

## L'Adaptation du *Pastor Fido* de Fanshawe par Elkannah Settle (1676)

Denis LAGAE-DEVOLDÈRE  
Université de Paris IV-Sorbonne

Cette présentation propose une lecture serrée de deux textes placés en regard l'un de l'autre, la version du *Pastor Fido* de Richard Fanshawe (1647), elle-même inspirée de l'œuvre de Guarini, et celle d'Elkannah Settle (1676).<sup>1</sup> L'objectif, modeste, de la démarche est de cerner quelques-unes des différences et des similitudes principales entre les deux textes afin d'émettre quelques hypothèses sur ce que peut révéler, dans l'esthétique de la Restauration, les modulations observées.

Nommé "City Poet" de la ville de Londres en 1691, auteur de quinze pièces, Settle est surtout connu pour sa tragédie *The Empress of Morocco* (1673). Le succès de cette pièce grandit encore lorsque Dryden lui-même lança contre son auteur un pamphlet en 1674.<sup>2</sup> Plus encore que pour son texte, pour les critiques ou l'enthousiasme qu'elle suscita, *The Empress of Morocco* est restée célèbre pour ses décors somptueux et impressionnants. Les gravures de la pièce montrent le degré de sophistication extrême des décors utilisés, ce qui constitue une preuve rare et précieuse des moyens scéniques de l'époque. Grâce à elles, on peut en effet visualiser, et non pas seulement déduire ou imaginer, les possibilités de la mise en scène pour cette tragédie en particulier et pour le théâtre de la Restauration en général. Ce luxe scénique servait la représentation de scènes sensationnelles.<sup>3</sup> La tragédie de Settle semble donc marquer mieux qu'aucune autre la particularité du théâtre de la Restauration: qu'il s'agisse de comédies ou de tragédies (ou de tragi-comédies), on y observe incontestablement la promotion du visuel au détriment du verbal. Dans les comédies, si la part verbale est fondamentale, ne serait-ce que par

---

<sup>1</sup> La pièce fut jouée en décembre 1676 au "Duke's Theater" et publiée en 1677. Si l'on en juge par la très courte période durant laquelle elle demeura à l'affiche, ce fut un échec. Voir Arthur Harbage, *Annals of British Drama, 975-1700*, London, 1964, Methuen, p. 174.

<sup>2</sup> *Notes and Observations on the Empress of Morocco*, in *The Empress of Morocco*, ed. Maximilian E. Novak, "Augustan Reprint Society", Los Angeles, 1968, University of California. John Dryden y qualifiait la pièce de "rhapsody of nonsense" et lui reprochait de n'être qu'un "crowd pleaser" sans profondeur. Cette attaque marqua le début d'une guerre de pamphlets, puisque Settle répondit aux critiques.

<sup>3</sup> Scènes de torture, d'adultère, de viol, exposition de corps démembrés et pendus (voir le sort réservé par ses bourreaux au traître Crimalhaz).

l'importance accordée au *wit*, la dimension visuelle devient une tendance dominante. À la même époque que *The Empress* et *Il Pastor Fido* de Settle, rappelons que William Wycherley, en 1675, provoquait le scandale – et connaissait un succès considérable – en présentant *The Country Wife*, où les scènes d'adultère (presque) en direct faisaient du spectateur un authentique voyeur (en particulier dans la célèbre scène nommée la "China Scene" où le substantif "porcelaine" devient un nom de code très particulier). Avec Settle, on entre en effet de plain-pied dans l'ère du spectaculaire, ce spectaculaire poussé parfois jusqu'au grotesque, à la simple et mécanique et la recherche gratuite d'effets, comme le dénoncera Sheridan dans *The Critic* un siècle plus tard. C'est sous cet angle de la primauté donnée au visuel qu'on peut aborder la version du *Pastor Fido* que propose le dramaturge. Cet aspect essentiel implique, comme on le verra, que l'œuvre de Settle présente une version considérablement raccourcie du *Pastor Fido* de Fanshawe: l'auteur de la Restauration semble avoir mis la pièce de Fanshawe en coupe réglée, sinon en coupe claire.<sup>4</sup>

