Actes des congrès de la Société française Shakespeare

13 | 1995

Le Monde vert : rites et renouveau

Le monde vert ou la pastorale noire ?

Gisèle Venet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1295>

DOI : 10.4000/shakespeare.1295

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1995

Pagination : 77-93

Référence électronique

Gisèle Venet, « Le monde vert ou la pastorale noire ? », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 13 | 1995, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 27 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1295> ; DOI : 10.4000/shakespeare.1295

SHAKESPEARE

LE MONDE VERT : RITES ET RENOUVEAU

Société Française Shakespeare

Actes du Congrès 1994

sous la direction

de

M.T. JONES-DAVIES

Ouvrage publié avec le soutien de

PARIS

LES BELLES LETTRES

1995

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés
pour tous les pays.*

© 1995 Société d'édition Les Belles Lettres,
95 bd Raspail 75006 Paris

Shakespeare et Fletcher, "monde vert" ou "pastorale noire" ?

En apparence, tout sépare les mondes dans lesquels se déroulent des pièces comme *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare (1599), comédie festive, et *The Faithful Shepherdess*¹ de Fletcher (1608), tragi-comédie pastorale. Rien non plus ne paraît suggérer leur parenté avec une tragédie aussi singulière que *King Lear* (1605) dont certains épisodes, des plus tragiques², s'inspirent pourtant d'une pastorale dans laquelle "shepherd's boys pipe as tho' they should never be old"³, l'*Arcadia* de Sir Philip Sidney (1590). Mais l'antithèse même qui oppose ces univers ne saurait entièrement masquer un lien plus étroit qu'il n'y paraît entre des sources hétérogènes de l'imaginaire anglais. Les rapprochements en apparence fortuits qu'autorise la confluence de deux moments de cet imaginaire, à la pliure entre deux siècles, entre deux esthétiques, Renaissance et Baroque⁴, entre deux genres, comédie et tragédie, pourraient ne pas être le seul fait du hasard. Le "monde vert", ou "monde festif" comme le décrit François Laroque dans *Shakespeare et la fête*,⁵ avec ses rites de renouveau empruntés au folklore rustique, prédomine dans cette comédie festive entre toutes qu'est *A Midsummer Night's Dream*. Mais la nostalgie de l'âge d'or propre à la pastorale n'en est pas absente pour autant, même si Shakespeare la célèbre par un mythe lié à l'histoire anglaise et non à l'antiquité, le compagnonnage rustique de Robin Hood. On en retrouve le sens pastoral explicite dans une comédie d'intention moins festive, *As You Like It*, où un duc banni s'identifie à l'homme des bois après avoir trouvé refuge avec ses courtisans dans la Forêt d'Arden : "they live like the old Robin Hood of England ... and fleet the time away as they did in the golden world."⁶ C'est au contraire l'emprunt à la pastorale antique qui occupe toute la tragi-comédie de Fletcher, fidèle à ce "pastoralisme"⁷ éthéré dont Simone Dorangeon retrace l'archéologie dans son étude sur *L'Églogue anglaise*⁸. Cet univers mythique hérité de Virgile ou de Théocrite⁹ et ressuscité par la Renaissance italienne semble se complaire dans l'évocation d'un autre âge d'or, celui de l'*Arcadie*. Pourtant, par delà les divergences d'héritage, de genres, d'emprunts,

la métaphore pastorale, sous ses aspects de monde vert ou d'Arcadie à l'antique, semble toujours donner lieu à une même expérience cruciale, dans un monde nocturne de repères perdus. Elle nous fait assister à une mise à l'épreuve du désir au contact des pulsions de mort et de leurs menaces, rencontre d'éros et de thanatos. A ce titre, le lieu d'exil récurrent hors de l'espace et du temps repérables qu'est le lieu pastoral se révèle toujours potentiellement "pastorale noire", expression que Jean-Jacques Mayoux¹⁰ avait créée pour décrire l'exode du roi Lear jeté par la méconnaissance de ses désirs¹¹ dans un paysage sans qualité, paradoxale pastorale d'hiver, pastorale du néant tragique.

La métaphore pastorale ne ferait-elle alors que dévoiler en les voilant encore les excès à venir de ces passions du corps et de l'âme dont allait s'occuper tout le théâtre, toute la littérature, et la philosophie elle-même¹², au XVII^e siècle, en France comme en Angleterre, passions dont la noirceur surprend toujours dans le théâtre jacobéen, chez Middleton, chez Webster, chez Massinger, chez Ford ? Est-ce encore un regret de la métaphore-écran du pastoralisme qu'exprime à son tour la plainte de Phèdre — "Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !" ¹³ ? Phèdre qu'éblouit désormais non plus le soleil noir de la mélancolie, le soleil propre à la sensibilité de la Renaissance, mais le soleil mortel de la connaissance de soi, le soleil en gloire mis au jour dans l'esthétique baroque :

Et la mort à mes yeux déroband la clarté,
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté.¹⁴

Et n'est-ce pas encore une résurgence ou une permanence de la métaphore pastorale quand, dans le monde noir du roman gothique, dans *The Castle of Otranto* de Walpole (1765), par exemple, la virginale Isabella hait le désir d'un amant qu'elle fuit dans les caves labyrinthiques d'un château, dans un espace hors norme, hors espace si l'on peut dire, comme l'est lui-même l'espace pastoral ? Dans cette pastorale inverse de la lumineuse Arcadie, son envers pervers et souterrain¹⁵ avec ses dédales obscurs, ses escaliers vertigineusement freudiens, il y fait noir comme dans un bois, le bois du désir dans lequel s'égarent aussi à y perdre la raison les amants de *A Midsummer Night's Dream* et ceux de la pastorale de Fletcher, avec ce curieux rapprochement qui s'opère dans les deux pièces entre *wood*, le lieu vers lequel convergent les amants et l'adjectif anglais *wood* qui signifie l'égarement des sens.

