

Le chant bucolique dans le roman pastoral (ou les avatars d'une topique dissonante)

Marta Teixeira Anacleto
Université de Coimbra/CLP (Centre de Littérature Portugaise)

Le *topos* (au sens de Curtius) du chant bucolique – le berger qui chante sa peine, seul, devant la nature, ou entouré d'autres bergers – est peut-être, dans le cadre des « Livres de Bergers », celui sur lequel se fonde le mieux l'essence poétique/lyrique de ces textes, depuis Théocrite et Virgile, depuis Sannazar. Et pourtant, cette intégration codifiée du chant pastoral (ou du poème) dans la narration, voire l'usage du prosimètre, dont le modèle essentiel est l'*Arcadia*, est soumise, dans l'évolution du genre, à des fluctuations assez complexes, à des *dissonances* (pour rester volontairement dans le domaine de la musique), qui relèvent, *a priori*, de la (con)fusion progressive qui s'instaure, dans les romans pastoraux français de la première moitié du XVII^e siècle, entre le *topos* (du chant bucolique) et les scènes topiques où le chant intervient différemment¹. En fait, le profil ambivalent des personnages (qui ne sont plus les bergers-poètes des temps anciens) accompagne les vicissitudes subies par le chant pastoral dans un ensemble de textes – de Sannazar à Montemayor et à ses réécritures françaises, des premières *Bergeries* françaises au roman d'Honoré d'Urfé – dans lesquels les auteurs recherchent le romanesque dans la temporalité de l'écriture, sans pour autant vouloir annuler le passé de cette écriture. Charles Sorel signale, d'ailleurs, l'ambivalence des « Histoires de Bergers » de son siècle, dans *De la connaissance des bons livres*, en situant la question dans le cadre théorique de la vraisemblance, le chant pastoral pouvant justement figurer comme un signe de l'artifice ou de l'ambiguïté de la forme et du temps, un signe de l'inadéquation (ou *extravagance*) d'un code aux contraintes du roman de la première moitié du XVII^e siècle :

Ce sont des Histoires de Bergers qui sans avoir beaucoup de soin de leurs Troupeaux ne pensent qu'à faire l'Amour. Tout cela est encore meslé d'enchantements & de Fables Poétiques, & ce qu'on y trouve en general de peu vray-semblable c'est que ces personnages rustiques font leurs recherches avec les memes artifices que les Courtisans les plus polis ; Ils escrivent des Lettres fort eloquentes & fort tendres ; Ils composent de vers merueilleux & les chantent si bien qu'ils ravissent ceux qui les écoutent, mais avec cela il leur arrive des aventures si éloignées de raison, qu'on doit avoir quelque obligation au Livre de l'Anti-Roman

¹ Le chant pastoral se fait l'écho, dans le cas des romans français de la première moitié du XVII^e siècle, d'une poétique ambivalente qui, selon Françoise Lavocat, correspond à « la rencontre aporétique de la pastorale et du romanesque » (Françoise Lavocat, *Arcadies malheureuses*, 1998, p. 2).

qui contient l'histoire d'un Berger extravagant, lequel ne l'a de l'extravagance que pour se moquer de celle des autres Bergers & de tous les personnages de nos Romans².

Sorel montre, ainsi, avoir compris l'évolution de l'écriture des « Histoires de Bergers », depuis Montreux jusqu'à Honoré d'Urfé, les variations de sens de l'usage du *topos* du chant bucolique en vers, de sa récurrence *dans* la prose romanesque et *en* prose, prévoyant, en quelque sorte, son épuisement et sa « cristallisation » dans le temps, suite au succès de *L'Astrée*. On essaiera dans cet article d'entendre comment le chant bucolique se construit en topos du sonore, dans une lignée générique qui marque l'évolution complexe du romanesque pastoral en France au XVII^e siècle. Dans ce contexte, on tentera de comprendre le rôle du chant dans le roman pastoral français de la première moitié du XVII^e siècle, en tenant compte de son évolution formelle depuis le prosimètre de Sannazar ou du roman ibérique de Montemayor et ses traductions françaises, aux romans pastoraux français de la première moitié du Grand Siècle, dont *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé. Les trois étapes de la réflexion mettront en relief les vicissitudes formelles et les *dissonances* subies par le chant pastoral, dans la dynamique temporelle de ce corpus.

Le chant en dehors du roman : le temps suspendu

Selon Sorel, les bergers « composent des vers merveilleux & les chantent si bien qu'ils ravissent ceux qui les écoutent » : ils sont, ainsi, dans leur essence, des poètes dont le chant est inscrit dans une tissure lyrique qui reste le signe de la pastorale ancienne. L'*incipit* de l'*Arcadia* de Sannazar, modèle par excellence du prosimètre, insiste, à ce titre, sur la valeur esthétique de « certaines chansons rurales tracées sur rabouteuses escorces d'arbres [qui] ne contentent aucune fois moins les lecteurs que plusieurs poèmes laborieusement composés et écrits en beaux caractères sous feuilles de livres dorés³ ». Préservant la convention du chant pastoral, dans le sillage de la pastorale ancienne, l'auteur napolitain y introduit la prose, sans annuler la subjectivité du discours et l'autonomie du vers/chant : Sincère et les autres « pasteurs des montagnes » s'adonnent à « plusieurs exercices » dont le plus loué, parmi eux, est le chant ; ils « chantent et

² Charles Sorel, *De la connoissance des bons livres*, 1981, p. 102.

³ Jacopo Sannazaro, *L'Arcadie*, 1544, p. 3.

sonnent harpes ou musettes à l'ennui », pour « donner allégeance à leurs tourments » présents et partager leur « piteuse lamentation » du passé⁴.