Avant d'entrer dans le texte, il serait utile de s'intéresser au paratexte. D'abord l'épître dédicatoire, où Settle rend hommage à Guarini, s'adressant à Lady Elizabeth Delaval, dont le père, Sir James Livingston (Vicomte Newburgh), fidèle à Charles Ier jusque dans l'exil en France, apparaît comme la figure même du berger fidèle, que Settle salue ainsi indirectement.<sup>5</sup> Après ce texte convenu, le prologue et l'épilogue semblent presque déplacés dans cette pièce "sérieuse", tant on les dirait écrits pour encadrer une comédie.<sup>6</sup> La charge satirique à l'encontre des "gallants", des beaux esprits vrais ou faux qui se trouvent au parterre et qui se font traditionnellement un devoir de critiquer la pièce jouée et son auteur, caractérise le ton habituel de ces "appendices" aux comédies du temps.<sup>7</sup> Le prologue, dont on

---

<sup>4</sup> C'est bien à partir de la version de Fanshawe que Settle a travaillé, si l'on en croit l'aveu voilé du dramaturge, dans l'épître dédicatoire, qui laisse entendre qu'il ne lit pas l'italien.

<sup>5</sup> Lady Elizabeth Delaval est par ailleurs l'auteur d'un ouvrage intitulé *Meditations*. Il s'agit d'un journal intime typique du XVII<sup>e</sup> siècle. On notera qu'Elizabeth Delaval sera plus tard accusée de participation dans divers complots jacobites, de même que Settle, d'abord farouche anti-catholique, deviendra jacobite dans les années 1680. La piste politique comme interprétation possible de cette version du *Pastor Fido* par Settle ne semble pas fructueuse, le texte dramatique ne permettant pas de rapprochements de ce type avec la période historique et les événements politiques durant lesquels il a été écrit.

<sup>6</sup> Le prologue décrit la pièce tantôt comme "mask", tantôt comme tragédie, enfin comme "pastoral play".

<sup>7</sup> La Restauration marque le grand retour du prologue et de l'épilogue, après plusieurs décennies de présence plus discrète, sinon de déclin.

*"L'Adaptation du Pastor Fido de Fanshawe par Elkannah Settle (1676)"*

ignore par qui il était prononcé<sup>8</sup>, demande au public de ne pas juger trop durement ce que l'auteur nomme "the renowned Guarini's sacred dust" (v. 2), et précise que le projet de l'auteur était de mettre "an admired relique into play" (v. 4), et évoque ces "dull rhiming fops of the last age" (v. 7).<sup>9</sup> Le paratexte, qui semble donc se placer du côté du public pour se moquer de Fanshawe, à l'évidence l'un de ces "rimeurs" d'une période désormais révolue, pourrait laisser croire que Settle va présenter une version parodique du *Pastor Fido*. L'examen détaillé du texte montre qu'il n'en est rien: si une attitude de distance amusée est ici affichée à l'égard de l'hypotexte, ce que propose Settle est essentiellement la réécriture d'une pièce qu'il a cherché à adapter aux goûts du public de la Restauration.

### Réduction et effacements

Comme annoncé dans l'épître dédicatoire, Settle a modifié la structure de l'ensemble, a donné plus d'importance au personnage de Dorinda et a créé le personnage de Sylvano — en fait le satyre de l'original. Il y a donc une grande part d'éléments supprimés ou très réduits. Les transformations apportées à la version de Fanshawe sont spectaculaires en termes de longueur des scènes et du nombre de vers. Si l'on part du nombre de vers pour chaque scène chez Fanshawe, on se rend compte que Settle a presque invariablement divisé les séquences et les vers qui les composent par deux. Dans la scène d'exposition où Sylvio et Lynco sont montrés en grande conversation, ce dernier conseillant à Sylvio de "quitter les bois et suivre l'amour" et où l'on apprend que Sylvio et Amarillis sont liés par "contrat", les conseils de Lynco sont directs et francs, alors que chez Fanshawe, on trouve une longue évocation des plaisirs de la chasse et Lynco essaie de faire comprendre à Sylvio, par le biais de circonvolutions, qu'il doit réprimer ses appétits sexuels. Chez Settle, Lynco lui conseille plus brutalement de cesser d'être une "bête". Cette scène, dans la version de Settle, se déroule sur 125 vers, alors que dans celle de Fanshawe elle en comprend 232. De la même manière, le soliloque d'Amarillis sur la fortune de la pauvre bergère qu'elle aurait voulu être pour être libre se déroule

