

“ Représentation pastorale et guérison mélancolique au tournant de la Renaissance : questions de poétique ”

Laurence GIAVARINI
Université de Bourgogne

Dans un article fameux de 1984, paru dans un numéro du *Débat* consacré à la mélancolie et repris sous un titre différent dans *La Diplomatie de l'esprit*, Marc Fumaroli dessine un rapport encore jamais analysé entre la construction du classicisme français au cours du XVII^e siècle et l'abandon volontaire et réfléchi des séductions de la mélancolie – la première version de l'article s'intitulait ainsi “*Nous serons guéris si nous le voulons*”¹. C'était là souligner l'importance de la réflexion sur la mélancolie du point de vue d'une construction historique de l'histoire (littéraire) nationale et de l'imaginaire efficace attaché à cette construction². L'analyse de Fumaroli trace en effet deux lignes de partage : la première, géographique et politique, passant entre la France et les autres pays d'Europe, celle-là ayant constitué son identité nationale contre les noires séductions communes aux autres nations de l'espace européen; la seconde, temporelle, posant le classicisme peu à peu identifié à tout le XVII^e siècle comme une coupure fondatrice du sentiment français par rapport à tout ce qui a précédé. Une perspective morale traverse donc l'ensemble de cette réflexion : la mélancolie est un mal, une tentation, et la grandeur du classicisme français a été d'avoir décidé une fois pour toutes de s'en séparer et de se donner les moyens esthétiques d'une telle décision.

Alors que l'article de Fumaroli donne une place inédite à la mélancolie dans la culture littéraire et philosophique de la fin de la Renaissance et du XVII^e siècle français, un peu comme *Saturn and Melancholy* l'a fait pour la première Renaissance européenne, il en vient donc nécessairement à restreindre son rôle dans l'élaboration de la poétique classique. Plus précisément, il exclut la topique mélancolique des questions d'écriture en jeu dans cette poétique comme s'il s'était

¹ Marc Fumaroli, “*Nous serons guéris si nous le voulons*”. Classicisme français et maladie de l'âme”, *Le Débat*, n° 29, mars 1984, p.92-114, repris sous le titre “La mélancolie et ses remèdes. Classicisme français et maladie de l'âme”, [in] *La Diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*, Paris, Gallimard, “TEL”, 1998, p. 403-439.

² Deux ans avant le numéro concerné du *Débat*, Jean Delumeau voyait dans la période du XIV^e au XVI^e siècle, “L'âge d'or de la mélancolie” (*L'Histoire*, février 1982, n°42, p. 28 sq.).

Laurence Giavarini

simplement agi de se détourner d'une tentation d'ordre moral, ou comme si morale et éthique n'étaient pas impliquées à la Renaissance et au XVII^e siècle encore dans des problèmes de style. La mélancolie dont il parle relève du discours moral sur les passions, sa guérison est envisagée en des termes strictement stoïciens³, le classicisme étant lu comme une ablation des passions noires. Par une sorte de "politique stoïcienne", l'héroïsme aristocratique se serait ainsi déplacé du côté d'un héroïsme de la bonne santé aux connotations largement cornéliennes. Ce qui signifie que non seulement la mélancolie n'est envisagée que sous l'angle de sa "guérison", mais que celle-ci donne un sens bien particulier à ce que Paul Bénichou a appelé la crise des valeurs héroïques pendant le XVII^e siècle français⁴.

Si cette perspective semble écarter la mélancolie des questions de poétique – on a pu montrer tout au contraire son importance pour l'écriture même du classicisme⁵, non pas à l'extérieur du classicisme, mais bien *dans* le classicisme –, c'est qu'elle ne garde de la mélancolie renaissante que ce qui procède d'une fascination pour le *furor* héroïque qui figure au centre du grand poème de l'Arioste et dont on trouve des traces dans nombre de textes français du XVII^e siècle ; c'est, plus précisément, qu'elle applique à l'ensemble de l'Europe le point de vue français sur une réduction de la mélancolie à ce "*mal héroïque*"⁶. Or, ce point de vue met l'accent sur l'importance, dans la tradition renaissante d'analyse de l'humeur noire, du *Problème XXX* d'Aristote, texte qui établit un lien intrinsèque entre douleur mélancolique et génie héroïque⁷. En outre, le mal héroïque décrit par Fumaroli se confond aussi, dans cette version "classique", avec une forme bien spécifique de la mélancolie, celle de l'amour érotique au sujet duquel le médecin Jacques Ferrand a fait un traité paru une première fois en 1610. Ce traité est important parce qu'il met l'accent sur la tradition ovidienne de la mélancolie plutôt que sur celle de Galien. Son interdiction, malgré la prudence de l'auteur et ses affirmations concernant la moralité de ses buts, en dit long sur les implications poétiques et éthiques de la mélancolie amoureuse⁸.

³ L'expression qui donne son titre à la première version de l'article est empruntée à Cicéron, *Tusculanes*, III, 6 ("La mélancolie et ses remèdes...", art. cit., p. 421, note 22).

⁴ Voir *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, "Tel", 1958. Bénichou est bien sûr cité par Fumaroli.

⁵ Patrick Dandrey, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, I. *Sganarelle et la médecine ou De la mélancolie érotique*, Paris, Klincksieck, 1998, 2 vol.

⁶ Marc Fumaroli, "La mélancolie et ses remèdes...", art. cit., p. 403, 430.

⁷ Aristote, *L'Homme de génie et la Mélancolie. Problème XXX, 1*, trad. Jackie Pingaud, Paris, Rivages Poche, "Petite bibliothèque", 1988.

⁸ Jacques Ferrand, *Traicté de l'essence et guérison d'amour ou De la Mélancolie érotique*, Toulouse, 1610, rééd. sous le titre *De la maladie d'amour ou melancholie érotique. Discours curieux qui enseigne à cognoistre l'essence, les causes, les signes, & les remedes de ce mal fantastique*, Paris,

“ Représentation pastorale et guérison mélancolique au tournant de la Renaissance... ”

Mélancolie, pastorale et politique

Il y a de fait des enjeux politiques au problème de la mélancolie, à la place qui lui est faite dans la France du premier XVIIe siècle, ce que Marc Fumaroli ne dit pas tout à fait alors même qu’il donne tous les textes essentiels à la réflexion – sans doute parce qu’il adopte *a priori* le point de vue essentiellement moral dont il entend rendre compte, comme si les enjeux politiques de la réflexion étaient toujours dépendants des questions de morale et de volonté, et non le cadre de celles-ci. Toujours est-il qu’à l’automne de la Renaissance française, la mélancolie donne un contenu à la crise politique et religieuse dont les troubles civils étaient à la fois l’expression et la cause. Elle va donc jouer un rôle également décisif dans la réflexion sur les modes politiques et éthiques du retour à l’ordre. Mais cela signifie que n’est pas concernée la seule mélancolie héroïque, le *furor* aristocratique, mais aussi le devenir de la tradition de l’inspiration poétique à la Renaissance. En effet, l’étonnante rencontre de la description de l’*innamoramento* par le regard et du processus de la crise mélancolique avait vu, à la fin du XVIe siècle, les signes de l’enthousiasme platonicien se confondre avec ceux de la pathologie mélancolique⁹. Ce sont ces signes, mais aussi les formes du discours amoureux ainsi associées au *furor* platonicien que met en question la réflexion sur l’*elocutio* des premières années du XVIIe siècle. La réforme malherbienne de la langue, le déplacement décisif en vertu duquel elle tend à fonder la norme linguistique sur l’autorité de la cour constitue sans doute une critique décisive de la figure du poète inspiré, et en tous les cas un instrument essentiel de la redéfinition du sens politique de l’éloquence poétique et de la réflexion sur la langue qui lui est associée. Parce qu’elle était un mode de représentation de la production du discours, la mélancolie ne pouvait donc qu’être impliquée dans une telle réévaluation qui n’ancrait plus l’origine du discours dans le corps, mais dans un lieu socialement défini. Autrement dit, devenu un lieu décisif de refondation de l’ordre social et politique,

Denis Moreau, 1623. Dans la première édition, Ferrand, docteur à la Faculté de médecine, explique qu’il a composé son traité pour établir la différence entre la mélancolie amoureuse et les autres mélancolies, la première ne devant pas être traitées comme les autres, puisque son “ siège ” n’est pas le même. La seconde édition de 1623 est plus sobre, elle présente moins de chapitres.

⁹ Et même si Ronsard par exemple semble avoir été soucieux de distinguer entre pathologie mélancolique et inspiration mélancolique – une des difficultés de l’analyse tenant à l’imbrication des *topoi* concernant le discours de l’inspiration à la Renaissance : voir Jean Lecointe, *L’Idéal et la différence*, Genève, Droz, 1993 ; et pour Ronsard, Olivier Pot, “ La théorie du *furor divinus* dans *Les Amours* de 1552-1553 ”, *Cahiers textuels*, n° 17, *les Amours* (1552-1553) de Ronsard, janvier 1998, p. 25-53, en particulier les pages 30 sq sur “ le paradoxe d’un *furor* sans fureur ”.

Laurence Giavarini

le discours sur l'origine de la norme en matière linguistique et poétique passait par une critique de ceux-là mêmes qui avaient été les détenteurs de l'autorité en matière d'éloquence à la Renaissance, et par une mise à distance du risque d'assimilation de leur inspiration à un modèle humoral de production du discours.

Par ailleurs, mettre l'accent sur l'identification de la mélancolie et de l'héroïsme aristocratique, c'est faire de l'héritage du *Problème XXX* la pierre de touche d'un lien crucial entre la question mélancolique et les identités sociales. Comment ne pas remarquer que l'appréhension de la "guérison mélancolique" qui en découle à l'âge classique offre un éclairage particulièrement aigu sur la distinction, au sens bourdieusien du terme, du classicisme français, et qu'elle tend notamment à identifier l'âge classique à la construction de l'*èthos* aristocratique de la fin du siècle¹⁰? Cette position est d'ailleurs dominante aujourd'hui encore, puisque si chacun peut remarquer l'importance et la récurrence d'éléments topiques concernant la mélancolie à l'âge classique, dans tous les types de textes et dans tous les registres, celle-ci n'est pas réellement prise en compte à part entière dans une réflexion "poéticienne" sur la période¹¹.