Demétrius est fou des erreurs de son désir dans le bois où l'a entraîné sa poursuite d'Hermia, "wood within this wood"¹⁶. Et le satyre stupéfait des errements des bergers dans *The Faithful Shepherdess* ne jugera pas autrement les effets du désir : "Sure, these wanton swains are wood"¹⁷. Dans le roman de Walpole, le seul espace offert à la fuite est le labyrinthe aux issues introuvables, au tracé perdu, résiduel d'un autre imaginaire du désir, celui de ces "quaint mazes in the wanton green"¹⁸ dont Titania mesure la perte dans *A Midsummer Night's Dream*, tracé des "morris dance", des rites de mai, désormais "fill'd up with mud". Mais au moment où Fletcher écrit *The Faithful Shepherdess*, la sensibilité du public anglais perçoit les différences plus que les ressemblances et reste toujours attachée aux aspects les plus rustiques, les plus traditionnels, les moins livresque de la pastorale, si l'on en croit Fletcher lui-même. En 1608, lorsqu'il publie *The Faithful Shepherdess*, Fletcher proteste avec véhémence dans son "épître au lecteur", contre l'aveuglement culturel ou le conservatisme de son public anglais. Il vient d'adopter un genre nouveau, la tragi-comédie, pour écrire *The Faithful Shepherdess*, et sa pièce est mal reçue à sa création. Il veut croire que le genre a dérouté le public, quand c'est peut-être sa manière qu'ont boudé les spectateurs. A la pastorale arcadienne, certes, mais aussi calviniste, de Fletcher, à ses vierges folles ou trop sages, à sa sombre didactique sur la passion des sens, le public anglais de 1608 continue, semble-t-il, de préférer la tradition encore vivace de ses arbres de mai, de ses danses champêtres, de ses fées en furie. Il réclame toujours la comédie festive issue des rites de renouveau auxquels Northrop Frye donnait le nom de "green world"¹⁹, de "monde vert". Ou alors, ce même public s'obstine à ne voir dans la métaphore pastorale que le retour des rites familiers du folklore anglais. C'est ce que perçoit bien Fletcher dans son épître, sans pour autant vouloir démordre du grief d'erreur culturelle, d'abâtardissement du savoir :

If you be not reasonably assured of your knowledge in this kind of poem, lay down the book, or read this, which I would wish had been a prologue. It is a pastoral tragi-comedy, which the people seeing when it was played, having ever had a singular gift in defining, concluded to be a play of country hired shepherds in gray cloacks, with curtailed dogs in strings, sometimes laughing together, and sometimes killing one another ; and missing Whitsun-ales, cream, wassail, and morris-dances, [they] began to be angry.²⁰

Et Fletcher d'ajouter : "In their error, I would not have you fall."²¹ Il est tentant en effet de préférer la vitalité désopilante de *A Midsummer Night's Dream* et ses mystifiants chassés croisés d'amants cruels par candeur plutôt que l'obsession de virginité et les situations délicates que crée toute une didactique de la tentation, désormais exclusivement sexuelle semble-t-il, qui apparente étroitement la pièce de Fletcher à cette autre pastorale de la virginité en danger, le *Comus* de Milton (1634). Il reste tentant de chercher "the queen of curds and cream"²², la reine des "Whitsun pastorals"²³, derrière chaque bergère d'Arcadie susceptible d'être une princesse perdue comme la Perdita de *The Winter's Tale*. Alors que derrière les Clorin, les Alexis, les Lycidas, se profilent en fait *Les Bucoliques* de Virgile ou le pastoralisme savant de Spenser. Mais Shakespeare lui-même ne vient-il pas troubler le jeu de la tentation, par ce goût toujours de se rire des certitudes trop bien établies, des goûts et des penchants trop exclusifs ? Le roi des fées ne s'échappe-t-il pas du monde vert dont il est le prince pour assouvir un désir d'un jour en devenant justement l'un de ces bergers de l'Arcadie spensérienne amateur de sonnets ? C'est la voix grondeuse de Titania qui évoque la métamorphose érotique d'un Obéron transfuge, métamorphose ovidienne et pastorale à la fois :

I know
When thou hast stol'n away from fairy land,
And in the shape of Corin, sat all day
Playing on pipes of corn, and versing love
To amorous Phillida.

(*A Midsummer Night's Dream*, II, 1, 64-68)

Fletcher, lui, veut écrire *The Faithful Shepherdess* dans le seul goût savant de la pastorale italienne²⁴ qui sévit partout en Europe au XVI^e siècle, goût qui inspirera encore longtemps la dramaturgie théâtrale ou musicale²⁵, ou encore ce nouveau venu, le roman²⁶. Comme ce roman justement qui lui est contemporain, *L'Astrée*, publié en 1607 par Honoré d'Urfé, ou comme avant lui, l'*Arcadia* de Sidney (1590), *The Faithful Shepherdess* met en scène les passions complexes et les amours contrariées de bergers et de bergères, chastes le plus souvent, impudiques par innocence, mais rarement rustiques. Dans la pastorale romanesque en effet, celle de Sidney ou celle d'Urfé, les intrigues ne sont compliquées que pour servir la trame simple d'un récit qui peut rebondir à l'infini, de passion contrariée en passion comblée, et que seul un coup de théâtre arbitraire peut arrêter : une mal aimée poursuit un mal aimé qui la

dédaigne, en quête de la femme qui l'aime, le croit traître à sa passion, et le fuit. Le berger Céladon de *L'Astrée* voudra se jeter dans le Lignon, désespérant de faire entendre sa bonne foi. Périot et Amoret se cherchent et se fuient dans la tragi-comédie de Fletcher, et Périot veut mourir lorsqu'il croit la jeune vierge victime de "l'inconstance noire"²⁷, "foul inconstancy"²⁸, qui menace tant d'amants dans la pastorale classique. Mais dans le "monde vert" de Shakespeare, les amants sont atteints des mêmes maux : Helena ne veut-elle pas mourir d'être mal aimée de l'amant inconstant qu'elle vient chercher au plus profond du bois²⁹ ? Hermia ne voit-elle pas en songe prémonitoire "this crawling serpent" (*A Midsummer Night's Dream*, II, 2, 145), "le serpent dans la bergerie"³⁰, métaphore du parjure mais aussi de la libido contrariée dans l'univers de la pastorale arcadienne ?