---

<sup>8</sup> Très probablement par l'une des comédiennes, en particulier Mary Lee, inscrite dans la liste des comédiens et qui jouait le rôle de Corisca. Mary Lee était une tragédienne célèbre du théâtre de l'époque. Voir Susan J. Owen, *Perspectives on Restoration Drama*, Manchester, Manchester UP, 2002, p. 87.

<sup>9</sup> Le texte s'achève sur le ton provocateur habituel des prologues de comédies du temps en précisant que, quand bien même la pièce leur paraîtrait ennuyeuse ("dull"), il ne fallait pas qu'ils s'attendent à davantage pour la somme d'une demi-couronne – pique typique dans ce type de paratexte. Par ailleurs, l'épilogue reprend le même ton et les mêmes thèmes, en y ajoutant l'idée d'une possible édification du public.

sur 52 vers chez Fanshawe, alors que 22 vers suffisent dans l'adaptation de Settle<sup>10</sup>. Ce cas particulier illustre combien la version de la pastorale proposée au public de la Restauration privilégie l'efficacité dramatique au détriment d'une profusion verbale susceptible d'égarer, voire de lasser le spectateur. La phrase "poor but content", qu'on peut considérer comme un résumé du dilemme imaginaire exprimé par l'héroïne, est ainsi répétée comme un refrain par la jeune fille dans la version de Fanshawe, alors que chez Settle elle n'apparaît qu'à l'extrême fin de la scène, produisant un effet de "frappe" proche de celui défini par Barthes.<sup>11</sup>

L'entreprise de réduction opérée par Settle induit la disparition totale de certains passages. Le passage où Amarillis tente de dissimuler son amour pour Mirtillo à Corisca est totalement évacué chez Settle. Les attermolements de l'héroïne, toute la séquence où aux incriminations voilées de Corisca répondent ses dénégations systématiques, ont été effacés du texte de la Restauration. L'Amarillis de la Restauration dit d'emblée à Corisca, dès leur première conversation, qu'elle aime Mirtillo mais qu'elle ne peut l'épouser.

En outre, tout l'attirail rhétorique qui place le texte non seulement dans la tradition pastorale mais encore dans le "*décor verbal*" habituel de la pastorale — ce qu'avec Anne Ubersfeld on nommerait les "didascalies internes"<sup>12</sup> — est considérablement allégé. Le nombre de fois où les personnages font mention de *loci* traditionnellement associés à la pastorale, tels que "groves", "brooks" et autre "meadows", est en effet très réduit si on le compare à la version de Fanshawe. L'évocation d'éléments du décor "naturel" est d'ailleurs souvent supprimée, purement et simplement: ainsi le parallèle courant que fait Mirtillo, en un long soliloque, entre renouveau de la nature et renaissance de l'amour (Fanshawe, 3. 1) est absent dans l'adaptation de Settle. De tels effacements impliquent que le décor fait moins partie de l'action chez Settle. Dans la version de Fanshawe, par exemple, lors de l'entrevue entre Amarillis et Mirtillo, celui-ci pour convaincre Amarillis de la puissance de son amour, lui dit: "That I do love thee more than I do my life, ask this grove." (3.3) C'est typiquement le genre d'énoncé que Settle a cherché à faire disparaître. En revanche, lorsque le même Mirtillo évoquait chez Fanshawe l'idée du suicide, chez Settle, il lance à Amarillis: "Behold the weapon and the breast" et une didascalie le décrit comme suit: "holding his dagger to his breast". Ces

<sup>10</sup> Les deux textes sont présentés en annexe de cet article.

<sup>11</sup> Roland Barthes, *Sade. Fourier. Loyola*, 1973, Paris, Seuil, 1989, p. 143.