Le chant correspond, ainsi, à une suspension du temps – la mémoire du passé évoqué par les mots et par le son de la harpe ou de la musette, le repli sur soi et sur l'écriture lyrique –, alternant avec des moments de prose qui manifestement encadrent la poésie, sans qu'il y ait de péripéties ou tension narrative⁵. On se situe, dès lors, par l'ancrage du discours dans le *topos* (ou convention) de l'exercice du chant pastoral, dans le temps des « Bergerie en prose et en vers », telle que cette forme mixte et floue fut définie par Guillaume Colletet, en 1657, dans le « Discours du Poème Bucolique », intégré dans son *Art Poétique* :

Nos Poètes Modernes ne se sont pas contentés de faire de Bucoliques et des Pastorales en vers, ils y ont quelquefois meslé la Prose ; ce qu'ils ont fait sans doute à l'exemple de Sannazar dans son Arcadie. [...] Et de ces précieuses sources sont dérivés tant d'ouvrages de cette nature, de différent mérite, & en de diverses langues ; La Diane amoureuse de Gaspar Gil Pol [...], la Constante Amarillis de Cristobal de Suarez ; Les Delices de la vie pastorale d'Arcadie de Lope de Vega [...], les Bergeries de Juliette ; [...] La Pyrenée [...] ; la divine Astrée d'Honoré d'Urfé⁶.

C'est, donc, par l'évocation du prosimètre, que Colletet associe les textes de Gil Polo, Montemayor, Belleforest, Nicolas de Montreux et Urfé, à celui de Sannazar, même s'il en distingue le « différent mérite » du corpus et, de façon implicite, les effets de la temporalité dans la représentation de cette forme, fondée, au départ, sur le chant (le chant du berger solitaire, le chant dialogué des bergers). En effet, si l'intégration de la prose dans le poème-chant (le narratif étant subordonné au lyrique) marque l'écriture des « Poètes modernes », des modalités variables d'alternance de la prose et du vers manifestent, avant le roman d'Honoré d'Urfé, soit l'impossibilité de sortir de la convention, de l'allégorie, soit la fixation du *topos* narratif comme garant préalable de la réussite du travail du romanesque. En fait, entre *La Diana* espagnole et *L'Astrée* se situent les premières *Bergeries* françaises – Colletet l'a bien compris –, comme *La Pyrénée* de François de Belleforest (1571), *La Bergerie* de Rémy Belleau (1572), *La Camille* de Pierre Botton (1573), représentant, selon Nathalie Dauvois, une impasse romanesque par

⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁵ Voir à ce sujet le travail essentiel sur le prosimètre pastoral en France, à la Renaissance, de Nathalie Dauvois (*De la Satura à la Bergerie*, 1998).

⁶ Guillaume Colletet, *L'Art Poétique*, 1657, p. 45-46.

rapport au prosimètre pastoral italien⁷ : le chant pastoral y est une récurrente plainte lyrique d'un passé regretté qui clôture les personnages dans ce temps suspendu, dans leurs « accidents amoureux », dans des débats de casuistique amoureuse néoplatonicienne, ce qui les empêche d'évoluer dans le présent du récit, ce qui empêche toute progression narrative.

Le *topos* du chant bucolique n'évoluera effectivement vers un *topos* narratif (au sens qui lui est accordé par la SATOR) que lorsqu'il sera reconnu, dans son immobilité temporelle, dans le cadre d'une « pastorale nouvelle⁸ » (voire « moderne ») dont la *Diana* de Montemayor et ses continuations (de Gil Polo et d'Alonso Pérez), ainsi que leurs traductions françaises et la « divine Astrée », sont des exemples différemment placés dans le temps (et dans *leur* temps). Ainsi, le chant lyrique et amoureux de Sireine qui révèle, depuis l'*incipit* de la *Diana* et de ses premières traductions françaises, publiées à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, la peine due à l'absence de la bergère, devient l'emblème d'une forme lyrique passée (celle des *Bucoliques* et de l'*Arcadie* de Sannazar), un chant auto-réflexif qui s'inscrit dans des rituels symboliques, montrant que l'on ne peut pas « trouver de pastorale sans poèmes insérés⁹ » :

Et comme le Pasteur était sur ce point, il tira de son sein un papier où étaient enveloppés en quelques cordons de soie verte, des cheveux (mais ah quels cheveux !) et les mettant sur l'herbe verte avec force larmes tira son violon, non si mignard qu'au temps qu'il souloit être si favorisé de sa Diane : et commença à chanter ce qui s'ensuit [...] ¹⁰.

Ce chant joué au violon par Sireine, qui ouvre symboliquement le récit, rejoint les douces « plaintes » de bergers évoquant le bonheur du passé et le malheur présent, la « musique céleste » et les « voix divines » des nymphes¹¹, ou, encore, les chants didactiques sur le véritable amour, où la voix des nymphes alterne avec celle des pasteurs, pour que la convention lyrique légitime les différentes aventures sentimentales et courtoises qui défilent au long du texte, accumulant des exemples du « mal d'amour ». Le chant bucolique se situe, ainsi, dans les premiers livres de la *Diana*, au seuil de la

⁷ « *La Pyrénée* est un roman prisonnier du discours, qu'il soit débat général, dialogue amoureux ou déploration lyrique, et qui enferme les personnages à la fois dans leur passé et dans le présent de leur énonciation, sans que les deux temps ne se rejoignent jamais durablement, sans que le récit rétrospectif puisse jamais vraiment s'épanouir en aventure. » (Nathalie Dauvois, 1998, p.196).

⁸ Expression/concept utilisé(e) par Maxime Gaume pour marquer l'évolution du prosimètre, de Sannazar à la *Diane* de Jorge de Montemayor et à *L'Astrée* (Maxime Gaume, 1977, p. 513).

⁹ Affirmation pertinente de Marie-Gabrielle Lallemand dans une étude fondamentale sur les poèmes d'Urfé insérés dans *L'Astrée* (Marie-Gabrielle Lallemand, 2007, p. 295).

¹⁰ Vitray, *La Diane de Georges de Montemayor*, 1623, p. 4.

¹¹ « Toutes trois ensemble sonnoient de leurs instrumens avec vne si douce armonie, que acompaignez de leurs voix diuines ne sembloit moins qu'une musicque celeste. » (*Ibid.*, p. 53).

tendance didactique et de la tendance sentimentale du roman, en dehors du cadre du récit, immobilisé dans le temps du roman pastoral (tant il reste gravé sur la façade des temples ou l'écorce des arbres).

