

L'*Aminta* du Tasse a-t-elle inspiré Shakespeare¹?

Annie-Paule MIELLE DE PRINSAC
Université de Bourgogne

La tradition pastorale atteint l'Angleterre assez tardivement et pendant longtemps l'influence européenne se résume dans la critique à ces quelques lignes de W.W.Greg²

The pastoral tradition...finally reached this country in three main streams, the eclogue borrowed by Spenser from Marot, the romance suggested to Sidney by Montemayor, and the drama imitated by Daniel from Tasso and Guarini.

Comme le souligne Richard Cody³, ce qui est surprenant, c'est que Greg choisit de mentionner Daniel pour des pièces produites au début du XVIIe siècle⁴, donc bien postérieures à Spenser et Sidney, plutôt que Shakespeare qui avait pourtant 9 ans lorsque l'*Aminta* fut jouée pour la première fois à Ferrare. Dès 1584, l'*Aminta* était traduite en français et en 1591, elle était connue et imitée dans toute l'Europe, imprimée en italien à Londres par l'éditeur John Wolfe⁵ et traduite en anglais par Abraham Fraunce⁶. La vogue de l'Italie et la pastorale allaient de pair dans une Angleterre qui se dépêchait de rattraper son retard, et il a été bien surprenant que Shakespeare, qui fait preuve d'une remarquable maîtrise des genres et conventions littéraires autant que des subtilités du langage, ait ignoré un texte que l'Europe entière récitait. Pourtant, il faut se rendre à l'évidence, le nom du Tasse n'apparaît pas dans les sources de Shakespeare et la tradition qui fait de lui un génie naturel le cantonne le plus souvent à de mauvaises traductions. Nous ne saurons sans doute jamais s'il lisait l'italien, et s'il voyagea, comme certains l'ont imaginé, en Italie, mais il n'est pas interdit de penser qu'il ait pu voir une

¹ Toutes les pièces de Shakespeare sont citées dans la collection Arden.

² W.W.Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, London, 1906, p. 215; cité par Richard Cody, *The Landscape of the Mind*, Oxford, Clarendon, 1969, p. 81.

³ Richard Cody, *The Landscape of the Mind*, Oxford, Clarendon Press, 1969, p. 84.

⁴ *The Queen's Arcadia* (1605) and *The Hymen's Triumph* (1614).

⁵ Christine Sukic, "Samuel Daniel et les traductions anglaises du Pastor Fido au XVIIe siècle en Angleterre: du voyage d'Italie à la naturalisation" *Études Épistémè*, n°4 (automne 2003), p. 19-20. *Aminta Favola Boschereccia* del "divinissimo Sig. Torquato Tasso" apparaît à Londres, à la suite du *Pastor Fido* de Guarini, le 19 juin 1591. (STC 12414).

⁶ Abraham Fraunce, *Amyntas Pastoral*, The First Part of *The Countess of Pembrokes Yvychurch* (1591).

"L'Aminta du Tasse a-t-elle inspiré Shakespeare?"

représentation de la fable pastorale du Tasse ou même faire ce que nombre d'entre nous, bien moins doués que lui pour les mots, font: comparer l'original et diverses traductions. Ainsi, même s'il n'est pas évident de retrouver des traces d'emprunts linguistiques, il est clair que nombre de situations dramatiques ont pu inspirer le dramaturge élisabéthain, sans parler du langage mythologique par lequel s'expriment les mystères d'une théologie poétique Néoplatonicienne qui, selon R. Cody constituerait le lien le plus certain entre l'*Aminta* et les premières comédies de Shakespeare. Selon lui, *The Two Gentlemen of Verona* formerait, avec *Love's Labour's Lost* une sorte de médaillon pastoral où l'on voit, sur une face la réconciliation, par Cupidon, du plaisir et de la vertu, et sur l'autre Hercule ayant à choisir entre les deux⁷. Thèmes fondateurs de la pastorale tels qu'on les trouve également chez le Tasse, ils animent nombre de tableaux de la Renaissance et forment le cœur d'un débat plus que jamais d'actualité à la cour de la Reine "vierge". Rappelons en outre que la Renaissance représentait souvent un Hercule féminisé, au besoin interchangeable avec Pallas Athéna et que l'iconographie semblait faire peu de cas du sexe quand il s'agissait de représenter la fonction royale⁸. Si comme on le dit, Élisabeth 1st enviait à la Maison d'Este sa réputation de mécénat éclairé, on peut penser qu'avec *Love's Labour's Lost* en particulier, Shakespeare rivalisait avec le Tasse en offrant un divertissement de Cour sophistiqué, adapté à la nature de sa souveraine. Cette pastorale précieuse semble, en effet, se jouer d'elle-même en frustrant ses héros (semblables aux prétendants de la reine) du dénouement attendu. Pas de mort feinte, ni d'évanouissement servant de prélude à une résurrection de l'amour, pas de réconciliation pour ces amoureux bavards qui n'ont fait que débattre du langage de l'amour sans en éprouver la passion. Il leur reste à sortir vainqueurs des épreuves qui leur sont imposées et qui leur permettront peut-être d'atteindre l'immortalité de l'amour. Ce faisant, Shakespeare jette un regard critique sur les productions savantes de certains de ses compatriotes, ces compliments de cour au langage complexe de l'Euphuisme, dans lesquels la pastorale a tout sauf un corps. C'est dans *A Midsummer Night's Dream* que le jeu verbal se double d'un jeu corporel, qu'Apollon retrouve Bacchus dans le tableau de ce mystère qu'est l'amour de Titania pour l'âne Bottom.

Il serait bien vain de vouloir reprendre l'étude approfondie de Richard Cody qui ne manque jamais de souligner la familiarité de Shakespeare avec le Néoplatonisme qu'il adapte à sa façon à l'oxymore du *serio ludere* de la tradition pastorale. "Shakespeare is the more himself for never quite being the Platonizing

⁷ "Back to back with Cupid's reconciliation of virtue and pleasure is set the choice of Hercules between the two." (p. 105)

⁸ Voir Stephen Orgel, *Impersonations*, Cambridge University Press, 1996, p. 94-95.

Annie -Paule Mielle de Prinsac

humanist he could be" (p. 138). Il a en commun avec son prédécesseur italien un certain scepticisme qui permet de garder un équilibre fragile entre la tentation tragique et la grivoiserie comique. Plus simplement, on retrouve chez l'un et l'autre des échos, des jeux de scène, une inspiration commune que le poète élisabéthain se plaît à métamorphoser au fil du temps.

Je pencherai donc pour l'attitude de Rosalie Colie qu'elle résume ainsi: "I tend to think of "traditions" as clusters of meanings and practices, with a stable core but fluctuating contours, and I assume that traditions came thus to Shakespeare, as to other artists."⁹ Elle ajoute, et je la suis sur ce point: "it is easy enough to point out that his small Latin and less Greek is all the same more than most of us possess, and opened to him a world of literary experience which nowadays we are lucky to have glimpsed through a keyhole".