<sup>12</sup> Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 31. L'expression "décor verbal" désigne, pour Patrice Pavis, le "décor qui n'est pas montré par des moyens visuels, mais par le commentaire d'un personnage". Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 1980; Paris, Dunod, 1996, p. 81.

*"L'Adaptation du Pastor Fido de Fanshawe par Elkannah Settle (1676)"*

exemples sont symptomatiques de la recherche de l'effet visuel au détriment du verbal.

### **Élimination des métaphores et des passages narratifs**

Partant, on ne s'étonnera pas que le texte de Settle soit moins métaphorique que celui de Fanshawe. Ainsi, la comparaison faite par Titiro entre les réponses de l'oracle et les lames des couteaux est absente du texte de la Restauration.<sup>13</sup> Cette image est totalement occultée de la version de Settle, où les interrogations à propos de l'oracle sont exprimées avec la même gravité mais sans métaphore ou image. On a donc une élimination délibérée de toute surcharge métaphorique, quoique Settle prenne soin de toujours conserver le sens général des scènes et la trame de l'intrigue — afin de ne pas rendre inintelligible la suite des actions.

Une évolution notable entre les deux versions se manifeste également dans la disparition des passages narratifs dans le texte de Settle, confirmant la prééminence du représenté par rapport au narré. L'attitude même des personnages s'en trouve modifiée. Ainsi Mirtillo, lorsqu'il rappelle avec force hyperboles sa première rencontre avec Amarillis (Fanshawe, 2.1, 263 vers), y est incité par Ergasto qui l'invite à *dérouler* son récit à l'envi: "From first to last thou shalt doe well / Thy love's whole story unto me to tell." Cette demande correspond à une nécessité dramatique de cohérence, puisque Ergasto cherche à connaître les détails de l'histoire pour les confier ensuite à Corisca qu'il croit être une alliée. Dans le *Pastor Fido* de Settle, Ergasto n'a pas ce rôle d'intermédiaire entre les deux amants: c'est Corisca qui pousse les amoureux à se parler directement, ce qui permet la suppression de ce long passage narratif au profit de l'action, sans que la cohérence de l'ensemble soit menacée. C'est surtout dans les deux derniers actes

---

<sup>13</sup> Dans la version de Fanshawe, au moment où Montano, Titiro et Dametas parlent de la prophétie, Titiro déclare: "I speak Montano what I know is true, / And speak to one who knows more than I do. / Your oracles are still obscurer fare / Than we imagine: and their answers are / Like knives, which if they warily be caught / By that safe part which for the hand was wrought, / Are usefull, but if rashly they be taken, / By the edge or point, one may be hurt or slain." (Fanshawe, 1.4.). Puis Titiro s'interroge sur le destin de sa fille. La version de Settle fait dire à Titiro, sans ce passage par la comparaison: "How is it possible my Daughter shou'd / By Heav'ns be destined for the general good? For when I mark the words o'th'Oracle, / Methinks with those the Signes agree not well. / If Love must joyn 'em, and the one does flye, / How can that be? How can the strings which tye / The True-Loves-Knot be hatred and disdain? / Did Heav'n intend this Marriage, 'twould ordain, / Beauty, not Hounds o're *Sylvios* heart should reign." (1.2.)

que la narration chez Fanshawe devient nettement représentation chez Settle, en un phénomène de renversement systématique. La disgrâce d'Amarillis, racontée chez Fanshawe en 4. 3, est bel et bien *montrée* chez Settle, de même que le "procès" de la jeune fille. En 5. 2. chez Fanshawe, Titiro le messager relate l'arrivée d'Amarillis devant le prêtre, décrit les larmes qui coulent sur son visage et la procession. Dans la version de Settle, la procession est donnée à voir au spectateur dans une scène spécifique où le plateau regorge de figurants. Au milieu de cette scène, Amarillis se voit par ailleurs dotée d'une voix pour se défendre, alors qu'elle n'existe plus, chez Fanshawe, que dans la mesure où les autres parlent d'elle, confusément, de ce qu'elle aurait fait, de sa mort imminente. Celle qui n'était plus qu'une ombre, une presque morte évoquée par autrui et comme déjà aux franges de l'histoire devient, dans l'adaptation de 1676, le centre d'une scène poignante et éminemment dramatique. On pourra ainsi juger de la force visuelle, sur scène, des indications scéniques telles que "Amarillis bound with attendants", puis "Amarillis, bound with attendants, with a headman and an axe", toutes dans la scène précédant la confrontation directe entre Amarillis et Montano. Ce sont bien leurs deux voix propres, celle de la raison d'Etat contre celle de l'amour, qui remplissent le texte et la scène à l'acte 5, et non la rumeur diffuse comme chez Fanshawe. On les voit parler chez Settle, on parlait d'eux chez Fanshawe: en un mouvement de la marge vers le centre, les personnages choriques ont donc disparu pour laisser la place aux véritables protagonistes de l'histoire.

