

“ ‘Et in Arcadia ego’ : modulations mélancoliques de la tradition pastorale entre Lumières et Romantismes ”

Jean-Louis HAQUETTE
Université de Reims

Ce que je présenterai ici n'est pas le résultat d'une recherche aboutie, mais un aspect d'un travail comparatiste en cours sur la tradition pastorale en France, en Angleterre et en Allemagne, entre Lumières et Romantismes. Mon propos sera moins une synthèse qu'un parcours textuel, qui essaiera d'éclairer quelques modulations mélancoliques de la pastorale en France et en Angleterre. Ce parcours s'organisera en trois moments. J'analyserai d'abord des lectures des “ Bergers d'Arcadie ” de Poussin au XVIII^e siècle, pour ensuite étudier quelques exemples de présence de tombeaux dans des univers littéraires pastoraux, avant de m'intéresser à une variation de ce motif, la chaumière en ruines comme matrice poétique et narrative.

Mais, avant d'aller plus loin, quelques précisions sur le sens de “ mélancolie ” dans ce qui suivra. Les communications à ce volume en montrent la polysémie possible, puisque le mot peut renvoyer aussi bien à des manifestations pathologiques extrêmes qu'à une vision désenchantée du monde. Si l'on se réfère à l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, on trouve trois articles sur la mélancolie. Pour la commodité de l'exposition, je commencerai par le troisième. Il est médical, et part de l'étymologie du mot pour définir

une maladie qu'[Hippocrate] a cru produite par la bile noire dont le caractère générique et distinctif est un délire particulier, roulant sur un ou deux objets déterminément, sans fièvre ni fureur, en quoi elle diffère de la manie et de la phrénésie.¹

On reconnaît ici la tradition qui fait de la mélancolie une pathologie plus qu'un tempérament. Le deuxième article, intitulé “ mélancholie religieuse ” s'inspire de la tradition de l'*acedia*,² mais dans une perspective de critique de l'ascétisme, typique des Lumières: “tristesse née de la fausse idée que la religion proscrit les plaisirs innocents et qu'elle n'ordonne aux hommes pour les sauver le jeûne, les larmes et la contrition du cœur.” Le premier article, où de façon significative

¹ Le texte de l'Encyclopédie est cité d'après le CD-Rom *L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, Redon, Marsanne, 2000.

² Voir à ce sujet l'ouvrage d'Anne Larue, *L'Autre mélancolie. Acedia ou les chambres de l'esprit*, Paris, Hermann, 2001.

“ *Et in Arcadia ego* ’: modulations mélancoliques de la tradition pastorale ”

mélancolie s’écrit sans “ h ”, est le plus intéressant pour mon propos. À la différence des deux autres, la définition n’est pas négative: la mélancolie y est définie comme “ le sentiment habituel de notre imperfection ”. La suite explicite cette définition:

Elle est opposée à la gaité [sic ?] qui naît du contentement de nous-mêmes: elle est le plus souvent l’effet de la faiblesse de l’âme et des organes: elle l’est aussi des idées d’une certaine perfection, qu’on ne trouve ni en soi, ni dans les autres, ni dans les objets de ses plaisirs, ni dans la nature: elle se plaît dans la méditation qui exerce assez les facultés de l’âme pour lui donner un sentiment doux de son existence, et qui en même temps la dérobe au trouble des passions, aux sensations vives qui la plongeraient dans l’épuisement.

L’article évoque ensuite un tableau de Vien, où l’on trouve, entre autres, la posture mélancolique traditionnelle de la tête appuyée sur la main³. Ce type de mélancolie ne relève ni de la maladie, ni d’un tempérament, mais de ce qu’on serait tenté d’appeler une “ économie des sentiments ”. J’essaierai de montrer ici que cet état, que d’autres textes du XVIII^e siècle qualifient de “ douce mélancolie ” par opposition à la “ noire mélancolie ” pathologique⁴, peut être considéré comme une “ pastoralisation ” de la mélancolie traditionnelle. Après ces précisions terminologiques, venons-en donc aux liens entre pastorale et mélancolie.

1. Arcadie et mélancolie

Je partirai d’un *locus classicus* pictural, qui lie pastorale et mélancolie: le tableau “ Les Bergers d’Arcadie ” de Poussin⁵. L’étude iconologique très célèbre d’Erwin Panofsky⁶ a montré que le tableau proposait une transformation élégiaque d’un *memento mori* baroque, présent dans un tableau du Guercin; à la rencontre

³ Cette posture a été étudiée, après Panofsky, par Maxime Préaud, *Mélancolies*, Paris, Herscher, 1982.

⁴ Une rapide recherche sur la base *Frantext* de l’Institut national de la langue française donne 567 occurrences de “ mélancolie ” entre 1700 et 1800 dont 36 syntagmes “ douce mélancolie ”, 67 “ profonde mélancolie ” et 24 “ noire mélancolie ”. *Frantext* ne donne pas d’occurrence de “ douce mélancolie ” avant *Cleveland* de Prévost. En revanche, l’*Oxford English Dictionary*, à l’article “ melancholy ”, donne sous le sens 3 d) une citation d’une chanson du 1614: “ A sweet melancholy my sence keepses ”. On connaît aussi un poème de John Fletcher qui utilise “ sweet melancholy ”. Le syntagme est absent du corpus shakespearien, mais présent chez Burton, et chez Milton.

⁵ Conservé au Louvre, Peintures françaises. Une version antérieure, de tonalité très différente, est conservée au château de Chatsworth.

⁶ Publiée en 1935, elle a été reprise dans *Meaning in the Visual Arts* [1955], Harmondsworth, Penguin, 1969, p.295-320.

Jean-Louis Haquette

dramatique de la mort, succède une contemplation méditative de l'idée de mortalité⁷, tonalité que Panofsky fait remonter, pour ce qui est de la pastorale, à Virgile. De cette transformation témoignent, dans la réception de l'œuvre au XVIIIe siècle, les traductions erronées de l'inscription qui figure sur le tombeau: "Et in Arcadia ego" est rendu par "Je vivais cependant dans l'Arcadie" (Abbé Batteux) ou "Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie" (Diderot) ou encore "Et moi aussi, je fus pasteur dans l'Arcadie" (Abbé Delille). Je laisse aux experts de Poussin le soin d'apprécier l'interprétation de Panofsky, qui attribue à Poussin lui-même l'intention élégiaque, pour m'attarder sur ces lectures du tableau au XVIIIe siècle.