Avant que de tenter une analyse de l'influence possible de l'*Aminta* sur l'œuvre de Shakespeare, il est nécessaire de comparer le texte original du Tasse avec la traduction très fantasque parfois d'Abraham Fraunce. Le texte présentement utilisé est celui édité et traduit par Charles Jernigan et Irene Marchegiani Jones¹⁰. Ils ont choisi de garder la forme poétique du Tasse en transposant ses hendécasyllabes et leurs variations (vers de 7 ou 8 syllabes) en pentamètres iambiques (avec quelques trimètres et tétramètres quand c'est nécessaire), et en choisissant des rimes appropriées lorsque l'original le réclame, notamment pour le chœur. Il est clair que cette sobriété n'est pas l'apanage de Fraunce qui, fidèle aux techniques d'*amplificatio* de son temps, ne dit jamais rien s'il ne le dit pas trois fois. Ses hexamètres, plus ou moins bien rimés, paraissent souvent, comme dirait C.S.Lewis¹¹ "dull, feeble, and incompetent", bourrés d'allitérations, d'anaphores et autres répétitions maladroitement aux effets tantôt grandiloquents, tantôt parfaitement ridicules:

Once on a day (ô day, ô dismalist day of a thousand)
 Once on a sommers day (ô sommer worse than winter)
 Under a beech (ô beech of Amyntas woe the beginning)
 Phillis sate her downe, and down sate Cassiopoea,
 And I betweene them both .

⁹ Rosalie L. Colie, *Shakespeare's Living Art*, Princeton University Press, 1974, p. 28

¹⁰ Torquato Tasso, *Aminta*, édité et traduit par Charles Jernigan et Irene Marchegiani Jones, New York, Italica Press, 2000.

¹¹ C.S.Lewis, *English Literature in The Sixteenth Century*, OUP, 1954 [paperback, 1973], p. 1.

"L'Aminta du Tasse a-t-elle inspiré Shakespeare?"

Parlant de Cupidon, le Satyre s'exprime de la même façon que l'amant délaissé:

Yet this least least Love, when he smiteth, maketh a great wound,
Great great mortall wound, great cureles wound in a lover.
[...]
If that I fetch her flowrs, fresh fragrant flowrs fro the forrest,
My fresh fragrant flows, ô spite, with a scorne shee rejecteth
For cause her faire cheekes with fairer flowrs be adorned.

Ce style rhétorique ampoué forme parfois un galimatias imprononçable qui ne peut avoir dans un théâtre qu'une valeur parodique. Shakespeare l'a bien senti qui l'utilise précisément ainsi dans *Pyrame et Thisbé*, la pièce des artisans d'Athènes dans *A Midsummer Night's Dream*:

O grim-look'd night! O night with hue so black!
O night, which ever art when day is not!
O night, O night, alack, alack, alack,
I fear my Thisbe's promise is forgot!
And thou, O wall, O sweet, O lovely wall,
Thou stand'st between her father's ground and mine;
Thou wall, O wall, O sweet and lovely wall,
Show me thy chink, to blink through with mine eyne. (*MND* V. i. 168-175)

Le texte est en harmonie avec l'incompétence des acteurs qui ont pris grand soin de souligner l'artificialité de leur jeu et de ruiner toute possibilité d'illusion théâtrale. Mais dans cet effet de distanciation, on distingue clairement la volonté du poète de prendre ses distances par rapport à certains stéréotypes de la pastorale traditionnelle. Nul doute qu'il se moque également de la traduction de Fraunce et révèle ainsi, à travers le pastiche de la version anglaise, une compréhension implicite de l'original. En effet, le texte de l'*Aminta* est non seulement sobre et fluide, il est aussi souvent ironique et l'on gage que la langue italienne n'a nul besoin d'emphase pour produire un effet dramatique. Dans cette optique, il est évidemment pratique de croire E.K.Chambers lorsqu'il avance que la mort à laquelle il est fait allusion dans la liste des réjouissances offertes à Thésée pour honorer son mariage avec Hippolyta, est celle du Tasse, d'ailleurs enregistrée par Churchyard dans une note: "Torquato Tasso an Italian knight and poet laureat [...] departed from oblivion to immortalitie this last Aprill 1595, whose memorie shall never vanish."¹²

¹² E.K. Chambers, *William Shakespeare* (OUP, 1930) Vol.1 p. 360; Churchyard, *A Muscicall Consort... called Churchyard's Charitie* (1595), p. 42.

Annie-Paule Mielle de Prinsac

The thrice three Muses mourning for the death
Of learning, late decease'd in beggary?
This is some satire, keen and critical,
Not sorting with a nuptial ceremony. (*MND* V. i. 52-55)

Si l'on opte au contraire pour une allusion plus anglaise, aux "Larmes des Muses" de Spenser (*Complaints*, 1591), cela ne fait peut-être qu'élargir l'influence du Tasse, tous trois baignant dans la même culture pastorale. Repoussant "le vieux sujet" de la mort d'Orphée et les larmes d'une complainte sur la mort du savoir, Thésée fait le choix de "la drôlerie très tragique"¹³ de Pyrame et Thisbé, cautionnant le choix de la pastorale, et de sa *discordia concors*, comme pièce-dans-la-pièce ou mise en abyme de la folie amoureuse du *Songe*. Ce divertissement à la manière de Fraunce est donc une parodie de l'*Aminta* autant qu'une parodie de la pièce de Shakespeare dans laquelle elle joue le rôle de miroir déformant, mais néanmoins réfléchissant. La question qu'elle pose aux amants capricieux est peut-être celle du paysage intérieur de leur amour, de leur capacité à affronter obstacles et bêtes sauvages, à s'engager corps et âmes dans une aventure qui se termine toujours nécessairement par la mort. Là où un buisson miraculeusement sauve Aminta de la mort, Pyrame se tue avec outrage par une nuit dont il chasse la lune ("Now die, die, die, die, die" V. i. 295) et Thisbé après lui. Morts rendues fastidieuses par le rythme saccadé des tétrasyllabes irréguliers qui transforment les personnages en pantins désarticulés. Mais l'on verra comment Shakespeare peut de ces prémices, soit intensifier le merveilleux, soit faire de la pastorale une tragédie.

Shakespeare se moque toujours avec générosité; il a la finesse d'apprécier le vocabulaire parfois pittoresque et plein de verve de Fraunce qui ne cache pas sa volonté d'adapter la pastorale au paysage anglais jusque dans la présence de Pembrokiana, qui vient adroitement remplacer l'éloge d'Alphonso II d'Este. On trouve ainsi un certain nombre d'images ou de mots colorés qui ont pu inspirer Shakespeare même si, il est vrai, on retrouve les mêmes expressions chez d'autres de ses contemporains. Par exemple, dans la deuxième scène du premier acte, Aminta gémit:

Alas! How can I find	Ohimè, come poss'io
another if I cannot find myself?	altri trovar, se me trovar non posso?
If I have lost myself what new conquest	Se perduto ho me stesso, quale acquisto
That pleases me could I make now?	farò mai che mi piaccia?
	(I. ii. 22-25)

¹³ Traduction de Jean-Michel Déprats. *Le Songe d'une nuit d'été*, Gallimard (Folio théâtre), 2003.

"L'Aminta du Tasse a-t-elle inspiré Shakespeare?"