De même, dans le Livre I de la Première partie de *L'Astrée*, Lycidas chante à sa bergère un Madrigal que Céladon avait gravé dans l'écorce d'un arbre, avant de se jeter dans le Lignon : Honoré d'Urfé ne peut pas s'empêcher, lui aussi, d'introduire, au début de son roman, la trace de ces « ornements » conventionnels, de ces « beaux endroits » où, selon Sorel, « l'Amour est traité fort spirituellement et fort agréablement¹² » ; néanmoins, les discours s'y écartent, d'un point de vue esthétique, de la longueur des plaintes en vers du roman de Montemayor. Ainsi l'auteur du *Sireine* et des *Épîtres Morales* crée, depuis le début de *L'Astrée*, une sorte de « hors-texte » inséré dans le texte, où il ne cesse d'inscrire et l'origine poétique de la pastorale (le *topos*) et son lyrisme et mysticisme personnels.

Le long des trois premières parties du roman, environ 60 poèmes chantés (parmi plus de 200 poèmes – d'après le corpus établi par Anne-Madelaine Goulet)¹³, mettent sur scène des bergers qui font du paysage bucolique le confident de leurs peines, lorsqu'ils expriment l'harmonie profonde entre personnage et Nature (on l'a vu précédemment, dans un contexte satorien)¹⁴. Ces chansons font, de toute évidence, partie de la fête pastorale forézienne, pour le plaisir de l'écoute ou pour l'instruction de chacun : Urfé introduit, dans le récit, des vers piteux, ascétiques, sentencieux qui prolongent les théories néoplatoniciennes développées dans les Harangues ou dans les Jugements. En fait, l'artifice, même s'il semble « vraisemblable et naturel » à Sorel, ne manque pas de représenter une suspension du temps du récit (une réminiscence tacite du prosimètre) : l'éditeur de 1612 et ceux des années suivantes, font figurer, à la fin du volume, à côté de la « Table d'Histoires » et de la « Table de Lettres », une « Table de Poésies » dont le modèle énumératif fait penser aux recueils collectifs du temps¹⁵.

Dans tous les cas, si l'hybridité formelle de *L'Astrée* permet, dans un premier moment, de séparer le cadre du chant bucolique de celui de la narration, le chant suggérant, par son mode d'énonciation et d'écoute, une réminiscence formelle du

¹² Charles Sorel, *La Bibliothèque française*, 1970, p.54.

¹³ Anne-Madelaine Goulet, « Le concert des voix et des instruments dans les trois premières parties de *L'Astrée* », 2008, p. 261.

¹⁴ Marta Teixeira Anacleto, « Personnages bucoliques en quête d'identité : nature et individu dans le roman pastoral », 2019, p. 68-82.

¹⁵ Delphine Denis le démontre, assez exhaustivement, dans l'« Introduction générale » de la I^e Partie de la nouvelle édition critique de *L'Astrée* qu'elle coordonne (Delphine Denis *et al.*, 2011, p. 39-40).

prosimètre de Sannazar ou des longues compositions versifiées des premières *Bergeries* françaises, il est évident que l'effet de vraisemblance souhaité par les lecteurs du XVII^e siècle et par Honoré d'Urfé (lecteur de Montemayor) l'inscrit, par la suite, dans la dynamique de la narration, dans la progression des histoires racontées.

Le chant à l'intérieur du roman : le temps de l'Histoire

L'ancrage social du roman de Montemayor, de ses traductions françaises des années 20 du XVII^e et de *L'Astrée*, suppose, de façon implicite, le transfert sémantique du chant pastoral à l'air de cour, genre musical emblématique de l'époque, ainsi qu'aux concerts et bals, inscrits, d'après Fumaroli, dans un « spectacle total » qui met en suspens l'espace et le temps¹⁶. Il ne s'agit plus, en toute évidence, du temps en suspens résultant de la longueur de certaines compositions lyriques qui composaient les « romans anciens ». Dans la *Diana* et, encore plus, dans *L'Astrée*, le berger-poète se fait chevalier-poète, poète-courtisan, poète-mondain, avant que de devenir berger de roman dont le chant est action. Le chant bucolique obéit, alors, à une logique paradoxale, lorsque le récit pastoral veut se faire doublement l'écho de l'Histoire : la poésie chantée à l'intérieur du roman est un enjeu majeur de la convention du modèle premier et, en même temps, un élément de séduction du lecteur et un important modèle de savoir-vivre.

La « modernité » du roman de Montemayor, réécrite dans les traductions françaises de 1623 et 1624¹⁷, est justement assurée par la fusion ontologique des scènes galantes et du cadre sentimental, s'appuyant sur des profils à double dimension : Arsileo, personnage emblématique du berger-courtisan dans la *Diana*, est un poète dont le chant, comparable à celui du seul Orphée, envoûte Belise, bergère galante, qui l'écoute du haut d'une fenêtre¹⁸. Les traducteurs de la *Diana*, forcément lecteurs de *L'Astrée*, ont donc bien compris qu'une nouvelle sensibilité, reposant sur la délectation, incite à l'intégration

¹⁶ « Les courtisans en fête dansent, chantent, récitent déguisés en Bergers tenant leur rôle dans les entrées de ballet, participent aux festins, aux carrousels, aux actions dramatiques, dans un temps hors du temps, où une intrigue nonchalante, coupée d'épisodes en abyme, progresse néanmoins vers sa fin heureuse, l'union des couples princiers. Tels sont les personnages de *L'Astrée*, participant à un spectacle total. [...] » (Marc Fumaroli, 1990, p. 57).

¹⁷ Voir, à ce sujet, le sous-chapitre « L'espace de la manipulation » de mon étude sur les traductions françaises du roman pastoral ibérique, notamment de la *Diana* (Marta Teixeira Anacleto, *Infiltration d'Images*, 2009, p. 157-175).