Au regard d'une analyse comme celle de M. Fumaroli, l'hypothèse d'une pastorale mélancolique ou d'une mélancolie pastorale pourra apparaître comme celle d'une tentation redoublée, s'il est vrai du moins que la pastorale a été, comme l'a souvent compris le XXe siècle lui-même, un choix radical – celui de la retraite plutôt que celui des agitations de la cour, celui de l'*otium* contre les agitations du *negotium*. Cela dit, il faut bien reconnaître que la redécouverte de l'importance du modèle pastoral depuis une quarantaine d'années passe par la reconnaissance du

¹⁰ Parmi de très nombreux extraits possibles, celui-ci qui se trouve à la fin de l'article : " la guerre française du dix-septième siècle contre le mythe de la génialité mélancolique n'est pas, au moins à son plus haut étiage, une peur de l'irrationnel, de la passion, de la folie. C'est un refus de la fascination pour l'irrationnel, la passion, la folie, afin d'en ressaisir l'énergie et le mystère dans la raison elle-même. C'est l'adhésion à une sorte d'ardeur généreuse de la raison, moins visiblement héroïque que les fureurs qui la possèdent ailleurs, mais fondatrice d'une maison, d'une famille à la place de la maison détruite, et non pas destruction d'une maison ancienne " (*ibid.*, p. 439).

¹¹ A l'exception, là encore, d'un article de Patrick Dandrey : "La rédemption par les lettres dans l'Occident mélancolique (1570-1670). Contribution à une histoire de la jouissance esthétique", [in] *Le Loisir lettré à l'âge classique*, essais réunis par Marc Fumaroli, Philippe-Joseph Salazar et Emmanuel Bury, Genève, Droz, "Travaux du Grand Siècle", 1996, p. 63-91. "Sous bénéfice d'inventaire plus approfondi, nous concluons donc qu'existe durant le siècle qui va de l'automne de la Renaissance au printemps du Classicisme, le plus souvent sous-jacente mais bien des fois aussi émergée et explicitée, une véritable théorie esthétique, philosophique, psychologique et médicale de la création littéraire dans son ensemble, qui détermine une conception unifiée de la nature du "génie" créateur, de la matière et de la fonction de l'œuvre d'art, et du mode de réception affectif, intellectuel et moral assigné à son destinataire ; une conception dont la continuité de principe procède de la rencontre, d'ailleurs inscrite d'origine dans les faits, entre les fondements du modèle médico-éthique de la mélancolie et ceux de l'esthétique aristotélicienne".

“ Représentation pastorale et guérison mélancolique au tournant de la Renaissance... ”

versant sombre de la pastorale – dernier avatar peut-être, ou résurgence malencontreuse de la passion française pour la mélancolie. Car c’est bien en effet l’humeur noire qui confère au vêtement du berger le sérieux et la gravité dont il manquerait sans cela. L’intérêt renouvelé pour l’idylle et pour la littérature des bergers au XXe siècle – intérêt dont il faut préciser qu’il va d’autant moins de soi en France que son aptitude à représenter une expérience semble devenue caduque dès la fin du XVIIe siècle –, cet intérêt passe par le fait de reconnaître la noirceur affleurant sous les rubans et les afféteries du costume et que l’on a identifiée depuis Panofsky à la présence de la Mort dans l’Arcadie virgilienne¹², ou à ce que Genette appelle le “ serpent dans la bergerie ” pour désigner Eros dissimulé sous les idéaux de l’amour courtois. Cela du moins pour l’*Astrée* d’Honoré d’Urfé, car Genette ne reconnaît pas cette libido menaçante dans les formes antérieures et étrangères de la pastorale en prose, l’*Arcadie* de Sannazar ou la *Diana* de Montemayor¹³. Avec Thanatos et Eros, le modèle pastoral semble avoir gagné la crédibilité d’un univers partagé entre aspirations spirituelles et suspens érotique, entre structure intemporelle du lieu et inscription de l’éphémère (“ *transiense* ” écrivait Panofsky en 1936, dans la première version de son article¹⁴), voire entre affirmation d’une vie “ *sans contraintes* ” et codification étroite de l’*ethos* de l’amour des bergers comme l’a souligné de manière magistrale Norbert Elias¹⁵. Et si ces tensions semblent inhérentes à la codification du genre, c’est au tournant du XVIe siècle – l’*Astrée* a paru entre 1607 et 1619 pour les livres publiés du vivant d’Honoré d’Urfé, le tableau de Poussin date de 1636 environ selon Panofsky¹⁶ – qu’elles ont pris tout leur poids en France.

Cela dit, cette analyse concerne la pastorale aristocratique et doit être mise en rapport avec la fonction propre à la pastorale narrative de formaliser les mœurs ou tout au moins de réfléchir les problèmes de la culture aristocratique à l’intérieur du procès de civilisation. Dans le cas de la France, l’opposition entre les cours de

¹² Erwin Panofsky, “ *Et in Arcadia ego*. Poussin et la tradition élégiaque ”, [in] *L’Œuvre d’art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, trad. de l’anglais par Marthe et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, “ Bibliothèque des Sciences Humaines ”, 1969 [1955].

¹³ Gérard Genette, “ Le serpent dans la bergerie ”, [in] *Figures I*, Paris, Editions du Seuil, 1966, p. 108-122.

¹⁴ Erwin Panofsky, “ “*Et in Arcadia ego*”. *On the conception of Transience in Poussin and Watteau* ” : voir Louis Marin, “ Poussin et Panofsky en Arcadie ”, article paru dans *Erwin Panofsky. Cahiers pour un temps*, Paris, centre G. Pompidou, 1983, repris [in] *Sublime Poussin*, Paris, Editions du Seuil, “ L’ordre philosophique ”, 1995, p. 106-124.

¹⁵ Norbert Elias, “ Curialisation et romantisme aristocratique ”, *La Société de cour [Die höfische Gesellschaft]*, 1969], traduit de l’allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1974, rééd. Flammarion, “ Champs ”, 1986.

¹⁶ Erwin Panofsky, “ *Et in Arcadia ego...* ”, art.cit., p. 295. Il s’agit bien sûr de la seconde version du tableau, qui se trouve au Louvre.

Laurence Giavarini

province et la cour royale, le processus de curialisation des nobles accentue les tensions internes au mode de représentation aristocratique que la pastorale narrative a développé depuis la *Diana* de Montemayor, premier “roman pastoral” aristocratique, paru en Espagne en 1559 et traduit dans toute l’Europe. À un premier niveau, la mélancolie des bergers, leur humeur noire si séduisante, s’explique par la façon dont le code pastoral a été investi très tôt, dès le milieu du XVI^e siècle, par les problématiques d’auto-représentation des nobles en bergers. Si donc on accepte de lire dans les textes un mode de l’expérience des hommes de la Renaissance, la présence de la mélancolie peut s’expliquer par la réaction de la noblesse aux contraintes corporelles, sociales, intellectuelles qu’entraîne la formation des cours européennes et, dans le cas de la France, au processus de centralisation qui caractérise l’absolutisme.

En ce sens, les contradictions de l’univers pastoral peuvent être lues comme le reflet des contradictions propres à l’expérience des nobles, comme l’expression formelle d’une tension entre affirmation d’une identité et résistance à un processus, tension plus souvent analysée au plan historique d’ailleurs qu’au plan de l’expérience. Mais comme ces contradictions définissent aussi la représentation des bergers depuis la bucolique virgilienne qui opposait déjà la nature aux dissimulations des cours, elles nécessitent une approche formelle autant que thématique, ne serait-ce que pour éviter que l’analyse de cet étrange univers mimétique n’en reproduise la contradiction – tendue entre deux pôles d’interprétation comme la pastorale l’est entre deux types de codification¹⁷. Si la présence de la mélancolie chez les bergers constitue à l’évidence un des termes d’une antithèse – la mélancolie *vs* le bonheur de l’idylle – il faut y lire aussi un *lieu*, au sens rhétorique du terme, d’élaboration des tensions propres à l’univers des bergers, de tensions sociales et éthiques impliquées dans des questions de stylistique. L’analyse des rapports de la pastorale et de la mélancolie permet de faire apparaître une autre dimension de la “politique” de la guérison mélancolique mise en évidence par Marc Fumaroli. Parce que le code pastoral de représentation offre une formalisation des identités sociales à l’intérieur des genres, il invite à aborder le rapport entre la mélancolie et l’existence sociale sous un autre angle que celui du seul héroïsme de la volonté. Il souligne l’importance des réflexions d’ordre stylistique et rhétorique sur les modes du parler et de l’être – réflexions ancrées dans la tradition rhétorique et éthique d’analyse des *mores*, ainsi que dans les enjeux politiques nouveaux conférés au problème de la langue.

¹⁷ Ce type d’analyse offre l’intérêt de souligner une certaine plasticité de la pastorale : voir Jean-Pierre van Elslande, *L’Imaginaire pastoral du XVII^e siècle. 1600-1650*, Paris, PUF, “Perspectives critiques”, 1999.

“ Représentation pastorale et guérison mélancolique au tournant de la Renaissance... ”

Pour éclairer mon propos dans le contexte de ce volume spécifiquement “ anglais ”, je partirai d’un texte qui n’appartient pas au classicisme français, mais présente une figure bien connue de la mélancolie élisabéthaine. Je rappelle donc ce que dit Jacques le Mélancolique dans *As You Like It* lorsqu’il veut définir la qualité propre de sa mélancolie :

I have neither the scholar’s melancholy, which is emulation, nor the musician’s, which is fantastical, nor the courtier’s, which is proud, nor the soldier’s, which is ambitious, nor the lawyer’s, which is politic, nor the lady’s, which is nice, nor the lover’s, which is all these; but it is a melancholy of mine own, compounded of many simples, extracted from many objects, and indeed the sundry contemplation of my travels, in which my often rumination wraps me in a most humorous sadness. (IV, 1)¹⁸

À chacun sa mélancolie donc¹⁹ ; et à Jacques, la satisfaction d’une complexion mélancolique composée de mélancolies “ simples ” – de même semble-t-il que la bonne santé se définit par le mélange équilibré d’humeurs simples – comme pour s’entretenir et s’approfondir. Si elle souligne la satisfaction qui attache Jacques à son mal, cette complaisance propre à tous les mélancoliques qui donnerait raison à M. Fumaroli, cette réflexion offre aussi l’intérêt de dire qu’il y a en cette fin de Renaissance autant de mélancolies que d’identités sociales et poétiques²⁰, qu’il y a donc des mélancolies, ce que la tradition anglaise enregistre avec beaucoup plus de précision et de finesse que ne le font les Français, surtout à partir des années 1620²¹.

¹⁸ Je cite le texte suivant l’édition donnée par Victor Bourgy dans la collection Bouquins : Shakespeare, *Œuvres complètes. Comédies II*, éd. établie par M. Grivelet et G. Monsarrat, texte anglais établi sous la direction de S. Wells et G. Taylor, Paris, Robert Laffont, 2000. Comme il ne s’agit, dans le cadre de cet article, que de proposer des éléments de réflexion comparés sur quelques textes anglais et français, je me référerai à cette seule édition dont je tire la plupart des informations sur *As You Like It*. En attendant le volume de la Pléiade consacré aux comédies de Shakespeare coordonné par Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet...

¹⁹ Fumaroli va jusqu’à parler de la mélancolie comme “ concept-valise [...] pour toutes les maladies de l’âme (nos névroses) ” : art. cit., p. 406.