### **Progression en ligne droite**

La version de Settle se caractérise également par la suppression de personnages et en particulier de ceux qui jouent les rôles d'intermédiaires. Cette particularité de simplification à l'échelle des personnages voisine, comme on l'a vu, avec une simplification plus spécifiquement langagière des répliques échangées, de même qu'avec un resserrement de l'intrigue. Par exemple, le récit d'Ergasto, qui détaille les étapes qui ont conduit à la découverte d'Amarillis dans la grotte (Fanshawe, 4.3) n'apparaît pas chez Settle. De la même manière, le personnage du ministre Nicandro qui surprend Amarillis, n'existe pas, c'est Montano lui-même qui la découvre. Par voie de conséquence, la scène qui réunit Amarillis et Nicandro n'a pas lieu d'être chez Settle, et l'on arrive immédiatement à sa confrontation avec Montano.<sup>14</sup> L'intrigue autour de Dorinda est remaniée, dans

---

<sup>14</sup> Dans le même ordre d'idée, le personnage de Coridon, qui exprime en 83 vers chez Fanshawe sa prise de conscience de la duplicité de Corisca, n'existe pas chez Settle en tant que tel. Il n'est que le jouet de Corisca, et ne se voit jamais donner un seul vers ou même une apparition dans la version de la Restauration.

*"L'Adaptation du Pastor Fido de Fanshawe par Elkannah Settle (1676)"*

le texte de Settle, ce qui permet tout ensemble de simplifier le parcours du personnage et de mettre l'accent sur l'action et la dimension visuelle des événements touchant la jeune fille. Ainsi, la scène 2 de l'acte 4, dans la version de Fanshawe, présente Linco qui évoque longuement les exploits de Sylvio à la chasse devant Dorinda. Cette séquence a été supprimée par Settle. C'est Dorinda qui voit elle-même les compagnons de Silvio le porter en triomphe, puis c'est l'incident de la flèche — car elle les observe d'assez loin et Silvio la prend pour un loup. Par ailleurs, cet incident n'arrive chez Fanshawe qu'après l'épisode où Silvio "converse" avec Eccho — autre scène notoirement absente dans l'adaptation de Settle. Il semble qu'à bien des égards Settle ait cherché à rendre à l'histoire une plus grande lisibilité, voire une transivité moins apparente dans les versions antérieures.

Cette plus grande lisibilité, que certains qualifieront de simplification outrancière, implique une refonte spectaculaire de l'acte 5. La version de Fanshawe introduisait Tirenio, le prophète aveugle qui rappelle la prophétie "Our woe shall end when two of race divine, Love shall combine". Chez Settle, c'est à Carino le père adoptif de Mirtillo qu'il revient de la rappeler. Carino semble ici un véritable *deus ex machina* dont l'apparition et les révélations — d'ailleurs guère remises en question — dénouent rapidement la situation. Au contraire, dans le texte de 1647, on trouvait une longue conversation tantôt orageuse, tantôt spirituelle entre Carino et Montano qui s'efforçaient de démêler le vrai du faux. L'adaptation de Settle montre, en moins d'une dizaine de vers, Montano convaincu, qui lance à Mirtillo, en une formule lapidaire qui mêle le dénouement dynastico-politique au bonheur individuel: "Now son, complete a nation's joys and crown thy own." Et Montano de donner sa fille à Mirtillo.<sup>15</sup> Par comparaison, l'acte 5 de la version de Fanshawe paraît une sorte de modèle de contournement, un peu comme s'il fallait faire durer les choses. Après le rappel prophétique de Tirenio, déjà évoqué, survient une conversation qu'on pourrait qualifier d'informatrice entre Corisca et Lynco (5.7): les événements encore une fois y sont rapportés ("Is Amarillis dead?" demande Corisca faussement affligée). S'ensuit le récit de l'accident de la flèche qui a blessé Dorinda, des mains thaumaturgiques de Silvio qui miraculeusement arrêtent l'hémorragie et enfin de la plante magique. Dans la version de Settle, où, comme il a été vu, l'action a remplacé la narration, la scène est montrée en 4. 3, et le remède miracle, c'est-à-dire l'imposition des mains, suit immédiatement la blessure, avec en conclusion l'aveu de Silvio. Enfin, chez Fanshawe, on retrouve Corisca qui apprend de la bouche d'Ergasto le dénouement heureux pour Amarillis et Mirtillo.

