

The background of the cover is a painting in a style reminiscent of the Impressionists. It depicts a man in a dark suit and a wide-brimmed hat standing on a path, and a woman in a white dress holding a red parasol. They are positioned on a path that curves around a stream. The water in the stream is dark and reflects the figures and the surrounding trees. The trees are lush and green, with dappled sunlight filtering through the leaves. The overall mood is peaceful and idyllic.

Violaine Boneu

L'idylle en France au XIX^e siècle

pdf complet : 979-10-231-0910-8





L'idylle au XIX^e siècle : fin d'un genre ? Comment « chanter les bergers et les bois [...] sous le règne des machines à vapeurs et des chemins de fer », demande Jules Janin en 1832. « Fin de l'Idylle », renchérit Rimbaud en 1872, à la fin de « Michel et Christine ».

Et pourtant – au carrefour de la théorie des genres, de l'histoire littéraire et de l'herméneutique, ce livre entreprend de réviser le lieu commun selon lequel l'idylle ne serait plus, après André Chénier, qu'un ensemble de clichés fades et définitivement anachroniques. Il élabore une pensée complexe de la notion, en montrant qu'elle articule l'héritage rhétorique, historique et philosophique des siècles passés avec le nouveau paradigme psychologique issu de la révolution romantique, et qu'elle offre, de ce fait, un point de vue privilégié sur l'avènement de la littérature moderne.

Cet ouvrage propose non seulement un panorama synthétique des évolutions du genre, mais encore des relectures approfondies d'œuvres majeures d'Hugo, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Balzac et Zola, frayant ainsi un chemin original à travers la littérature française du XIX^e siècle – où l'on découvre que l'enfant, l'humble des villes et le touriste en vacances sont les avatars de l'antique berger ; que le terroir, la terre natale et le jardin le plus pauvre peuvent figurer la moderne Arcadie ; où l'on comprend, enfin, que les voix les plus désespérées du siècle s'obstinent à désirer encore une forme de joie, conquise sur le néant.

1^{re} de couverture : Félix Vallotton, *Paysage du bois de Boulogne*, huile sur toile, 1919, coll. privée
© Christie's Images/The Bridgeman Art Library

4^{me} de couverture : D'après le frontispice de Manet pour *L'Après-midi d'un fauvne. Églogve* de Mallarmé (Paris, Alphonse Derenne, 1876)



L'IDYLLE EN FRANCE AU XIX^e SIÈCLE

Lettres | Françaises

collection dirigée par Michel Murat

Les Journaux de Marivaux et le monde des « spectateurs »

Alexis Lévrier

Les Salons de Diderot. Écriture et théorie

Pierre Frantz & Élisabeth Lavezzi (dir.)

Lire L'Astrée

Delphine Denis (dir.)

Robert Challe et les passions

Geneviève Artigas-Menant (dir.)

L'Atelier de Robert Challe (1659-1721)

Jacques Cormier

Préface de Geneviève Artigas-Menant

Le Débat d'idées dans le roman français

Geneviève Artigas-Menant & Alain Couprie (dir.)

Séries et Variations. Études offertes à Sylvain Menant

Luc Fraisse (dir.)

L'Enchanteur désenchanté. Quinault et la naissance de l'opéra français

Sylvain Cornic

Préface de Jérôme de La Gorce

Balzac, le texte et la loi

Michel Lichtlé

Préface de Françoise Mélonio

La Science-fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature

Simon Bréan

Préface de Gérard Klein

L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust

Luc Fraisse

L'Histoire littéraire des écrivains

Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé, Michel Murat (dir.)

Préface d'Antoine Compagnon

L'Envie, une passion démocratique au XIX^e siècle

Fabrice Wilhelm

Violaine Boneu

L'Idylle en France
au XIX^e siècle



Ouvrage publié avec le concours de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014
© Sorbonne Université Presses, 2018
ISBN PAPIER : 978-2-84050-911-0
PDF complet : 979-10-231-0910-8

Mise en page Adrien NOUR/3d2s
d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris
tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

PENSER L'IDYLLE

Sur un pic élané de l'Auvergne a retenti la chanson des pâtres. *Pauvre Marie !* Reine des cieux ! c'est à toi qu'ils s'adressent pieusement. Cette mélodie rustique a frappé l'oreille des Corybantes. Ils sortent en chantant à leur tour des grottes secrètes où l'Amour leur fit des abris. – Hosannah ! paix à la Terre et gloire aux Cieux !