De façon caractéristique, lorsque Diderot évoque le tableau comme exemple dans *De la Poésie dramatique*, à propos des contrastes, il en modifie les données visuelles:

Il y a un paysage du Poussin où l'on voit de jeunes bergères qui dansent au son du chalumeau; et à l'écart, un tombeau avec cette inscription: Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie. Le prestige de style dont il s'agit tient quelquefois à un mot qui détourne ma vue du sujet principal, et qui me montre de côté, comme dans le paysage du Poussin, l'espace, le temps, la vie, la mort, ou quelque idée grande et mélancolique, jetée tout au travers des images de la gaieté.⁸

On retrouve ici l'opposition "gaieté" / "mélancolie" présente dans l'article de l'*Encyclopédie*, et ce qui est souligné, c'est le contraste entre la gaieté pastorale, symbolisée par la danse au son du chalumeau, et la méditation mélancolique.

Dans le *Salon de 1767*, Diderot revient deux fois rapidement sur le tableau. Il l'évoque d'abord dans une notice critique sur le paysagiste Julliard: "Voyez comme le Poussin est sublime et touchant, lorsqu'à côté d'une scène champêtre, riante, il attache mes yeux sur un tombeau où je lis: Et ego in Arcadia"⁹. Il revient au tableau de Poussin à la fin de la "Promenade de Vernet", pour en faire le pendant de "L'homme au serpent", le premier illustrant la pitié et le second la crainte. Il persiste à infléchir les données visuelles, à modifier l'inscription en "Et ego in Arcadia" (et non "Et in Arcadia ego") et à la sur-traduire par "Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie". Pour Diderot, les liens entre pastorale et mélancolie sont, dans le cas du tableau de Poussin, de l'ordre du contraste, de

⁷ "no longer a dramatic encounter with Death but a contemplative absorption in the idea of mortality.", p. 313.

⁸ Diderot, *Œuvres*, Éd. L. Versini, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1996, T. IV, *Esthétique, Théâtre*, p. 1316.

⁹ *Ibid.*, p. 645.

“ *Et in Arcadia ego*’ : modulations mélancoliques de la tradition pastorale ”

l’oxymore visuel. Panofsky explique, dans une note, la transformation du tableau par une possible confusion avec d’autres tableaux de Poussin, ou avec des tableaux d’autres peintres, où voisinent danse et tombeau¹⁰. Il nous semble qu’on peut en donner une autre explication: si Diderot juxtapose danse pastorale et tombeau, c’est que la rencontre du pastoral et du mélancolique ne lui semble pas naturelle, qu’elle crée un effet saisissant d’antithèse. Tout se passe comme si l’une et l’autre ne pouvaient se superposer, alors que c’est le cas dans le tableau de Poussin¹¹.

L’abbé Delille utilise aussi le tableau comme modèle d’effet de contraste dans son poème *Les Jardins*. Il transforme lui aussi les données visuelles, et semble plus avoir lu Diderot que vu le tableau¹²:

Inventez, hasardez des contrastes heureux;
Des effets opposés peuvent s’aider entre eux.
Imitez le Poussin: aux fêtes bocagères
Il nous peint les bergers et les jeunes bergères,
Les bras enlacés, dansant sous les ormeaux,
Et près d’eux une tombe où sont écrits ces mots:
Et moi aussi je fus pasteur dans l’Arcadie.¹³

Delille ajoute en note:

Ces contrastes de sensations moitié voluptueuses, moitié tristes, agitant l’âme en sens contraire, font toujours une impression profonde; et c’est ce qui m’a engagé à jeter au milieu des scènes riantes des jardins, la vue mélancolique des urnes et des tombeaux consacrés à l’amitié ou à la vertu.¹⁴

On le voit, ce que retient aussi Delille, c’est la rencontre frappante et inhabituelle de la mort et de la pastorale¹⁵. De ces exemples, il apparaît qu’au siècle des

¹⁰ Article cité, note 48, p. 317.

¹¹ Laurence Giavarini suggère à juste titre qu’il peut aussi simplement s’agir d’un effet de distorsion naturel entre perception visuelle et écriture du visible, et l’on sait que Diderot modifie parfois les données visuelles des tableaux qu’il décrit de mémoire. Même en tenant compte de cela, il me semble que la modification ne relève pas seulement de la contingence, mais qu’elle est significative.

¹² La proximité semble ici indiquer une influence directe; il est fort possible que Delille ait lu *De la poésie dramatique*, qui servit de préface au *Père de famille* (1758).

¹³ Jacques Delille, *Œuvres complètes*, Paris, Didier, 1870, Chant IV, p. 26.

¹⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵ Le motif du tombeau dans le paysage agreste, tel que le propose ici Delille fit fortune dans les jardins paysagers du XVIIIe siècle. L’exemple le plus spectaculaire est celui du domaine de la princesse Radziwill, en Pologne. Nommé Arcadia, il semble tout entier sorti du tableau de Poussin et contenait bien sûr un faux tombeau avec la fameuse citation. Voir James Steven Curl, “Arkadia, Poland: Garden of Allusions”, *Garden History*, 23: 1, été 1995, p. 91-112.

Jean-Louis Haquette

Lumières la rencontre de la mort et de la pastorale ne va pas de soi¹⁶, et que plus que l'adoucissement pastoral de la mélancolie, qui est la spécificité du tableau de Poussin, soit surtout perçu le contraste entre gaieté pastorale et mélancolie funèbre.

2. Du pictural au narratif

Le tableau de Poussin se retrouve dans un conte moral tardif de Marmontel, *Palémon*, qui fait partie de la série rédigée pendant la Révolution. Marmontel en fait un usage qui intéresse directement notre propos. L'œuvre de Poussin sert de point de départ au récit, mais les données visuelles ainsi que le sens de l'inscription sont encore une fois modifiées.