---

<sup>15</sup> La didascalie précise en effet: "gives him Amarillis."

Dans le texte de Settle, Corisca est montrée assistant elle-même à la sortie du temple de Diane où les deux amoureux ont été unis.

Enfin, remarquons que le traitement réservé à Corisca la traîtresse diffère radicalement dans les deux versions. L'évolution peut se résumer par un parcours qui irait du pardon au châtement. Dans la pièce de 1647, en effet, Corisca se repent, émue comme les autres au spectacle de cet amour qui a triomphé de tout, et Amarillis lui pardonne. Chez Settle, en revanche, l'intrigante reçoit une punition exemplaire. Montano autorise Sylvano le satyre à l'épouser sur le champ à l'acte 5, et ce mariage est pour le monstre une vengeance qu'il entend savourer, puisqu'il déclare pour tous: "Marriage is all the dear revenge that's left", se réjouissant par avance du malheur de son épouse, malgré les supplications de celle-ci.<sup>16</sup> Il lui fait enfin la promesse d'un véritable enfer conjugal: "I'll tyrannize you all day and sport all night."

Les principales caractéristiques de l'adaptation du *Pastor Fido* de Fanshawe par Settle induisent la simplification tant structurelle que langagière du texte antérieur. Elles ont trait aussi à un effacement des éléments qui appartiendraient typiquement au domaine de la pastorale, et à une volonté systématique de montrer ce qui auparavant était raconté. Cette dernière particularité correspond à un élément de l'esthétique du théâtre du temps, de même qu'un goût pour la symétrie plus prononcé dans le texte de Settle.<sup>17</sup> Il semble donc

<sup>16</sup> "Her torments will a secret joy afford."

<sup>17</sup> Ce goût pour la symétrie ressort nettement dans la pièce. Ainsi, l'acte 1 scène 3 de la version de Settle marque le premier écart important par rapport à la pièce de Fanshawe. Corisca apparaît en compagnie de Celia sa confidente, alors que chez Fanshawe elle vient plus tardivement. Elle dévoile à celle-ci son projet de déclarer sa flamme à Mirtillo, et son intention de se venger de lui si par hasard elle n'était pas aimée en retour. Entre alors Sylvano, qui fait fuir Corisca. Sylvano est lui aussi flanqué d'un compagnon du nom de Dorco. On voit ici comment les deux amants-ennemis, la bête et l'intrigante, sont tous deux dotés de faire-valoir. Cette similitude se confirme par la symétrie de la vengeance, lorsque Sylvano déclare à Dorco — aussi silencieux que Celia l'est avec Corisca, traitement symétrique — qu'il va lui avouer son désir et qu'en cas de rejet il se vengera d'elle — en des termes rigoureusement identiques. Il existe d'autres symétries entre les deux autres couples, ceux de Dorinda et Silvio et Amarillis et Mirtillo. En 2. 3, par exemple, lors de l'entrevue entre ces deux derniers. Amarillis déclare à Mirtillo qu'elle peut lui offrir sa pitié. Dans la scène qui suit immédiatement, on trouve Dorinda avouant son amour à Silvio, qui s'attendrit et se déclare prêt à lui offrir également sa pitié. Certains échos textuels viennent par ailleurs rappeler les similitudes entre les couples. Ainsi avant la fameuse scène des larmes d'Amarillis, Mirtillo qui a perdu tout désir de vivre parle de "a sea of tears" - ce qui sera actualisé, d'une certaine manière, par Amarillis dans la scène suivante où elle pleure abondamment — alors que Dorinda propose à Silvio de lui offrir des larmes en témoignage de son amour.