Le public voudrait-il chercher dans le monde d'Arcadie le costume propre au monde vert, où l'on s'habille à l'anglaise de "homespun grey"³¹, ce drap rustique qui permet la "morris-dance" endiablée autour du "maypole", l'arbre des désirs de mai, du renouveau ? Nul écho chez Fletcher de ces hommes vêtus de "kendall green", de drap vert grossier, que Shakespeare multiplie à loisir autour d'un Falstaff hâbleur, dans *Henry IV*³². Pourtant, dans l'Arcadie anglaise de sir Philip Sidney, d'élégants chasseurs en habit vert gardent trace de ces rites saisonniers du désir, "in their green liveries as though they were children of summer"³³, qu'ils soient des adolescents prêts à célébrer "midsummer night", le retour de mai, ou des "hommes verts", encore appelés "hommes sauvages", aux costumes cousus de feuilles d'arbres et de mousses³⁴. Et jusque dans la pastorale de Fletcher, l'habit vert du sauvage perdure, même s'il a perdu sa fonction rituelle pour n'être plus que la métaphore intériorisée qui explicite la noirceur du désir : le jeune berger Périot, s'il oublie le culte de la chasteté, ne méritera plus, dit-il, que "the hot polluted name / Of a wild woodman ..." ³⁵.

Si les bergers et bergères d'Arcadie évitent de porter l'habit vert de la sensualité la plus fruste, ils n'en sont pas moins vêtus pour dévoiler des corps sensibles qui, tout pudiques qu'ils soient, provoquent d'érotiques surprises. Claude-Gilbert Dubois a décrit le charme des vêtements au plissé maniériste, chez Ronsard, "Ply contre ply retors et replié", bien que voiles noirs du deuil³⁶. Poussin aussi, dans sa première version de *Et In Arcadia Ego*, deuil paradoxal dans la plus arcadienne des pastorales³⁷, décline le vêtement d'une bergère pli contre pli jusqu'à dévoiler une jambe

divine, une épaule que le mouvement de la compassion aide à découvrir largement³⁸, ajoutant à la beauté ce qui va désormais de plus en plus ouvertement accompagner la passion des sens, le sentiment. Nul drap rustique alors en Arcadie, mais "a gown made of the finest wool / Which from our pretty lambs we pull", comme le berger de Marlowe rêve d'en revêtir sa candide bergère pour l'amener à combler ses désirs : "Come live with me and be my love"³⁹. L'étoffe souple glisse souvent à point nommé pour découvrir de précieuses blancheurs, quand elle ne disparaît pas tout à fait à l'occasion d'un bain, remplacée alors par de taquines transparences. Dans son *Arcadia* traversée du fleuve Ladon comme *L'Astrée* le sera du Lignon, Sidney nous montre un amant indiscret qui surprend sa maîtresse au bain. Lorsque le corps désiré de la jeune femme touche l'eau, un scintillement d'étoiles en émane :

The touch of the cold water made a pretty kind of shrugging
come over her body, like the twinkling of the fairest among the
fixed stars⁴⁰.

Cette vision traduit en image la distance proprement sidérale à laquelle est placé l'inaccessible l'objet du désir, selon l'étymologie stellaire du mot désir lui-même que rappelle Claude-Gilbert Dubois⁴¹.

Pastorale et monde vert s'associent parfois aussi sur un mode paradoxal pour mettre à distance le désir et souligner ainsi l'une des fonctions dominantes de la "pastorale noire" qui prête alors une forme imprévue à une tragédie de la raison d'état comme celle de *Henry IV* de Shakespeare. C'est le sens qu'il faut accorder, sans doute, à la singulière jeunesse de Prince Hal. Le satyre pansu qui conduit la bacchanale dans *Henry IV*, Falstaff, reconnaît, on l'a vu, son appartenance explicite à la pastorale nocturne (I, 2, 25-26). De fait, dans une forêt d'Arden de sa façon, peuplée d'hommes verts (II, 4, 192-221), loin des normes et des rites de la Cour, hors du temps des horloges⁴², Falstaff tente de retenir à ses côtés par le dérèglement de tous les sens le "madcap Prince", l'enfant de son désir, ce "changeling" des contes de fées : le roi Henry IV, déçu par son fils et séduit par Hotspur, fils de Percy, n'imagine-t-il pas "that some night tripping fairy had exchang'd / In cradle-clothes our children where they lay / And call'd mine Percy, his Plantagenet" (*Henry IV*, I, 1, 86-88) ? Pourtant, des rites normatifs, ceux de la guerre, rendent finalement à la règle des sens déréglés. Rites paradoxaux que ces rites de guerre qui auraient pu signi-

fier le désordre puisqu'il s'agit d'une guerre civile. Mais Shakespeare fait une "guerre juste" de la lutte d'Henry IV contre les fauteurs de troubles, contre les barons sourds à la raison d'état qui n'écoutent que la passion de leurs désirs mal dominés ou de leurs intérêts et veulent démanteler le royaume. Les compagnons nocturnes du Prince Hal trouvent alors leurs fonctions. Le désordre potentiel des désirs nocturnes se résorbe en forces vives et le jeune prince, à la tête de jeunes troupes, remporte la bataille qui sauve le royaume. Le rite initiatique⁴³ auquel a préludé la pastorale noire a bien eu lieu, rite de renouveau qui assimile les rites de la guerre et les rites de mai, la jeunesse des compagnons à la grâce des jeunes chevreux ou des jeunes taureaux des célébrations pastorales :