Et Fraunce traduit:

Find brave gyrls? ô grieffe: if Amyntas finde not Amyntas,
 How can he finde others? ô how shal he finde bony lasses,
 If that he loose himself? ô how shal I seeke any other,
 Since my settled soule and hart are like to an aged
 And well grounded tree, which now is come to the full groath,
 And will rather breake, than bend, or yeeld to be turned.
Hate augments my love; her frownes geve fyre to my fancy,
As gentle spaniel, whom beating makes to be loving. (I. ii. 34-41) (je souligne)

Fraunce amplifie, et ajoute ici et à des aphorismes, comme cet épagueul proverbial que Shakespeare préfère à la sobriété de l'original. Ainsi on le trouve dans la bouche de Proteus dans *The Two Gentlemen of Verona*, un Proteus qui est très probablement inspiré lui aussi de l'*Aminta*:

Yet, spaniel-like, the more she spurns my love,
 The more it grows, and fawneth on her still. (IV. ii. 14-15)

Dans *A Midsummer Night's Dream*, c'est Helena qui aime d'autant plus Demetrius qu'il la repousse:

[...]do I not in plainest truth
 Tell you I do not, nor I cannot love you?
Hel. And even for that do I love you the more.
 I am your spaniel; and Demetrius,
 The more you beat me, I will fawn on you. (MND II. i. 200-204)

Savoir qui de Lyly ou de Fraunce a inspiré Shakespeare est difficile, mais puisque Pyrame et Thisbé semblent tout droit sortis de l'*Amyntas* anglaise, pourquoi pas l'épagueul? Pourtant d'autres passages de la comédie, omis par Fraunce, trouvent leur écho chez Shakespeare. Ainsi, Fraunce écourte la dispute entre Daphne et Phillis¹⁴ au sujet d'Amyntas (8 vers au lieu de 21). Le texte original est bien plus percutant et à l'entêtement insolent de Silvia (Phillis) qui lui dit de se taire, Dafne réplique: "Oh, see your ways! / See how dispiteous a girl she is!"¹⁵ Et bien sûr, on songe à Hermia et Helena qui se crêpent le chignon dans la forêt d'Athènes.

¹⁴ Fraunce fait de la Silvia du Tasse une Phillis très anglaise. On remarque que dans *The Two Gentlemen of Verona*, c'est Silvia que Protée poursuit de ses assiduités.

¹⁵ Dafne: "Or guata modi! / guata che dispettosa giovinetta!" (I. i. 100-121).

Annie -Paule Mielle de Prinsac

A Midsummer Night's Dream est certainement la première pièce dans laquelle Shakespeare atteint la plénitude de son style pastoral, à savoir une célébration à la fois sérieuse et ludique des pouvoirs de l'amour et de la poésie lors du mariage de Thésée et d'Hippolyta. Affinant ses tentatives antérieures, Shakespeare élargit le registre de ses personnages de l'artisan benêt à l'immortelle reine des fées, mêlant la farce à la pastorale, la réalité de la cour à la mythologie, la préciosité à la simplicité, les querelles cosmiques des dieux avec les jalousies mesquines des jeunes gens qui se poursuivent en un cache-cache endiablé dans la forêt sous la baguette d'un chef d'orchestre improvisé, Puck. Le miracle, c'est l'harmonie de tout ce fracas ("I never heard/So musical a discord, such sweet thunder." IV. i. 116-117) à laquelle ne parvenaient pas les comédies précédentes.

Parmi les scènes les plus stéréotypées de l'époque, on retrouve chez le Tasse, comme chez Shakespeare l'amant désespéré qui grave des poèmes sur les arbres de la forêt, transformant ceux-ci en recueils de ses amours. En littérature, le motif remonterait à Aristophane. On le retrouve chez Virgile et chez l'Arioste¹⁶ où l'on voit Angelika éperdument amoureuse graver son nom et celui de Medor sur tous les arbres et même les rochers de la forêt. Dans *l'Aminta*, le passage est mis en abyme par l'emboîtement des narrateurs, Dafne tentant de persuader Silvia en invoquant l'histoire d'Elpino (alias Giovanni Baptista Pigna) et de la belle et froide Licori (Lucrezia Bendidio), qu'elle tient d'une conversation sur l'amour entre Batto (Battista Guarini) et Tirsi (le Tasse), qui lui-même ne cache pas l'influence de son prestigieux prédécesseur¹⁷.

<p>Now don't you know what Tirsi wrote about when full of love he wandered like a madman through the woods, so that the gracious nymphs and shepherds there were moved to pity and to laugh at once? And although he wrote nothing laughable, The things he did were truly laughable. He wrote it on a thousand trees, that verse And tree would grow as one;</p>	<p>Or tu non sai ciò che Tirsi ne scrisse, allor ch'ardendo forsennato egli errò per le foreste, sì ch'insieme movea pietate e riso ne le vezzose ninfe e ne'pastori? Né già cose scrivea degne di riso, Se ben cose faceva degne di riso. Lo scrisse in mille piante, e con le piante crebbero i versi; e così lessi in una (I. i. 220-229)</p>
---	---

Plus près de Shakespeare, on retrouve l'incident chez Lodge ("One day among the rest, finding a fit opportunitie and place convenient, desirous to discover

¹⁶ Ariosto, *Orlando Furioso*, tr. Guido Waldman, Oxford U Press, 1974, Canto 19: 36.

¹⁷ "that great man who sang of arms and loves" (I. i. 192)

"L'Aminta du Tasse a-t-elle inspiré Shakespeare?"

his woes to the woodes, hee engraved with his knife on the barke of a Myrtle tree, this pretie estimate of his Mistres perfection"¹⁸), et dans *l'Orlando Furioso* de Greene (1591/1594), où il devient un piège pour rendre Orlando fou. Curieusement, Abraham Fraunce omet le passage, une vingtaine de vers qu'il considère sans doute extérieurs à l'action puisqu'ils ne concernent pas Aminta. Lodge et Greene ont donc probablement servi de sources pour *As You Like It*,¹⁹ mais il n'est pas impensable que Shakespeare se soit inspiré de la technique d'emboîtement du Tasse dans cette représentation comique de la pastorale littéraire²⁰, et qu'il ajoute même sa patte en prenant le contre-pied de Tirsi: Orlando, contrairement à Elpino, fait rire par son comportement mais il fait rire également par le contenu peu inspiré de ses poèmes passés au crible de l'esprit acéré des jeunes femmes qui les trouvent. *As You Like It* est en effet un petit chef d'œuvre dans lequel le dramaturge explore toutes les limites thématiques et structurelles de la pastorale en tant que genre littéraire et dramatique. Orlando semble tout d'abord sortir du roman de cour médiéval²¹ avant de se retrouver dans la forêt d'Arden où il devient instantanément l'amoureux exploré de la pastorale

¹⁸ Thomas Lodge, *Rosalynde* (ed. 1590), dans Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, London, Routledge & Kegan Paul et New York, Columbia University Press, 1958, Vol.2, p. 199.