Nerval¹

Deux hypothèses de travail président à la définition de notre sujet et à l'élaboration de notre méthode : il y a une forme d'actualité de l'idylle dans la littérature du XIX^e siècle et il faut, pour la percevoir, penser la notion d'idylle dans toute sa complexité. La première hypothèse va à l'encontre d'une idée bien ancrée dans nos représentations de l'histoire littéraire, selon laquelle l'idylle ne serait plus, après André Chénier, qu'un genre définitivement anachronique, un ensemble de clichés désuets continuant d'alimenter peut-être la rêverie des âmes nostalgiques, mais n'ayant plus ce pouvoir, désormais, de figurer quoi que ce soit des enjeux de la littérature moderne. La seconde hypothèse, quant à elle, pourra paraître périlleuse. L'idylle est en effet une notion aux frontières mouvantes, qui renvoie tout ensemble à un petit genre, lui-même protéiforme, de poésie pastorale, à un mythe de l'origine du monde et de la poésie, à un ensemble de lieux communs ayant trait à l'idéalisation de la campagne ou simplement à une petite aventure amoureuse naïve et tendre. Pour éviter l'écueil de la pensée vague, nous aurions pu restreindre arbitrairement le champ de notre recherche, en privilégiant tel ou tel aspect de l'idylle, en réduisant notre *corpus* à un seul genre littéraire ou à l'œuvre d'un seul auteur, ou bien encore en délimitant une brève période chronologique significative dans le siècle ; mais cette simplification *a priori* nous aurait détournée de l'une des caractéristiques essentielles de la notion d'idylle au XIX^e siècle, à savoir justement sa complexité. Si l'idylle, en effet, peut nous dire quelque chose du passage du régime des belles-lettres à celui de la littérature moderne, c'est précisément parce qu'elle ne se réduit pas à une forme fixe et à un ensemble de clichés poussiéreux, mais

¹ Gérard de Nerval, *Aurélia*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1993, p. 745.

qu'elle est un nœud de significations, susceptible d'articuler plusieurs niveaux de réflexion (rhétorique, historique, philosophique et psychologique) sur la création littéraire. Nous assumerons donc, dans ce travail, le risque d'une pensée complexe et d'une certaine généralité, persuadée qu'elles peuvent être utiles pour baliser un nouveau champ de recherche et découvrir de nouveaux chemins de lecture à travers les grandes œuvres du siècle.

FIN DE L'IDYLLE ?

Concevoir une possible actualité des enjeux de l'idylle au XIX^e siècle permet d'éviter deux écueils, l'illusion organiciste, qui reviendrait à projeter un modèle biologique sur ce qui n'est, au fond, qu'un mot, et l'écueil d'un certain mimétisme critique consistant à déplorer la mort d'une forme littéraire comme les poètes bucoliques chantent leur nostalgie d'un Éden perdu.

8

L'écueil organiciste

La tradition pastorale française a déjà fait l'objet de nombreuses études et l'on pourrait, à partir d'elles, imaginer un ouvrage de synthèse qui retracerait les grandes étapes de son évolution depuis ses origines jusqu'au XVIII^e siècle. Un premier temps, étudiant la naissance du genre, mettrait en évidence les deux origines concurrentement assignées à la pastorale : une origine antique, placée sous le double patronage des *Idylles* de Théocrite et des *Bucoliques* de Virgile, et une origine hébraïque, puisque nombre de théoriciens, depuis le XVIII^e siècle surtout, trouvent dans les pasteurs de l'Ancien Testament les premiers modèles des bergers de l'idylle². Un deuxième temps, consacré à la littérature néo-latine et renaissante, retracerait la constitution du « code bucolique » académique, essentiellement fondé sur une pratique allégorisante et visant à célébrer la poésie, les poètes et les princes³. Il faudrait rendre compte, ensuite, de la remise en cause de ce code bucolique à l'Âge baroque qui aboutit, par l'extrême diversification qu'elle lui fait subir, à une dissolution progressive des frontières du genre pastoral. Une étude consacrée au XVIII^e siècle, enfin, analyserait les avatars de cette crise dans la poésie (avec le développement de la poésie descriptive et de

2 Sur les origines de la pastorale, on se reportera par exemple au livre de Jacqueline Duchemin, *La Houlette et la lyre. Recherches sur les origines pastorales de la poésie*, Paris, Les Belles Lettres, 1960, ainsi qu'à la solide mise au point de Stéphane Macé au début de *L'Éden perdu : la pastorale dans la poésie française de l'Âge baroque*, Paris, Champion, 2002, p. 21-152.