All furnish'd, all in arms ;
All plum'd like estridges that with the wind
Bated like eagles having lately bath'd,
Glittering in golden coats like images,
As full of spirit as the month of May,
And gorgeous as the sun at midsummer ;
Wanton as youthful goats, wild as young bulls...
(*Henry IV*, IV, 1, 97-102)

Mais Shakespeare laisse aussi jouer le désir sur un mode entièrement ludique, souvent burlesque, qui sacrifie encore aux rites du monde vert : dans *The Merry Wives*, Falstaff vit un songe d'une nuit d'été qui tourne au cauchemar au milieu de fées d'un soir qui vont le faire danser pour mieux le tourmenter. En effet, au moment même d'assouvir son désir auprès de Mrs Page et de Mrs Ford, double objet de sa concupiscence, il s'écrie, déjà transporté par ses sens : "Am I a woodman?"⁴⁴ Shakespeare, moqueur et ironiste, confie alors le soin de préserver la vertu des deux comères au plus imprévu des acteurs de cette bacchanale, à un satyre, personnage obligé du masque pastoral dont Shakespeare offre ici la parodie, mais un satyre des plus chastes, le grave sir Hugh Evans déguisé⁴⁵.

Moins imprévisible dans le contexte de la pastorale classique, on retrouve la présence d'un satyre aux pieds de bouc, un vrai satyre, si l'on peut dire, dans la tragi-comédie de Fletcher. Mais à peine sorti des bois les plus obscurs, lui aussi, comme le burlesque satyre shakespearien, se voue à la seule cause de la chasteté. Il abandonne ses dévotions au dieu Pan dès qu'il voit la fidèle bergère éponyme. Dans cette pastorale obscure de l'éros, l'être faunesque qu'aurait dû être le satyre de Fletcher se consacre en effet pa-

radoxalement à la seule cause qui mérite sa vigilance, la chasteté. Il se fait serviteur zélé, tel un Caliban fidèle, au service d'une magicienne de la vertu par la vertu du végétal : la bergère fidèle soigne avec des herbes vertes les victimes du "sullen shepherd", ceux que le berger mélancolique et haineux, le berger noir, a blessés. Dans *Comus*, Milton prête aussi à un humble berger le pouvoir de cueillir "the verdant leaf", la feuille verte sous le soleil du jeune matin, avec laquelle distiller de quoi braver les enchantements noirs de *Comus*⁴⁶. Comme encore dans l'opéra que Haendel leur consacre, *Orlando*, en 1733, les amants de l'Arioste, Angelica et Medoro, chassés du vert paradis des amours chastes par la noire passion de Roland furieux, célèbrent une dernière fois le lieu pastoral de toutes les nostalgies : Medoro évoque ses verts lauriers, "verdi allori"⁴⁷, tandis que la plainte d'Angelica pleure ses verts bosquets, "verdi piante"⁴⁸.

Sous le regard attendri du satyre, la vierge qu'il croit divine et immortelle évite de s'égarer dans les labyrinthes du désir et de s'enliser dans les marécages de la pastorale noire, "mires and standing pools"⁴⁹, protégée comme la jeune fille de *Comus* par le talisman de sa chasteté — "my virgin-flower uncropt"⁵⁰. Les eaux noires, "foul lake", seront le lot des truculents ivrognes, moins rompus à la tempérance, Stephano et Trinculo, dans *The Tempest*⁵¹, au cours de leur errance dans cette autre pastorale de la mise à l'épreuve qu'est l'île de Prospero, menés qu'ils sont par un Caliban-satyre⁵² moins éclairé et moins chaste. Mais comme Caliban l'avait fait pour Prospero, le Satyre de Fletcher offre à la bergère fidèle ce que le monde vert célèbre à chaque renouveau du printemps, des fruits sauvages, "grapes, nuts, berries". Il lui fait don du "ventre fertile" de la nature, "her fertile womb"⁵³, promesse de tous les renouveaux. Il lui fait don en quelque sorte de la fertile chasteté du végétal, "her choice fruits", quand la bestialité du désir ne l'a pas polluée. Caliban au contraire restera monstre stérile pour avoir voulu violer Miranda sans avoir pu accéder aux rites initiatiques, aux rites de mai préparatoires de l'hymen⁵⁴ auxquels sacrifient, par masque pastoral interposé, les amants Miranda et Ferdinand : la déesse Iris, dans le masque de fertilité, n'appelle-t-elle pas les "temperate nymphs" à venir "on this green land" pour célébrer "a contract of true love" ? Dans *A Midsummer Night's Dream*, selon une humeur plus festive, mais sur un mode plus déroutant, Thésée et Hypolita subissent le trouble cauchemar des rites de mai, sur le mode vicariant des querelles de Titania et

d'Obéron, épithalame-charivari transmué en songe d'une nuit d'été par lequel ils méritent enfin la transmutation de leur désir en amour, même si la pastorale en apparence reste pour eux théâtre mental, "baseless fabric of a vision"⁵⁵ : Thésée l'aventurier feint de ne pas croire aux aventures des amants perdus dans les bois, de n'y voir que fantômes auxquels seule la littérature saurait donner une forme, un sens, "a local habitation and a name" (V, 1, 17), quand bien même cette localisation devrait avoir lieu "nulle part", quand bien même ce "nom", le "songe", lui-même évanescence du sens, "*Bottom's Dream*, because it hath no bottom" (IV, 1, 214-15), hésiterait entre monde vert ou pastorale noire.