²⁰ Sur les lectures (historienne, dramaturgique, trans-historique) de la mélancolie de Jacques, voir Ruth Morse, “ Fools, madness and melancholy ”, [in] *As You Like It. Essais critiques*, textes réunis par Jean-Paul Debax et Yves Peyré, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, “ Interlangues Littéraires ”, 1998, p. 61-75, et notamment les notes 10 et 11.

²¹ Voir par exemple les classements proposés dans Lawrence Babb, *The Elizabethan Malady, a Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, East Lansing, Michigan State College Press, 1951. L’auteur reprend l’histoire (anglaise en l’occurrence) de la confusion entre *heros* et *eros*, essentielle pour la tradition de l’amour héroïque (p. 129 et notes).

Laurence Giavarini

La perspective proposée par Jacques servira de point d'appui dans les pages qui suivent. J'essaierai de mettre en évidence quelques jalons offerts par l'histoire de la pastorale pour la construction d'une guérison non pas héroïque, mais probablement plus méthodique et poétique, et en montrant certains fondements de cette distinction dont le discours sur la mélancolie est porteur. Parmi les différents points de vue sur les rapports de la pastorale et de la mélancolie, je m'attacherai ainsi à choisir l'angle de la réflexion sur la langue – genre et style –, à essayer de montrer l'intérêt d'un tel choix, ainsi que sa pertinence historique pour la réflexion sur le théâtre pastoral du tournant du XVII^e siècle. De même, le point de vue ne sera pas strictement national, mais à partir de quelques remarques suggérées par le modèle anglais et par la présence insistante de la "pastorale noire" chez Shakespeare²², je montrerai l'importance de la réflexion proposée par l'italien Guarini dans le dernier quart du XVI^e siècle pour une réflexion poétique sur la mélancolie – que celle-ci ait été ensuite reçue ou détournée par la tradition nationale française.

Mélancolie, styles de la comédie et genres formels : autour de *As You Like It*

À première vue, on peut définir deux modes de régulation de la pastorale et de la mélancolie, l'une étant d'ailleurs souvent plus ou moins articulée sur l'autre : dans la première, sur laquelle je m'arrête parce que les Anglais lui ont donné une place considérable, la représentation pastorale est motivée par la mélancolie, au sens où l'on va en Arcadie ou dans le bois d'Ardenne qui en figure peut-être un avatar²³, pour se retirer de la cour. C'est l'intérêt premier, au regard d'une réflexion sur le genre pastoral, que cette distinction établie par la pièce entre pastorale dramatique – tragi-comédie pastorale comme on dit plutôt en France à l'époque –, c'est-à-dire en général une tragi-comédie dont les personnages sont des bergers, et l'utilisation du *topos* pastoral dans une comédie qui ne se désigne nullement comme une pastorale, et dont les acteurs sont d'origines sociales multiples. Conformément au sens, sinon à la forme du *topos* qui inclut une tension entre

²² "Entre grotesque et sublime", l'expression est empruntée par Gisèle Venet à Jean-Jacques Mayoux : "Préface" au *Roi Lear*, traduction Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, "Folio / Théâtre", 1993, p. 22.

²³ Harry Morris suggère que la réplique de Touchstone (" *Ay now am I in Arden* ", II, 4-12) peut être entendue comme une forme de " *Ay now am I in Arcadia* ", écho du " *Et in Arcadia ego* " du Guerchin et de Poussin : " *As You Like It : Et in Arcadia ego* ", *Shakespeare Quarterly*, vol. XXVI, 1975, p. 269-275.

“ Représentation pastorale et guérison mélancolique au tournant de la Renaissance... ”

univers curial et nature, la pastorale est donc “ cadrée ” par la cour : une série de départs ouvrent la pièce (bannissement du vieux duc, bannissement de Rosalinde, transformé par Célia en liberté choisie) et transportent les acteurs principaux dans la forêt d’Ardenne ; à l’inverse, la fin de la pièce annonce le retour des couples constitués dans l’espace curial, tandis que la conversion du duc par un ermite suppose que le lieu pastoral restera habité. Comme dans *Midsummer Night’s Dream*, la pastorale de *As You Like It* occupe donc le cœur de la comédie qui n’en représente pas moins un “ dehors ”, la cour dont on part, mais aussi dont on parle en reprenant les lieux communs qui la critiquent ; la cour où l’on revient enfin, une fois les désordres politiques et familiaux réglés, l’amour déclaré et les mariages accomplis. La forêt d’Ardenne affiche la règle d’inversion mimétique du code curial : les personnages y changent de nom (Celia y est Aliena), voire de sexe (Rosalinde y est Ganymède), on peut dire qu’on aime puisque toute parole est forcément théâtrale (entre Ganymède et Orlando). Et c’est bien entendu par ce travail d’inversion et de jeu que le désordre initial est converti en un ordre heureux, ou partiellement heureux. La pastorale shakespearienne affiche sa fonction dramatique, mais elle le fait, c’est assez singulier si l’on fait la comparaison avec la tradition française des “ pastourelles ” représentées²⁴ ou, sur un versant plus parisien, avec les pastorales d’Alexandre Hardy légèrement postérieures à la comédie shakespearienne²⁵, sans jamais être écrite comme une pastorale “ au premier degré ” : des bergers habitent certes dans la forêt, mais ils ont bien leur statut de bergers, et ne sont nullement des nobles déguisés. L’un d’eux, Corin, accompagne le discours philosophe du bouffon de sa connaissance “ naturelle ”, rustique, de la nature (III, 2, “ *Such a one is a natural philosopher* ”)²⁶. Quant aux personnages venus de la cour, ils ne se transforment pas en bergers. Plus qu’une tradition dramatique proprement pastorale qui ne semble pas exister en Angleterre, la pastorale shakespearienne semble adapter les motifs bucoliques de la poésie lyrique anglaise et, selon Thomas McFarland, transformer certains traits de la “ *pastoral romance* ” comme la *Gallathea* de Lyly ou *The Arraignement of Paris*

²⁴ Voir la *Diane* et l’*Arimène* de Nicolas de Montreux, par exemple, représentées à la cour de Nantes en 1593 et 1597. Ou encore la *Pastourelle* politique de Loïc Papon (*Pastourelle sur la victoire obtenue contre les Alemans, Reytres, Lansquents, Souysse et François rebelles à Dieu et au Roy treschretien*), représentée le 27 février 1588, en plein cœur des guerres de religion.

²⁵ Il reste cinq pastorales d’Alexandre Hardy, probablement composées entre 1610 et 1623, et toutes publiées entre 1624 et 1628.

²⁶ Rappelons que l’intrigue d’*As You Like It* est empruntée pour l’essentiel à un roman pastoral de Thomas Lodge, *Rosalynd*, parue en 1590 : voir Victor Bourgy, *Introduction de Comme il vous plaira*, éd. cit., p. 507.

Laurence Giavarini

de Peele²⁷. Un peu comme le fera quelques années plus tard le message politique du masque jacobéen adaptant des motifs pastoraux déjà utilisés sous Elisabeth²⁸, elle souligne la plasticité de la topique pastorale et du cadre dans lequel elle s'insère sans l'enfermer dans un code rigide de représentation.

D'où, peut-être, le croisement dans la comédie de cette même plasticité du code pastoral et du motif mélancolique. Un des seigneurs de la suite de l'ancien duc est le personnage de Jacques qui, loin de renoncer à la forêt au moment du règlement final décide de suivre le duc Frédéric dans sa retraite monacale, perdurant par là dans son humeur de retraite – “*good Monsieur Melancholy*” comme l'appelle Orlando (III, 2)²⁹. Défini par un savoir original et par un désir de savoir, il promène un commentaire distant et ironique, voire sarcastique, sur tous les personnages de la pièce, renvoyant à la fin chaque homme au choix de sa vie. C'est au début de l'acte IV, devant Rosalind qui prône le refus des extrêmes (de la tristesse ou du rire), qu'il donne la définition citée de son humeur singulière. Mais la matière composite de son “humeur” avait été déjà signifiée dans le tableau de sa contemplation du cerf blessé (II, 1, v. 45-57). Le passage définit un bord du monde pastoral à l'intérieur même de la forêt. Un seigneur y raconte comment Jacques observe un cerf agonisant qui gonfle de ses pleurs une rivière, et invective

[...] through
The body of the country, city, court,
Yea, and of this our life, swearing that [they]
Are mere usurpers, tyrants and what's worse,
To fright the animals and to kill them up

²⁷ Thomas McFarland, *Shakespeare's Pastoral Comedy*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1972, p. 20 sq. Le problème des sources de la “pastorale shakespearienne” reste assez flou jusque dans cet ouvrage pourtant consacré au rapport intrinsèque entre comédie et pastorale chez Shakespeare. Voir aussi entre autres Bernard Paulin, “L'Élément pastoral dans *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare”, [in] *Le Genre pastoral en Europe du XVe au XVIIe siècle*, actes du colloque de Saint-Etienne du 28 septembre au 1^{er} octobre 1978, Publications de l'Université de Saint-Etienne, “Centre d'Études de la Renaissance et de l'Âge Classique”, 1980, p. 161-167, Richard Cody, *The Landscape of the Mind. Pastoralism and Platonism in Tasso's Aminta and Shakespeare's Early Comedies*, Oxford, Clarendon Press, 1969, Andrew Vogel Etti, *Literature and The Pastoral*, New Haven and London, Yale University Press, 1984, et surtout Paul Alpers, *What is Pastoral?*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996, p. 71-78 (sur *As You Like It*, et *The Winter's Tale*, p. 204-222).

²⁸ Voir dans ce volume l'article de Guillaume Forain.

²⁹ Sur la figure du “malcontent” mélancolique dont hérite le personnage de Jacques, mais qui apparaît également chez Jonson, et dans les comédies (dont *The Malcontent* de John Marston), voir Bridget Gellert Lyons, *Voices of Melancholy. Studies in Literary Treatments of Melancholy in Renaissance England*, London, Routledge & Kegan Paul, 1971, chap. II, p. 17-34 (p. 30 sq sur Jacques).

“ Représentation pastorale et guérison mélancolique au tournant de la Renaissance... ”

In their assigned and native dwelling place.

“ Mille analogies ” morales sont suggérées à Jacques par la vision du cerf blessé³⁰ : celui-ci est un laïc trop généreux, sa solitude rappelle celle que fabrique la misère, l’indifférence de la harde celle du bourgeois engraisé... Ce point suggère de revenir sur la forme même de la définition de la mélancolie de Jacques: composée de tous les maux, certes, mais surtout productrice d’un discours composé de tous les savoirs de son temps. Et l’on devine que le même travail d’inclusions multiples peut se lire au plan de la poétique d’ensemble de la pièce : le monde vert d’*As You Like It* fait la part du “ wit ”, du folklore des *Mummers*, de l’artifice et du burlesque³¹. Ainsi comprise, la mélancolie de Jacques tend à définir le style même de la comédie.

