement, il ne suffit pas de dire combien de fois ils ont fait naufrage, et combien de fois ils ont rencontré des voleurs : mais il faut faire juger par leurs discours, quelles sont leurs inclinations : autrement l'on est en droit de dire à ces Héros muets ce beau mot de l'antiquité, PARLE AFIN QUE JE TE VOIE.³

Tissé entre ces deux exigences, l'éloge du « grand et incomparable Urfé » vient tout naturellement sous la plume de son « adorateur » de longue date. Si l'auteur de *L'Astrée* est « admirable partout : [...] fécond en inventions, et en inventions raisonnables », c'est comme « Peintre de l'âme » que Scudéry identifie le singulier talent d'Urfé :

Mais entre tant de rares choses, celle que j'estime le plus, est qu'il sait toucher si délicatement les passions, qu'on peut l'appeler le Peintre de l'âme. Il va chercher dans le fond des cœurs les plus secrets sentiments ; et dans la diversité des naturels qu'il représente, chacun trouve son portrait.⁴

¹ Inspiré d'un passage du *Charmide* de Platon (154e), le mot est attribué à Socrate, s'adressant à un jeune homme, dans les *Florides* d'Apulée, II : « *Ut te videam, inquit, aliquid eloquere* ». Érasme s'en fait le relais dans ses *Apophytèmes* (3, 70).

² Préface d'*Ibrahim*, dans C. Esmein (éd.), *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, Paris, H. Champion, 2004, p. 142.

³ *Ibid.*, p. 142-143.

⁴ *Ibid.*, p. 142. Les expressions citées entre guillemets figurent dans le même passage.

Cette capacité à « toucher [...] les passions » doit se comprendre à la lumière de la syllepse autorisée par le verbe : tout à la fois les exprimer, de même que le peintre ajoute des touches à son tableau pour en achever les *couleurs* – terme que la rhétorique emprunte au vocabulaire de la peinture –, et susciter en retour l'émotion du lecteur⁵. Du pouvoir du discours à représenter l'« âme » du personnage, c'est-à-dire son *caractère*, l'antiquité a si bien reconnu l'importance et la vertu formatrice pour l'apprenti orateur qu'elle en avait fait l'un des exercices préparatoires (*progymnasmata*) pratiqués méthodiquement à l'école des rhéteurs. Il s'agit de l'*éthopée*⁶, que Scudéry a sans nul doute en tête lorsqu'il entend établir l'une des règles pour la composition romanesque, dont *L'Astrée* serait à l'en croire le premier modèle français.

Sur la force de représentation du discours des personnages repose en effet la réussite de l'*éthopée* : à charge pour elle de les caractériser pour mieux émouvoir. Ainsi déléguées aux propos des héros de cette fiction pastorale, où se côtoient bergers, nymphes et chevaliers, les peintures morales se font « peintures parlantes »⁷ : elles devront rendre possible l'incarnation fictionnelle qui donne au roman son corps sensible, éloquent – touchant.

À ces portraits moraux, l'organisation rhapsodique du roman de l'âge baroque offre, on le verra, plus d'un lieu d'exercice. Tandis que les dialogues suivis s'insèrent dans le flux de la narration, les formes ostentatoires de l'*éthopée* l'en détachent comme autant de « beaux endroits » dont les Tables récapitulatives de *L'Astrée* indexent la présence au fil du texte⁸ : lettres, poésies, harangues parfois, contribuent ainsi exemplairement à l'élaboration des *personae fictae* du roman.

« Conversation entre absents »⁹, la lettre élabore, au fil des échanges entre amants, une « histoire conversationnelle »¹⁰ qui vient s'ajouter aux dialogues du récit pour parfaire la représentation des personnages comme celle de leur relation. L'une de ces missives, *hapax* dans le roman, campe d'Astrée un véritable autoportrait adressé à Céladon en manière de défi. Significativement, c'est la toute première d'une longue série que le lecteur découvrira, en même temps que Galathée et ses suivantes qui ont recueilli le berger sauvé de la noyade et prennent connaissance des billets qu'il avait soigneusement conservés :

⁵ « Toucher, signifie aussi, Exprimer, ainsi on dit, qu'Un Poëte, qu'un Orateur touche bien les Passions. [...] Toucher, sign. fig. Esmouvoir. » (Dictionnaire de l'Académie [1694], s.v. « toucher »).