La tragi-comédie de Fletcher commence, elle aussi, à l'heure crépusculaire où la liberté pastorale menace de devenir licence, où la forêt s'assombrit à mesure que la nuit avance, où des amants insomniaques fuient devant des vierges-nymphes sinon nymphomanes qui les poursuivent. Amarillis, la vierge folle refusée qui confond désir et rite de renouveau — "And would be gladder to be loved again / Than the cold earth is in his frozen arms / To clip the wanton spring." (FS, I, 2, p. 331) — s'allume littéralement — "sparkle fire" — à la vue du beau mais trop vertueux Perigot. Cloe, la vierge mal aimée, glacée par la défaveur qu'elle connaît, croit pouvoir trouver dans le bois l'amour libre que lui refuse le timide Thénot : "I must have quicker souls, whose words may tend / To some free action ..." (I, 3, 337). Comme dans un autre bois touffu, dans une autre Arcadie où la clarté se perd, près d'Athènes, dans *A Midsummer Night's Dream*, Hermia et Lysander voudraient cacher leur jeune et rebelle désir, tandis qu'un Démétrius étourdi jaloux et une Hélène déchaînée par le dépit amoureux viennent les y rejoindre. Dans la forêt-labyrinthe de *A Midsummer Night's Dream*, Shakespeare se moque de sa propre façon de sacrifier au "monde vert", au folklore du renouveau. Helena ne devient-elle pas l'inverse d'une reine de mai, son double noir, lorsqu'Hermia, au cours de leur querelle nocturne, devant la maladresse dégingandée de cette grande perche, la traite de "maypole", "arbre de mai" (III, 2, 296) ? Thésée ne découvre-t-il pas les jeunes amants endormis au matin, à l'orée du bois, épuisés par la pastorale noire qu'ils viennent de vivre une nuit entière, — "foul derision" (III, 2, 197) —, dure mise à l'épreuve de leur désir, de leur fidélité, puisqu'ils n'ont cessé de se tromper de partenaires, de se tromper d'amour ? Et n'est-ce pas alors ironie de la part de Shakespeare que de faire dire à ce même Thésée : "No doubt they rose up early, to

observe / The rite of May" (IV, 1, 131-132) ? Shakespeare ailleurs dévaste le paysage pastoral, tronque les rites de mai en rites funèbres : comme la Perdita de la pastorale d'hiver, du *Winter's Tale*, la blanche Ophélie a distribué ses pauvres fleurs rustiques, avant de glisser sous l'eau noire. Ironique image de printemps sacrifié, elle ne sera plus jamais reine de mai, bien que le frère en deuil, Laertes, ne lui trouve d'autre nom pour la pleurer que "rose of May" (*Hamlet*, IV, 5, 157). Vers la fin du XVII^e siècle, un florilège dira aussi avec des fleurs funèbres la mort des rites de mai, le *Funebriae Florae or the Downfall of May Games* (1661) de Thomas Hall.

C'est par un rite funèbre, encore, que s'ouvre la pastorale nocturne de Fletcher⁵⁶. La jeune bergère Clorin pleure sur une tombe encore fraîche, celle du jeune amant auquel elle voue fidélité. Elle qui fut reine des rites de mai renonce au monde de l'Eros. Par l'élégie funèbre qu'elle prononce, dans la tonalité qui sera celle du *Lycidas* de Milton, elle opère ce glissement du devenir au souvenir, d'un *ars vivendi* à un *ars memoriae*⁵⁷. Elle ne connaîtra plus le monde vert qu'au passé :

How often have I sat crowned with fresh flowers
For summer's queen, whilst every shepherd boy
Put on his lusty green.

(*The Faithful Shepherdess*, I, 1, p. 324)

Ce n'est plus la lumière d'Arcadie mais une nuit noire qui s'apprête à tomber sur ces bois obscurs où Clorin ne possède plus comme refuge qu'un "bower of bliss" dont la félicité s'est inversée, occupé désormais tout entier d'une tombe — *Et in Arcadia Ego*. Pourtant dans ce monde voué à Thanatos, où le pire semble être arrivé, l'Eros perdure et prend les formes multiples d'une anamorphose du désir. Des couples de bergers aux noms hérités de Spenser — Perigot, Amarillis — ou du lyrisme amoureux subissent d'étranges métamorphoses au cours d'une pastorale d'hiver qui menace de les glacer tous : Alexis, s'il perd Cloe, veut se vouer au vent glacial — "O let me turn to coldness more than ice" (I, 3, p. 340) ; pendant ce temps, Daphnis, le berger timide, version masculine de Daphnée, poursuivi par la brûlante Amarillis, version dionysiaque des désirs d'Apollon, s'entend traiter d'homme des neiges quand ce n'est pas d'eunuque (I, 3, p. 337). Cela, tandis qu'un berger noir, "the sullen shepherd", exerce ses maléfices contre le seul couple idéal, véritablement pastoral, Périot et Amoret. Amarillis en effet, la nymphe nymphomane,