3 Sur cette notion de « code bucolique », voir Françoise Lavocat, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Champion, 1998, p. 9. Pour suivre le devenir de la pastorale au Moyen Âge et à la Renaissance, on se reportera avec profit au livre de Joël Blanchard, *La Pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Champion, 1983, ainsi qu'à celui d'Alice Hulubei, *L'Églogue en France au XVI^e siècle. Époque des Valois*, Genève, Droz, 1938.

l'élégie pastorale) et dans la prose (avec le renouveau du roman pastoral, en particulier, qui doit beaucoup à l'engouement suscité par les traductions de Gessner et par l'œuvre de Rousseau)⁴. Une place particulière serait faite aux idylles d'André Chénier, considéré comme le dernier représentant d'un genre pastoral qui s'éteint avec lui sur l'échafaud de la Terreur. Le XIX^e siècle, lui, pourrait être ignoré dans ce parcours chronologique, étant entendu que le genre trop conventionnel de l'idylle disparaît au profit d'un lyrisme plus personnel et que la littérature moderne délaisse les calmes retraites champêtres pour s'affronter à la démesure des villes – tel est du moins, résumé sommairement, le lieu commun qui informe notre conception de l'histoire littéraire.

Maints discours critiques et littéraires le véhiculent. Dans son *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française*, Mia Irene Gerhardt affirme par exemple que « le genre pastoral présente, bien marqué, des origines, un développement, un apogée, une période de décadence et de fin » et elle fait de la Révolution française le terme de cette évolution⁵. Le XVIII^e siècle serait une « période de décadence », le « dernier siècle de vie » d'un genre qui perdrait sa « pureté » littéraire pour devenir un phénomène de société⁶. C'est la raison pour laquelle l'auteur choisit de ne pas conduire son étude au-delà du XVII^e siècle :

Bien qu'il eût été logique d'étendre notre étude sur un siècle de plus et de ne l'arrêter qu'à la veille de la Révolution française, nous avons cru que de notre point de vue particulier le profit d'une telle extension ne serait pas très grand. Nous allons nous occuper du genre pastoral en tant que phénomène purement littéraire. Or au XVIII^e siècle, son intérêt n'est pas tant dans les œuvres littéraires qu'il produit que dans les aspects culturels de la mode pastorale : ses affinités avec l'esprit préromantique et le rousseauisme, les signes d'un esprit nouveau et d'une société en voie de se transformer qu'il indique, la vogue des Arcadies mondaines et littéraires, les vives discussions théoriques autour de la conception pastorale. Une analyse de tous ces aspects pourrait être d'un très grand intérêt

4 Sur les évolutions de la pastorale au XVIII^e siècle, on glanera de précieuses informations dans le livre d'Édouard Guittou, *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Paris, Klincksieck, 1974, ainsi que dans celui de Sylvain Menant, *La Chute d'Icare. La Crise de la poésie française 1700-1750*, Genève/Paris, Droz, 1981. On se reportera également avec profit aux ouvrages traitant du bonheur et de la nature, comme celui de Robert Mauzi, *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle* [1979], Paris, Albin Michel, 1994, celui de Jean Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle* [1963], Paris, Albin Michel, 1994, ou encore celui de Daniel Mornet, *Le Sentiment de la nature en France de Jean-Jacques Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre. Essai sur les rapports de la littérature et des mœurs* [1907], Genève, Slatkine reprints, 2000.

5 Mia Irene Gerhardt, *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française*, Assen, Van Gorcum, 1950, p. 20.

6 *Ibid.*, p. 279.

pour l'histoire de la civilisation, mais elle est hors du cadre et de l'intention de cet ouvrage⁷.

À lire ces propos, il semble que la mode pastorale n'ait été, à la veille de la Révolution, qu'un brillant feu de paille occultant mal l'épuisement d'une forme autrefois « purement littéraire » mais désormais galvaudée.