⁶ Dans la tradition latine, la *Rhétorique à Hérennius* (l. IV, 63) distingue brièvement la description physique (*effictio*) du personnage et sa représentation morale (*notatio*). Quintilien reprend le vocabulaire grec pour désigner cette *imitatio morum* (*I.O.*, IX, 2, 58). Les manuels de rhétorique utilisés dans les collèges jésuites, depuis Soarez, font tous une place à l'*éthopée*. Dernier en date, le *Candidatus rhetoricae* du P. Jouvancy (1716) la présente en ces termes : « Ce n'est pas un mince travail, et une petite difficulté pour l'éloquence que d'imiter, et de peindre, dans un langage approprié, les mœurs et les sentiments humains [*in imitandis... et effingendis hominum moribus, & affectibus*] ; de trouver ce qui peut le mieux émouvoir les esprits » (V, 4, trad. H. Ferté, Paris, Hachette, 1892, p. 118). Peintre de l'âme, Urfé n'en néglige pas moins la description des corps, empruntant alors à un autre exercice préparatoire auquel l'avait également formé la pédagogie jésuite reçue dans ses années d'études au Collège de Tournon : l'*ecphrasis*, régime du discours descriptif, s'attache entre autres objets nombreux aux portraits physiques (c'est l'*ecphrasis prôsopôn*) – et ils ne manquent pas dans *L'Astrée*. Voir la récente thèse de R. Romagnino, *Origine, redéfinition, statut de l'ecphrasis romanesque au XVII^e siècle*, dir. D. Denis, Paris-Sorbonne, septembre 2015 (p. 359-418 pour l'*ecphrasis prôsopôn*).

⁷ Préface d'*Ibrahim*, éd. cit., p. 138.

⁸ Ces tables sont selon toute vraisemblance à mettre au crédit des imprimeurs-libraires, qui en élargissent le dispositif à partir de 1612, réservé en 1607 aux seules histoires enchâssées.

⁹ Selon la formule du Ps. Démétrios de Phalère.

¹⁰ Sur cette notion, voir S. Golopentja, « Interaction et histoire conversationnelle », dans *Échanges sur la conversation*, J. Cosnier, N. Gelas, C. Kerbrat-Orecchioni (dir.), Lyon, Éd. du C.N.R.S., Centre Régional de Publication de Lyon, 1988, p. 69-81.

Qu'est-ce que vous entreprenez Celadon ? en quelle confusion vous allez vous mettre ? croyez moy qui vous conseille en amye, laissez ce dessein de me servir, il est trop plein d'incommoditez : quel contentement y esperez vous ? je suis tant insupportable que ce n'est guere moins entreprendre que l'impossible ; il faudra servir, souffrir, & n'avoir des yeux, ny de l'Amour que pour moy : car ne croyez point que je vueille avoir à partir avec quelqu'autre, ny que je reçoive une volonté à moitié mienne : je suis soupçonneuse, je suis jalouse, je suis difficile à gagner, & facile à perdre ; & puis aisée à offenser, & tres-mal aisée à rappaiser ; la moindre doute est en moy une assurance ; il faut que mes volontés soient des destinées, mes opinions des raisons, & mes commandemens des loix inviolables. Croyez moy, encor un coup; retirez vous, Berger, de ce dangereux labyrinthe, & fuyez un dessein si ruïneux. Je me reconnois mieux que vous, ne vous figurez de pouvoir à la fin changer mon naturel, je rompray plustost que de plier, & ne vous plaignez à l'avenir de moy, si à ceste heure vous ne croyez ce que je vous en dis.¹¹