dont l'herbier contient toutes les fleurs de mai, obtient du berger noir qu'il la change en Amoret, la virginale amante de Perigot. Perigot reste chaste, mais doute de la vertu d'Amoret qu'il blesse gravement. Amoret, figure inverse d'Amarillis, pleure alors "on this green that first divorced us" (IV, 3, p. 378), sorte d'Hermia troublée par les surprises de l'amour. Il n'est pas jusqu'à la bergère fidèle qui ne devienne le double inverse d'elle même, son double noir, par une audacieuse anamorphose morale, consentie : le berger Thénot aime en elle non pas son corps, mais sa constance qui la rend "in maiden-whiteness as the Alpen snow" (II, 2, p. 346), pureté sans laquelle son monde à lui ne serait plus que pastorale noire, "black stormy day" (ibid.). Par choix volontaire de provoquer en lui une bienfaisante catharsis noire, volonté de le guérir de son idéalisme encore pétrarquisant, elle se glisse dans la conduite d'une femme provocante, sorte d'Amarillis qui serait inconstante par excès même de constance (IV, 5, p. 387), elle qui n'a voué sa constance qu'au berger mort. Renversement renversant en vérité de la cure d'amour que faisait subir Rosalind au trop aimant Orlando dans cette autre forêt mythique, la forêt d'Arden : Clorin, voyant s'enfuir enfin l'encombrant Thénot, ne s'exclame-t-elle pas, à la manière de la Rosalind de Shakespeare : "What art could not have healed is cured by wit" (IV, 5, p. 388) ? Ce même Thénot avait fui aussi ces rites de mai que semblait incarner Cloe lorsqu'elle souhaitait un monde vert qui n'aurait rien de noir : "Here be woods as green as any" (I, 3, p. 335). Glacé par la licence candide de Cloe, révolté par la licence appliquée de Clorin, il replie son Eros blessé sous les frondaisons de la Thanatos pastorale : l'arbre de mai est devenu l'arbre de mort ; il ne veut plus résider que "under the mourning cypress and the sad yew" (II, 2, p. 347). Tandis que par un autre effet d'anamorphose, le serpent dans la bergerie, sous le regard du satyre dévot⁵⁸ qui ne voit plus en l'homme que la bête, se réchauffe au sein de la bergère sans attenter à sa chasteté :

So sweet that adder, newt, or snake,
 Would have lain, from arm to arm,
 On her bosom to be warm
 All a night, and, being hot,
 Gone away, and stung her not. (V, 2, p. 392)

Le surprenant satyre de Fletcher a pu, dans ses premiers élans rustiques, faire don à sa "déesse" de fruits pulpeux, comme

ceux que Caliban saura trouver sur son île. Comme aussi le Comus de Milton cherchera à enivrer de pampres mûrs une vierge attirante, ivre qu'il est lui-même d'éveil printanier et de rites de renouveau — "When the fresh blood grows lively, and returns / Brisk as the April buds in primrose season."⁵⁹ Mais dans *The Faithful Shepherdess*, l'ivresse elle-même est apollinienne :

Let no wine
Unless in sacrifices or rites divine,
Be ever known of shepherds. (V, 5, p. 406)

Le satyre ne sera pas en effet le célébrant des rites de renouveau par lesquels la pastorale noire doit retrouver sa sérénité arcadienne. C'est à un grand prêtre, tel Zoroastre dans l'*Orlando* de Haendel, Zarastro avant Mozart, qu'il revient d'appeler le retour de Pan, ici dieu de la clarté solaire : "Bring again that golden hour / Of peace and rest to every soul ..." (V, 5, p. 408). Pourtant, dans les tous derniers moments de la pièce, le satyre préfigure "l'esprit" qui, dans *Comus*, chante l'épilogue du masque et célèbre aussi la clarté apollinienne et arcadienne de l'Eros céleste, après quoi il devient une sorte d'Ariel — "There I suck the liquid air" (*Comus*, 979, p. 225) — pour mieux reprendre possession de l'espace du désir, le monde sublunaire, jusqu'aux confins du monde vert, "to the green earth'end" (1013, p. 228). Le chaste satyre, après le dénouement solaire de la pastorale noire, dans *The Faithful Shepherdess*, se laisse aller à une dernière manifestation d'adoration mystique provoquée par la radieuse candeur de la "fidèle bergère", la chaste Clorin, avatar de la Clorinda de Spenser⁶⁰ :

Thou divinest, fairest, brightest,
Thou most powerful maid and whitest,
Thou most virtuous and most blessèd,
Eyes of stars, and golden-tressèd
Like Apollo ...

(*The Faithful Shepherdess*, V, 5, p. 408)

Devant cette vierge apollinienne, sorte de Prospéro aux mains vertes, le satyre oublie ses origines dionysiaques et ce qui devrait être sa gaillarde rusticité. Il devient lui aussi impondérable comme de l'air dans l'air, fluide comme de l'eau dans l'eau, imprévisible Ariel avant Ariel, lui en qui tout autorisait à prévoir un Caliban :

What new service now is meetest
For the Satyr ? Shall I stray

In the middle air, and stay
 The sailing rack, or nimbly take
 Hold by the moon ...
 Shall I dive into the sea,
 And bring thee coral, making way
 Through the rising waves that fall
 In snowy fleeces ? (V, 5, p. 408)

Faut-il ne voir dans ce satire de Fletcher qu'une influence du goût de l'antique ? un de ces personnages "al'antica" comme on disait justement, ou "à la grottesque",⁶¹ venu tout droit des arts décoratifs et que l'on voit proliférer dans les marges des estampes, sur les chambranles des portes, dans les stucs des plafonds ou dans les gravures de Bérain, à tout propos, et plus souvent hors de propos⁶² ? Pourtant, lorsqu'il danse dans un dernier moment d'exubérance son candide prélude à l'après-midi d'un faune, ne célèbre-t-il pas lui aussi un rite majeur de la pastorale, la liberté conquise sur la licence, dans un rythme à quatre temps propre au "monde vert" des féeries shakespeariennes, danse de Puck ou danse d'Ariel :

Holy virgin, I will dance
 Round about these woods as quick
 As breaking light, and prick
 Down the lawns and down the vales
 Faster than the windmill-sails.
 So I take my leave, and pray
 All the comforts of the day,
 Such as Phoebus' heat doth send
 On the earth, may still befriend
 Thee and this arbour.