La pièce manifeste-t-elle pour autant la complaisance du vieux duc vis-à-vis de la richesse de “ matière ” que l’humeur noire suscite en Jacques³² ? Et qu’est-ce que le mélange des styles propre au théâtre shakespearien apporte à la topique pastorale ? On peut se demander dans quelle mesure ce mélange de genres procède d’une *satura*, cette satire souvent associée aux origines de la pastorale. À l’évidence, le défilé des propos de tous ordres participe de la teneur ironique et disons sceptique de la comédie de Shakespeare. En même temps, il est remarquable que Jacques soit le personnage dont l’existence est la moins transformée par l’action dramatique. Sa présence ne semble viser nulle guérison spécifique, du moins dans le sens où les autres personnages sont “ guéris ” de la violence politique. Il accompagne la pastorale sans se confondre avec elle. Sa présence peut être lue comme l’intégration à la représentation d’un motif emblématique, au même titre que tous les “ savoirs ”, tirades, plaisanteries et autres fatrasies de la pièce. Mais s’il est vrai que sa mélancolie fournit un mode de lecture de l’esthétique de la comédie *As You Like It*, on peut comprendre alors que celle-ci ne propose aucune perspective explicite sur une guérison de la mélancolie de Jacques. Celui-ci désigne la noirceur possible et les polarités du monde pastoral, ainsi que la composante satirique, de même que la présence des bergers qualifie le caractère pastoral du lieu sans faire pour autant de la pièce une comédie pastorale.

Une telle distinction est moins spécieuse qu’il y paraît : elle met l’accent sur le fait que la question mélancolique est liée au style de la représentation pastorale plus qu’au problème de son genre, de toute façon déterminé

³⁰ Shakespeare, *As You Like It*, éd. citée, II, 1, 44-45: “ Did he not moralize this spectacle ? ”. À quoi le First Lord répond : “ O yes, into a thousand similes ”. (II. 1. 44-45).

³¹ Voir François Laroque, “ *Motley’s the only wear : As You Like It ou la bigarrure* ”, [in] *As You Like It. Essais critiques*, p. 77-79 : “ *As You Like It* [...] c’est la comédie des morceaux choisis ”.

³² Shakespeare, *As You Like It*, éd. citée, acte II, scène 1, 68 : “ he’s full of matter ”.

Laurence Giavarini

anciennement par la réflexion sur les niveaux de style³³. On peut s'en convaincre en rapprochant la pièce de Shakespeare de l'affirmation de Kalender au livre I de *l'Arcadia* de Sidney – au demeurant une des sources, via le roman *Rosalynd*, d'*As You Like It*. La codification aristocratique aidant, l'accent y est mis avec insistance sur la source mélancolique de la retraite pastorale :

Now the choice of all (as you may well think) either for goodness of voice or pleasantness of wit the prince hath, among whom also there are two or three strangers, whom inward melancholies having made weary of the world's eyes have come to spend their lives among the country of Arcadia.³⁴

Le lien entre pastorale et mélancolie est plus net encore à l'ouverture du roman, lorsque les bergers Claius et Strephon entreprennent de reconforter d'une singulière manière Musidorus, accablé par la douleur du naufrage et de la perte de son ami Pyrocles :

[a]nd knowing that the violence of sorrow is not, at the first, to be striven withal (being like a mighty beast, sooner tamed with following than overthrown by withstanding), they gave way unto it for that day and the next; never troubling him either with asking questions or finding fault with his melancholy, but rather fitting to his dolour dolorous discourses of their own and other folks' misfortunes.³⁵

Cet extrait n'est pas sans rappeler la nécessité de "laisser passer" la maladie dans le corps selon Montaigne, ainsi que sa politique de guérison du deuil et de la douleur par la diversion (*Les Essais*, III, 4). Plus clairement que dans *As You Like It* – ne serait-ce que parce qu' "Arden" ne peut être absolument identifié à Arcadia, mais aussi parce qu'il s'agit ici d'une autre mélancolie, plus proche du deuil que le scepticisme savant et critique de Jacques – l'Arcadie des bergers autorise les figures héroïques à "laisser passer" le mal noir et le deuil qui les hantent. La

³³ La question des genres de la pastorale, et du genre pastoral est au cœur de la réflexion sur la représentation des bergers. Une tentative de mise au point a eu lieu lors de la journée de Paris VII de juin 2002 intitulée "peut-on parler d'un genre pastoral" ?

³⁴ Sir Philip Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia*, ed. Victor Skretkovicz, Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 25. Il s'agit de *Old Arcadia*, commencée vers 1578. Voici la traduction de ce passage donnée par un "gentilhomme françois" en 1625 : *L'Arcadie de la Comtesse de Pembrok*, la partie, composée par... Philippes Sydney,... traduite en notre langue par un gentil-homme françois, Paris, Robert Fouët, 1625, p. 90 : "Or d'entre tous ceux là (comme vous le pouvez croire) le prince a le choix de ceux qui excellent, ou en bonté de voix ou en vivacité d'esprit : entre lesquels se trouvent deux ou trois estrangers qui, la mélancolie les ayans forcez de quitter leur pays, sont venus vivre en notre Arcadie".

³⁵ *Ibid.*, p. 10.

“ Représentation pastorale et guérison mélancolique au tournant de la Renaissance...”

précision du cadre pastoral identifié chez Sidney à l’Arcadie mythique des Grecs, sa pureté en quelque sorte, permet de souligner et d’analyser la modalité mélancolique de la retraite pastorale, laquelle en retour motive la présence d’éléments formels hétérogènes dans le texte du roman : poèmes, *ekphraseis*, lettres... tout ce qui fait le caractère composite, satirique, de la fiction narrative pastorale.

Si la mélancolie supporte la question du style de la pastorale, il est clair que la retraite pastorale justifie thématiquement en retour la retraite mélancolique et en analyse en quelque sorte la composante pathologique. Le genre fournit donc une sorte de cadre analytique à cette complexe combinaison d’explications et de motivations. Que l’on compare roman et théâtre avec la synthèse offerte par l’image picturale : il est clair que l’intelligibilité de celle-ci nécessite des outils d’analyse qui lui sont d’abord extérieurs. Le tableau oppose à l’analyse une certaine opacité, ainsi qu’en témoigne le *Et in Arcadia ego* de Poussin qui a tout de même résisté pendant longtemps aux analyses perspicaces de l’iconologie (à cause, il est vrai, de la présence en son sein d’une inscription). Dans un genre différent, plus proche des images fournies par la comédie shakespearienne ou par le roman de Sidney, Van Dyck a donné en 1632 un splendide portrait de Philip, Lord Wharton, portant houlette. On lit clairement dans celui-ci la nature éminemment aristocratique du sentiment mélancolique, mais l’articulation du vêtement pastoral et de la mélancolie, les composantes stylistiques de “l’atmosphère rêveuse” qui caractérise le portrait sont en quelque sorte à élaborer entièrement, en retrouvant une tradition que l’image exhibe et réserve à la fois³⁶. Nulle inscription pour situer dans une Arcadie définie la prise du vêtement pastoral, nul compagnon pour nous conduire dans l’image qui décrit en outre tout autre chose que le deuil violent de Musidorus. La scénographie du tableau est d’abord muette. Le silence tranquille de Lord Wharton fixant le peintre et le spectateur évoque une mélancolie guérie de tout pathos, réservant son contenu d’affects et de paroles, un tout autre style de

³⁶ “ Der melancholische Jüngling erscheint in der Verkleidung eines Schafhirten vor einer hügeligen Waldlandschaft und blickt den Betrachter mit fragenden Gesicht an ” (“ le jeune homme mélancolique apparaît dans un vêtement de berger, devant un paysage de collines boisées, et il fixe le spectateur d’un visage interrogateur ”). L’auteur parle en outre de “träumerische Stimmung” (atmosphère rêveuse) : Malcom Rogers, “ Van Dyck in England ”, [in] Christopher Brown et Hans Vlieghe, *Van Dyck 1599-1641*, Munich, Hirmer Verlag, 1999, p. 90. Le tableau qui se trouve à la National Gallery of Art, Washington D.C. a été montré en 2001 à l’exposition *The Theatrical Baroque* de Chicago (mars 2001) : voir *The Theatrical Baroque*, David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, 2001, no. 16, fig. 4.

Laurence Giavarini

l'humeur noire que celui de Jacques et de ses modèles allongés sous un arbre ou couchés dans l'herbe³⁷, devant les larmes du cerf.

Une théorie du “mixte” contre le “mélange” : Battista Guarini et la tragi-comédie pastorale

Sans prétendre expliquer comment peut se faire le passage de la mélancolie héroïque au regard distant et doux de Lord Wharton, on peut assurément observer que le théâtre offre un cadre particulièrement analytique à la définition du rapport entre pastorale et mélancolie. Si l'on se penche sur la pastorale française contemporaine des pièces de Shakespeare ou du roman de Sidney, que les Français ont d'ailleurs traduit en pleine vogue de la pastorale, on voit qu'elle affiche très tôt son rapport critique, quoique moins ironique, à la mélancolie. Le rapport d'inclusion qui fait de Jacques une des figures qui participent du monde composite de la comédie shakespearienne est interprété par la pastorale française comme un moyen de guérison du pathos amoureux. L'histoire de cette spécialisation est au demeurant complexe. L'élaboration de la pastorale dramatique française marque l'influence de la tragi-comédie pastorale italienne, développée en Italie dans le dernier quart du XVI^e siècle : c'est en 1573 la première représentation de l'*Aminta* du Tasse, puis en 1590, à la suite d'une querelle concernant la moralité du genre, l'édition du *Pastor Fido* de Giambattista Guarini. Cette seconde pièce mérite seule d'ailleurs d'être qualifiée de “tragi-comédie” pastorale, selon la volonté de son auteur ; l'*Aminta* était encore une “fable bocagère”, pour reprendre la première traduction française de la “favola boscherecchia” tassienne³⁸.

Au regard des rapports de la pastorale et de la mélancolie, l'essentiel est que Guarini a théorisé la tragi-comédie pastorale comme genre spécifiquement dévolu à une guérison de l'humeur noire, elle-même conçue comme passion anti-sociale, voire anti-civique – ce fait est sensible dans une certaine mesure à travers l'affirmation de Jacques, cet amour immodéré de la retraite que récuse et que moque déjà Rosalinde. Mais le mal mélancolique est nettement défini par Guarini comme ce qui conduit à se donner à soi-même la mort, une douleur qui n'a pas seulement pour cause des tourments domestiques, comme le dit son adversaire

³⁷ Voir Michael Bath, “ Weeping Stags and Melancholy Lovers : the Iconography of *As You Like It*, II, 1 ”, *Emblematica*, New York, AMS Press, 1, 1986, p. 13-37.

³⁸ *Aminte, fable bocagere prise de l'italien de Torquato Tasso*, [in] Pierre de Brach, *Imitations*, Bordeaux, Sébastien Millanges, 1584.