¹⁸ « Arsileo ne chanta pas seulement cette nuit ce que je viens de raconter : ainsi comme Orphée au temps qu'il fut redemander sa nymphe Euridice enchantait avec la douceur de sa Lire les furies infernales, suspendant par grand intervalle les peines des damnés : ainsi ce facheux jeune-homme adoussissait les cœurs de ceux qui étaient présents : mais encore celui de l'infortunée Belise, qui était à l'une des plus hautes fenêtres de notre logis l'écoulant en très grande attention. Il étoit agréable au Ciel, aux étoiles et à la claire Lune qui lors étoit en sa plus grande force (...) » (Vitray, 1623, p. 113).

d'une « cour lettrée¹⁹ » dans l'intérieur de la fiction, par le biais du mensonge pastoral et de la *distance* essentielle qu'il introduit dans les récits, depuis les péri-textes.

Ainsi, la distinction entre la pratique pastorale du chant et sa pratique courtisane s'estompe lorsque la fête champêtre cède symboliquement la place à la fête de cour, sous l'avatar du déguisement, des identités hybrides. On le voit, assez expressivement, dans une scène particulière du Livre X de la III^e Partie de *L'Astrée*, où les bergères, déguisées en Égyptiennes, chantent et dansent une entrée de ballet de cour, en plein lieu champêtre, au cœur du Lignon, pays de Céladon, d'Astrée, d'Urfé :

S'étant enfin tous assis et arrangés qui d'un côté, qui d'autre, ils recommencèrent leurs danses, les bergères chantant et dansant d'une si bonne grâce que Daphnide et Alcidon avouèrent n'avoir rien vu de plus gentil que ces bergers et bergères de Lignon. Leur danse n'avait pas duré une demi-heure lorsqu'il arriva des hameaux voisins, et même de la petite rivière d'Or, une troupe de bergers déguisés en Égyptiennes, qui vinrent danser à la façon de ces peuples, et comme autrefois ils en avaient été instruits par Alcippe, père de Céladon, au retour de ses lointains voyages. Elles dansaient aux chansons, et les paroles en étaient telles [Stances] [...] Après que ces Égyptiennes eurent fini leur bal, elles se mirent parmi la troupe donnant la bonne fortune à ceux qui leur présentaient les mains²⁰.

En fait, loin du prosimètre de Sannazar et des premières *Bergeries* françaises, le roman métamorphose le *topos* original du chant bucolique en créant une double oralité (le vers et la musique) qui suppose la présence de la voix et de l'écoute, soit à l'intérieur du roman, soit à l'extérieur du roman. Dans *L'Astrée*, on trouve des airs à voix seule, d'autres accompagnées à la harpe, des concerts de cornemuse, de musette, des sonneries de trompettes, des danses, des bals, des ballets²¹, configurant des échos fictionnels de l'extérieur historique où se place le lecteur, comme s'il s'agissait d'un « modèle de civilité²² » dont le cadre *naturel* est, au départ, l'univers pastoral. Plusieurs situations et gestes codifiés, le démontrent, en boucle, le long des différentes Parties du roman: Silvandre prend la harpe des mains d'Hylas pour donner du plaisir à Diane²³ ; peu après, Hylas joint sa voix au son de sa harpe pour lui répondre, couplet par couplet, au son de

¹⁹ Emmanuel Bury, *Littérature et politesse*, 1996, p. 84.

²⁰ Honoré d'Urfé, *L'Astrée. Troisième Partie*, [En ligne], p. 425 verso – 426 recto.

²¹ Je renvoie, à nouveau, à l'étude d'Anne-Madeleine Goulet et à la liste exhaustive de compositions vocales et courtoises établies (art. cité, 2008, p. 261).

²² On l'a déjà affirmé ailleurs : « Le projet d'Urfé a peut-être consisté à faire une œuvre de civilisation, de politesse, un modèle de civilité [...] qui est reconnu comme tel par le public du XVII^e siècle et qui, de ce fait, s'inscrit dans une structure toute particulière de relation entre fiction et réalité. » (Marta Teixeira Anacleto, *Infiltration d'images...*, 2009, p. 328). Voir aussi, pour une réflexion plus approfondie du sujet, le travail magistral de Delphine Denis sur la civilité et la galanterie dans le roman français du XVII^e siècle (Delphine Denis, *Le Parnasse galant*, 2001).

²³ Honoré d'Urfé, *L'Astrée. Troisième Partie*, [En ligne], p. 175 recto-175 verso.

sa musette²⁴ ; Calidon, habile musicien de cornemuse, cesse de jouer de la musique pour se plaindre, dans un sonnet, de l'indifférence d'Astrée²⁵ ; Arimant déclare son amour à Chriséide lors d'un grand bal dont les danses sont faites pour « donner une honnête commodité aux Chevaliers de parler aux Dames²⁶ » ; puis il lui offre plusieurs sérénades, toujours accompagnées de « quantité d'instruments » et d'une voix si « bonne » qu'elle garde la mémoire des vers écoutés et les reproduit²⁷.

La mémoire du texte, ou plutôt la mémoire du chant, fait ainsi partie de l'oralité (de la dramatisation) intrinsèque à la fiction pastorale, permettant que la voix se prolonge en-dehors du roman²⁸ : plusieurs airs de cours chantés par les bergers sont mis en musique par des musiciens connus de la première moitié du XVII^e siècle (Jean Boyer, Louis de Rigaud, entre autres)²⁹, clarifiant la liaison, en métalepse, entre l'intérieur – la fiction où les bergers-courtisans chantent et écoutent les compositions de cour – et l'extérieur – la cour qui écoute effectivement la musique d'un roman qui, lui-aussi, est conçu, d'une certaine façon, pour être lu à haute voix, dans certains cercles sociaux. En ce sens, la mémoire du sonore dans *L'Astrée* implique l'infiltration, dans le schéma romanesque du texte, d'une série de pratiques culturelles et sociales qui marquent l'époque et qui légitiment sa *vraisemblance* esthétique : Sorel classe justement les romans *modernes* où l'on raconte les « Amours des Bergers », dont celui d'Urfé, parmi les « Romans vraysemblables qui soient faits pour des images de l'Histoire », contrairement aux *anciens* « Romans d'Empereurs, de Rois, de Princes & de Cheualiers³⁰ ».