[*The Faithful Shepherdess*, V,5, p. 409]

Lui qui n'est encore, à la date à laquelle Fletcher écrit, ni Caliban ni Comus, serait-il déjà en somme, sous sa forme paradoxale, à la fois littéraire et fruste, la forme obscure des rites du désir intégrée dans le monde arcadien ? La bergère fidèle fait-elle déjà sienne "this thing of darkness"⁶³, au terme d'une pastorale nocturne, dans un "bower of bliss" spensérien voué désormais à l'amour de la mort ? comme Prospero acceptera en lui le Caliban qu'est tout homme⁶⁴ après la pastorale noire qu'est la lente anamnèse d'une autre tragi-comédie, *The Tempest* ?

Utopies régressives⁶⁵ ou dystopies de progrès ? Monde vert qui masque sous les rites de mai les obscurs dédales du désir, ou pastorale arcadienne qui révèle sans détour les délires du corps ? Dans cet imaginaire de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e

qui toujours perçoit à l'infini la réversibilité⁶⁶ de tout en son contraire, pastorale funèbre et comédie festive pourraient n'apparaître, dans un premier temps, que comme l'envers l'une de l'autre, lieux de partage des imaginaires de l'Eros et de Thanatos. Mais la pastorale noire qui est leur expérience commune pourrait aussi, envers et endroit confondus, se présenter comme l'anneau de Möbius de notre imaginaire qui saisirait sur une surface toujours renversée sur elle-même, dans l'illusion infinie d'une réversibilité, Eros et Thanatos tout ensemble.

Gisèle VENET

Université de la Sorbonne Nouvelle

NOTES

1. Une édition critique avec traduction de cette pièce, faite par Simone Dorangeon, va paraître sous peu aux Belles Lettres. Nous sommes nombreux à l'attendre avec impatience.

2. La tragédie de Gloucester dans *King Lear* s'inspire de l'épisode du roi de Paphlagonie relaté dans *Arcadia*, II, 10. Voir l'édition de Maurice Evans, *The Countess of Pembroke's Arcadia* (Penguin, Harmondsworth, 1977) p. 275-283.

3. Ibid. I, 2, p. 69-70.

4. Une tradition dominante de la critique anglaise englobe sous le terme de "Renaissance" des oeuvres aussi tardives que celles de Milton par exemple. Sur les notions de Renaissance, Maniérisme et Baroque, dans le contexte shakespearien, voir Jean-Pierre Maquerlot, *Shakespeare and the Mannerist Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press (sous presse, parution prévue fin 1994).

5. Paru aux P.U.F. en 1988, l'ouvrage a été traduit en anglais sous le titre heureux de *Shakespeare's Festive World* (Cambridge University Press, 1991).

6. *As You Like It*, I, 1, 115-19 (les citations de Shakespeare sont tirées des éditions The Arden Shakespeare).

7. Simone Dorangeon, *L'Eglogue anglaise de Spenser à Milton*, Paris, Didier, 1974.

8. Dorangeon, *op.cit.*, introduction.

9. Voir S. Dorangeon, *op.cit.*, 86-126.

10. J.-J. Mayoux, *Shakespeare*, Paris, Aubier, 1982 (1ère éd. Seghers, 1966).

11. Voir la préface de Gisèle Venet à l'édition de Shakespeare, *Le roi Lear*, traduction de J.M. Déprats, Folio-Gallimard, 1993.

12. Comme par exemple le traité des *Passions de l'Ame* de Descartes, publié en 1649.

13. *Phèdre*, I, 3, in Racine. *Théâtre*, éd. Roland Barthes, Club Français du Livre, 1960, tome 12, p. 249.

14. *Phèdre*, V, 7, p. 300.

15. Cf la phrase de Marc Chadourne, à propos du fantastique, citée par Mario Praz dans son introduction à *Three Gothic Novels* (éd. P. Fairclough, Penguin, Harmondsworth, 1968) : "Dans l'ombre souterraine comme au soleil des vivants, en bas comme en haut, dedans comme dehors, la même histoire toujours continue...", p. 21.

16. *A Midsummer Night's Dream*, II, 1, 192.

17. *The Faithful Shepherdess*, IV, 4, (édition J.S.L. Stratchey, Mermaid Series, 1893, Beaumont and Fletcher (tome II), p. 385.

18. *A Midsummer Night's Dream*, II, 1, 99.

19. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1973 (1ère édition 1957).

20. *The Faithful Shepherdess*, "To the reader", p. 321.

21. Ibid.

22. *The Winter's Tale*, IV, 4, 161.

23. Ibid. 134.

24. Cf. l'influence de pastorales tardives comme *Aminta* du Tasse (1581) ou *Il Pastor Fido* de Guarini (1585).

25. Le pastoralisme musical coïncide avec l'épanouissement de cet autre genre nouveau, l'opéra, à la suite des ballets et des masques, et un long roman, mêlant épopée et pastorale, comme *Orlando Furioso* de l'Arioste (1516 ; 1535) va nourrir de ses multiples épisodes nombres d'intrigues musicales, et jusqu'à l'apothéose de l'opéra de Haendel, en italien, *Orlando* (1733).

26. La pièce de Fletcher est contemporaine du roman pastoral français écrit par Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, 1607.

27. Jean Rousset, dans son *Anthologie de la Poésie Française* (Corti, 1988, tome I), regroupe sous ce titre des poèmes sur l'inconstance du monde plutôt que des sentiments qu'il qualifie d'inconstance blanche. Mais le pessimisme calviniste qui se dégage de la pastorale de Fletcher semble bien lier inconstance amoureuse et déréliction métaphysique.