Le texte s'ouvre ainsi:

Après avoir longtemps considéré dans un religieux silence le tombeau sur lequel étaient gravés ces mots, *Et moi, je vivais aussi dans l'Arcadie*, des bergers, de jeunes bergères, que la vue de ce monument avait tristement occupés, s'en allaient émus et pensifs, l'amant à côté de l'amante; les uns les yeux baissés, les autres, d'un regard attendri, s'exprimant sur ce qui se passait dans leur âme; quelques-uns se donnant la main, et semblant se dire l'un à l'autre: puisque c'est là le terme où tout finit, au moins aimons-nous jusque-là.

Tandis que, l'esprit encore plein de ces idées mélancoliques, ils s'avançaient hors du bocage qui environnait le tombeau, ils virent au coin du vallon une bergerie solitaire, et à la porte de la cabane, un vieillard assis et plongé dans une tristesse profonde. Son corps était courbé, sa tête chauve et parsemée de cheveux blancs s'appuyait sur la noueuse épine qu'il tenait dans ses mains. Il ne s'aperçut pas de leur approche; et ce ne fut qu'en entendant leurs voix qu'il souleva sa tête et sa paupière appesantie [...].¹⁷

On le voit, le tableau poussinien, qui n'est pas vraiment décrit, devient matrice narrative: il suscite d'abord la réaction mélancolique des bergers, qui est caractérisée par l'émotion ("émus", "regard attendri") et la méditation ("pensifs", "les yeux baissés") ce qui est assez proche du sens désigné dans le premier article de l'*Encyclopédie*. L'apparition du vieillard vient donner en quelque sorte la parole au tombeau, puisque c'est l'histoire de celui qui y est enterré qui va

¹⁶ La tradition littéraire pastorale intègre pourtant, dès Théocrite, la lamentation sur la mort d'un berger.

¹⁷ Jean-François Marmontel, *Œuvres*, Liège, 1819, vol. VI, *Nouveaux contes moraux*, "Palémon", p. 93.

“ *Et in Arcadia ego*’ : modulations mélancoliques de la tradition pastorale ”

être racontée par le vieux berger¹⁸. On remarquera que l'attitude du vieillard “ plongé dans une tristesse profonde ” et qui semble abîmé en lui-même, au point de ne pas remarquer l'approche des bergers, correspond, elle, à la troisième et traditionnelle définition.

Le récit se poursuit et le vieillard raconte le destin funeste de sa fille Lycoris, dont le tombeau liminaire contient le corps. Elle était promise au berger Myrtis, mais celui-ci mourut le jour de ses noces, et elle le suivit de près dans la tombe. C'est un deuxième tableau de Poussin, “ L'homme au serpent ”, qui fournit la péripétie centrale¹⁹.

Le tableau narrativisé repose sur un contraste, entre la danse joyeuse et le destin funeste, qui n'est pas présent de cette façon dans le tableau, mais correspond bien à l'effet voulu par Poussin, le surgissement de la mort dans un paysage paisible. Marmontel l'interprète comme une variation, non plus élégiaque, mais tragique des “ Bergers d'Arcadie ”:

Alors se dépouillant de sa tunique nuptiale, il s'était plongé dans les eaux du lac qui leur est consacré. Mais lorsqu'il en sortit, aussi pur, aussi éclatant que la fleur du lis ou celle du narcisse, lorsqu'elle brille encore de la rosée du matin, un énorme serpent, qui se tenait caché sous l'herbe, et qui se sent foulé par Myrtis, se dresse, l'enveloppe, se replie autour de son corps.

Tout à coup dans les airs un effroyable cri s'élève. Ma troupe et moi nous l'entendons de loin, et saisis de frayeur nous écoutons. Le cri redouble, et nous voyons un groupe de pasteurs, plus voisins du lac, lever les mains au ciel, et par ces mouvements exprimer l'horreur et l'effroi. C'était Myrtis que l'on voyait enceint des longs replis du serpent qui l'étouffait. Hélas! ma fille et ses compagnes n'avaient même pas entendu ces cris, et tandis que le malheureux s'épuisait en efforts pour se dégager de ses nœuds, dont il était comme enchaîné, ma fille, son amante, ivre de bonheur et de joie, et le front couronné de fleurs, dansait de joie au fond de la prairie, et animait par son exemple un cercle de jeunes amants. O trompeuse prospérité! qui peut se fier à tes caresses ? qui peut s'endormir dans ton sein?²⁰

¹⁸ On pourrait relier la posture du vieillard aux analyses de Michael Fried, en considérant qu'il s'agit de la transposition narrative d'un topos pictural. Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, Londres, University of California Press, 1980.

¹⁹ On serait tenté de supposer que Marmontel se souvient ici du *Salon de 1767* de Diderot, même si les Salons étaient destinés à la revue manuscrite de Grimm, *La Correspondance littéraire*, de diffusion prestigieuse mais confidentielle. Comme nous l'avons rappelé, les deux tableaux étaient reliés par Diderot aux deux effets aristotéliens de la tragédie, ce qui ici correspond assez bien.

²⁰ *Op.cit.*, p. 109

Jean-Louis Haquette

Au cœur de l'univers pastoral, dans le cadre de noces, la mort semble surgir et crier "Et in Arcadia ego", et Marmontel renoue avec la violence du *memento mori* baroque, ce que vient exprimer l'exclamation finale, qui souligne la fragilité de la félicité, soumise irrémédiablement à l'irruption de la mort. On est donc face à deux tableaux narrativisés, dont l'un donne une version élégiaque de la mortalité, source d'une mélancolie douce, et l'autre une version tragique, source de la noire mélancolie du vieillard.

Le récit se poursuit cependant, et Marmontel choisit de ne pas laisser le lecteur sur une note tragique. Les bergers, suite à ce récit, proposent au vieillard d'adopter deux bergers orphelins, qui remplaceront en quelque sorte Lycoris et Myrtis:

Cette adoption fut consacrée sur le tombeau; [...] Palémon conduisit les deux époux à l'autel; et en les unissant il baigna leurs mains de ses larmes. Mais insensiblement ses larmes perdirent de leur amertume; une douce et tendre famille peupla sa solitude, l'égaya quelquefois, et après avoir été le plus heureux des pasteurs d'Arcadie, et longtemps le plus malheureux, il acheva de vieillir content de la dernière consolation qui reste à l'homme vertueux, dans des afflictions sans remèdes, la douceur de faire du bien et de laisser de soi de tendres souvenirs.²¹

La fin du texte vient reconduire l'atmosphère de douce mélancolie du début, en la teintant de l'idéal de bienfaisance. On le voit, deux versions des rapports entre mélancolie s'opposent dans ce récit complexe: la noire mélancolie qui naît de l'irruption de la mort tragique au sein de l'univers pastoral, dans le récit inséré, et la douce mélancolie qui atténue le tragique en méditation apaisée sur la mortalité, dans le récit cadre. Cette configuration ne nous semble pas unique, mais révélatrice de deux possibilités de rapports entre pastorale et mélancolie, au moins au siècle des Lumières: la "rencontre dramatique avec la mort" qui crée une noire mélancolie (version baroque), et "l'absorption contemplative dans l'idée de mortalité", (version élégiaque) qui crée une douce mélancolie. Le mouvement de récit de Marmontel serait alors le passage de l'une à l'autre, l'atténuation pastorale de la mélancolie en méditation sur la mortalité.