Rejoignant des pratiques de civilité, le chant pastoral s'affirme donc de plus en plus en tant qu'élément qui permet de créer une scène topique, inscrite dans une intrigue amoureuse, plutôt qu'en tant que *topos* (le chant plaintif du berger de la pastorale ancienne ou, même, des bergers du prosimètre de Sannazar). Cette métamorphose formelle, inscrite dans la tissu du roman pastoral des années 20, s'annonce à travers plusieurs situations-cadre récurrentes qui témoignent de l'évolution du chant lyrique arcadien à l'air de cour. Le chant courtois peut, en fait, annoncer l'approche d'un

²⁴ *Ibid.*, p. 178 recto.

²⁵ *Ibid.*, p. 470 recto.

²⁶ *Ibid.*, p. 285 verso.

²⁷ *Ibid.*, p. 287 verso.

²⁸ Jean-Pierre Van Elslande fait allusion, dans son étude consacrée à l'imaginaire pastoral du XVII^e siècle, à une « société d'essence dramatique » qui marque le roman pastoral, les bergers s'infiltrant dans le monde des courtisans et *vice-versa* (Jean-Pierre Van Elslande, 1999, p. 36).

²⁹ Voir la page consacrée aux « Poésies de *L'Astrée* mises en musique » du site « Le Règne d'Astrée », coordonné par Delphine Denis (http://astree.huma-num.fr/musi_poesies.php).

³⁰ Charles Sorel, *La Bibliothèque française*, 1970, p. 53.

personnage et l'introduire dans l'action : dans l'Histoire de Tirsis et de Laonice (I^e Partie de *L'Astrée*), le dialogue entre les deux bergers sur la mort de Cléon est interrompu par un air d'Hylas, permettant l'évolution de l'impasse amoureuse³¹. L'air de cour introduit, aussi, sous le modèle des jeux sentimentaux et des humeurs, la progression de la trame narrative : l'air chanté par Argantée, écouté par Damon, entraîne la colère et la jalousie de ce personnage (qui cherche toujours Madonte, dans la III^e Partie du roman), provoquant un duel entre les deux chevaliers et la mort d'Argantée :

À ce mot, ils ouïrent que le Chevalier qui était auprès d'eux chantait ces vers : « STANCES, En se plaignant de sa Dame, il les blâme toutes » [...] Le Chevalier oyant blâmer de cette sorte contre raison toutes les femmes, pour la faute que quelqu'une pouvait avoir commise, fut grandement offensé contre celui qui parlait si indiscrètement. Et lui semblant que de le souffrir sans vengeance, et de laisser ces blasphèmes impunis, c'était commettre une grande faute contre la belle Madonthe, à l'heure même il eût mis la main à l'épée pour l'en faire dédire, et crier merci des injurieuses paroles qu'il avait proférées, n'eût été qu'il pensa être plus à propos de lui donner occasion de le rechercher du combat³².

Honoré d'Urfé, tout comme Jorge de Montemayor et ses traducteurs des années 20, dépasse, ainsi, la configuration immobile du chant bucolique, intégré dans la structure du prosimètre, sans vouloir, pour autant, annuler la dimension sonore qui, selon Marie-Gabrielle Lallemand, « donne de l'épaisseur à l'univers forézien³³ » et, en l'occurrence, à l'univers des champs de l'Ezla ou du Mondego. La poésie chantée, cruciale dans l'écriture affective de *L'Astrée*, intervient dans l'intrigue et devient un trait esthétique de la civilité qui unit les personnages de fiction à la réalité courtoise d'où elles émanent. De ce fait, le chant courtois écrit et dit par les bergers/courtisans crée des cadres topiques suggérant l'inscription de la temporalité de l'écriture romanesque dans l'Histoire (*le temps de l'Histoire*)³⁴, même si les vers chantés continuent à prendre sens dans l'instabilité foncière de la pastorale – ou dans le contexte esthétique de ses vicissitudes.

³¹ « Ah ! Que je voye plustost le Ciel pleuvoir des foudres sur mon chef, que jamais j'offense ny mon serment ny ma chère Cleon : Elle voulait repliquer, lors que le Berger qui alloit chantant les interrompit, pour estre desja trop pres d'eux, avec tels vers. CHANSON DE L'INCONSTANT HYLAS. » (Honoré d'Urfé, *L'Astrée, Première Partie*, 2011, p. 146-147).

³² Honoré d'Urfé, *L'Astrée. Troisième Partie*, p. 219 recto-220 recto.

³³ Marie-Gabrielle Lallemand, « Les poèmes d'Honoré d'Urfé insérés dans *L'Astrée* », 2007, p. 269.

³⁴ Voir, à ce sujet, les travaux de Laurence Giavarini sur le dialogue entre l'éthique pastorale et le politique, notamment *La distance pastorale*, 2010.

Le chant romanesque : le temps dans l'histoire

Essayant de se détourner des vicissitudes formelles que « les longues plaintes en Vers, & le peu d'ordre de quelques aventures³⁵ » accordent, selon Sorel, à la *Diana*, ses traducteurs français de 1623 et 1624, s'inspirant de *L'Astrée*, inscrivaient déjà leurs textes dans une dynamique romanesque responsable de l'énorme succès des « Siete Libros » en France et en Europe. L'évolution du prosimètre au récit pastoral qui marque l'évolution du genre, en France, jusqu'aux années 30 du XVII^e siècle, accueille la mutation implicite du chant bucolique en « chant romanesque », déjà implicite aux « aventures amoureuses » racontées dans le texte de Montemayor.