10 Dans l'introduction de son livre *Arcadies malheureuses*, Françoise Lavocat dénonce comme illusoire cette prétendue « pureté » à laquelle on oppose une pastorale dégradée, dont le sens originel aurait été perverti. C'est au nom de cet argument qu'elle réfute la thèse de Heininger Jr. selon laquelle le genre pastoral serait mort au début du xvii^e siècle à cause de sa « perversion » dans le roman⁸. L'auteur ne voit là qu'une éclipse provisoire qui s'achève par la « nouvelle éclosion » du genre « et son ultime métamorphose, bien plus tard, quand Gessner et Rousseau auront supplanté Sannazar et Montemayor au panthéon des bergers poètes »⁹. La réserve critique dont Françoise Lavocat fait preuve à l'égard des périodisations adoptées par Heininger et Gerhardt la conduit à accorder un siècle de vie supplémentaire au genre pastoral et à prendre en compte, par conséquent, l'« ultime métamorphose » que Gessner et Rousseau lui font subir – mais que cette métamorphose soit « l'ultime », voilà qui reste admis comme une évidence que rien ne vient clairement justifier.

La position développée par Alain Niderst, dans un article de 1987, n'est pas très éloignée de celle de Françoise Lavocat. Il considère en effet que l'idylle entre en agonie dès la fin du xvii^e siècle et connaît d'ultimes soubresauts jusqu'à André Chénier :

La pastorale est donc morte au xviii^e siècle ? Ou plutôt elle est morte en 1687, quand Fontenelle osa dire qu'elle n'avait rien de réel ? Il fallait bien que la poésie et la peinture fussent autre chose que de gracieuses décorations, car la monotonie et l'insipidité la menaçaient. Il fallait donc combler la distance entre l'art et le réel, et, après la crise maniériste de la Régence, l'éplogue moralisante de Florian, l'éplogue coloniale de Léonard et l'éplogue antiquisante d'André Chénier furent les dernières incarnations du genre, qui, une fois mort, nourrit les romans champêtres et les romans exotiques du xix^e siècle, et la poésie néo-classique qui se prolongea jusque vers 1930¹⁰.

7 *Ibid.*, p. 25.

8 Françoise Lavocat renvoie sur ce point à l'article de S. K. Heininger Jr., « The Renaissance Perversion of Pastoral », *Journal of the History of Ideas*, XXII, 1961, p. 256-260.

9 Françoise Lavocat, *Arcadies malheureuses*, *op. cit.*, p. 24.

10 Alain Niderst, « La pastorale au xviii^e siècle, théorie et pratique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 39, 1987, p. 107-108.

Ces lignes témoignent d'un certain embarras. Le critique, en effet, semble hésiter entre l'idée d'une continuité de la veine pastorale, qui se prolongerait jusqu'au début du xx^e siècle, et l'idée contraire d'une « mort » du genre dès 1687. L'illusion organiciste, qui surimpose un schème biologique à la pensée des genres, rend l'analyse un peu confuse : qu'est-ce que ce genre « mort » à l'époque de Fontenelle, qui meurt une nouvelle fois après André Chénier, mais qui continue de « nourrir » la littérature jusque vers 1930 ? Ne serait-il pas plus fécond de penser simplement que la pastorale se transforme et que les écrivains lui accordent des statuts différents au fil des siècles ?

Cette idée d'une « mort » du genre pastoral s'enracine loin dans la conscience critique. En 1907, déjà, les analyses de Daniel Mornet allaient dans ce sens. Dans le livre qu'il consacre au *Sentiment de la nature en France, de Jean-Jacques Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, il analyse la conjonction du genre pastoral et des mœurs, si caractéristique du xviii^e siècle. Il montre d'abord comment l'églogue naïve, inspirée de Gessner, supplante progressivement l'églogue galante, issue de Boileau et de Fontenelle et prédominant à l'Âge classique ; il constate ensuite que cette idylle naïve meurt rapidement, supplantée par l'ardeur sentimentale dont se nourrit, chez Rousseau, le goût de la nature :

Trente années c'est une courte vie pour un genre et l'« idylle naïve » s'usait bien vite. C'est qu'autre chose est né en même temps qu'elle et que l'étoffe reteinte pâlit misérablement à côté des draperies éclatantes et profondes. L'âge d'or distrait sans doute quelques rêves, quelques fantaisies de villégiature. On lit Léonard comme on construit une chaumière dans son parc. Mais sous le linon et sous le basin, il y a déjà des cœurs qui battent pour de plus fortes passions. Jean-Jacques révèle une nature où se reflètent les ardeurs, les joies et les souffrances vraies de nos cœurs, une nature transfigurée par l'âme sentimentale que nous lui donnons. C'est devant cette âme palpitante que les fantômes légers et vains de la pastorale naïve commencèrent à pâlir¹¹.