“ Représentation pastorale et guérison mélancolique au tournant de la Renaissance... ”

Denores, mais de plus graves, qui ont trait à la chose publique³⁹. Ainsi l’invention de la tragi-comédie pastorale, sa modernité même sont clairement dévouées par Guarini à la guérison des douleurs humaines, perspective qu’il entend rattacher aux fins de la philosophie morale et civile, laquelle jusque là ne reconnaît pour siennes que les formes étudiées par Aristote dans la *Poétique*⁴⁰.

Plus qu’à la pastorale, c’est d’ailleurs à la tragi-comédie qu’est dévolue une telle fonction de “ guérison ” de la mélancolie par le théâtre. Discutant ainsi pied à pied avec ses adversaires padouans, Jason Denores puis Faustino Summo qui reprochent au *Pastor Fido*, avant même sa parution, son immoralité⁴¹, Guarini tente une distinction significative entre le “ double ” et le “ mixte ”, de manière à définir une légitimité formelle de la tragi-comédie pastorale. Est légitime le poème dramatique qui constitue un genre à part entière, plutôt qu’il n’est une tragédie rabaisée par des éléments de comédie, ou une comédie élé vée par des fragments tragiques. La tragi-comédie est définie par une fable “ mixte ” (*mista*), c’est-à-dire que la tragédie et la comédie s’y mêlent de manière à ne plus pouvoir être séparées d’une part, à former une troisième espèce d’autre part⁴². La pastorale n’est pas un troisième ingrédient, venant ajouter de l’impureté à la tragi-comédie : il n’y a pas tragédie, comédie et pastorale, mais le mot de “ *pastorale* ” renvoie tout simplement à la nature des personnes représentées dans la tragi-comédie : c’est celle-ci qui constitue un nouveau genre, non la pastorale. Précisons que cette définition du genre s’appuie sur une compréhension rhétorique et stylistique des mœurs des personnes représentées, conformément à la tradition des arts poétiques des XIIe et XIIIe siècles, héritière des traités de rhétorique antique⁴³. Le genre se

³⁹ Giovanni Battista Guarini, *Il Verato ovvero difesa di quanto ha scritto messer Giason Denores contro le tragi-comedie e le pastorali in un suo discorso de poesia*, Ferrare, ad istanza di Alfonso Caraffa, 1588, f. 20 v° : “ purga la mestizia de gli animi cagionata non pur da quelle perturbazione domestiche, che voi dite, ma dalle molto piu gravi, come sono le publiche. Purga ella la malinconia, affetto tanto nocivo, che bene spesso conduce l’huomo a darsi la morte [...] ”

⁴⁰ Il s’agit du *Discorso [...] intorno a que’ principii, cause, et accrescimenti che la comedia, la tragedia, et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale, & civile, & da’ Governatori delle Republiche*, 1586, de Jason Denores, cité par Guarini f. 54 v° : “ Hor essendo la Tragicomedia, & la Pastoral ; l’una per se, come composizione mostruosa ; & l’altra come non convenevole, anzi contraria a’ principii de’ philosophi morali, & civili, & de’ governatori delle republiche, tanto ben fondate al beneficio publico, lascio pensar, in che considerazion si debbia haver poi quell’altra lor terza maniera di poesia, che chiamano Tragicomedia pastorale. ” La citation précède la réponse.

⁴¹ La querelle du *Pastor Fido* est rapportée par Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University Chicago Press, 1961, chap. 21.

⁴² Guarini, *Il Verato Contra... Giason Denores*, op. cit., f. 34 r° : “ la Tragicomedia [non è] composta d’un’intera Tragedia, & d’una intera Comedia, ma stante il mio, come disopra vi s’è detto verissimo fondamento, ch’elle sia un misto d’una sola favola, & forma. ”

⁴³ Voir le rappel de l’importance de la roue de Virgile dans l’article de Déborah Blocker, “ Jean Chapelain et les lumières de Padoue. L’héritage italien dans les débats français sur l’utilité du théâtre

Laurence Giavarini

comprend dans les termes d'une stylistique de l'énonciation. Guarini présente le caractère mixte du genre qu'il invente, la double intrigue qui le caractérise, comme une modalité de traitement spécifique adapté aux temps "modernes" : des temps qui n'ont plus ni besoin de la terreur provoquée par la tragédie, ni du rire facile de la comédie. En d'autres termes, il revendique, outre la légitimité d'un troisième genre théâtral, la pertinence d'une catharsis en dehors de la tragédie, seul genre pour lequel on dispose des idées d'Aristote.

En effet, la réflexion sur la mixité transporte sur le plan de la réflexion poétique un problème médico-philosophique, celui du mélange – du *tempérament*⁴⁴ – véritable critère de la bonne santé dans la perspective humorale qui est celle de la médecine et du savoir sur l'homme à l'époque. Guarini tente de définir une "bonne température" de la tragi-comédie, et il pose le problème de la pastoralité dans les mêmes termes. Le point délicat de cette réflexion tient à la difficulté de déterminer l'origine exacte de l'élément moral dans la discussion qui oppose Guarini à Jason De Nores et Faustino Summo : les padouans condamnent la duplicité formelle du *Pastor Fido*, lui reprochant, outre sa double fin (issue d'une double action), le mélange de personnages de statut social différent⁴⁵. L'argumentation de Guarini semble approfondir le débat en se situant dans un registre d'anthropologie politique, comme s'il répondait au problème de la duplicité du genre de la tragi-comédie par l'affirmation d'un "plus" de mélange, ou plutôt comme s'il s'agissait pour lui de fonder une légitimité du genre tragi-comique sur le savoir à la fois le plus commun et le plus complexe de l'anthropologie de son époque : celui qui fait de la *malinconia*, également appelée *mestizia*, la forme la plus aiguë des douleurs humaines.

Avec *Il Pastor Fido*, le problème de la mélancolie est donc entièrement posé du côté du spectateur, non de la pastorale à proprement parler, non plus d'ailleurs que de ses personnages. C'est à la fois une réflexion sur le genre et une

(1585-1640)", *Littératures classiques*, "De l'utilité de la littérature", numéro dirigé par Alain Viala, n°37, 2000. Et sur la *rota Virgilio*, voir aussi Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le moyen âge latin*, trad. par Jean Bréjoux, Paris, Presses Pocket, 1956

⁴⁴ Giambattista Guarini, *Il Verato...*, op. cit., f. 29 v° : "deve esser lecito a noi per levar il fastidio, & l'abborrimento, che hoggi ha il mondo delle semplice, & ordinarie Comedie, di temperarle con quella Tragica gravità, che non è contraria al fine architettonico di purgar la mestizia. [...] rappresentando egli cose Comiche, & Tragiche giunte insieme, ma il purgare, ch'è fine architettonico non è se non un solo ; riducendosi il misto delle due qualità sotto un soggetto solo di liberar gli ascoltanti dalla malinconia." (je souligne). Et f. 36 v° : "La sua propria & principale [forma] è la magnifica, la quale accompagnata [...] con la polita fa quel temperamento, che convienne alla Tragicomedia".

⁴⁵ *Ibid.*, f. 34 r° : "Ma ben vi dico, che le Tragedie non sono di quella sorte, che voi le descrivete, perche elle hanno un fin solo, & quel sempre lieto, & giorno, & non come presupponete voi parte allegro, & parte funeste."

“ Représentation pastorale et guérison mélancolique au tournant de la Renaissance... ”

perspective stylistique qui définissent la place des formes esthétiques dans cette poétique directement reliée à un savoir sur les passions. Il faut d’ailleurs remarquer une tension fondamentale quant au statut du pastoral à l’intérieur du projet guarinien de fonder la légitimité de la tragi-comédie : les adversaires de Guarini reprochent à la pastorale d’inviter les spectateurs à quitter la cité⁴⁶, ce qui est d’ailleurs conforme aux affirmations des bergers de représentation – ils ont choisi leur retraite. En un sens, cet argument des adversaires de l’auteur du *Pastor Fido* contre le vêtement pastoral n’est pas sans toucher ce qui est parfois, quoique assurément pas dans le *Pastor Fido*, la cause de la représentation pastorale – un désir de retraite, généralement causé par la souffrance mélancolique. Tout se passe donc comme si pastorale et mélancolie renvoyaient au fond à la même dimension anti-civique, inacceptable dans l’histoire des républiques italiennes de la fin de la Renaissance⁴⁷, et sans que cela soit dit formellement, ni par les Padouans (qui ne rattachent pas explicitement la pastorale à la mélancolie, quoique, c’est assez remarquable pour être relevé, ils identifient le plaisir de la représentation au plaisir sexuel⁴⁸), ni par Guarini lui-même qui récuse – et pour cause – l’identification du vêtement pastoral à un déguisement. Il est vrai que ses bergers ne sont nullement des aristocrates qui auraient pris robe de bergers à la manière du personnage de Sidney ; leur identité est immédiatement, sans médiation et sans histoire, pastorale. La poétique de Guarini consiste en fait à proposer un traitement du mal par le mal pour ainsi dire, l’élément décisif d’un tel traitement étant la réflexion sur le genre de la tragi-comédie, bien plus que la discussion sur le pastoral.

Il faut sans doute faire la part, dans le raisonnement de Guarini et même s’il ne le dit pas, de sa rivalité avec Le Tasse qui règne alors sur le genre épique, et dont l’*Aminta* est née dans un contexte très particulier, puisque la représentation de l’île d’Este, en juillet 1573, devait renvoyer au public de la cour de Ferrare de nombreuses allusions aux débats poétiques et éthiques qui l’agitaient. Surtout, le style de l’*Aminta* était profondément empreint de figures du “mélange” mélancolique, de ces jeux avec la langue caractéristiques de la poétique tassienne de l’humeur noire. Comme l’a montré Daniela dalla Valle, *Il Pastor Fido*

⁴⁶ Le *Discorso* de Denores cité par Guarini, *Il Verato...*, op. cit., f. 40 r° : “ Percioche se egli si costituisce la favola pastoral col principio turbulento, & col fine prospero, questo è un tacite invitar gli humani à lasciar le città, & adinamorarsi della vita contadinesca, delche non hebbero giamai intendimento que’ primi, che poetarono. ”

⁴⁷ Voir Déborah Blocker, “Jean Chapelain et les lumières de Padoue”, art. cit., “politiques de la poésie”.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 108, où est citée la comparaison faite par Faustino Summo (*Discorso primo : Qual si la fine della poesia in general*) entre plaisir esthétique et du plaisir vénérien : “Ma il piacer l’accompagna in quel modo appunto che ‘l medesimo accompagna l’atto et uso venereo negli animali [...]”.