Les histoires de Félimène et de Belise, beaucoup plus que le récit-cadre (l'histoire de Sireine et de Diane) discontinu et presque inexistant (à l'envers du récit-cadre de *L'Astrée*), mettent en perspective, en toute évidence, une trame narrative pastorale et courtoise qui s'appuie sur des scènes topiques, le chant bucolique intervenant dans la dynamique (ou temporalité) de l'histoire racontée. Le chant permettra, même, aux personnages de Montemayor, de se définir et d'avoir une certaine autonomie narrative, assez épargnée de la convention et du *topos* ancien du berger qui chantait sa souffrance devant la nature. En fait, dans l'histoire sentimentale la plus énigmatique et la plus réécrite de *La Diana* – l'histoire de Félimène –, cette dame de cour se déguise en bergère, après avoir été abandonnée par son amant, D. Félim, et raconte son récit malheureux, dans un milieu champêtre, aux nymphes : la « romance » chantée par son amant sous les fenêtres de Célie, sa pseudo-rivale, qu'elle écoute et reproduit dans son récit, encadre une scène de reconnaissance de la voix du personnage masculin, le chant faisant coexister le temps du passé et le temps du présent ainsi que deux sentiments opposés (le bonheur et le désir de mourir) :

Le contentement qu'il me donna en l'oyant, il n'y a personne qui le puisse imaginer, parce que je me representois l'ouyr au temps heureux de nos amours, mais apres que l'imagination se fut asseuree de son erreur, voyant que la musique se donnoit à une autre qu'à moy, Dieu sait si j'eusse mieux aimé mourir³⁶.

De même, dans l'histoire de Belise, lorsque la bergère raconte aux nymphes sa malheureuse histoire, elle reproduit les « romances », les chansons, les sonnets d'Arsilée (berger-poète), montrant, avec ses commentaires rétrospectifs, qu'ils font partie de

³⁵ Charles Sorel, 1970, p. 54.

³⁶ Vitray, 1623, p. 79.

l'action et participent de la ruse dont elle fut victime³⁷ : le chant s'intègre dans la tissure du récit et de l'action romanesque, tant il sert à identifier et à défaire le brouillage d'identités, configurant la scène topique de la reconnaissance (de la voix) qui clôture l'histoire et qui dénonce, implicitement, la conscience de roman que les traducteurs des années 20 ont fait valoir dans leurs réécritures, suivant l'écriture de *L'Astrée*.

Effectivement, dans le texte d'Urfé, les différentes histoires enchâssées dans le récit-cadre (surtout dans les trois premières Parties du roman) reproduisent des scènes récurrentes où la poésie chantée intervient comme topos narratif, assimilant visiblement la temporalité de l'histoire et sa dimension romanesque. Ce sont, d'ailleurs, les histoires enchâssées qui assurent davantage la cohésion de la structure narrative de *L'Astrée*, qui encadrent, à l'évidence, le sonore dans la logique du récit et réussissent à l'intégrer, presque *naturellement*, dans la tissure toujours hybride du roman. Dans la longue histoire de Damon et de Madonthe (III^e Partie, Livre VI), par exemple, Damon manifeste, par le chant, le désir profond de chercher Madonthe, alors qu'Halladin, son écuyer fidèle, essaie de l'en dissuader, sans aucun succès, n'empêchant pas sa pert³⁸. L'opposition dramatique des personnages y est maintes fois assurée par le chant, le sonore faisant partie d'une intrigue assez complexe qui concentre un éventail riche de scènes topiques (ruses, passions croisées, duels, faux suicides dans le fleuve, travestissements).

Cette dimension topique du sonore se voit, finalement, enrichie d'un surcroît éthique et esthétique, lorsque, dans le récit-cadre de l'histoire des amours d'Astrée et de Céladon, la poésie chantée rejoint et l'élément romanesque et l'émotion lyrique (ou un « effet de douceur³⁹ ») : le lyrisme d'Urfé, introduisant, dans son roman, des poèmes personnels sous forme de chant⁴⁰, intensifie un cadre romanesque où les sentiments des personnages s'exposent amplement à eux-mêmes et au lecteur. En effet, lorsqu'Astrée raconte à Diane, au début du roman, son histoire et celle de Phillis, reconstruisant le passé de ses amours avec Céladon et celui des amours de Phillis et Lycidas, le chant pastoral

³⁷ « Quand je vins à ouïr Arsileo, et que je sentis la melodie avec laquelle il sonnoit, et la bonne grace qu'il avoit à chanter, incontinent je commençai à découvrir ce que pouvoit estre, m'advisant que le pere avoit envie de me faire la musique, et m'enamourer par le moyen des bonnes graces du fils. » (*Ibid.*, p. 112).

³⁸ « Et parce qu'Halladin, qui se déplaisait de mes longs et ennuyeux voyages, me conseillait avec plusieurs raisons de ne point aimer davantage celle qui ne pensait pas seulement que je fusse encore au monde, lui semblant que, quand il aurait obtenu cela sur moi, je me résoudrais aisément à m'en revenir en Aquitaine, afin de lui en ôter l'espérance, je chantais bien souvent ces vers : « SONNET. Qu'il aimera toujours » (Honoré d'Urfé, *L'Astrée. Troisième Partie*, p. 256 verso-257 recto).

³⁹ « La musique participe de l'effort global qui vise à instaurer [dans *L'Astrée*] un *effet de douceur*. » (Anne-Madelaine Goulet, 2008, p. 268).

⁴⁰ Marie-Gabrielle Lallemand souligne, dans ce contexte, la participation du lyrisme personnel d'Honoré d'Urfé dans la création de cette histoire : « Urfé insère ses propres œuvres poétiques dans son roman pour l'ancrer dans le lyrisme personnel. » (Marie-Gabrielle Lallemand, 2007, p. 314).

s'entrecroise avec plusieurs lettres d'amour pour structurer l'intrigue, pour lui donner, à travers les titres et la matière (les amours contrariés, l'inconstance et le mensonge amoureux)⁴¹, l'*épaisseur* recherchée par l'auteur. La recherche de cette épaisseur se manifeste, aussi, dans les scènes topiques configurant le cadre d'un berger qui écoute le chant d'un berger inconnu où se révèlent des situations nouvelles : Céladon écoute l'histoire de son suicide dans le Lignon (le récit dans le récit), à travers le chant d'un « berger désolé » qui, dans son anonymat, lui donne, en même temps, des nouvelles d'Astrée qui croit toujours à la mort de son berger⁴². Le chant *étranger* ou double (le suicide est dit/chanté par une autre voix, dans un récit second, en vers) renforce, dans ce contexte, l'expressivité symbolique de l'épisode (répété à l'exhaustivité par d'autres romanciers de l'époque) et assure, en quelque sorte, par la musique, sa fixation dans la mémoire des lecteurs de romans et des romanciers.