La naïve simplicité des idylles inspirées de Gessner assurerait donc une manière de transition entre l'artifice de la pastorale galante et la vérité du sentiment romantique ou préromantique. C'est dire que l'idylle, même « naïve », reste irrémédiablement située du côté de la convention et ne peut survivre à l'avènement d'un lyrisme personnel qui chante « les ardeurs, les joies et les souffrances vraies de nos cœurs ». John Grand-Carteret ne dit pas autre chose dans le bref essai sur Rousseau qu'il publie en 1890 sous le titre *L'Idylle et la romance au xviii^e siècle* : « Littérature, estampes, musique, tout était à l'idylle »¹²,

11 Daniel Mornet, *Le Sentiment de la nature en France, op. cit.*, p. 182.

12 John Grand-Carteret, *L'Idylle et la romance au xviii^e siècle*, s. l. s. n., 1890, p. 2.

et Rousseau s'inscrit dans ce courant bucolique lorsqu'il fait représenter *Le Devin de village* à Fontainebleau en 1752. Mais « vingt ans après », poursuit Grand-Carteret, aux « bergeries amoureuses ont succédé les romances sentimentales », à « l'idylle de la gaiété champêtre », « la romance de l'âme incomprise » :

En cette seconde manière qui ouvre l'époque romantique et empiète sur le siècle va dominer la note langoureuse, la recherche de la nature, des plantes et des fleurs [...]. Si bien que Jean-Jacques qui commence en sacrifiant à l'idylle passe la seconde moitié de sa vie à préparer le romantisme de la Restauration¹³.

Le romantisme serait donc le fossoyeur de l'idylle, celle-ci ne suscitant plus, après la Révolution, qu'indifférence ou dédain.

12 Ce lieu commun de la critique est corroboré par le discours de nombreux poètes qui n'ont de cesse, dans les premières décennies du XIX^e siècle, de railler la mode pastorale et son naturel affecté. Rien n'ennuie tant désormais que les histoires de bergers, déclare par exemple Florian dans l'*Essai sur la pastorale* qu'il écrit en guise de préface à *Estelle* :

On reproche au genre pastoral d'être froid et ennuyeux ; défauts qui n'obtiennent jamais grâce, surtout en France. Cependant on n'ose point ne pas admirer les églogues de Théocrite et de Virgile ; on sait quelques jolis vers de celles de Fontenelle, mais on ne les relit guère ; et dès que l'on annonce un ouvrage dont les héros sont des bergers, il semble que ce nom seul donne envie de dormir.

J'ai cru d'abord que ce dégoût venait uniquement de l'énorme distance où nous sommes de la vie pastorale, de la prodigieuse différence de nos mœurs avec les mœurs des bergers ; ce qui sûrement y influe : il est pourtant possible aussi que la faute en soit à la manière dont on a traité ce genre ; car il faut bien qu'il y ait plusieurs raisons d'ennui, quand tout le monde est d'accord pour bâiller¹⁴.

Fort de ce constat, Florian s'efforce d'analyser les causes multiples de cet ennui et d'inventer une nouvelle forme d'écriture pastorale, romanesque en l'occurrence, susceptible de tenir à nouveau l'intérêt des lecteurs en éveil. Mais l'heure semble plutôt à la raillerie. Victor Hugo donne le ton en 1826, dans la préface des *Odes et Ballades*, lorsqu'il se moque du Versailles des idylles galantes en opposant aux jardins bien soignés de Le Nôtre, figure de l'art classique, le désordre sublime et romantique des forêts du Nouveau Monde :

Comparez un moment au jardin royal de Versailles, bien nivelé, bien taillé, bien nettoyé, bien ratissé, bien sablé, tout plein de petites cascades, de petits bassins,

13 *Ibid.*, p. 6-8.