Un autre récit de la même époque propose une variation sur ces thèmes; c'est un roman pastoral oublié d'un auteur fécond mais obscur, Pierre Blanchard²²,

²¹ *Ibid.*, p. 113.

²² D'une remarquable longévité (né en 1772, il meurt en 1856) Pierre Blanchard, après des tentatives pastorales marquées par l'influence de Baculard d'Arnaud, fut un infatigable vulgarisateur pédagogique. Le catalogue de la B.n.F. comporte à son nom 159 entrées, pour une trentaine d'ouvrages différents.

“ *Et in Arcadia ego*’ : modulations mélancoliques de la tradition pastorale ”

qui donne lui aussi une place centrale au tombeau dans l'univers pastoral, ce dont témoigne le titre même de l'œuvre: *Félix et Pauline, ou Le tombeau au pied du Mont Jura*. Le début de la narration est lié, comme dans *Palémon*, à la rencontre d'un vieillard près d'un tombeau:

Déjà le soleil allait se perdre pour nous vers l'occident, et ne brillait plus que sur le haut des roches élevées et des sapins qui ombrageaient le sommet de la montagne, déjà une fraîcheur agréable se répandait dans les airs et des vapeurs s'élevaient des bords des ruisseaux et des endroits humides, comme des nuages de fumée d'une obscure blancheur, lorsque j'aperçois un vieillard en cheveux blancs, assis au pied d'un gros buisson de buis sous un sapin; son bâton était à côté de lui, et il avait la tête appuyée sur une de ses mains; il paraissait absorbé dans de profondes réflexions: j'étais proche de lui qu'il ne m'avait pas encore vu.²³

Si l'ouverture du passage représente une variation sur un topos pastoral, celui du soir qui vient, le personnage, comme *Palémon*, est placé sous le signe de la mélancolie, par son attitude, son absorption en lui-même, ainsi que par les arbres symboliques qui l'entourent: buis et sapins liés au monde funèbre. Le voyageur, qui lui demande où se trouve l'auberge la plus proche, est surpris par son comportement, qui associe hospitalité et étrangeté:

“ Si vous voulez accepter l'offre d'un berger, venez dans ma chaumière; vous y trouverez l'hospitalité qu'on doit aux étrangers ”. Aussitôt il se lève de dessus le gazon, mais avant de quitter le lieu où nous étions, il se baissa, et baisa une pierre brute qui était au pied du sapin; surpris de cette action, je ne pus m'empêcher de lui en demander la cause; il soupire et ne me répond point. Je crus qu'il ne m'avait pas entendu, je l'interroge de nouveau. Mon importunité parut lui causer quelque peine; il me dit: “ Jeune homme, pourquoi voulez-vous déchirer mon cœur? ” Ces mots m'étonnèrent bien davantage; je n'osai répliquer, mais je le regardais attentivement, presque persuadé qu'il n'était point dans son bon sens. Il s'aperçut du désordre en quelque sorte de mes idées, et voulut justifier ce que sa réponse avait d'extraordinaire; il reprend: c'est là; c'est sous ce sapin qu'ils reposent, c'est leur tombeau.²⁴

Ici c'est bien la noire mélancolie qui est présente, et le récit apprend vite au lecteur que le personnage, qui reste anonyme, se sent responsable de la mort de sa fille Pauline, et de son fiancé Félix. C'est parce qu'il s'est laissé éblouir par la richesse d'un aristocrate amoureux de Pauline, qu'il a brisé l'union projetée dès l'enfance de celle-ci avec le fils de son voisin et ami. Félix désespéré se suicide, et Pauline ne lui survit que peu de temps. Au tableau initial du bonheur et de la gaité [idem]

²³ Pierre Blanchard, *Félix et Pauline ou le Tombeau au pied du mont Jura*, Paris, 1795, vol. 1, p. 4.

²⁴ *Ibid.*, vol. 1, p. 6.

Jean-Louis Haquette

pastorale, succède le pathétique des amants vertueux et malheureux. Il semble bien qu'il n'y ait pas ici d'atténuation pastorale de la mélancolie du père coupable, mais irruption du pathétique sombre dans un décor pastoral. Dans le corps même du récit, Félix se suicide par mélancolie amoureuse, Pauline meurt de mélancolie, et rien ne vient les consoler. C'est que, sous l'influence du genre sombre mis à la mode par les *Epreuves du sentiment* de Baculard d'Arnaud, le roman vise l'effet pathétique plus que le didactisme moral (comme c'était le cas de *Palémon*). C'est le voyageur auditeur du récit qui va être, *in fine*, saisi par la douce mélancolie que provoque le spectacle de la vertu éprouvée:

Je me couchai, mais il me fut impossible de trouver le repos; j'avais l'esprit trop troublé par ce que je venais d'entendre; la nuit était avancée et le premier rayon du jour vint bientôt briller sur les carreaux de ma croisée; je me jetai en bas du lit, et après avoir déjeuné, je quittai la maison hospitalière où l'on m'avait si amicalement reçu.