On comprend, ainsi, aisément, que le travestissement de Céladon en Alexis (un emblème essentiel de l'hybridation du roman⁴³ et de ses vicissitudes), est à l'origine de plusieurs situations romanesques où le chant a un double rôle, narratif et poétique. Dans la III^e Partie du roman, la relation ambiguë Céladon-Alexis-Astrée, ne transgresse effectivement la *possible* vraisemblance – celle que les Poétiques de l'époque lui accordent – que par le chant, celui-ci assurant le passage de la pastorale et de l'allégorie au romanesque. Céladon-Alexis attend impatiemment l'arrivée d'Astrée, il prépare son entrée sur scène en même temps qu'il chante le sonnet « Sur une attente » (au lieu de le dire), le chant étant, en fait, le déclencheur de la suite de l'intrigue amoureuse :

Céladon, qui fut le plus diligent, ne pouvant trouver repos dans les plumes du sien et accusant le Soleil d'être paresseux, appelait et conjurait l'Aurore d'ouvrir promptement les portes du Ciel afin de donner commencement à ce jour bienheureux et si longuement attendu. Et parce que sa lumière ne paraissait point encore, il chanta dans le lit même tels vers : « SONNET. Sur une attente⁴⁴. »

Parallèlement, les Livres X et XI de la III^e Partie du roman se remplissent presque de manière obsessionnelle de chansons (sous forme de sonnets), à partir du moment où

⁴¹ Voir : « STANCES. Sur une résolution de ne plus aimer » ; « MADRIGAL. Qu'il ne doit point espérer d'être aimé » ; « CHANSON DE CELADON, sur le changement d'Astrée » ; « SONNET. Qu'il cognoist qu'on feint de l'aimer » ; « MADRIGAL. Sur la ressemblance de sa dame et de luy » (Honoré d'Urfé, *L'Astrée. Première Partie*, 2011, p. 275 ; p. 276 ; p. 295 ; p. 303 ; p.304).

⁴² *Ibid.*, p. 680.

⁴³ Voir Louise Horowitz, « Hybridation dans *L'Astrée* », 2008, p. 96 ; Marta Teixeira Anacleto, « Personnages bucoliques en quête d'identité : nature et individu dans le roman pastoral », 2019, p. 77.

⁴⁴ Honoré d'Urfé, *L'Astrée. Troisième Partie*, p. 3 *recto*.

l'amour d'Astrée et Céladon/Alexis est énoncé, dans l'espace intime de la chambre, comme si l'écriture romanesque ne pouvait se passer, pour rester dans le cadre de la vraisemblance et de la bienséance, de la présence continuelle du chant bucolique et du lyrisme amoureux urféen, sans pour autant suspendre l'action :

Jugez donc quelle vue fut celle qu'Alexis eut alors d'Astrée ! Elle avait un bras, paresseusement étendu hors du lit, duquel la chemise retroussée débattait la blancheur contre le linge même sur lequel il était. [...] Cette considération arracha du profond du cœur à cette feinte Druides ces vers : « SONNET, Qu'absent et présent, il est tourmenté » [...]

Se ressouvenant donc de tant de passions qu'elle avait ressenties en ce lieu, et qu'elle avait remis dans le sein de sa bergère, avec tant de serments reçus de sa fidélité, elle ne put s'empêcher de soupirer ces vers : « SONNET. Elle demande si sa maîtresse ne s'est point souvenue des serments faits⁴⁵. »

Force est ainsi de constater pour clore cette réflexion que le chant bucolique développe, dans *L'Astrée*, une fonction esthétique et éthique diverse de celle qu'il soutenait dans les prosimètres précédents (de Sannazar aux *Bergeries* du XVI^e siècle). On y suit de près la recherche d'une cohérence formelle – ou, plutôt, sensorielle (lyrique) – qui rend le roman d'Urfé singulier, dans son époque. Le sonore joue son jeu à l'intérieur de la polyphonie du texte et du genre et, dans une certaine mesure, il devance sa dissolution ultérieure.

En fait, si la dernière Partie de *L'Astrée*, écrite par Baro, secrétaire d'Urfé, ou la continuation qu'en donne Gomberville, ainsi que les romans pastoraux des années 30 de Du Broquart, Gomberville, Videl, entre autres, introduisent de façon précaire le vers/le chant dans la prose, c'est qu'ils n'arrivent qu'à prolonger artificiellement, par la redondance nostalgique, l'histoire des amours d'Astrée et de Céladon⁴⁶. Le passage du chant bucolique au chant romanesque entraîne, ainsi, après l'expérience de Montemayor, pendant et après l'écriture singulière d'Urfé, un effacement progressif du vers, l'allusion timide à la convention.

C'est pourquoi les échos posthumes⁴⁷ du chant bucolique supposent son intégration formelle dans la prose, voire sa narrativisation progressive et, en quelque sorte, oserais-je dire, l'annulation de sa sonorité – ou d'une *sonorité pastorale*. Les traductions et

⁴⁵Honoré d'Urfé, *L'Astrée. Troisième Partie*, p. 431 recto ; 434 verso.

⁴⁶ Voir à ce sujet mon article : Marta Teixeira Anacleto, « De la médiation poétique comme extravagance de l'écriture : les réécritures dans et de *L'Astrée* », 2008.