Laurence Giavarini

s'applique à se différencier nettement de cette forme d'ambivalence discursive, tant du point de vue de l'inversion des motifs de la critique du monde – c'est par exemple le renversement du sens de l'honneur, critiqué dans l'*Aminta* comme valeur curiale contraire à l'âge d'or, et développé par le chœur du *Pastor Fido* comme valeur d'un âge d'or identifié au présent⁴⁹ –, que de l'amplification des *pathè* lyriques. Guarini travaille ainsi à la guérison mélancolique dans trois directions : en travaillant la composition mixte de la fable, en reformulant les motifs critiques envers la cour que développait la pastorale tasséenne, en élaborant enfin une poétique des métaphores et des *concelli* distincte des séductions du style tassien. Ce dernier point est capital, parce qu'alors qu'il supporte la définition d'une éthique de l'amour essentiellement fondée sur une perspective platonicienne et compatible avec les fins de la représentation voulue par Guarini, il va entrer en contradiction avec les perspectives françaises sur la langue.

Déplacements de la perspective guarinienne : la pastorale dramatique française

Avant d'en venir à la France, on peut simplement constater que l'histoire de la réception du projet guarinien en Angleterre reste à faire : dans quelle mesure la perspective civique qui préside selon Guarini à la composition du *Pastor Fido* a-t-elle été comprise en Angleterre, et intégrée à la tradition de la pastorale lyrique anglaise et à la richesse du complexe mélancolique synthétisé dès 1621 par Burton ? Joue-t-elle un rôle pendant et après la vie de Shakespeare ? Peut-on enfin parler d'une réalisation ou de réalisations anglaises de la visée aristotélicienne qui préside, selon Guarini, à la production de cette forme nouvelle, et moderne, de représentation dramatique⁵⁰. Si l'histoire des traductions du *Pastor Fido* en Angleterre a été en partie réalisée, le statut de son programme cathartique devrait en passer par l'analyse du rapport du théâtre pastoral à ce que Lawrence Bath a appelé la "maladie élisabéthaine".

⁴⁹ Voir là-dessus Daniela dalla Valle, "Il mito dell'età dell'oro e la concezione dell'amore dall'*Aminta* alla pastorale barocca francese", [in] *La Frattura. Studi sul barocco letterario francese*, Ravenna, Edizioni A. Longo, 1970.

⁵⁰ Selon Nicolas J. Perella, la fortune de Guarini précède les traductions mêmes du *Pastor Fido* : une édition en italien de 1591, suivie en 1602 de la première traduction (rééd. en 1633) par un "Italianate kinsman of Sir Edward Dymock"; une traduction de 1630 reste en manuscrit ; puis traduction de Richard Fanshawe en 1647 (rééd. trois fois pendant le siècle, et encore en 1736 : voir *The Critical Fortune of Battista Guarini's "Il Pastor Fido"*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 1973, p. 65-79. L'auteur fait référence (p. 68) à des critiques soutenant que *All's Well that Ends well* est marqué par Guarini même.

“ Représentation pastorale et guérison mélancolique au tournant de la Renaissance... ”

En France, le modèle italien de la tragi-comédie pastorale a connu deux réceptions différentes, offrant ainsi des voies nouvelles aux formes spécifiquement françaises de la pastorale : savoir, la bergerie et la pastourelle d’une part⁵¹, les comédies d’Alexandre Hardy d’autre part⁵². Dans un premier temps, une réception livresque du *Pastor Fido*, et aussi d’ailleurs de l’*Aminta* du Tasse, emprunte aux pastorales italiennes des contenus d’affects, des *pathè* et des *éthè* à dominante lyrique que l’on peut ensuite reproduire, amplifier ou modifier dans d’autres cadres. Dans un second temps, l’italianisme des premières années du XVIIe siècle, l’influence des milieux de la reine et de certains grands comme la marquise de Rambouillet ou le duc de Montmorency amènent à considérer avec plus de complexité l’intérêt du *Pastor Fido*. C’est dire que la dimension aristocratique d’un choix esthétique qui n’apparaît pas au premier plan de la pièce de Guarini chez qui les bergers ne sont pas des nobles déguisés, mais simplement des bergers d’Arcadie, va être réactivée par les cadres nobiliaires qui s’approprient la pièce, du moins dans les années 1620. Les termes de la querelle italienne sont d’ailleurs connus des auteurs que des relations de clientèle ou de simples commandes lient à ces milieux – Honoré d’Urfé, Jean Chapelain ou Jean Mairet. La composition par Jean Mairet de deux pastorales – *La Sylvie* en 1626, *La Silvanire* en 1629, celle-ci commandée, explique l’auteur, par deux figures importantes du cercle de Montmorency, se comprend dans cette perspective⁵³. Même quand elles déclarent leur destination curiale, comme le souligne l’épître dédicatoire de *La Silvanire*, elles affichent encore leur caractère “ italien ”⁵⁴.

On peut sans doute inclure dans ce type de lectures la production d’Honoré d’Urfé, qui a en commun avec les Sannazar et les Sidney d’avoir été un “ poète soldat ”, impliqué dans les conflits politiques nationaux, et qui hérite, de manière à la fois personnelle – si l’on veut lire dans l’*Astrée*, comme cela a parfois été fait, les traces d’un récit de jeunesse – et civique, des questionnements guarinien ns sur un traitement de la mélancolie par la représentation. *L’Astrée* donc, puis *La Sylvanire* ou *la morte-vive*, commandée par la reine, témoignent clairement de cet héritage.

⁵¹ Je me permets de renvoyer à mon introduction à *La Silvanire* d’Honoré d’Urfé, Toulouse, “ Société de Littératures Classiques ”, 2001, p. XIII qui cite le chap. VIII de *l’Art poétique françois* de Laudun d’Aigaliers (1598) : “[...] la Bergerie est un mot François dérivé de son primitif Berger. [...] La troisième sorte [de bergerie] est celle où il y a personnages, et que l’on a de coutume jou[ée] sur les Theatres, laquelle vraiment s’appelle bergerie et non pastorale [...]”.

⁵² Cinq pastorales de Hardy nous restent qui figurent chacune à la fin de chacun des cinq volumes publiés de son théâtre, entre 1624 et 1628.

⁵³ Textes parus dans *Théâtre du XVIIIe siècle*, éd. Jacques Scherer, Paris, Gallimard, “ Bibliothèque de la Pléiade ”, 1975.

⁵⁴ Voir notamment la dédicace de *La Silvanire* à la duchesse de Montmorency et la *Préface en forme de discours poétique* où Mairet affirme le caractère italien de sa pièce.

Laurence Giavarini

Non seulement en effet l'effort du poète italien pour proposer une résolution collective de la maladie de perçue comme passion anti-civique vient faire écho aux préoccupations spécifiquement françaises concernant le retour à la paix civile après les guerres de religion, mais la réalisation de son projet dans une forme immédiatement perçue par les Français comme équivoque⁵⁵ entre en résonance avec la façon dont les premières années du XVIIe siècle interrogent le modèle de l'inspiration poétique mis en relief par les poètes de la Pléiade dans le but de définir le caractère éminemment aristocratique et savant de leur poésie.

C'est dans cette perspective qu'on doit aborder les variations sur la représentation pastorale pendant le premier XVIIe siècle⁵⁶. Ce qui caractérise l'appropriation française de la tradition théâtrale venue de l'Italie du dernier quart du XVIe siècle, c'est la *participation* de la mélancolie à la dramaturgie pastorale. Pour ne parler que du texte le plus célèbre, il faut distinguer le cas de l'*Astrée* qui inclut un mode de représentation du social analogue à celui de l'*Arcadia* de Sidney et confronte le monde pastoral au monde héroïque⁵⁷, de la représentation des bergers proposée par *La Sylvanire* où nul décodage aristocratique n'est à faire. Et pourtant, on retrouve dans cette pièce commandée par la reine, écrit d'Urfé dans l'épître dédicatoire, le personnage d'Hylas, le "libertin" de l'*Astrée* devenu plus grave dans la tragi-comédie pastorale, plus soucieux en outre de lutter contre la passion mélancolique de son ami Aglante. Dans la première scène de l'acte IV, la confrontation entre Hylas et deux bergers mélancoliques prend la forme d'une joute poétique à caractère méta-discursif : rivalisant d'images maniéristes, Aglante et Tirinte reprennent et amplifient les *topoi* de la poésie pétrarquiste du XVIe siècle (la femme-soleil, l'œil-brûlant, l'amant Phénix, etc.) qu'Hylas fait mine de ne pas les comprendre. Relançant ainsi à l'infini un échange verbal sur le mode de l'*aemulatio* propre à l'églogue virgilienne, il souligne également le caractère contingent et aléatoire de ces mêmes *topoi* qu'aucun lien de motivation ne rattache plus à leurs référents⁵⁸. Il serait intéressant à ce titre de rapprocher le travail de dénaturalisation de la langue poétique opéré par Honoré d'Urfé dans une

⁵⁵ Sur la réception du *Pastor Fido* en France, voir le livre de Daniela della Valle, *Pastorale barocca. Forme e contenuti dal Pastor Fido al dramma pastorale francese*, Ravenne, Longo Editore, 1973.

⁵⁶ Sur la place de la pastorale dans ces questions, voir "L'Invention de la norme : topique critique et orthodoxie linguistique dans la pastorale dramatique entre 1625 et 1631", *Papers on French Seventeenth Century*, n° 21, actes du colloque de Bristol "Orthodoxie et subversion" (juillet 1998), p. 15-28.

⁵⁷ Comme l'accent est mis dans ces pages sur le théâtre, voir, pour une approche de la mélancolie dans l'*Astrée*, "Du Fantôme à l'expérience. Plaisir et conversion de l'imagination mélancolique dans l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé (1607-1619)", *Littératures classiques*, numéro sur *L'Imagination à l'âge classique*, dirigé par Pierre Ronzeaud, automne 2001, p. 157-177.

⁵⁸ Honoré d'Urfé, *La Sylvanire ou la morte-vive*, op. cit., acte IV, scène 1, p. 114 sq.

“ Représentation pastorale et guérison mélancolique au tournant de la Renaissance... ”

perspective à la fois poétique – le jeu des bergers est un mode de l’*amplificatio* – et critique, du jeu burlesque de démontage et d’association des signes de tous ordres que propose *As You Like It*⁵⁹. Chez d’Urfé, la reprise des lieux communs de la poésie renaissante trouve une motivation dans un regard ironique sur le caractère déréalisé de ces lieux communs. N’y a-t-il pas quelque rapport entre la réponse d’Hylas à la question d’Aglante – “ *Ne reconnois-tu l’œil / Qui cause mon tres pas ?* ” au terme d’une longue série d’images poétiques – son “ *Je ne le cognois pas* ” (v. 5928-5930) et l’échange entre Rosalinde et Orlando : “ *But are you so much in love as your rhymes speak ? / Neither rhyme nor reason can express how* ”⁶⁰ ?