Je retournai dans la vallée où j'avais trouvé le vieillard; je voulais rendre hommage à la vertu avant que de m'éloigner. L'aspect de ces lieux fit une vive impression sur mon cœur, les larmes mouillèrent mes yeux, et je n'approchai qu'avec un respect religieux; je lus sur la pierre qui était au pied du sapin, ces mots que je n'avais pas remarqués la veille à cause de l'obscurité: "Ci-gissent Félix et Pauline, Amants tendrement unis. Passant répands tes pleurs sur leur tombeau. Ils étaient vertueux, ils n'ont presque pas vécu." [...] je m'éloignai de ce lieu de mélancolie emportant au fond du cœur une tristesse qui m'était chère, et le désir d'entretenir ma sensibilité, et d'être toujours vertueux.²⁵

Le récit s'ouvre et se ferme sur l'évocation du tombeau, mais les deux scènes sont contrastées: à l'évocation nocturne de l'incipit, placé sous le signe de la noire mélancolie, et centrée sur le vieillard en deuil, s'oppose la contemplation finale, au petit matin, avec la révélation de l'épithète des héros éponymes, qui propose une variation sur le "Et in Arcadia ego": l'inscription ne dit rien du sort tragique des deux amants, mais se veut rappel de la fragilité humaine. Ce n'est ainsi que de façon ultime qu'apparaît la douce mélancolie, sous la forme "d'une tristesse qui m'était chère". Le vieillard narrateur n'est pas présent, signe qu'il ne connaît aucune consolation dans la fiction, et seul le voyageur auditeur, après avoir éprouvé le pathétique du récit, au point d'en perdre le sommeil, atteint dans les dernières lignes du texte un état apaisé.

On le voit, l'articulation entre pastorale et mélancolie est assez différente entre le conte moral de Marmontel et le roman de Blanchard. Dans un cas, la rencontre dramatique entre la mort et la pastorale se résout en une méditation

²⁵ *Idid.*, vol. 2, p. 154.

“ *Et in Arcadia ego*’ : modulations mélancoliques de la tradition pastorale ”

élégiacque sur la mortalité, qui concerne les personnages représentés dans la fiction, les bergers auditeurs comme le vieillard narrateur, alors que chez Blanchard l'irruption de la mort en Arcadie est utilisée à des fins pathétiques: il s'agit de provoquer l'émotion du lecteur, dont le voyageur est un double représenté dans la fiction. Il n'y a pas conciliation de la pastorale et de la mélancolie; Blanchard semble obéir au précepte de Diderot, et jeter au travers de la gaité pastorale quelque grande idée mélancolique, afin de créer un contraste qui puisse marquer le lecteur. Indirectement, on pourrait y voir deux attitudes face aux événements révolutionnaires, puisque ces deux textes ont été rédigés pendant cette période. Même si aucun discours politique explicite n'est présent dans aucun des deux textes²⁶, il semble que paradoxalement chez Blanchard, soldat de la Révolution, il n'y ait aucune consolation à la vertu persécutée, alors que chez Marmontel, qui dut quitter Paris pour la Normandie, la bienfaisance soit une perspective encore possible. De plus, chez l'un, la mort est causée par la faiblesse humaine, alors que chez l'autre c'est un coup du sort inexplicable. On pourrait avancer comme explication l'âge des deux auteurs: Blanchard a 23 ans quand il publie *Félix et Pauline*, Marmontel 68 quand il rédige *Palémon*. On peut comprendre alors une plus grande immédiateté, une implication émotive plus forte chez le premier, un certain recul chez le second.

3. La pastoralisation de la mélancolie

La présence de l'épithaphe finale, incluse dans le texte, n'est pas sans évoquer le lointain souvenir d'un des poèmes les plus célèbres du XVIII^e siècle anglais, “Elegy written in a country churchyard”, de Thomas Gray. Le rapprochement n'est pas si artificiel qu'il pourrait sembler, non seulement à cause des traductions du poème en France²⁷, mais aussi par la rencontre, dans ce texte monument, du pastoral et de la mélancolie. Nous voudrions nous attarder sur la spécificité de cette rencontre, en étudiant comment Gray réorganise des motifs préexistants.

Les premières strophes du poème sont dans toutes les mémoires, au moins celle des écoliers anglais:

²⁶ Il n'y a aucune attaque anti-nobiliaire dans *Félix et Pauline*; le noble amoureux de Pauline n'est pas un suborneur, ses intentions sont honorables, et après la mort de Pauline, il se retire du monde. La responsabilité porte uniquement sur le vieillard narrateur, qui fait partie de l'univers pastoral.

²⁷ L'abbé Delille, dans *Les Jardins*, imite Gray dans la suite du passage que nous avons cité à propos du tableau de Poussin. Il le reconnaît en note. *Op. cit.*, Chant IV, p. 27 et note 2, p. 35.

Jean-Louis Haquette

The curfew tolls the knell of parting day,
The lowing herd winds slowly o'er the lea,
The ploughman homeward plods his weary way,
And leaves the world to darkness and to me.

Now fades the glimmering landscape on the sight,
And all the air a solemn stillness holds,
Save where the beetle wheels his droning flight,
And drowsy tinklings lull the distant folds;

Save that from yonder ivy-mantled tower
The moping owl does to the moon complain
Of such as, wandering near her secret bower,
Molest her ancient solitary reign.

Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade,
Where heaves the turf in many a mouldering heap,
Each in his narrow cell for ever laid,
The rude forefathers of the hamlet sleep.²⁸

Toutes les éditions critiques du texte signalent en note l'influence possible de Collins ("Ode to evening") et de Thomas Warton ("The Pleasures of Melancholy") dans l'évocation initiale, notamment la chouette et la tour couverte de lierre, qui viennent directement de Warton. Il n'est pas inutile de citer le contexte de ces deux emprunts à Warton, contexte le plus souvent passé sous silence. Le passage qui précède immédiatement les vers qui inspirèrent Gray est un adieu à la gaité pastorale:

[...] The laughing scenes
Of purple Spring, where all the wanton train
Of Smiles and Graces seem to lead the dance
In sportive round, while from their hands they shower
Ambrosial blooms and flowers, no longer charm;
Tempe, no more I court thy balmy breeze,
Adieu green vales! Ye broider'd meads adieu!
Beneath yon ruin'd abbey's moss-grown piles
Oft let me sit, at twilight hour of eve,
Where through some western window the pale moon
Pours her long-level'd rule of streaming light;
While sullen sacred silence reigns around,
Save the lone screech-owl's note, who build his bower

²⁸ Le site internet "The Thomas Gray Archive" (<<http://www.thomasgray.org>>) propose une édition hypertexte du poème.