⁴⁷ L'adjectif « posthume » est ici employé au sens qu'Eglal Henein lui accorde (« *L'Astrée* posthume ») faisant allusion à ces romans des années 30 qui répètent exhaustivement le roman d'Urfé (Eglal Henein, *Protée romancier*, 1996, p. 393).

adaptations de la *Diana* publiées en France, à la fin du Grand Siècle ou au début du XVIII^e siècle, dans une époque où le roman pastoral, tel que *L'Astrée*, n'était plus lu et encore moins récité à haute voix dans les Salons, énoncent, ne serait-ce que de façon implicite, cette métamorphose du sonore. Le long chant de Belise sur l'amour et la fortune, accompagné du « son d'une zampogne », devient « un petit concert » collectif, de circonstance, dépourvu de tout contenu et de toute individualité, dans l'adaptation de la *Diana* de 1699⁴⁸ ; le « suave canto » (« le chant doux ») de la Nymphé Doride devient « récit⁴⁹ », dans la nouvelle traduction de la *Diana*, publié en 1735, sous le titre *Le Roman Espagnol*, avant que Florian ne publie, sous le signe de la métaréflexion ou de la distance esthétiques, son *Estelle*, l'*Essai sur la pastorale* ou qu'il n'écrive, en 1784, une *imitation* de *La Galatea* de Cervantès. Ainsi, métamorphosant la dimension sonore du chant bucolique et de ses occurrences dans les romans pastoraux du début du XVII^e siècle, ces textes démontrent, les détours subis par le chant et la voix des bergers-poètes ou des bergers-courtisans, lorsque la pratique du genre, telle qu'elle fut dictée par Montemayor et par Urfé, s'épuise ou se dissout dans d'autres formes de la pastorale. Les variations du *tempo* (au sens musical) de l'écriture pastorale rejoignent, ainsi, le *tempo* du chant bucolique et encadrent, du point de vue de l'évolution de la forme, les vicissitudes des occurrences du chant bucolique, depuis le prosimètre de Sannazar jusqu'aux « pastorales » du XVIII^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

MARSILLY, *Le Roman Espagnol, Ou Nouvelle Traduction De La Diane. Ecrite En Espagnol Par Montemayor*, Paris, Chez Briasson, 1735.

MONTEMAYOR, Jorge de, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

SAINTONGE, *La Diane de Montemayor. Mise en nouveau langage*. Paris, Chez la veuve Daniel Hortemels, 1699.

⁴⁸ Le passage original « (...) y al son de una çampoña que la una dellas començó a tañer, yo, triste, comencé a cantar estes versos (...) » (Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, 1970, p. 151) devient, dans l'adaptation de Mme Gillot de Saintonge, « nous y entrâmes [dans un petit bois], & nous étant assises sur l'herbe, nous comencâmes une maniere de petit concert » (*La Diane de Montemayor*, 1699, p. 69).

⁴⁹ Le passage original « Acabó la hermosa Dórida el suave canto » (Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, 1970, p. 64) est traduit « Daphnide finit ainsi son récit » (Marsilly, *Le Roman Espagnol*, 1735, p. 69).

SANNAZARO, Jacopo, *L'Arcadie de messire Jacques Sannazar, mise d'italien en françoys par Jehan Martin*, 1544.

SOREL, Charles, *De la connoissance des bons livres ou examen de plusieurs auteurs*, Genève-Paris, Slatkine, 1981.

—, *La Bibliothèque française*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

URFE, Honoré d', *L'Astrée. Première Partie*, Paris, Honoré Champion (Classiques Littérature), 2011 [Delphine Denis dir.].

—, *L'Astrée. Troisième Partie*, éd. Vaganey, 1925. En ligne :

https://astree.tufts.edu/_roman/fonctionnelle/fonctionnelle_3/fonctionnelle_3_livre_10.html

VITRAY, Antoine *La Diane de Georges de Montemayor. Nouuellement Traduite en François*, À Paris, Chez Robert Fovet, 1623.

Sources secondaires

ANACLETO, Marta Teixeira, « Personnages bucoliques en quête d'identité : nature et individu dans le roman pastoral », dans Isabelle TRIVISANI-MOREAU et Philippe POSTEL (éds.), *Natura in fabula. Topiques romanesques de l'environnement*, Amsterdam-New York, NY, Brill-Rodopi, 2019, p. 68-82.

—, *Infiltrations d'images. De la réécriture de la fiction pastorale ibérique en France (XVI^e -XVIII^e siècles)*, Amsterdam-New York, Rodopi (Faux Titre), 2009.

—, « De la médiation poétique comme extravagance de l'écriture : les réécritures dans et de *L'Astrée* », dans Delphine DENIS (éd.), *Lire L'Astrée*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2008, p. 113-123.

BURY, Emmanuel, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

- COLLETET, Guillaume, *L'Art poétique du Sr Colletet, où il est traité de l'épigramme, du sonnet, du poème bucolique, de l'églogue, de la pastorale et de l'idyle ...*, Paris, A. de Sommaville, 1657.
- DAUVOIS, Nathalie, *De la "Satura" à la Bergerie. Le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris, Honoré Champion (Études et Essais sur la Renaissance), 1998.
- DENIS, Delphine, *Le Parnasse Galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion (Lumière classique), 2001.
- , « Introduction Générale », dans Delphine DENIS (dir.), Honoré d'Urfé, *L'Astrée. Première Partie*, Honoré Champion (Classiques Littérature), 2011, p. 7- 99.
- FUMAROLI, Marc, « Le retour d'Astrée », dans Jean MESNARD (éd.), *Précis de Littérature Française du XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 47-64.
- GAUME, Maxime, *Les inspirations et les sources de l'oeuvre d'Honoré d'Urfé*, Saint-Etienne, Centre d'Études Foréziennes, 1977.
- GIAVARINI, Laurence, *La Distance Pastorale*, Paris, Vrin (Contextes), 2010.
- GOULET, Anne-Madelaine, « Le concert des voix et des instruments dans les trois premières parties de *L'Astrée* », dans *Lire L'Astrée*, Delphine DENIS (éd.), Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2008, p. 259-270.
- HENEIN, Eglal, *Protée romancier. Les déguisements dans L'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Fasano/Paris, Schena-Nizet, 1996.
- LALLEMAND, Marie-Gabrielle, « Les poèmes d'Honoré d'Urfé insérés dans *L'Astrée* », *Dix-septième siècle*, 235/2, 2007, p. 295-313.
- LAVOCAT, Françoise, *Arcadies Malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Honoré Champion (Bibliothèque de littérature générale et comparée), 1998.

VAN ELSLANDE, Jean-Pierre, *L'imaginaire pastoral du XVII^e siècle (1600-1650)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

VARGA, Aron Kibédi, « Rhétorique et narration », dans Christian WENTZLAFF-EGGEBERT (éd.), *Le langage littéraire au XVII^e siècle : de la rhétorique à la littérature*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1991, p. 279-286.