Le « naturel » ombrageux sous lequel se décrit Astrée, multipliant les assertions à la première personne et les présents dits « de caractérisation », est tout autant affirmé que montré, par le style de cette lettre où se pressent les marques d'une énonciation passionnée : brièveté des propositions enchaînées en asyndète et scandées par la relance de la conjonction de coordination, antithèses confortées de dérivations lexicales, ellipses grammaticales, modalités interrogatives, déontiques et injonctives, l'*ethos* de la bergère se traduit dans cette écriture hautement singularisante. L'éthopée, ici, vaut de surcroît pour programme narratif dans l'ordre de la diégèse (au début des amours d'Astrée et de Céladon), tout comme, dans l'ordre rétrospectif du récit *in medias res*, elle assure la vraisemblance d'un caractère, support des événements déjà connus du lecteur : la jalousie d'Astrée est bien la cause du bannissement de Céladon et du geste désespéré de celui-ci, cherchant la mort dans les eaux du Lignon, tant les « commandements » de la bergère sont en effet des « lois inviolables ». S'y annoncent encore, après ce suicide manqué, les épreuves que Céladon devra surmonter avant tout dénouement heureux : il lui faudra « entreprendre [...] l'impossible » et « souffrir » sans jamais se « plai[ndre] à l'avenir ».

Bien plus tard (au livre 5 de la deuxième partie), lorsqu'Astrée et ses amis découvrent dans le temple que Céladon a édifié en l'honneur de sa bergère les douze « Tables des lois d'amour » qu'il y a gravées, et, près de l'autel, « plusieurs petits rouleaux de papier espars » où Astrée lit, « toute tremblante »¹², les nombreuses poésies qu'ils contiennent, c'est non seulement au « caractère » manuscrit qu'elle reconnaît, avec Phyllis, la main de Céladon, mais encore à ces diverses professions du parfait amour qu'exemplifie le berger, et dont l'épître de l'auteur à son personnage, en tête de cette même deuxième partie, avait affirmé le modèle inimitable.

Beaux ornements du roman, signalées, comme les lettres, par des bandeaux typographiques et des titres, enfin indexées par leur *incipit* dans les tables récapitulatives publiées en fin de volume, les poésies insérées¹³ participent également à la caractérisation morale des personnages. Conventionnelles dans l'expression des tourments amoureux, elles permettent au contraire, dans le cas du très hétérodoxe Hylas, de camper le portrait de celui-ci avant tout récit. Que la « Chanson de l'Inconstant Hylas »¹⁴, entendue par la troupe des amis d'Astrée,

¹¹ *L'Astrée. Première partie*, éd. dir. par D. Denis, Paris, H. Champion, 2001, liv. 3, p. 206.

¹² *L'Astrée. Deuxième partie*, éd. dir. par D. Denis, Paris, H. Champion, 2015, liv. 5, p. 252.

¹³ Voir M.-G. Lallemand, « Les poèmes d'Honoré d'Urfé insérés dans *L'Astrée* », *XVII^e siècle*, n°235, avril 2007, p. 295-313.

¹⁴ *L'Astrée*, éd. cit., I, 1, p. 147-148.

précède la rencontre avec ce personnage appelé à jouer un rôle central dans le roman vaut pour symptôme : ici encore, dans le choix de formes poétiques (une chanson, plus loin une vilanelle¹⁵) rompant avec les plus sérieuses stances et autres sonnets ou madrigaux, c'est par son style de discours tout autant que dans le détail de ses arguments – par ailleurs défendus pied à pied dans les nombreux débats qui l'opposent à Sylvandre, sage et platonisant berger – que se livre le portrait de l'Inconstant.

Ailleurs, les portraits poétiques servent encore la représentation des conflits amoureux, relayant en cela le récit qui en narre les péripéties. Deux voix antagonistes y dialoguent en miroir sous la forme du chant amébee dont Urfé renouvelle ainsi la tradition, réservée depuis Théocrite et Virgile aux concours poétiques entre bergers. Ainsi du « Dialogue de Stelle et Corilas »¹⁶, où l'infidèle bergère tente une fois de plus de ramener à elle son amant trahi deux fois, et désormais désillusionné :

COR.

*Pourquoy me voulez vous blasmer,
De ce que vous ne sçavez faire ?
Vous aimez par opinion,
Et non pas par élection.*

STEL.

*Je vous aime & aimeray,
Quoy que vostre Amour soit changée.*

COR.

*Moy, jamais je ne changeray,
Celle où mon ame est engagée :
Ne croyez point qu'à chaque jour
Je change comme vous d'Amour.*

[...]