¹⁹ Orlando accroche visiblement des poèmes aux arbres ("Hang there, my verse" (III. Ii. 1) mais promet également de graver son amour dans l'écorce des arbres. La scène est sans doute inspirée de Greene, les poèmes accrochés aux arbres étant de toute évidence une traduction scénique plus visible et plus convaincante de sa folie amoureuse, mais il est clair qu'Orlando se projette en même temps dans la grande tradition littéraire de ses prédécesseurs. Le fait qu'il déclare adopter une posture qu'il ne met peut-être pas en pratique souligne à la fois l'artificialité de son rôle, que Rosalind lui fera admettre, et l'écart comique existant entre le mythe et la réalité. L'esprit écologiste de Jaques déplore cet envahissement de la nature par l'homme qui ne fait que la souiller: "I pray you mar no more trees with writing love-songs in their barks" (III. ii. 251-252)

²⁰ *As You Like It* est en effet construite comme un emboîtement de mondes concentriques figurant chacun un niveau de la pastorale, elle-même encadrée par le monde réel de la Cour. Il y a la pastorale anglaise avec l'évocation de Robin Hood et ses compagnons redresseurs de torts, et le roman courtois, il y a d'authentiques paysans du Warwickshire où Celia et Rosalind rêvent de vacances, et il y a des personnages tout droit sortis de la pastorale classique. Jaques le mélancolique joue à l'écologiste tandis que le clown Touchstone qui a probablement quitté sa campagne pour devenir Fou de cour, se fait l'apologiste du monde de la cour. La confrontation de tous ces petits mondes perçus comme des tableaux à l'intérieur de la pièce vise, par le déguisement et les traits d'esprit, à atteindre un accord harmonieux de l'ensemble—et y réussit.

²¹ Bien entendu l'amour courtois d'abord, puis la mode littéraire de l'éducation des princes telle qu'elle est développée par Érasme, Castiglione, et Sir Thomas Elyot ont pénétré la Pastorale anglaise. Je veux noter juste en passant l'emploi de gentleness (gentilezza) par le chœur de *l'Aminta* en parlant des amants enfin réunis, un mot cher au Duc Senior qui rappelle Orlando à la courtoisie par un chiasme élégant: "Your gentleness shall force/ More than your force move us to gentleness" (*AYLI* II. vii. 101-102). Nul doute que ce mot exprime davantage ici le sens du *dolce stil nuovo* qu'une idée quelconque de naissance. Fraunce, le traduit par " affection " (V i 31-32).

Annie-Paule Mielle de Prinsac

traditionnelle. En face de lui, d'authentiques paysans du Warwickshire sont confrontés avec le couple de bergers classiques, Silvius et Phoebe, qui pourraient être tout droit sortis de l'*Aminta*. Silvius se désespère du mépris et de la froideur de Phoebe qui, comme Silvia, demeure hautaine, le cœur plus dur que celui du bourreau. Toutefois, Shakespeare a nettement compliqué le jeu, puisque la jeune femme qui tente de ramener Phoebe à la raison et à plus d'humilité est ici déguisée en garçon et séduit malgré elle la folle bergère qui se met à la/le poursuivre. Elle adopte ainsi le rôle du satyre, comme Helena à la poursuite de son Protée dans la forêt d'Athènes (*MND* II. i. 230-233). Le génie dramatique de Shakespeare, allié à la nécessité de satisfaire non plus un public de Cour, mais tous les niveaux de la société, demandait une plus grande variété de tons et de personnages sans doute. S'il connaissait l'*Aminta*, il a su en extraire toute l'ironie et tout le comique de situations invraisemblables, sans pour autant nier le sens profond de la pastorale, à savoir, l'amour et ses contradictions. Comme le Tasse, mais avec plus de verve encore, il se moque des serments amoureux passionnés, des jeunes gens qui se prennent trop au sérieux et veulent mourir d'amour. Si le chœur de l'*Aminta* (III. ii) déclare avec emphase "we don't need death at all: for heart to heart to bind"²², Rosalind alias Ganymede réplique vertement à Orlando qui veut mourir, "Men have died from time to time, and worms have eaten them, but not for love." (IV. i. 97-98) après avoir démythifié la mort de Léandre qui serait mort d'une crampe en prenant son bain!²³

C'est à la tragédie que Shakespeare réservait le suicide des amants trompés par des messages trop hâtifs ou erronés. L'intrigue de la pastorale, fidèle en cela à la tradition du *Memento Mori*, tourne en effet autour de la mort, mais le chœur dans l'*Aminta* est un commentateur dubitatif qui maintient une sorte de cadre raisonnable à la représentation des excès amoureux. Lorsque après l'épisode du Satyre, Tirsi perd Aminta de vue, il a un mauvais pressentiment car il sait qu'Aminta, repoussé par Silvia, ne rêve que de mettre fin à ses jours. Le chœur, lui, demeure sceptique: "It is usual/for one who loves to darkly threaten death; /infrequently the act will follow words" (III. i. 131-133)²⁴.

Le fait que l'action soit toujours rapportée par un témoin qui la raconte permet bien sûr de jouer sur les niveaux de crédibilité de l'histoire. L'annonce de la

²² "Non bisogna la morte,/ch'a stringer nobil core/prima basta la fede, e poi l'amore" (III. Ii. 147-149)

²³ Naturellement la référence aux amants mythiques *Hero and Leander* est couplé d'un coup de chapeau à Marlowe, l'auteur du poème mort en 1593, et l'initiateur d'un fameux débat sur la pastorale avec *The Passionate Shepherd to His Love*.

²⁴ "E uso ed arte/di ciascun ch'ama minacciarsi morte;/ma rade volte poi segue l'effetto." (III. i. 131-133)

"L'Aminta du Tasse a-t-elle inspiré Shakespeare?"

mort de Silvia précipite tout naturellement Aminta vers la falaise, faute de pouvoir se faire dévorer par les bêtes sauvages qui sont censées avoir dépecé sa bien-aimée. Personne ne tient compte de l'absence de preuves et du fait que Nerina, effrayée par ce qu'elle croit voir, se sauve: "And this is all that I can say of Silvia; and here's her veil." (III. ii. 87-88)²⁵. Lorsque Ergasto à son tour pleure la mort d'Aminta, Silvia qui a échappé au loup, veut également mettre fin à ses jours, même si Ergasto ne sait pas où se trouve le corps. Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas! L'exclamation d'Aminta "Oh, veil! oh, blood! Oh Silvia, you're dead!" (III. ii. 89-90)²⁶ a pu également inspirer le pastiche de la pastorale de Pyramus et Thisbe dans *A Midsummer Night's Dream*²⁷, comme l'incident du mouchoir souillé de sang que l'on retrouve dans *As You Like It* où il révèle la féminité de Ganymède (IV. iii. 93-183). Quant à la difficulté de mettre un lion en scène sous le nez des dames, elle a été étudiée avec grand soin par la troupe d'artisans de Bottom; ni le Tasse, ni Shakespeare ne s'y hasardent. En revanche, ce dernier réutilise à des fins tragiques la déduction hâtive et la précipitation de l'amant passionné dans *Romeo and Juliet*, et plus tard, de façon plus nuancée peut-être — d'aucuns diraient tragi-comique — dans *Antony and Cleopatra*. En effet ici la fausse nouvelle est voulue par l'amante dépitée, ce qui rend le suicide en deux temps d'Antoine plus pathétique que tragique. Il faut la mise en scène grandiose de sa mort par Cléopâtre pour élever finalement leur amour bien terrestre vers l'éternité des amants mythiques et l'apothéose.