De même, on pourrait rapprocher le personnage d’Adraste, fou amoureux qui multiplie les coqs-à-l’âne et autres fatrasies⁶¹ de tous ces personnages qui défilent dans la forêt d’Ardenne et remplissent le lieu vert de leurs propos plus ou moins grotesques. Mais ce que Shakespeare réalise en exploitant à l’extrême le principe de mélange que semble autoriser la référence à la mélancolie composite de Jacques, la pièce d’Honoré d’Urfé l’ordonne dans le cadre strict proposé par le modèle de Guarini. Si l’un et l’autre proposent un traitement de la mélancolie par un emploi dramaturgique de la combinaison des styles, ils le font en fonction des modèles à leur disposition : la “ *comedy of wit* ” pour l’un, la “ *tragi-comédie pastorale* ” pour l’autre. Il n’est d’ailleurs pas sûr que ces modèles ne soient pas antinomiques, s’il est vrai que le “ mélange ” stylistique opéré par Shakespeare est ce que le “ mixte ” proposé par le modèle italien entendait précisément conjurer... En même temps, il est évident que d’Urfé adapte ce modèle à certains traits de la

⁵⁹ Voir dans le volume consacré à *As You Like It* par les Presses de l’Université de Toulouse, deux remarques concordantes de François Laroque (art. cit., p. 90 : “ On retrouve ce monde [celui des métiers populaires] dans les dictons de l’épilogue [...] où les mots et les choses sont assemblés, appariés à l’aide d’enseignes ou d’étiquettes comme le sexe masculin associé au port de la barbe et la féminité à l’haleine douce. C’est qu’au sortir des confusions identitaires, sexuelles, imaginaires et linguistiques de la forêt, lieu touffu de la bigarrure, de la métamorphose, voire de l’anamorphose, où l’être et le paraître, le dire et l’essence paraissent se confondre, il semble nécessaire d’en passer par une refondation quasi-nominaliste ”) et Pierre Iselin (“ *So quiet and so weet a style* : le style de l’églogue et l’éloge du style ”, p. 94 : “ Car le texte de *As You Like It* fait écho, même sur le mode burlesque, au débat sur la nature du signe linguistique, motivé ou arbitraire, qui traverse la Renaissance et qui conduit à cette lecture magique du monde à laquelle Michel Foucault fait référence dans son chapitre sur “ la prose du monde ” dans *Les Mots et les choses* ”).

⁶⁰ Shakespeare, *As You Like It*, éd. citée, III, 2, 386-387.

⁶¹ Honoré d’Urfé, *La Sylvanire ou la morte-vive*, op. cit., acte I, scène 9 : v. 1717 sq : “ Amour, gente fillette, / Ne va pas au marché, / Il se tient mieux caché, / La fine beste, / Beste, non, mais un Dieu / Qui naist dans le moyeu / D’un œuf d’Autruche, / doris le fait éclore avec que ses beaux yeux, / Et le malicieux / de la coque qui reste / Il en fait une cruche [...] ”. Noter qu’Adraste est dit “ fol ” par la didascalie initiale.

Laurence Giavarini

poésie française, le personnage d'Adraste pouvant être relié à la tradition médiévale de la sotie. Nouveau témoignage sans doute de ce qu'il y a *des mélancolies* à la Renaissance, comme il y a des adaptations nationales du code transhistorique et transnational. Néanmoins, le coq à l'âne reste inclus dans la modalité "comique" de la tragi-comédie, celle qui développe l'histoire de Fossinde et Tirinte dans l'acte II de *La Sylvanire*, et qu'elle ne se "mêle" nullement à la modalité sérieuse à laquelle appartient le personnage éponyme⁶².

Dans *La Sylvanire*, le lien est donc fermement établi entre la nature de l'inspiration amoureuse et le style du discours, entre mélancolie et *elocutio* : il est établi de manière démonstrative et critique – toute la pièce pouvant être lue, en sa dimension stylistique singulière qui brise l'alexandrin pour proposer des vers libres en "cascade", comme une conjuration stylistique de l'inspiration amoureuse identifiée au *pathos* mélancolique. *La Sylvanire* est sans doute à ce titre la seule pastorale dramatique des années 1620⁶³ qui tente une véritable adaptation à la française du projet de Guarini : tant sur le plan des deux actions croisées qui définissaient le caractère "mixte" du *Pastor Fido* que sur le plan stylistique, par un jeu subtil sur ce qui, sous la plume d'Honoré d'Urfé, garde le nom et le contenu de sens complexe des "conceptions"⁶⁴.

Cela dit, on ne saurait limiter la réception du *Pastor Fido* à l'exception de *La Sylvanire* ou à la seule lecture sophistiquée des milieux nobiliaires plus ou moins critiques vis-à-vis de la cour du roi. Il convient de distinguer deux niveaux encore dans la réception des pièces italiennes en France : ce que Guarini avait dû défendre le plus fermement devant les philosophes padouans, la "duplicité" d'action de sa pièce, le caractère mixte de la forme tragi-comique est sans doute ce qui est peut-être le plus acceptable pour les auteurs français des années 1620-1630, même si *La Sylvanire* d'Honoré d'Urfé est sans doute la seule pastorale dramatique qui applique vraiment le modèle des deux actions entrecroisées à la façon du

⁶² Sur le travail de montage des deux "veines" et la *dispositio* de la *Sylvanire*, voir éd. citée, Introduction, p. XXXVIII-XL.

⁶³ Probablement composée avant (d'Urfé est mort en 1625), elle a paru en 1627 à l'initiative du libraire Robert Fouet, en pleine vogue de la pastorale dramatique. Le prestige du nom de d'Urfé n'est sans doute pas pour rien dans cette édition posthume, de même que le fait que Fouet ait été lésé par l'affaire de la publication de la Ve partie de l'*Astrée*. Voir *La Sylvanire*, éd. cit., introduction (p. XX sq.).

⁶⁴ Honoré d'Urfé, *La Sylvanire ou la morte-vive*, éd. cit., "Au lecteur", l. 24 sq (dans un passage où d'Urfé explique comment il en est venu à composer des vers "libres") : "[...] j'eusse pensé faire un grand tort à de si grands personnages, de croire que la seule raison de déployer leurs pensées avec moins de contrainte, leur eust fait choisir cette sorte de vers libres, puisqu'ils ont fait paroistre en tant d'autres escrits qu'ils possedoient de façon la rime, qu'ils l'ont tousjours fort heureusement fait obeyr à leurs conceptions, & non pas leurs conceptions à la rime ;"

“ Représentation pastorale et guérison mélancolique au tournant de la Renaissance... ”

Pastor Fido. Le genre de la tragi-comédie se développe avec un succès remarquable qui ne s'appuie pas seulement d'ailleurs sur le modèle proposé par Guarini⁶⁵ et, de façon également remarquable, l'amoureux mélancolique, berger ou non, devient un personnage omniprésent de ce théâtre, où il est presque toujours traité sur le mode de la folie. L'humeur noire et l'imagination pathologique qui l'accompagne deviennent sujets à rire dans nombre de pièces qui ne sont d'ailleurs pas toujours pastorales, le ridicule étant d'ailleurs plus sûr dans ce dernier cas. En revanche, dans la pastorale dramatique, parfois dite “ comédie pastorale ”, l'amoureux est traité comme un personnage à guérir, mais il n'est pas foncièrement ridicule, ni fou : c'est le personnage d'Aglante qui vient du *Silvandre* de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, dans l'imitation de la pièce d'Honoré d'Urfé publiée par Jean Mairet en 1631⁶⁶, le Corile du *Silène* (1624)⁶⁷, celui d'*Alidor* dans *La Clorise* de Balthazar Baro (1634)⁶⁸ pour ne donner que quelques exemples. S'il y a bien des furieux dans la pastorale, ils apparaissent au second plan et ne dévaluent nullement tous les discours amoureux : c'est, outre le cas d'Adraste déjà mentionné, celui de Silandre dans *la Climène* de La Croix (1629), qui dit que son amour “ viendra de desespoir ”⁶⁹, celui d'Euryale amoureux d'une dryade dans *L'Alphée* d'Alexandre Hardy (1624), celui de Philandre dans *Uranie, tragi-comédie pastorale* de Bridard (1631), clairement identifié par Diane à un cas de “ melancholie ”⁷⁰. Il est significatif que dans *Les Bergeries* de Racan, la question de la retraite mélancolique se pose, non pas tant du point de vue de la pastorale même, qu'à l'intérieur de celle-ci, comme une tentation offerte à la plus aristocratique des bergères, Arténice : à l'acte III, celle-ci se retire auprès de Philothée, vestale, prête à s'engager et à prendre ainsi congé du monde⁷¹. C'est que l'humeur noire introduirait dans la représentation un *pathos* trop peu adéquat à la douceur d'un personnage et d'une langue qui se veut directement fondée sur la réforme de

⁶⁵ Là-dessus, voir la synthèse d'Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, “ Bibliothèque de l'âge classique ”, 2001.

⁶⁶ Jean Mairet, *La Silvanire ou la morte-vive. Tragi-comédie pastorale*, Paris, François Targa, 1631, a cura di Daniela dalla Valle, Rome, Bulzoni ed., “ Testi Francesi ”, 1976.

⁶⁷ *La Folie de Silène. Pastorale*, [in] *Le Theatre françois...*, Paris, Mansan-Colet, 1624, pp.255-338.

⁶⁸ Balthazar Baro, *La Clorise*, Paris, François Pomeray, 1632. Daniela dalla Valle relève plus d'une centaine de pièces à travers lesquelles se marque “ l'influence ” à divers titres du *Pastor Fido*.

⁶⁹ La Croix, *La Climène*, Paris, Jean Corrozet, 1629, I, 2.

⁷⁰ Bridard, *Uranie, tragi-comédie pastorale*, Paris, Jean Martin, 1631.

⁷¹ Honorat de Bueil, marquis de Racan, *Les Bergeries*, Paris, Toussaint du Bray, 1625, éd. Louis Arnould, Paris, Klincksieck, “STFM ”, 1991., acte III, v. 1281 sq, v. 1295 où Arténice déclare qu'elle aurait fait aussi bien par “ raison ” ce qu'elle a fait (venir en ce lieu écarté) “ par désespoir ”. Et son père de demander sans ambiguïté un peu plus loin : “ D'où vous vient cette humeur en l'avril de votre âge ? / Si ce sont les effets d'une amoureuse rage, / nommez-nous-en l'auteur ”.

Laurence Giavarini

Malherbe, et affirme se régler sur l'usage de la cour⁷². Cette distinction entre douleur amoureuse et folie mélancolique dans la pastorale, au moment où la fureur devient le sujet de certaines tragi-comédies représentées celles-là à la Ville⁷³, définit clairement une distinction sociale. Le style de la mélancolie se transforme entre une pastorale qui entend représenter la distinction aristocratique de la destinataire de Racan à la Cour, et une pastorale représentée à l'Hôtel de Bourgogne.