STEL.

*Infidelle ! vous détruisez
Une amitié qui fut si grande ?*

COR.

*De vostre erreur vous m'accusez,
Le battu paye ainsi l'amende :
Mais dittes ce qu'il vous plaira,
Ce qui fut jamais ne sera.*

[...]

¹⁵ La vilanelle est une « Chanson de village qui a un refrain » (Furetière, renvoyant ici à *L'Astrée*).

¹⁶ *L'Astrée*, éd. cit., I, 5, p. 336-339. Voir aussi, dans la deuxième partie, le dialogue de Doris et Palémon (livre 8) ou, dans la troisième, celui de Daphnide et d'Alcidon (livre 3).

STEL.

*Le change oste donc d'entre nous,
Ceste amitié que je desire.*

COR.

*Le change m'a fait estre à vous,
De vous le change me retire :
Mais si je plains changeant ainsi,
C'est d'avoir tardé jusqu'icy.*

[...]

Placés dans la bouche de Stelle, l'appel à une constante amour et les accusations d'infidélité trahissent pour le lecteur toute la duplicité d'un caractère féminin imaginé en grande partie sur le modèle du personnage d'Hylas. Variation à deux voix sur le thème du *change*, les paroles qui s'y répondent trait à trait et s'entrelacent par le jeu des rimes croisées achèvent ainsi l'histoire des deux amants, en représentant sur ce mode conflictuel leur irréversible rupture : la dynamique agônale propre à ce genre poétique, accusée par les couplages conversationnels en questions/réponses¹⁷ et l'antagonisme des formes pronominales¹⁸, est ici le support d'un piétinement verbal traduit par les diverses figures de la répétition lexicale (polyptotes et figures dérivatives).

L'éthopée se fait encore proprement *éloquente* lorsqu'elle emprunte au genre éminemment rhétorique de la harangue. Le même marquage typographique, titulaire, voire tabulaire¹⁹, la signale à l'attention du lecteur comme pièce détachable – et, comme les lettres, susceptible de servir de modèle dans l'économie propre aux recueils de bien-dire²⁰. Le cadre conventionnel de ces discours publics est celui des « tribunaux d'amour »²¹, où l'un des personnages du roman endosse le rôle d'arbitre pour régler les différends amoureux des bergers qui en appellent à ce jugement. Les protagonistes qui plaident successivement leur cause²² préparent ou confortent le caractère que la fiction leur a prêté.

¹⁷ Dans le modèle structurel de la conversation, ils se situent au niveau de l'*intervention*, et constituent ce que les spécialistes de linguistique pragmatique ont analysé sous le nom de « paires adjacentes ». Voir C. Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, Paris, A. Colin, 1990-1994, t. I, p. 225-229.

¹⁸ Parfois emphatisées par la dislocation gauche (*Moi, jamais je ne changeray*) ou les figures d'anadiplose et de chiasme (*Le change m'a fait être à vous / De vous le change me retire*).

¹⁹ Absente comme telle dans la première partie, la harangue s'insère dans la suivante à la « Table des histoires ».

²⁰ Sur le modèle inauguré par les *Trésors des Amadis* : voir S. Duval, « De la *marguerite* aux *pièces agréables* : les choix de belles prose à l'âge baroque », dans *L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, dir. C. Bohnert et Fr. Gevrey, Reims, Épure, 2015, p. 249-266.

²¹ Voir Fr. Greiner, « La juridiction des sentiments : tribunaux et cours d'amour dans trois romans de l'âge baroque », dans *Du Roman courtois au roman baroque*, E. Bury et F. Mora (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 181-194.