Dans l'*Aminta*, la rencontre finale des amoureux demeure comme leur mort supposée, dans les coulisses, et Elpino et le chœur restent seuls à faire des conjectures sur la possibilité de béatitude des deux bergers réconciliés. Le chœur n'est pas convaincu qu'il faille souffrir la mort pour aimer bien:

I'd rather win my nymph	me la mia ninfa accoglia
with brief entreaties and with service brief.	dopo brevi preghiere e servir breve:
And may the condiment	e siano i condimenti
of our contentment be	de le nostre dolcezze
not serious torment,	non sì gravi tormenti,
but games of gentle scorn	ma soavi disdegni
and sweet refusals, and	e soavi ripulse,
affray and quarrels, which cease	risse e guerre a cui segua,
and yield to hearts rejoiced in truce and peace.	Reintegrando i cori, o pace o tregua.
	(V. i. 150-158)

²⁵ "e questo è quando/posso dirvi di Silvia: ed ecco 'l velo." (III. ii. 87-88)

²⁶ "Oh velo, oh sangue,/oh Silvia, tu se'morta!" (III. ii. 89-90)

²⁷ La traduction de Franuce à cet endroit est franchement grotesque!

Annie-Paule Mielle de Prinsac

Sans doute parce qu'il trouvait cette fin décevante, Fraunce ajoute une scène de badinage entre Amintas et sa Phillis qui semble anticiper certains accents de Roméo et Juliette. Phillis feint de se faire prier et ne se laissera posséder qu'en temps voulu ("when tyme is apoynted"), mais ne refuse pas le marchandage d'un baiser, encore qu'elle demeure plus rebelle que Juliette à la chose! On songe aussi au dialogue entre Silvius et Phoebe qui lui dit:

Thou tell'st me there is murder in mine eye. [...]
 Now I do frown on thee with all my heart,
 And if mine eyes can wound, now let them kill thee (AYLI III. v. 10/15-16)

Fort semblable aux paroles des bergers du Tasse revu et corrigé par Fraunce:

Am. Yf nought els, yet geve mee leave those eyes to be kissing,
 Those faire eyes, and soe shal I seeme fayre sowle to be kissing.
Phi. You would kisse myne eyes: which ever afore, with a thousand
 Sighs and sobs you curst, for throwing darts at Amyntas. (V. ii. 21-24)

Fraunce choisit tout de même de revenir à son modèle et de laisser le dernier mot à la sagesse du chœur. Tout se passe comme si, en écrivant *As You Like It*, la plus harmonieuse sans doute de ses pastorales, Shakespeare avait tenu compte des raisons du chœur dans l'élaboration de ses personnages. Les excès passionnels sont vite désamorçés par le rire ou la courtoisie. Quant à la poursuite amoureuse, elle est maîtrisée par le déguisement de Rosalind en Ganymède, qui lui permet une outrance verbale que la jeune fille amoureuse ne saurait se permettre sans risquer de perdre son homme. Et il faut sans doute admettre que la dose de "gentillesse" toute chevaleresque du jeune homme l'empêche de tomber dans la grivoiserie ou la violence.

Non que le risque du viol ne soit présent dans la plupart des comédies et justifie précisément les déguisements de garçons que les jeunes filles adoptent pour voyager. Dans l'*Aminta*, c'est du Satyre que vient la menace. Il est intéressant de noter qu'après le prologue de Cupidon, qui se présente comme le maître ès cérémonie et se prépare à blesser de sa flèche la nymphe cruelle qui repousse Aminta, le premier intermède introduit Protée en personne qui vient annoncer son influence sur les couleurs changeantes de l'amour, juste avant l'arrivée du Satyre. Tout se passe comme s'il faisait le lien, symbolique, entre les deux figures de l'amour, le cœur et le corps. N'est-ce pas en effet cette aptitude à la métamorphose

"L'Aminta du Tasse a-t-elle inspiré Shakespeare?"

qui fait la dignité de l'homme selon Pic de la Mirandole?²⁸ Le Satyre apparaît d'ailleurs dans son langage, ni meilleur ni pire qu'Aminta dont il partage le malheur et les lamentations:

O God! How hard he wounds and breaks my heart, This cruel Love, who's placed a thousand shafts Within the eyes of Silvia for me. Most cruel Love! And cruel Silvia, Worse than sylvan wilds! Oh how your name Is fitting, just as he who gave it knew! The woods hide serpents, lions, and even bears Within their green, and you within your breast Hide hate, disdain, and lack of pity—beasts far worse than serpents, lions, or even bears	Ohimè, che tutte piaga e tutte sangue son le viscere mie; e mille spiedi Ha ne gli occhi di Silvia il crudo Amore. Crudel Amor, Silvia crudele ed empia più che le selve! Oh come a te confassi tal nome, e quanto vide chi te'l pose! Celan le selve angui, leoni ed orsi dentro il lor verde: e tu dentro al bel petto nascondi odio, disdegno ed impietate: fere pieggor ch'angui, leoni ed orsi (II. i. 11-20)
---	--

Le Satyre a le cœur tendre et souffre de se voir méprisé. Dans le doute il contemple son physique et se trouve bien plus viril que ces jeunes garçons dont la barbe n'est qu'un duvet. Si l'on songe à Aminta, le timide, délicat, triste et gémissant Aminta, on ne peut qu'être séduit par le Satyre, qui de surcroît défend avant l'heure, l'égalité et la fraternité. Dans le monde vénal de la Renaissance, les sonorités rousseauistes de son monologue ont des racines qui plongent dans l'Âge d'Or, au temps où la terre était commune à tous²⁹ et où tout était commun entre amis ("Amicorum communia omnia"³⁰). Le Satyre fait donc la satire de la pastorale aristocratique de la Renaissance dans laquelle le déguisement de berger n'élude jamais complètement la question du rang. Tirant la conclusion de son état, il décide, comme le fera Richard de Gloucester, d'être fidèle à la nature qu'on lui fait, ou peut-être à la nature tout court, car comme le reconnaît Julia dans *The Two Gentlemen of Verona*, "maids, in modesty, say *no* to that/Which they would have the profferer construe *ay*." (I. ii. 55-56). D'ailleurs Dafne, qui semble la voix du bon sens dans la pastorale, partage cet avis dont elle aimerait bien convaincre Aminta et Silvia:

A lover too respectful is undone.

E spacciato un amante rispettoso:

²⁸ "Quis hunc nostrum chamaeleonta non admiretur? aut omnino quis aliud quicquam admiretur magis? Quem non immerito Asclepius Atheniensis versipellis huius et se ipsam transformantis naturae argumento per Proteum in mysteriis significari dixit. Hinc illae apud Habraeos et Pythagoricos metamorphoses celebratae." *De Hominis Dignitate*, Combas, Éditions de l'éclat, 1993, p. 8/10.

²⁹ Ovide, *Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, 1969, I 135.

³⁰ Une expression devenue proverbe citée par Aristote, latinisée par Cicéron et mise en exergue de ses *Adages* par Érasme.