“ *‘Et in Arcadia ego’*: modulations mélancoliques de la tradition pastorale ”

Amid the mould’ring caverns dark and damp,
Or the calm breeze, that rustle the leaves
Of flaunting ivy, that with mantle green
Invests some wasted tower.²⁹

Ici s’opposent deux paysages liés à deux états de l’âme: le *locus amoenus* de la pastorale, plein de gaité, mais qui ne charme plus, et la ruine gothique sous la lune, qui plait par sa mélancolie. Aux plaisirs usés de la pastorale, le sujet lyrique préfère les charmes moins communs de la mélancolie, dont le paysage, victime de son succès, deviendra vite aussi topique que le premier.

Si Gray s’empare de cette évocation, il conçoit différemment son lien à l’univers pastoral. On note en effet, que plutôt que d’opposer pastorale et mélancolie, le poète a tressé les deux thèmes tout au long des quatre premières strophes de son élégie. Les éléments pastoraux proviennent de la deuxième des *Five Pastoral Eclogues* (1745) de Thomas Warton, particulièrement des vers 20-23, et 28-36:

Then let me walk the twilight meadows green,
Or breezy up-lands, near thick-branching elms,
While the still landscape soothes my soul to rest,
And every care subsides to calmest peace [...]
The solitude that all around becalms
The peaceful air, conspires to wrap my soul
In musings mild, and nought the solemn scene
And the still silence breaks; but distant sounds
Of bleating flocks, that to their destin’d fold
The shepherd drives; mean-time the shrill-tun’d bell
Of some lone ewe that wanders from the rest,
Tinkles far off, with solitary sound;
The lowing cows [...].³⁰

On voit bien comment Gray combine ses deux sources: la première strophe encadre deux vers pastoraux — le retour des troupeaux et celui du laboureur — par deux vers liés à la mélancolie — le glas du jour, et la solitude dans l’obscurité. La deuxième strophe procède différemment: deux vers pastoraux — le vrombissement de coléoptères et le son des clarines — succèdent à deux vers mélancoliques — la

²⁹ Vers 21-37. Le texte de Warton est disponible sur le serveur *Eighteenth Century Etexts* (<<http://caxton.stockton.edu/pom>>).

³⁰ Cité par R. Lonsdale, voir édition hypertexte, “ The Thomas Gray Archive ”.

Jean-Louis Haquette

disparition du paysage visible et le calme solennel du soir³¹. La troisième strophe est tout entière mélancolique, et vient de Warton, mais la quatrième unit à nouveau les deux thématiques. Les ifs, arbres mélancoliques par excellence, s'allient aux ormes pastoraux. L'évocation des tombes est en quelque sorte pastoralisée; plus de monument en pierre, mais une ondulation du gazon; la périphrase "many a mouldering heap", qui renvoie aux pierres tombales, les naturalise doublement: ce ne sont plus des monuments funéraires, mais des "tas" — "heap" — mot qui fait disparaître l'intention commémorative humaine, et les tombes, sous l'effet du temps, se décomposent — "mouldering". Les deux derniers vers proposent deux visions des tombeaux, la première mélancolique, avec l'évocation de l'étroitesse des caveaux, et l'éternité de cet emprisonnement, la seconde pastorale, avec le sommeil — atténuation lexicalisée de la mort — des "forefathers" du hameau.

Tout dans l'écriture de ce début du poème contribue à une modulation pastorale de la mélancolie, mais l'on pourrait aussi dire une "mélancolisation" du pastoral, tant l'équilibre se crée entre les deux thématiques. Encore une fois, la confrontation dramatique avec la mort est remplacée par une absorption contemplative dans l'idée de mortalité, méditation que la suite du texte développe, jusqu'à l'épithaphe finale, sur laquelle nous reviendrons, car elle suscite une figure de poète-promeneur.

4. Ruines rustiques et mélancolie pastorale

La rencontre avec le tombeau n'est pas la seule configuration textuelle à proposer au XVIII^e siècle une modulation mélancolique du pastoral: la présence des ruines d'une chaumière est un autre "embrayeur de mélancolie" dans les textes qui appartiennent à la tradition pastorale. Nous nous limiterons ici à deux exemples, l'un français, le second anglais.

Si *Paul et Virginie* peut, à bien des égards, apparaître comme un pendant moderne à l'antique roman *Daphnis et Chloé*, la structure narrative en est différente: "l'espèce de pastorale" de Bernardin de Saint Pierre substitue un emboîtement de narrateurs à la perspective omnisciente et anonyme de Longus. C'est ce récit cadre qui nous intéresse ici, car la narration naît de la contemplation par un promeneur des ruines de deux cabanes, et des explications que va donner un vieillard rencontré fort opportunément:

³¹ Même si Warton parle de "solemn scene" dans sa pastorale, l'entourage du vers de Gray fait pencher l'expression "solemn stillness" vers le mélancolique.

“ *Et in Arcadia ego* ’: modulations mélancoliques de la tradition pastorale ”

Sur le côté oriental de la montagne qui s’élève derrière le Port-Louis de l’île de France, on voit, dans un terrain jadis cultivé, les ruines de deux petites cabanes. Elles sont situées presque au milieu d’un grand bassin formé par de grands rochers, qui n’a qu’une seule ouverture tournée au nord. [...] À l’entrée de ce bassin, d’où l’on découvre tant d’objets, les échos de la montagne répètent sans cesse le bruit des vents qui agitent les forêts voisines, et le fracas des vagues qui brisent au loin sur les récifs; mais au pied même des cabanes on n’entend plus aucun bruit, et on ne voit autour de soi que de grands rochers escarpés comme des murailles. [...] Un grand silence règne dans leur enceinte, où tout est paisible, l’air, les eaux, la lumière.[...]