²² Celle-ci est parfois déléguée à quelques-uns des membres de l'auditoire : au livre 7 de la première partie, à la fin de l'« Histoire de Tyrcis et Laonice », le hasard du sort confie à l'inconstant Hylas la charge de défendre Laonice, qui tente en vain de convaincre Tyrcis de renoncer à être fidèle à la mémoire de Cléon, morte de la peste, pour répondre à son amour, tandis que Phyllis plaide pour Tyrcis en faveur de cette même fidélité, devant le berger Sylvandre qui tranchera en faveur de ce dernier. Ce hasard, comme le note la nymphe Léonide, fait bien les choses, « puis que pour esmouvoir quelqu'un à changer d'affection, il en donne la charge à l'inconstant Hylas, comme à celui qui par l'usage en doit bien sçavoir les moyens, & pour continuer une fidelle amitié il en donne la persuasion à une Bergere constante en toutes ses actions ; & que pour juger de l'un & de l'autre, il a

Au livre 1 de la deuxième partie, Thamire raconte son histoire dont les autres protagonistes sont la bergère Célidée, qu'il a aimée depuis la plus jeune enfance de cette dernière malgré la différence d'âge qui les sépare, et dont il a reçu l'affection en retour, et son neveu Calidon, élevé comme son propre fils. Celui-ci, tombé secrètement amoureux de Célidée, et la sachant promise à Thamire, a sombré dans une profonde « mélancolie érotique »²³, au point de voir ses jours en danger. Cette affection découverte, Thamire, pour préserver la vie de son neveu, consent à lui céder la bergère, qui n'aime pas Calidon. Mais, le voyant vite rétabli et prenant la mesure du courroux de Célidée, désormais déterminée à n'aimer plus, Thamire entend reconquérir celle-ci tandis que Calidon persiste dans son dessein. Ont donc été campés, dans ce récit, trois caractères bien différents, et exposée l'impasse où se trouvent les trois protagonistes. Pour la régler, ils font appel au jugement de la nymphe Léonide, et viennent tour à tour, au livre suivant, prononcer leur harangue devant ce tribunal. Prise entre deux requêtes amoureuses qu'elle a fermement décidé de refuser, Célidée intervient en second rang – position de parole qui rejoue donc sa propre situation. Sa longue et véhémence plaidoirie emprunte comme les deux autres à tous les ressorts de l'éloquence publique. Or, dans la bouche d'une bergère à qui la modestie et l'ignorance supposées en ce domaine devraient interdire ce genre oratoire, elle élève en dignité le personnage et concourt à en faire le centre véritable de l'histoire. L'entrée en matière de sa réponse à Calidon en appelle à l'éloquence légendaire de l'Hercule gaulois²⁴ pour soutenir une parole privée du secours « technique »²⁵ de l'*ars rhetorica*, faisant ainsi coïncider de manière remarquable le *topos* de la modestie propre à la *captatio benevolentiae* d'un exorde en bonne et due forme rhétorique, avec la vraisemblance d'ordre poétique du *caractère* féminin :

Je suis si peu accoustumée, grande Nimphe, à parler du sujet qui se presente, & mesme en si bonne compagnie, que vous ne devez point douter de la justice de ma cause, encor que vous me voyez rougir, ou que je parle avec une voix tremblante, en begayant presque à chasque mot. Que si je n'estois assurée que la raison que j'ay de n'aimer point ce Berger, est si claire d'elle mesme, qu'elle n'a besoin d'artifice pour estre mieux veuë de vous, je n'aurois pas la hardiesse d'ouvrir la bouche pour ce sujet, sçachant bien que ce seroit inutilement, tant pour le defect d'esprit qui est en moy, que pour la trop grande eloquence qui est en Calidon, qui a parlé de sorte qu'il a bien fait paroistre qu'il estoit au rebours de moy, puis qu'il mendie de foibles raisons seulement pour accompagner l'abondance de ses paroles, & moy je ne cherche que des paroles à mes raisons, en ayant tant, & de si fortes, que pour peu que je vous les puisse deduire, je tiens pour certain que vous cognoistrez que c'est avec raison, que n'ayant jamais aymé Calydon, je ne dois point commencer à cette heure, ny continuer, ou pour mieux dire renouveler l'affection que j'ay portée à Thamire, puis que j'ay tant d'occasion du contraire.

Mais par où commenceray-je ? & qui est-ce qu'en premier lieu je dois alleguer, ou à quelle divine puissance faut-il que je recoure pour estre assistée en ce perilleux combat où je suis attaquée, non par l'Amour, mais par ces monstres d'Amour ? perilleux combat veritablement le puis-je nommer, puis que tout mon heur & mon malheur en dépendent : & monstres d'Amour sont ils bien, puis qu'ils se veulent faire aymer par force, & contraindre d'aimer & de hayr à leur volonté.

esleu une personne qui ne peut estre partiale : car Silvandre n'est constant ny inconstant, puis qu'il n'a jamais rien aimé. » (éd. cit., p. 435).