Annie -Paule Mielle de Prinsac

<p>I counsel him to work at something else, since he is such a one. Who wants to learn to love, forget respect: you dare, demand, solicit, importune, and finally steal; and if that's not enough, then ravish her. Now don't you know how woman is designed? She flees and fleeing wants to soon be caught; Says no and saying wants to give herself; She fights and fighting wants the man to win.</p>	<p>consigliat pur che faccia altro mestiero, poich'egli è tal. Chi imparar vuol d'amare disimpari il rispatto: osi, domandi, solleciti, importuni, al fine involi; E se questo non basta, anco rapisca. Or non sai tu com'è fatta la donna? Fugge, e fuggendo vuol che altri la giunga; niega, e negando vuol ch'altri si toglia; Pugna, e pugnando vuol ch'altri la vinca</p>
--	--

(II. ii. 84-93)

Dans la scène suivante Tirsi lui-même donne ce conseil au jeune homme hésitant:

<p>And if she wants that your delight should be Your theft or taking her by force, and not Her gift or offering to you, who cares What way you do the deed?</p>	<p>E s'ella vuol che 'l tuo diletto sia tuo furto o tua rapina, e non suo dono né sua mercede, a te, folle, che importa più l'un modo che l'altro?</p>
---	--

(II. iii. 89-92)

On ne peut être plus clair. Le Satyre est bien l'un des avatars de Cupidon, ce fils irrespectueux qui cherche à s'émanciper de sa mère. Il vient concrétiser l'aspect animal de l'amour et souligner la dualité de celui-ci. D'ailleurs Shakespeare l'a bien compris qui fait de Puck dans *A Midsummer Night's Dream* le même vieux gamin (*puer senex*) facétieux et légèrement inquiétant. N'est-ce pas lui qui est l'artisan de la rencontre de Titania avec le *monstre* auquel elle déclare, à l'instar du Cupidon de l'*Aminta*: "I will purge thy mortal grossness so,/ That thou shalt like an airy spirit go." (III. i. 153-154)³¹ L'intention de Cupidon de mettre un peu de nouveauté dans la forêt n'est pas sans rappeler le désir de Puck de s'amuser un peu de la balourdise de Bottom et de semer le désordre dans la forêt d'Athènes. La pastorale du Tasse est-elle autre chose qu'un terrain de jeu pour ce chenapan de Cupidon, "this wayward boy" que l'on retrouve dans toutes les comédies de Shakespeare? Le paradoxe est justement que l'amour se situe bel et bien entre la comédie et la tragédie, et qu'il ne faut pas grand-chose pour passer de l'une à l'autre. Souvenons-nous que la pastorale célèbre dans son essence l'unité du mythe

³¹ Cupidon déclare ainsi sa puissance: "Nobly inspired shall be these rustic breasts,/and I shall sweeten so their songs'rough sounds/for I am Love wherever I be [...]" "Spirero nobil sensi a'rozzi petti,/raddolcirò de le lor lingue il suono; /perché, ovunque i' mi sia, io sono Amore [...]" (Prologue 80-82) ce qui ressemble beaucoup à la tentative de Titania d'affiner les goûts et d'élever l'âme de Bottom.

"L'Aminta du Tasse a-t-elle inspiré Shakespeare?"

d'Apollon et de Bacchus réconciliés, l'âme et le corps unis dans l'amour, *discordia concors*.

The Two Gentlemen of Verona est probablement la première tentative dramatique de Shakespeare dans le genre, ce qui explique sans doute les inconséquences de l'intrigue. Il n'avait pas encore fait siennes toutes les modalités de la pastorale dramatique et la transposition à la scène de certains moments, acceptables dans une narration, crée des invraisemblances qui mettent parfois en péril la crédibilité des personnages³². Néanmoins, cette pièce rassemble de façon syncrétique la plupart des thèmes de la pastorale de cour, avec une touche de folklore anglais, "the Greenwood Lore", et un personnage au nom mythologique de Proteus. Or, le jeune homme changeant de la comédie n'est pas tout à fait le Protée de la mythologie classique où il apparaît vieux, dégageant une mortelle odeur dans l'*Odyssee* (IV. 360-395) tandis qu'il initie Eaque à la façon de s'emparer de Thétis qui, comme lui, est changeante comme la mer chez Ovide³³. Il est celui qui, face à l'humeur changeante des femmes, instruit l'homme à jouer au satyre et à utiliser la force. Le réseau de liens dans lequel Eaque emprisonne Thétis évoque bien sûr la chevelure de Silvia dont le Satyre se sert comme d'un lien pour la faire prisonnière dans l'*Aminta*. Dans le premier intermède du Tasse, Protée se présente comme celui qui a donné à l'Amour le pouvoir de transformer les amants, et par conséquent il est aussi celui qui invite le Satyre à utiliser sa nature pour se saisir de Silvia. Ce Protée dansant, que l'on ne trouve pas chez Fraunce, pourrait avoir inspiré la création de Shakespeare, un jeune homme qui jure sa fidélité à Julia. Il la poursuit de ses assiduités pour presque aussitôt tomber amoureux de Silvia, qu'il jure d'obtenir par la force en trahissant son meilleur ami. Il est à la fois l'amoureux transi qui délaisse ses études et les honneurs du monde pour sa belle: "Thou, Julia, thou hast metamorphos'd me"(I. i. 66) dit-il, et le Satyre qui poursuit l'objet de ses désirs³⁴. Le Proteus de Shakespeare est l'épitomé de l'amoureux changeant. Dans l'*Aminta*, le lien entre l'amour et la force sauvage du désir se fait sous l'égide de Protée, tandis que le seul personnage qui, comme le Protée de Shakespeare, change d'humeur et passe des plaintes et des fleurs au ressentiment et à la violence est, de

³² Je veux parler bien sûr du pardon de Valentine qui, pour sceller le repentir de son ami Proteus, lui donne ce qu'il a de plus cher au monde, Silvia!! Mais souvenons-nous du "amicorum communia omnia" de l'Age d'Or (selon Cicéron). Le don de Valentine est bien sûr symbolique d'une pastorale qui finit bien, même si dramatiquement il laisse le spectateur ébaubi. Notons que dans l'*Aminta* on trouve aussi de légères incohérences, comme d'apprendre de la bouche de Dafne qu'elle sait où est tombé Aminta, qu'elle connaît l'endroit alors que quelques vers auparavant Ergato, le témoin, dit ne pas savoir où se trouve le corps.

³³ Ovide, *Métamorphoses*, XI 221-265.

³⁴ Le nom des jeunes femmes poursuivies n'est peut-être que coïncidence due à l'origine sylvestre de la Pastorale.

Annie -Paule Mielle de Prinsac

façon symbolique, le Satyre.³⁵ Et il ne fait aucun doute que cette nature protéiforme est aussi celle de l'Amour, comme le décrit Julia:

Fie, fie; how wayward is this foolish love,
That (like a testy babe) will scratch the nurse,
And presently all humbled kiss the rod!(2Gents I. ii. 57-59)

Julia apparaît d'ailleurs tout aussi fantasque que son bien-aimé et c'est bien le capricieux Cupidon que Shakespeare semble mettre en scène à travers ses personnages. Paradoxalement, Aminta et Silvia sont tous deux immuables dans leurs réactions au point qu'on peut effectivement douter de l'harmonie finale. D'ailleurs, on ne les voit jamais ensemble (sauf dans le badinage final inventé par Fraunce!) et c'est dans les dialogues qu'ils ont avec leurs confidents, Tirsi et Dafne, que l'on entrevoit ce que Cody nomme "their private flirtations with love and death" (p.45). Toute l'intrigue n'est selon lui que "a vocal interplay of attitudes towards love" dans laquelle la valeur symbolique des personnages est amplifiée. On comprend que la nécessité du théâtre oblige Shakespeare à une transcription plus "corporelle" du langage amoureux. Comparant le paysage mental de la pastorale avec le tableau du Titien, *Amour sacré et Amour profane*³⁶, Cody insiste sur la nature allégorique de l'œuvre du Tasse. On peut donc penser qu'en accord avec l'interprétation que Panovsky a donné du tableau³⁷, la vision de Silvia nue, attachée par les cheveux à un arbre serait celle de la Vénus céleste (*Venus Urania*), la tentation de l'amour céleste pour Aminta qui reste ébloui et en oublie le Satyre en fuite. Pourtant, l'insistance presque indécente, de Dafne et de Tirsi, sur la nudité de Silvia au bain ressemble fort à un clin d'œil que le berger Aminta, trop pur ou trop niais, ne saisit pas! Par chance, lorsque les bergers les découvrent, le Satyre