Non seulement donc, on peut parler d'une dévaluation de la lyrique mélancolique sur la scène pastorale française, mais ce retrait s'interprète toujours en fonction de la codification sociale du discours. Quand Charles Sorel présente son berger "extravagant" dans les haillons d'un Bellerose allant jouer le "berger fidèle" à l'Hôtel de Bourgogne⁷⁴, il moque non pas un code aristocratique, mais ce que celui-ci est devenu sur les scènes parisiennes, devant le public mélangé des parterres. Et il pointe sans doute aussi l'auto-dévaluation à laquelle son personnage de bourgeois se soumet en jouant au berger bouffon, jusqu'à oublier... sa propre mélancolie, rappelée à la fin du livre.

Pour comprendre en quoi la dévaluation du *pathos* mélancolique dans la pastorale a pu constituer une critique du modèle guarinien, il faut préciser que le succès du *Pastor Fido* ne va pas en France sans une foncière ambivalence, qui est celle de l'italianisme du premier XVII^e siècle : qui est plutôt un aspect des italianismes, tant il est vrai que les appréciations s'analysent très différemment selon les milieux et les savoirs. La réflexion de Guarini sur la catharsis par la tragi-comédie pastorale est en quelque sorte prise au piège de la réflexion française sur la langue : outre la duplicité d'action, Guarini avait mis en avant dans son poème, on l'a dit, le lien entre l'importance des *concetti* et des pointes pour la création des affects lyriques. Or, si les Français s'intéressent aux questions de poétique débattues entre le poète et ses adversaires padouans, s'ils en reprennent les arguments plus tard, notamment lors de la querelle du Cid et par l'intermédiaire de Jean Chapelain, ils n'accordent pas si aisément leurs suffrages aux œuvres qui avaient été l'occasion des disputes italiennes. Dans le cas du *Pastor Fido*, ils

⁷² *Ibid.*, voir la *lettre de Monsieur de Racan à Monsieur de Malherbe* qui suit la dédicace au roi dans l'édition de 1625 : "en l'état où elle est [il s'agit de la pastorale], je ne serai repris que des belles bouches de la Cour, de qui les injures mêmes me sont des faveurs" (éd. citée, p. 15). Pour plus de précisions sur ce point, voir "L'invention de la norme", art. cit.

⁷³ Voir notamment, *L'Hypocondriaque ou le mort amoureux* de Rotrou (1624), *Les Folies de Cardenio* de Pichou (1629), le *Cleomedon* de Du Ryer (1636), le *Roland Furieux* de Mairet (1640).

⁷⁴ Charles Sorel, *Le Berger extravagant où parmy des fantaisies amoureuses on void les impertinences des Romains & de la Poësie*, Paris, Toussaint du Bray, 1627, facsimile précédé d'une introduction de Hervé D. Béchade, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 3.

“ Représentation pastorale et guérison mélancolique au tournant de la Renaissance... ”

reprochent à la pièce le style sensuel dans lequel sont exprimées les passions⁷⁵, voire ils peuvent souligner, comme le fera parmi d’autres le père Rapin, les afféteries des bergers de Guarini⁷⁶. Certes, ces critiques ne mentionnent pas le problème de la mélancolie, mais il est significatif que ces critiques portent avant tout sur le style : car c’est bien en effet la question du style, bien plus que celle des formes, qui, en France tout au moins, interroge le rapport entre esthétique et mélancolie.

En un sens donc, hormis la pastorale d’Honoré d’Urfé dont on ne connaît pas de représentation et qui, parue après la mort de son auteur, a été publiée comme un texte poétique, une pièce de l’œuvre d’un grand nom, même si le nombre de traductions du *Pastor Fido* ainsi que le nombre des rééditions de ces traductions atteste le succès de la pièce⁷⁷, la réflexion des Français sur les vertus civiques de la tragi-comédie pastorale appauvrit les perspectives de Guarini. Le reproche adressé à Guarini d’avoir fait parler ses personnages d’une manière bien trop sensuelle pour ce qu’ils sont⁷⁸, s’il se comprend dans la perspective proprement française d’une réforme de la langue et d’un déplacement du modèle de production du discours, touche ainsi au cœur du projet anti-mélancolique qui avait été celui du poète italien. En même temps, les Français développent le modèle formel de la tragi-comédie bien souvent défait de son unité, et réservent à la pastorale (sous forme de comédies notamment) la discussion éthique et poétique, très peu

⁷⁵ Voir par exemple ce qu’écrit La Mesnardière dans *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommerville, 1639, rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1972, chap. IX, p. 304-305 : “ La Scene n’a point d’exemples de ces *Bassesses theatralles* qui soient plus désagréables que les manieres d’agir des *Bergeres* du *Pastor Fido* [...] nous haïssons l’effronterie de ces *Amantes* qui poursuivent et qui provoquent, à la manière de *Corisque*, de *Dorinde*, et de quelques autres. Qui ne se contentent pas de témoigner leur feu secret par un accueil fort obligeant pour ceux qui les ont enflammées ; mais qui passent indignement de la souffrance aux pierres et de l’amour à l’imprudence ”.

⁷⁶ Rapin, *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, éd. critique d’E.T. Dubois, Paris-Genève, Minard-Droz, 1970, XXXV, p. 90-92 : “ Le Tasse [...] est trop attiffé et trop poly en des endroits où la gravité du sujet demandait un stile plus simple et plus sérieux [...] Guarini, dans son *Pastor Fido*, et Bonarelli dans sa *Phyllis* tombent quelquefois dans le mesme defaut : ils pensent toujours moins à dire les choses naturellement, qu’à les dire avec esprit [...] ”

⁷⁷ Voir Daniela dalla Valle, *Pastorale barocca*, op. cit., Cinq traductions en un siècle : pour la première (en 1593) attribuée à Roland Brisset, quatre rééditions parisiennes, quatre rééditions à Rouen ; six rééditions parisiennes pour la dernière, celle de l’abbé de Torche (1566).

⁷⁸ cf. La Mesnardière, *La Poétique*, op. cit., p. 309 : “ Que d’introduire en Arcadie des *Bergeres* impudentes, grossieres et mal nourries, c’est mettre à la Cour de France des *Dames* laides & stupides : Et comme les *Poëtes* François meritoient la censure s’ils donnoient ces qualitez aux *Dames* de la Cour, qu’ainsi les *Poëtes* d’Italie méritent d’estre blasez d’avoir donné ces *Sentimens* à des *Bergeres* d’Arcadie ; puisque cette condition étoit la plus avantageuse & la plus spirituelle de celles de ce païs-là durant le siecle des *Fables* ”.

Laurence Giavarini

dramatisée parfois, sur les modes du parler amoureux. En dehors de quelques pièces célèbres, les *Bergeries*, *Sylvie*, *Silvanire* déjà mentionnées, nombre de pièces, comme *La Justice d'amour* de Vincent Borée (1627) ou l'anonyme *Alidor ou l'indifférent*⁷⁹ pour ne choisir que les plus obscurs, apparaissent comme de simples montages de *topoi* amoureux sans grand souci de la disposition dramatique. Au delà des années 1640, il est rare de trouver encore des tragi-comédies pastorales où puisse encore se reconnaître le projet dramatique de Guarini. En revanche, l'écriture de la pastorale peut apparaître spécialisée dans un registre agréablement libertin⁸⁰, ou satirique dans le *Georges Dandin* de Molière. Dès lors, le projet guarinien d'une manière de catharsis par la tragi-comédie pastorale s'est perdu dans les ridicules de personnages dont la parole, voire la production lyrique ne peut plus être qu'un objet de sarcasmes.

Pour conclure sur la France, le fait remarquable est le refus de la production d'une dramaturgie "mixte" au sens du moins où l'entendait Guarini, une dramaturgie apte à recevoir des registres stylistiques différents. Et c'est aussi la persistance des critiques adressées au *Pastor Fido* pendant tout le siècle, de La Mesnardière à Rapin, de Rapin à Bouhours, alors même qu'on continue à rééditer le *Berger fidèle*, voire à retraduire *Il Pastor fido*⁸¹. S'il est vrai que l'ordre politique et civique s'inscrit en partie dans la langue et dans l'ordre de la *dispositio* dramatique, comme on l'a rappelé au début, ce n'est pas tant, ou pas seulement, dans le cadre d'un héroïsme de la volonté anti-mélancolique qu'il faut comprendre la critique des passions noires au XVIIe siècle, mais bien dans le cadre de l'imposition progressive d'une norme linguistique, stylistique et formelle, voire de lieux spécifiques de discussion du politique, apparemment distincts des questions esthétiques⁸². On mesure à lire les critiques contre le *Pastor Fido* ce que cette imposition a nécessité d'une lutte argumentée pied à pied pendant tout le siècle contre ces modèles étrangers si séduisants.

À l'histoire de l'esthétique et de la politique classiques, la mélancolie pastorale apporte ainsi sa valeur singulière d'avoir été un moment fort de la réflexion sur les modes du discours amoureux. Parce que les bergers sont traditionnellement des poètes et que la pastorale, *topos* ou genre, garde quelque chose de cette mémoire poétique, elle tend toujours simultanément à tenir deux

⁷⁹ *Alidor ou l'indifférent*, pastorale anonyme, éd. moderne de François Lasserre avec une attribution à Corneille, Torino, Edizioni dell'Orso, 2001.

⁸⁰ C'est le cas de la réécriture par Tristan de *La Célimène* de Rotrou sous le titre de *Amarillis* (Antoine de Sommerville et Augustin Courbé, 1653).

⁸¹ Comme le fait l'abbé de Torche en 1664.

⁸² Déborah Blocker, "Jean Chapelain et les lumières de Padoue", art. cit., conclusion.

“ Représentation pastorale et guérison mélancolique au tournant de la Renaissance... ”

discours, l'un qui porte sur les modes de production du texte (l'imitation, l'inspiration, etc.), l'autre sur les identités sociales (des poètes, des aristocrates – des bergers). On pourrait dire que la pastorale offre une représentation des conditions sociales de production du discours. Dans cette représentation, la mélancolie met l'accent sur l'origine corporelle de la parole, voire du style, elle interroge les identités représentées et leur rapport éthique ou pathétique avec cette parole.

Loin d'être abouti, le travail sur la mélancolie aux XVI^e et XVII^e siècles invite ainsi à aborder des questions de poétique en un sens anthropologique. Cette perspective n'exclut nullement la définition d'enjeux éthiques, bien au contraire, elle invite plutôt à une réévaluation des modes de constitution “techniques” du classicisme français. Mais si la pastorale a un rôle à jouer dans cette réévaluation, ce rôle ne peut être que partiel et temporaire. Il y faudrait aussi une réévaluation de tous les textes qui constituent la mémoire d'un autre XVII^e siècle, tous ceux notamment qui ont voulu se rattacher à la tradition de l'inspiration renaissante et réinvestir l'énergie trouble de la mélancolie, gardant quelque chose de la variété des styles dans les plaisirs divers de la satire.