²³ Il en présente tous les symptômes physiques : le corps « devient pâle, maigre, transi, sans appétit, ayant les yeux caves et enfoncés » (A. du Laurens, *Discours des maladies mélancoliques et du moyen de les guérir*, Tours, J. Mettayer, 1594, f. 163, cité par P. Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire : écrits sur la mélancolie d'Hippocrate* à l'Encyclopédie, Paris, Gallimard, 2005, p. 643).

²⁴ Voir voir M.-R. Jung, *Hercule dans la littérature française du xv^e siècle*, Genève, Droz, 1966, et R. E. Hallowell, « L'Hercule Gallique : expression et image politique », dans *Lumières de la Pléiade*, Paris, Vrin, 1966, p. 243-254.

²⁵ Selon la distinction aristotélicienne entre preuves extra-techniques et preuves techniques, ces dernières seules étant du ressort de la rhétorique : *Rhétorique*, I, 2, 1355b.

J'ay ouy dire à nos sages Druides que ce grand Hercules que nous voyons eslevé sur nos autels avec la massuë en la main, l'espaule chargée de la peau du Lyon, & avec tant de chaines d'or qui luy sortent de la bouche, qui tiennent tant d'hommes attachez par les aureilles, fut jadis un grand Heros, qui par sa force & valeur domtoit les monstres, & par son bien dire attiroit chacun à la verité. [...] Par ta valeur doncques je te prie, [...] ô grand Hercule je te conjure que tu me delivres de ces monstrueuses Amours, & esclaircisses de sorte à cete grande Nimphe la raison que j'ay de me conserver sans aymer ny Thamire ny Calydon, que j'en puisse recevoir un juste & favorable jugement.²⁶

Face à la « trop grande éloquence » de Calidon, dont l'« artifice » et « l'abondance [des] paroles » (*copia verborum*) sont autant de signes d'un discours spécieux, la harangue de Célidée oppose une parole authentique, dont l'efficacité tient à la seule justesse intrinsèque de son plaidoyer *pro domo*. Au sein de la fiction, l'enjeu, pour la bergère, est la reconquête d'une liberté menacée par l'*hybris* de ces deux « monstres d'amour ». L'éthopée vaut ici pour geste langagier d'héroïsme : il prépare, dans la suite de cette histoire racontée au livre 11, l'acte radical de Célidée, se mutilant le visage afin que la perte de sa beauté la soustraie aux poursuites des deux bergers. Ce portrait éloquent instruit ainsi la « constance » d'un caractère – élément déterminant de sa vraisemblance poétique²⁷ – tout en élevant le personnage au rang d'héroïne tragique.

À la singularité, ici exemplaire, des portraits figurés en discours par l'éthopée, où Georges de Scudéry voyait la source de l'intérêt du lecteur de fictions, il conviendrait peut-être d'ajouter le versant collectif de leur usage, conférant à ce roman pastoral sa couleur propre : celle d'une politesse des mœurs traduite en civilité de langage. C'est en ce sens que s'exerce notamment l'« honnête raillerie »²⁸ commune aux bergers du Forez et à leurs aristocratiques interlocuteurs. Dans les disputes²⁹ qui opposent régulièrement Sylvandre et Hylas au sein de séquences dialoguées, les plaisantes répliques des deux bergers viennent à la fois tempérer la forme savante, si ce n'est livresque, de leurs débats, en leur conférant l'enjouement nécessaire à la « conversation civile »³⁰, et assurer par le rire de leurs auditeurs la cohésion de la communauté pastorale. D'une tout autre manière, mais convergente, les réparties pointues³¹ de la nymphe Sylvie, figure de la Belle insensible, aux déclarations pétrarquises du chevalier Ligdamon, tout à la fois dénoncent la convention – cette fois d'origine littéraire – de

²⁶ II, 2, p. 99-100.

²⁷ C'est la quatrième propriété nécessaire à la constitution des caractères selon Aristote : *Poétique*, 15, 54a26.