³⁵ On aimerait penser que l'Interlude de l'*Aminta* a servi de source à Shakespeare, même si aucune évidence ne semble accréder la chose. Les interludes, entractes dévolus à la musique et à la danse, ne sont en effet que rarement publiés avec le texte de la pièce. Ils n'apparaissent pas chez Fraunce, ni chez Wolfe. Dans la plupart des divertissements de cour, ils n'avaient souvent pas de lien thématique avec l'œuvre. Pour la première fois cependant, il semble que leur symbolique fasse partie intégrante de la pièce et une grande partie de la thèse de R. Cody repose sur eux. Ch. Jerniga, et I. Marchegiani Jones ont également choisi de les restituer à l'ensemble. Il n'est pas impossible que Shakespeare ait vu une représentation de l'*Aminta* avec ses intermèdes mythologiques dont il semble intégrer le symbole au cœur même de certaines de ses pièces, sous forme de pièces-dans-la-pièce, dans *Love's Labour's Lost* et dans *A Midsummer Night's Dream*, où les personnages mythologiques font aussi partie de la distribution. Dans la *Tempête*, c'est un Masque de Déeses qui sacralise l'amour de Ferdinand et de Miranda, tandis que *The Winter's Tale* revient à l'intermède/chœur plus hiératique de Chronos. On s'aperçoit que dans ce domaine-là aussi, Shakespeare joue et innove avec le genre.

³⁶ Titien, *Amour Sacré et Amour Profane*, 1514-1515 (Rome, Galleria Borghese).

³⁷ Erwin Panovsky, *Studies in Iconology*, New York, Harper & Row, 1939 (Harper Torchbook, 1962), pp. 150-160.

"L'Aminta du Tasse a-t-elle inspiré Shakespeare?"

finissait d'attacher sa proie³⁸ et n'a donc pas eu le temps de la violer! Il semble que le platonisme du Tasse soit au moins aussi badin que celui de Shakespeare.

Si l'on songe aux deux gentilshommes de Shakespeare, on a le même langage de ravissement et de ferveur sacré face à l'amour, mais lorsque Protée décide de ravir sa belle à son ami Valentin, il oublie ses principes et devient très semblable au satyre:

'Tis but her picture I have yet beheld,
And that hath dazzled my reason's light;
But when I look on her perfections,
There is no reason but I shall be blind.
If I can check my erring love, I will;
If not, yo compass her I'll use my skill. (*2Gents* II iv 205-210)

Proteus: Nay, if the gentle spirit of moving words
Can no way change you to a milder form
I'll woo you like a soldier, at arm's end,
And love you 'gainst the nature of love: force ye.

Silvia: O heaven!

Proteus (assailing her)

I'll force thee to yield to my desire. (*V. iv. 55-59*)

À ce point Valentine intervient, et Proteus apparaît certainement bien plus noir par sa trahison de son ami que par son désir de Silvia; la preuve, c'est qu'en signe de pardon Valentine la lui donne!! Face à la Vénus céleste, il y a en effet la mondaine, *Venus Pandemones*, qui représente l'amour charnel et sans laquelle la totalité de l'être n'est pas. Orlando le sait bien qui finit par avouer: "I can live no longer by thinking" (*AYLI* V. ii. 48). Tous les amants ne doivent-ils pas devenir satyres un jour face à l'honneur intraitable de ces dames, devenu bouclier, badge de propriété, tyran social?

Shakespeare et le Tasse sont tous deux conscients de la nature paradoxale de ce mot, "vain abstraction, empty word" pour le chœur³⁹, et de l'air pour Falstaff⁴⁰ à qui Shakespeare donne une magnifique tirade semblable à celle du chœur de l'*Aminta* dans sa tonalité. Elles semblent se faire pendant, les deux faces

³⁸ "There face to face with her/we saw a satyr—villainous was he--/and he had finished binding her by then." (*III. i. 63-65*)

³⁹ *Aminta*, I. ii. 332-333.

⁴⁰ "What is honour? A word. What is that word honour? What is that honour? Air" *IHenry IV*, V. ii. 134-135.

Annie -Paule Mielle de Prinsac

d'un diptyque comprenant l'honneur de la femme d'un côté et l'honneur du soldat de l'autre. Dans les deux cas, le mot souffre du même mal: lorsqu'il n'est plus lié à un idéal spirituel ferme, lorsque le logos n'est plus rattaché à la spiritualité qui le fonde, il devient un outil de dérision et de mensonge. L'honneur, la chasteté sont devenus les tyrans d'une société, les idoles par lesquelles elle impose la servitude des âmes et des corps. Selon le chœur, c'est à cause de lui que l'Âge d'Or n'est plus, parce qu'il impose le mensonge et la feinte à la place de la devise de la nature: "do what pleases you" "S'ei piace, ei lice" (I ii 344). On reconnaît bien sûr cette règle d'or qui revient comme un refrain dans les comédies de Shakespeare, "Now kiss, embrace, contend, do what you will." (*2Gents* I. ii. 130), *Twelfth Night: or, What You Will, As You Like It*, les titres eux-mêmes déclinant la nature de ces pièces. De façon amusante d'ailleurs, ce titre qui n'en a pas l'air a souvent été mal compris, comme une simple invitation à mettre le titre que vous voulez. Ce serait créditer Shakespeare de bien peu d'esprit. Or, parmi les sources de *As You Like It*, il y a *Orlando Furioso*, traduit par Sir John Harington, filleul de la reine qui s'inspirait aussi de Rabelais, qu'il aimait et annotait. Bien sûr, il n'est pas non plus impensable que Shakespeare ait lui-même lu Rabelais. Ce qui est intéressant chez lui, outre le langage subversif et la démystification d'une société contrôlée par les hommes, c'est l'utopie fantaisiste de liberté de l'Abbaye de Thélème (en grec, $\theta\epsilon\lambda\eta\mu\alpha$: free will) avec inscrit au fronton "Fay ce que voudras" qui n'est autre que la traduction exacte de "Do what thou wilt", or "As you like it". L'abbaye accueille des hommes et des femmes dans un monde dont l'idéal est celui de la pastorale, un nouvel âge d'or dans lequel les pensionnaires viennent puiser librement la sagesse. Il n'y a pas de murs autour de l'abbaye, "car là où il y a des murs devant aussi bien que derrière, il y a force murmures, envies et conspirations réciproques"; ce qui bien sûr rappelle le monde de la Cour de Duke Frederick, mais aussi celui décrit par Mopso. Lorsque les pensionnaires de l'abbaye retournent dans le monde, c'est pour le changer, pour tenter de lui insuffler cette harmonie des contraires qu'ils ont découverte. Shakespeare apparaît ici plus proche de Rabelais dans l'esprit que du Tasse, peut-être parce que l'*Aminta* était jouée par des courtisans, à la Cour même, ce qui interdisait un retour dans le monde, puisque le monde était la pastorale. L'éloge d'Alfonso II par Tirsi, fait de lui un Duke Senior déjà versé dans la connaissance de la philosophie Néoplatonicienne. L'opposition ville/campagne tend à disparaître derrière l'éloge d'une aristocratie qui aurait précisément redécouvert l'harmonie de la vie physique, intellectuelle et morale. Le sujet est pourtant abordé brièvement par Tirsi et Dafne qui déplorent la coquetterie de Silvia. Celle qui défend son honneur avec tant d'acharnement n'est pas tout à fait innocente de ses attraits et semble connaître l'art de la séduction qu'elle a probablement appris en ville:

"L'Aminta du Tasse a-t-elle inspiré Shakespeare?"