J’aimais à me rendre dans ce lieu d’où l’on jouit à la fois d’une vue immense et d’une solitude profonde. Un jour que j’étais assis au pied de ces cabanes, et que j’en considérais les ruines, un homme déjà sur l’âge vint à passer aux environs. Il était, suivant la coutume des anciens habitants, en petite veste et long caleçon. Il marchait nu-pieds, et s’appuyait sur un bâton de bois d’ébène. Ses cheveux étaient tout blancs, et sa physionomie noble et simple.³²

La description initiale dessine un *locus amoenus* au cœur de l’île, mais introduit en même temps une distance temporelle: l’Arcadie est perdue — “ jadis cultivé ”, “ ruines ”. Seul demeure l’enchantement du paysage. Le récit rétrospectif permet de mettre en valeur, à l’orée du texte, les ruines des deux cabanes où vécurent Paul et Virginie et de donner ainsi à l’ensemble de leur histoire une tonalité élégiaque. L’univers de la pastorale est définitivement un ailleurs perdu, qu’on peut commémorer mais pas retrouver, comme le constate dans la dernière page du texte le vieillard narrateur:

Jeunes gens si tendrement unis! mères infortunées! chère famille! ces bois qui vous donnaient leurs ombrages, ces fontaines qui coulaient pour vous, ces coteaux où vous vous reposiez ensemble, déplorent encore votre perte. Nul depuis n’a osé cultiver cette terre désolée, ni relever ces humbles cabanes. Vos chèvres sont devenues sauvages; vos vergers sont détruits, vos oiseaux se sont enfuis, on n’entend plus que le cri des éperviers qui volent en rond au haut de ce bassin de rochers. Pour moi, depuis que je ne vous vois plus, je suis comme un ami qui n’a plus d’amis, comme un père qui a perdu ses enfants, comme un voyageur qui erre sur la terre, où je suis resté seul.³³

On retrouve ici la topique déplorative de la pastorale élégiaque, notamment dans la mention du deuil de la nature, qui pleure les bergers disparus. Le mot “ mélancolie ” est absent mais on est bien en face d’un exemple de rencontre de l’univers pastoral et de la méditation mélancolique sur la mortalité qui était à

³² Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, éd. J.Ehrard, Paris, Gallimard, 1984, p. 109.

³³ *Ibid.*, p. 248.

Jean-Louis Haquette

l'origine de notre propos. Même si la question de la pastorale dans *Paul et Virginie* ne se limite pas à ces éléments, ce cadre narratif fournit une clé de lecture pour l'ensemble du récit.

Il faut noter que chronologiquement, le texte de Bernardin précède les récits de Marmontel et de Blanchard. Du point de vue d'une histoire littéraire comparatiste, il semble bien que la rencontre entre pastorale et mélancolie se propage de l'Angleterre à la France, où l'on sait que la "graveyard school" et plus généralement le "genre sombre" anglais connurent un succès certain dans les dernières décennies du siècle des Lumières³⁴. Inversement, il semblerait que Wordsworth se souvienne de Bernardin, dont la pastorale fut très rapidement traduite en anglais³⁵, dans "The ruined cottage", première version de ce qui devint ensuite la première partie de "The Excursion"³⁶.

Le poème s'ouvre sur la rencontre, auprès d'une chaumière en ruine, d'un vieillard, qui va se faire narrateur et expliquer l'histoire de ces ruines, qui sont, comme les tombeaux, des embrayeurs de fiction mélancolique:

Upon that open moorland stood a grove,
The wished-for port to which my course was bound.
Thither I came, and there, amid the gloom
Spread by a brotherhood of lofty elms,
Appeared a roofless Hut; four naked walls
That stared upon each other! I looked round,
And to my wish and to my hope espied
The Friend I sought; a Man of reverend age,
But stout and hale, for travel unimpaired.
There was he seen upon the cottage-bench,
Recumbent in the shade, as if asleep;
An iron-pointed staff lay at his side.³⁷

La configuration est toujours la même: au seuil du texte se profile un monument énigmatique, signe d'un passé révolu, tombeau ou ruine de chaumière, dont la "légende" est fournie par un homme âgé, origine du récit mais aussi, par sa sagesse, garant de son interprétation. On pense bien sûr à la tradition de l'emblème, où une image énigmatique trouve sa glose dans la devise qui

³⁴ Il faut rappeler ici que Blanchard est un disciple de Baculard d'Arnaud. C'est ce qu'il déclare dans la préface du *Rêveur sentimental* (Paris, 1796).

³⁵ Voir H. Hudde, *Bernardin de Saint-Pierre: Paul et Virginie*, Munich, Fink, 1975.

³⁶ Sur l'histoire de ce texte voir Paul Alpers, *op.cit.*, p. 261, n. 3.

³⁷ William Wordsworth, *Poetical Works*, éd. E. Selincourt, Oxford, Oxford University Press [1904], 1964, p. 591, v. 26-37.

“ *Et in Arcadia ego*’ : modulations mélancoliques de la tradition pastorale ”

l’accompagne. Cette image initiale colore l’ensemble du récit qui suit et fonctionne à la fois comme embrayeur narratif et comme indicateur de tonalité.

Le récit que fait le “pedlar” s’inscrit clairement dans la tradition de l’élégie pastorale, et dans son incipit fait mention du topos que nous venons de rencontrer chez Bernardin, celui du deuil de la nature :

Thus did he speak. “ I see around me here
 Things which you cannot see: we die, my Friend,
 Nor we alone, but that which each man loved
 And prized in his peculiar nook of earth
 Dies with him, or is changed, and very soon
 Even of the good is no memorial left.
 The poets, in their elegies and songs
 Lamenting the departed, call the groves,
 They call upon the hills and streams, to mourn,
 And senseless rocks; nor idly; for they speak,
 In their invocations, with a voice
 Obedient to the strong creative power
 Of human passion. Sympathies there are
 More tranquil, yet perhaps of kindred birth,
 That steal upon the meditative mind,
 And grow with thought ”.³⁸

Le passage est important, en ce qu’il caractérise la spécificité du récit du “pedlar”, et plus largement du poème, qui récupère une tradition tout en s’en démarquant. Il se déploie en trois temps. Le premier semble reprendre la réflexion de Gray dans l’*Elegy*: les humbles n’ont pas de monument funéraire, ce qui lie les thèmes du tombeau et la cabane en ruine, en quelque sorte substitut pastoral du tombeau. Le poème va donc être un tombeau des humbles. Puis vient la référence à la tradition pastorale du deuil de la nature, qui est en même temps justifiée et mise à distance: les poètes ont raison d’appeler les rochers, les eaux et les bois à lamenter les morts, puisqu’ils n’ont pas d’autres tombeaux, mais leur façon de saisir les rapport entre l’homme et le monde est sommaire; il est d’autres sympathies, moins spectaculaires mais plus réelles, celles que le poète (à la fois le narrateur et l’écrivain, qui adopte ici la voix non-savante du colporteur) vont mettre en lumière. C’est donc une nouvelle version de l’élégie pastorale que va proposer le poème.