*"L'Adaptation du Pastor Fido de Fanshawe par Elkannah Settle (1676)"*

que le *Pastor Fido* proposé par Settle doit être lu et analysé à la lumière de l'esthétique néo-classique qui était celle de l'Angleterre de la Restauration.



## Annexe

Amarillis (Fanshawe, 2.5.[57 vers])

Dear happy Groves, and you ye solitary  
And silent horrors where true peace doth tarry,  
With how much joy do I review you? And  
Had my stars pleas'd to give me the command  
Over my self, that I might chuse my lot,  
And my own way of life, then would I not  
For the Elisian groves, about which range  
The happy shades, your happy shades exchange.  
For what we foolish mortals Goods do call  
If rightly understood, are Evils all.  
He that hath most of them, in truth hath least,  
Nor is so much possessor, as possest;  
Not riches, no, but of our freedome snares.  
What boots it in the spring-time of one's yeers  
To have the Attributes of Fair and Good,  
In mortall veins to lock celestial blood,  
Graces of body and of mind, here fair  
And laughing fields of corn, rich meadows there,  
In fruitfull pasture-grounds more fruitfull flocks,  
If with all these the heart contentment lacks?  
Happy that shepherdesse whom some course stuffe  
Obscurely cloaths, yet clean and just enough!  
Rich onely in her self, and bravely drest  
With Nature's ornaments which are the best;  
Who in sweet poverty no want doth know,  
Nor the distractions which from riches grow:  
Yet whatsoever may suffice the mind,  
In that estate abundantly doth finde:  
Poor, but content! with Nature's gifts retrieves  
The gifts of Nature, Milk with milk revives,  
And with the sweet which from the Bee she gets,  
Seasons the honey of her native sweets:  
One fountain is her looking glasse, her drink  
Her bath; and if she's pleas'd, what others think  
It matters not; she heeds not blazing starres  
That threaten mighty ones: warres or no warres,  
It is all one to her; her battlement  
And shield is that she's poor: Poor, but content!  
One onely care ('tis a sweet care) doth keep  
Her heart awake; she feeds her Masters sheep  
With pearled grasse, and with her lovely eyes  
Some honest swain, that for her beauty dies:  
Not such as men or Gods chuse to her hand,  
But such as Love did to her choice commend;  
And in some favour'd shady Mirtle grove  
Desires, and is desir'd: Nor feels of Love  
One spark which unto him she doth not show,  
Nor shows one spark with which he doth not glow.  
Poor, but content! True life! which till the breath  
Forsakes the body, knowst not what is death.  
Would Heaven had made me such a one!---But see,  
Corisca! Sweet Corisca.

Amarillis (Settle, 2.2 [22 vers])

Riches, what are they, but our freedoms snares.  
What boots it in the Spring-time of ones yeers,  
To have the Attributes of fair and good,  
In mortall Veins to lock Celestial blood?  
If with all these our hearts Contentment lose,  
And what we most desire, want pow'r to choose?  
Happy that Shepherdesse, whom some course stuff  
Obscurely Cloaths, yet clean and just enough.  
Rich only in her self, and in the best  
And noblest Ornaments of Nature drest.  
Whose narrow state no forreign Cares distress:  
Her Bosom, and her little World at peace.  
Who in sweet Poverty no want does know,  
Nor the Distractions, which from Riches grow.  
Yet whatsoever may suffice the mind,  
In that Estate abundantly does find.  
One Fountain is her Looking-glass, her Drink,  
And Bath; and if she's pleas'd, what others think,  
It matters not. She heeds not blazing Stars  
That threaten mighty Ones; Wars or no Wars,  
It is all one to her: Her Battlement  
And Shield is that she's Poor, Poor; but content.