²⁸ Voir D. Denis, « L'honnête raillerie des conversations de *L'Astrée* », dans *Par les siècles et les genres. Mélanges en l'honneur de Giorgetto Giorgi*, É. Schulze-Busacker et V. Fortunati (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 273-283.

²⁹ Au sens scholastique du terme latin *disputatio* : voir B. Périot, *Dialectique et littérature : les avatars de la dispute entre Moyen âge et Renaissance*, Paris, H. Champion, 2005.

³⁰ Telle que l'ont définie les traités italiens du XVI^e siècle : *Le Courtisan* de Balthazar Castiglione (1528), la *Galatée* de Giovanni Della Casa (1558), *La Conversation civile* de Stefano Guazzo (1574). Plusieurs chapitres du livre II du *Courtisan* se penchent ainsi sur la belle manière de « divertir les esprits », « pour provoquer le rire et la joie d'honnête façon » (B. Castiglione, *Le Livre du Courtisan* [1528, trad. G. Chappuis, 1580, A. Pons (éd.)], Paris, GF-Flammarion, [1987], 1991, livre II, ch. XLI-XLIII, p. 161.

³¹ Au chapitre XLIII du *Courtisan*, messire Federico avait défini la facétie brève (*facezia brevissima*), consistant « seulement dans les mots prompts et subtils (*acuti*) [...] et dans les paroles mordantes (*mordaci*) » : ces dernières n'ont « de la grâce s'ils ne piquent un peu » (*ne senza quel poco di puntura parche abbian grazia*) (trad. citée, p. 162). Les « pointures » de Sylvie (I, 3, p. 244), pointes ou « paroles mordantes », à l'heure où écrit Honoré d'Urfé, font encore écho à la polémique ouverte en France au milieu du XVI^e siècle par le revirement antipétrarquisant de Du Bellay et de Ronsard.

ce discours amoureux, et confirment le bon usage de l'échange complimenteur, « lieu commun du bien-dire »³².

« Parole apprêtée »³³ plus que nulle part ailleurs dans le roman de l'âge baroque, en ce qu'elle dénonce son origine rhétorique, l'éthopée ne donne certes pas un accès discret à la vie intérieure des personnages³⁴ dont elle fait le portrait. Le temps du retour sur soi – celui de la *réflexion* psychologique inauguré avec éclat par *La Princesse de Clèves*, est encore loin. Cependant, à la fin du siècle, Du Plaisir réaffirmera la nécessité de telles peintures morales. L'« historien » désengagé de son récit³⁵ pour mieux servir l'« intérêt » du lecteur ne saurait peindre de l'extérieur ses personnages :

Tout ce qu'un Auteur peut dire de leur esprit, ou de leur vertu, ne fait jamais assez d'impression ; et dans l'impossibilité de remplir toute l'espérance, qu'ont les Lecteurs de voir des coups de pinceau extraordinaires, et dignes d'un premier Héros, il ne montrerait qu'incapacité, et que faiblesse.³⁶

La solution prônée (« les actions seules doivent parler. Un Héros se peint par ses effets »³⁷), qui congédie la voie ostentatoire de l'éthopée au nom de l'unité organique de la nouvelle, n'en réaffirme pas moins son pouvoir poétique : ces « effets » et ces « actions » s'actualisent ou se réfractent autant dans le discours des personnages, désormais intégré à la narration, que dans les événements dont ils sont les acteurs.

³² Voir D. Denis, « L'échange complimenteur : un "lieu commun" du bien-dire », *Franco-Italica*, n°15-16, 1999, p. 143-161.

³³ H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin, 1968, p. 130.

³⁴ Voir M. Hersant et C. Ramond (dir.), *La Représentation de la vie psychique dans les récits factuels et fictionnels de l'époque classique*, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, 2015.

³⁵ Voir D. Denis, « Historien ou narrateur ? Vers une approche non-communicationnelle du récit de fiction à l'âge classique », *Ibid.*, p. 21-29.

³⁶ Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, dans C. Esmein (éd.), *Poétiques du roman*, *op. cit.*, p. 770.

³⁷ *Ibid.*, p. 771.