L’accent est mis sur la méditation plus que sur le pathétique, même si l’histoire des habitants du cottage est propre à tirer des larmes³⁹. Pour le “pedlar”,

³⁸ *Ibid.*, p. 596, v. 469-84.

Jean-Louis Haquette

et très certainement derrière lui Wordsworth, le pathétique n'est pas une fin en soi, mais se justifie s'il ouvre sur la réflexion, et ne se limite pas à jouer avec les émotions. La distance avec le Warton des *Pleasures of Melancholy* est nette. Pour celui-ci, la mélancolie est une forme d'aristocratie de la sensibilité qui s'oppose à l'ostentation des richesses:

Few know that elegance of soul refin'd
Whose soft sensations feels a quicker joy
From Melancholy's scenes, than dull pride
Of tasteless splendour and magnificence
Can ever afford⁴⁰.

Wordsworth semble répondre à Warton dans les vers suivants:

It were a wantonness, and would demand
Severe reproof, if we were men whose hearts
Could hold vain dalliance with the misery
Even of the dead; contented thence to draw
A momentary pleasure, never marked
By reason, barren of all future good.
But we have known that there is often found
In mournful thoughts, and always might be found,
A power to virtue friendly.⁴¹

La mélancolie ne doit pas être conçue comme délectation esthétique, mais source de réflexions éthiques. C'est dans ce sens que sont interprétés les éléments naturels qui entourent le cottage, le puits, le seuil, le banc, les herbes folles qui grandissent sur les ruines:

I well remember that those very plumes,
Those weeds, and the high spear-grass on that wall
By mist and silent rain-drops silvered over,
As I once passed, into my heart conveyed
So still an image of tranquillity,
So calm and still, and looked so beautiful
Amid the uneasy thoughts which filled my mind,

³⁹ “ And so she lived / Through the long winter, reckless and alone; / Until her house by frost, and thaw, and rain, / Was sapped; and while she slept, the nightly damps / Did chill her breast; and in the stormy day / Her tattered clothes were ruffled by the wind, / Even at the side of her own fire. [...] / and here my friend, / In sickness she remained; and here she died; / Last human tenant of these ruined walls!” (943-49, 954-56)

⁴⁰ Warton, *op. cit.*, v. 92-96.

⁴¹ Wordsworth, *op. cit.*, p. 598, v. 626-34.

“ *‘Et in Arcadia ego’*: modulations mélancoliques de la tradition pastorale ”

That what we feel of sorrow and despair
From ruin and from change, and all the grief
That passing shows of Being leave behind,
Appeared an idle dream, that could maintain,
Nowhere dominion o'er the enlightened spirit
Whose meditative sympathies repose
Upon the breast of Faith.⁴²

On le voit, les plus simples objets de la nature sont susceptibles, dans le contexte pastoral mélancolique, d'une moralisation qui rejoint la définition de la tonalité du tableau de Poussin que nous avons reprise à Panofsky comme fil directeur de ce parcours. À travers ces différents textes, c'est bien une configuration spécifique, qui associe l'univers pastoral à un type particulier de mélancolie que nous évoquions en commençant. Nous rejoignons ici certaines analyses de Paul Alpers, lorsqu'il définit le rapport au monde spécifique de la pastorale, rapport qui effectue une réconciliation de l'homme et de la mortalité, grâce au discours poétique⁴³.

Il resterait bien sûr à rechercher les antécédents de ces modulations mélancoliques du pastoral entre Lumières et Romantismes. Si l'élégie est une composante de la tradition pastorale européenne depuis ses origines antiques, il semble bien que l'association de la pastorale à la mélancolie soit une configuration propre au XVIII^e siècle. Cette configuration propose une figure nouvelle, absente de la tradition pastorale, celle du promeneur, qui, étranger à l'univers pastoral, en reçoit la sagesse par le biais du récit d'un vieillard près d'un tombeau ou des ruines d'une chaumière. Cette figure, à peine esquissée chez les Français, prend chez les Anglais une importance nouvelle, car elle devient vite celle du poète. C'est de façon indirecte déjà le cas chez Gray, avec l'évocation finale du jeune homme dont le poème propose l'épithaphe:

Here rests his head upon the lap of earth
A youth to Fortune and to Fame unknown.
Fair Science frowned not on his humble birth,
And Melancholy marked him for her own.⁴⁴

Cette figure du poète promeneur inconnu se retrouve dans le poème de Wordsworth, non plus comme personnage vu de l'extérieur, mais sous les traits du “ je ” poétique de l'*Excursion*. Cette figure trouve d'ailleurs son prototype dans le

⁴² *Ibid.*, p. 602, v. 942-55.

⁴³ *Op. cit.*, Chap. 7.

⁴⁴ Strophe 30.

Jean-Louis Haquette

“pedlar”, défini en des traits qui font écho à des vers de Gray dans l'*Elegy*. Celui-ci évoque en effet, parmi les corps qui reposent dans le cimetière:

Perhaps in this neglected spot is laid
Some heart once pregnant with celestial fire;
Hands that the rod of empire might have swayed,
Or waked to ecstasy the living lyre.⁴⁵

Wordsworth développe l'idée, en faisant du “pedlar” un de ces poètes ignorés, dont la vraie poésie doit s'inspirer:

Oh! many are the Poets that are sown
By Nature; [...] these favoured Beings,
All but a scattered few, live out their time,
Husbanding that which they possess within,
And go to the grave, unthought of. Strongest minds
Are often those of whom the noisy world
Hears least; else surely this man had not left
His graces unrevealed and unproclaimed.⁴⁶

Ainsi se transforme et se transmet la tradition pastorale: l'échange poétique entre bergers, ou le chant élégiaque sont remplacés par le récit près du tombeau, entre un promeneur et un vieillard poète, ce qui permet, du moins en Angleterre, un renouvellement de la poésie pastorale, qui trouve de nouvelles modulations.

⁴⁵ Strophe 12.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 592, v. 80-81, 88-95.