In distant days	Forse allora
Perhaps the city folk did not come here	non usavan sì spesso i cittadini
Among the wood and fields so much, nor were	ne le selve e nei campi, né sì spesso
Our country girls so often used to go	le nostre forosette aveano in uso
Within the city walls. Now stocks are mixed,	d'andare a la cittade. Or son mischiate
And customs too.	Schiate e costumi.
	(II. ii. 73-78)

Ou peut-être lors de la visite d'un colporteur comme Autolycus dans *The Winter's Tale*. Le gremlin sait vider les bourses des bergères en flattant leur goût pour la mode. C'est d'ailleurs dans cette même pièce que l'on retrouve dans les mêmes termes le débat art vs. nature qui est bien sûr un thème essentiel de la pastorale. Polixenes tente de montrer les avantages de la greffe à la jeune bergère Perdita qui néglige ses giroflées parce que, dit-elle, "There is an art which, in their piedness, shares/With great creating nature" (IV iv 87-88):

Yet nature is made better by no mean
 But nature makes that mean: so over that art,
 Which you say adds to nature, is an art
 That nature makes. You see sweet maid, we marry
 A gentler scion to the wildest stock,
 And make conceive a bark of baser kind
 By bud of nobler race. This is an art
 Which does mend nature—change it rather—but
 The art itself is nature. (IV. iv. 89-97)

Mais celle-ci, fidèle à "natura naturans" rejette la giroflée pour ses bigarrures qu'elle compare à un maquillage:

I'll not put
 The dibble in earth to set one slip of them;
 No more than, were I painted, I would wish
 This youth should say 'twere well, and only therefore
 Desire to breed by me. (IV. iv. 99-103)

Le mot qui traduit ce mélange des genres est *piedness*, que l'on rencontre une autre fois dans *Love's Labours Lost* (V. ii. 904). Il n'est pas indifférent de le trouver chez Fraunce "your pyde coat's nought to my countenance" (II. ii. 43). L'ironie bien sûr, c'est que Perdita ignore sa véritable nature qui, une fois révélée, rend tout ce débat inutile pour la résolution de l'intrigue. Il n'y aura pas de mésalliance pour Florizel! Mais le risque a été évoqué, et avec lui l'inconsistance d'une philosophie d'amélioration de la race acceptable pour la flore, mais

Annie -Paule Mielle de Prinsac

condamnable pour les hommes. Tout comme la possibilité de la mort en Arcadie (*Et in Arcadia ego*), la nature protéiforme de l'homme, sa faculté de se dépasser ou de se contredire, de mettre en œuvre ce "je-ne-sais-quoi"⁴¹ qui, contre toute attente modifie le destin, est capable du meilleur et du pire. Avec la statue d'Hermione à la fin de *The Winter's Tale*, Shakespeare dépasse le débat d'école, révélant le potentiel d'in vraisemblance d'une nature qui dépasse de loin l'art en capacité d'étonnement. C'est la conscience de cette nature qui éveille la pastorale dans le spectateur, qui, tout en s'initiant aux controverses du temps, apprend à relativiser les différentes positions. Le but espéré, si l'on admet l'existence sous-jacente (ou entre les scènes, puisque les Intermèdes semblent servir de guides en ce sens) d'une mythologie platonicienne de célébration de l'Amour, c'est la conviction que les amants enfin réunis sortent grandis de leurs épreuves, et que chacun les rejoint dans cette révélation ultime d'une harmonie cosmique. Si l'on se réfère au chœur, c'est peut-être simplement une initiation au doute et à la tolérance. Pour artificiels que paraissent souvent les dénouements, ils révèlent d'autant mieux à chacun la nécessité de réserver son jugement. Personne n'est dupe mais chacun sort peut-être mieux armé pour affronter le monde.

Tout comme l'Âge d'Or, la pastorale apparaît moins comme une aventure que comme un état d'esprit⁴², concrétisé à l'âge classique par un paysage de joie paisible et d'innocence. Mais à la Renaissance l'Âge d'Or n'est plus et la nature elle-même, à l'âge de fer, est devenue tantôt sombre et dangereuse (forêts d'où surgissent des bêtes féroces inattendues), tantôt aride et inhospitalière. Elle garde néanmoins son pouvoir de rédemption, mais sa leçon est plus austère, en accord avec un idéal chrétien de travail et d'humilité. De l'esprit de Cour qui imprègne *l'Aminta*, et qui semble reflété dans *The Two Gentlemen of Verona* et dans *Love's Labours Lost*, où le jeu verbal demeure prédominant et le paysage tout à fait artificiel, Shakespeare évolue vers une vision plus naturaliste et plus cosmique de la pastorale. Il y a la scène du jardin dans *Richard II* avec sa symbolique médiévale, il y a la lande déserte et froide du *Roi Lear* dans laquelle l'homme n'est plus qu'un "pauvre animal nu et fourchu" (III iv 91).⁴³

À partir du modèle italien, Shakespeare transforme, module, métamorphose les images et les thèmes pour arriver à la régénération et au merveilleux des dernières pièces. Tandis que *Cymbeline* offre un paysage aride et hostile où la survie dépend du courage et de la résistance physique de ses habitants,

⁴¹ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, le Seuil, 1980.

⁴² Voir Harry Levin, *The Myth of The Golden Age in the Renaissance*, Oxford UP, 1969, p. 16.

⁴³ *King Lear*, traduction Gilles Monsarrat, Robert Laffont, 1995.

"L'Aminta du Tasse a-t-elle inspiré Shakespeare?"

The Tempest transforme la pastorale tout entière en utopie, où grâce à son art, le souverain en exil crée lui-même les accidents météorologiques de la rédemption. Ce faisant on a bouclé le cercle en revenant à une allégorie de la création poétique et de la catharsis du spectacle théâtral. Entre les rochers et les buissons qui s'accordent pour amortir la chute d'Aminta, transformant celle-ci en renaissance, et la tempête artificielle dont chacun réchappe en croyant au miracle, il n'y a qu'un pas, rendu possible sans doute par l'invention de nouvelles machines de théâtre. Le but, quoique inversé est le même: Prospero (Shakespeare) s'attache à réfréner les désirs de Ferdinand en lui faisant subir des épreuves qui le mèneront à la sacralité de l'amour, tandis que Tirsi (le Tasse) tente de convaincre Aminta d'accentuer son ardeur s'il espère vaincre les réticences de Silvia. Dans les deux cas, l'union de Bacchus et d'Apollon, du corps et de l'esprit dans une célébration Orphique est de mise. Les poètes, tous deux mis en scènes, orchestrent l'harmonie finale sans jamais se départir d'une certaine distance ironique. Car bien sûr, il faut croire pour atteindre le paradis.