28. *The Faithful Shepherdess*, IV, 5, p. 388.

29. *A Midsummer Night's Dream*, II, 2, 243-244.

30. C'est le titre donné par G. Genette à l'un de ses articles sur *L'Astrée* et l'intrusion d'Eros dans la pastorale, dans *Figures* (Seuil, 1966), où il conclut : "*L'Astrée* renfermerait ensemble, et en toute innocence, un roman et son anti-roman, le Pur Amour avec sa libido : le serpent dans la bergerie." (p. 122).

31. *The Faithful Shepherdess*, poème dédicatoire de Sir Robert Townshend, p. 320.
32. *Henry IV*, 1ère partie, II, 4, 193 sqq.
33. *The Countess of Pembroke's Arcadia*, op. cit., p. 115.
34. Maurice Evans rappelle à ce propos (note 10, p. 850, *op. cit.*) les suggestions de R.C. Chambers, dans *The Book of Days* (Londres, 1864), sur les rapprochements à faire entre les processions de mai et les légendes de Robin Hood ; il associe également le texte de Sidney et un texte de Nashe, *Summers Last Will and Testament* (1600) sur les végétaux, cousus aux costumes. Voir aussi F. Laroque, *op. cit.*, passim.
35. *The Faithful Shepherdess*, I, 2, p. 331.
36. Ronsard, édition Gustave Cohen, Gallimard, Pléiade, tome 2, p. 295. Ronsard par cette image décrit le vêtement de deuil de Marie Stuart.
37. Cf. l'article de Erwin Panofsky : "*Et In Arcadia Ego* : Poussin and the Elegiac Tradition", paru en 1936, puis repris dans *Meaning and the Visual Arts* (Penguin, Harmondsworth, 1970), ch. 7.
38. Il s'agit ici du tableau peint c. 1620, qui se trouve à Chatsworth, non de celui, plus tardif (c. 1640) du Musée du Louvre. Voir Alain Mérot, *Poussin* (Hazan 1990), p. 92 et 93.
39. Marlowe, *The Passionate Shepherd to his Love*, strophe 4.
40. *Arcadia*, op. cit., p. 286.
41. Etymologie rappelée par Claude-Gilbert Dubois lors de ce colloque.
42. "What a devil hast thou to do with the time of the day ? Unless hours were cups of sack, and minutes capons, and clocks the tongues of bawds..." (*Henry IV*, I, 2, 6-8).
43. Dans *La Flûte enchantée* de Mozart, le rite devient rite maçonnique, non sans conserver les fonctions archaïques de la pastorale nocturne avec, en son centre bien sûr, l'oiseleur Papageno, substitut de l'homme vert ou du satyre ingénu.
44. *The Merry Wives*, V, 5, 30-31.
45. Ibid, V, 5, 43.
46. *Comus*, édition John Carey, *Complete Shorter Poems*, Longman, 1968, 1971, 620-21, p. 206 et 639, p. 208.
47. Haendel, *Orlando*, II, 5. Cf. l'enregistrement par Christopher Hogwood, ainsi que le texte et les traductions qui l'accompagnent, L'Oiseau-Lyre, Decca, 1991.
48. Ibid. II, 8.
49. *The Faithful Shepherdess*, I, 1, p. 326.
50. Ibid.
51. *The Tempest*, IV, 1, 181-84.

52. Sur le rapprochement de Caliban et des faunes ou satyres, voir F. Laroque, *Shakespeare's Festive World*, *op. cit.*, note 33, p. 368.

53. *The Faithful Shepherdess*, I, 1, p. 325.

54. Le masque de l'acte IV, scène 1, dans *The Tempest*, est masque de fertilité, mais pour des fiançailles et non pour un mariage.

55. Selon l'expression qu'utilise Prospero pour décrire le masque pastoral qu'il vient de donner en spectacle aux amants, *The Tempest*, IV, 1, 151.

56. Jean Rousset, dans *La littérature de l'Age Baroque en France* (Corti, 1954), consacre un chapitre au paysage funèbre dans la poésie de la fin du XVIème et début du XVIIème siècle.

57. Expression utilisée par Claude-Gilbert Dubois lors de ce colloque.

58. G. Genette parle d'érotisme dévot dans l'article cité supra, note 30, "Le serpent dans la bergerie", *op. cit.*, p. 115.

59. *Comus*, vv. 669-70, *Complete Shorter Poems*, éd. John Carey (Longman, 1968) p.209.

60. Soeur du berger Astrophel, dans *Astrophel, A Pastorall Elegie upon the death of the most Noble and valorous Knight, sir Philip Sidney*, "The Lay of Clorinda", in Spenser, *Poetical Works*, J.C. Smith et E. de Selincourt (éds), OUP, 1971 (1912), p. 549.

71. Voir André Chastel, *La Grottesque*, Paris, Le promeneur, 1992.

62. Voir Gisèle Venet, "Grotesques et grotesque : de Falstaff aux opéras de Purcell", in CERCLES, N° spécial, *Le Grotesque au Théâtre*, J. P. Maquerlot, éd., Rouen, 1992.

63. *The Tempest*, V, 1, 275-76. Prospero, à propos de Caliban, dit : "this thing of darkness, I / Acknowledge mine."

64. *The Tempest*, I, 2, 481 : Prospero, s'adressant à Miranda, suggère que Ferdinand, comparé à la plupart des autres hommes est un Caliban.

65. Claude-Gilbert Dubois définit ainsi les représentations imaginaires de l'organisation sociale, dont celle de la pastorale, dans *L'imaginaire de la Renaissance*, PUF, 1985.

66. Cf. l'article de Gérard Genette, "l'univers réversible", in *Figures*, *op. cit.*