14 Jean-Pierre Claris de Florian, *Œuvres complètes*, nouvelle édition, Ladrangue, Furne, 1829, t. I, p. 132.

de petits bosquets, de tritons de bronze folâtrant en cérémonie sur des océans pompés à grands frais dans la Seine, de faunes de marbres courtisant les dryades allégoriquement renfermées dans une multitude d'ifs coniques, de lauriers cylindriques, d'orangers sphériques, de myrtes elliptiques, et d'autres arbres dont la forme naturelle, trop triviale sans doute, a été gracieusement corrigée par la serpette du jardinier ; comparez ce jardin si vanté à une forêt primitive du Nouveau-Monde, avec ses arbres géants, ses hautes herbes, sa végétation profonde, ses mille oiseaux de mille couleurs, ses larges avenues où l'ombre et la lumière ne se jouent que sur de la verdure, ses sauvages harmonies, ses grands fleuves qui charrient des îles de fleurs, ses immenses cataractes qui balancent des arcs-en-ciel !¹⁵.

Ce thème ironique est repris par les jeunes auteurs de la génération suivante, qui, comme le Musset de « Sur trois Marches de Marbre rose » (1848), n'épargnent pas le Versailles des fêtes galantes¹⁶ :

Je ne crois pas que sur la terre
 Il soit un lieu d'arbre planté
 Plus célébré, plus visité,
 Mieux fait, plus joli, mieux hanté,
 Mieux exercé dans l'art de plaire,
 Plus examiné, plus vanté,
 Plus décrit, plus lu, plus chanté,
 Que l'ennuyeux parc de Versailles.
 Ô dieux ! ô bergers ! ô rocailles !
 Vieux Satyres, Termes grognons,
 Vieux petits ifs en rangs d'oignons,
 Ô bassins, quinconces, charmilles !
 [...]
 Non, je ne vous décrirai point.
 Je sais trop ce qui vous chagrine ;
 De Phœbus je vois les effets :
 Ce sont les vers qu'on vous a faits
 Qui vous donnent si triste mine¹⁷.

15 Victor Hugo, préface de 1826 aux *Odes et Ballades*, dans *Œuvres poétiques*, éd. Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1964.

16 Sur ce point, voir les rapprochements fort suggestifs proposés par Jean-Bertrand Barrère entre les « Versailles » de Janin, de Musset et de Gautier, dans *La Fantaisie de Victor Hugo*, Paris, Klincksieck, t. I, 1973, p. 360-362.

17 Alfred de Musset, *Poésies Nouvelles*, dans *Poésies complètes*, éd. Maurice Allem, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 454-455.

Le discrédit qu’auraient jeté sur la pastorale certains versificateurs du XVIII^e siècle n’est pas seul en cause. Jules Janin, dans l’avant-propos de 1832 à ses *Contes fantastiques et littéraires*, insiste en effet sur une autre raison, à savoir la distance qui s’est définitivement creusée entre l’univers de l’idylle et le paysage moderne bouleversé par la révolution industrielle :

– Ne vois-tu donc pas que l’idylle qui n’a jamais été très fêtée parmi nous, et que M. de Segrais et les autres ont ravalée aux derniers rangs des compositions burlesques, serait aujourd’hui la plus étrange mystification ? Va donc chanter les bergers et les bois, et la puissance des grands bœufs, sous le règne des machines à vapeurs et des chemins de fer, des marmites autoclaves et des cannes à fauteuil ? Depuis l’Antiquité, la nature physique n’a pas été moins dérangée que la nature morale. Les bergers de Théocrite ont été dégradés à l’Opéra, qui les a rendus désormais impossibles. Les bergers de Théocrite étaient au moins vraisemblables ; mais les bergers de l’Opéra, en rubans roses, sont le désespoir de la poésie¹⁸.

14

La liste serait longue encore des textes qui proclament la fin du genre pastoral : le célèbre « fin de l’Idylle » rimbaldien, sur lequel s’achève « Michel et Christine », résonne à travers tout le XIX^e siècle, et même au-delà.

Comment comprendre la persistance et la multiplicité de ces discours sur la « fin de l’idylle » ? Dans une perspective organiciste, la « fin » de l’idylle, synonyme de « mort » et de disparition, est interprétée comme une réalité historique, susceptible d’être datée et mettant un terme définitif à l’histoire séculaire de la tradition pastorale : l’idylle étant « morte » avec André Chénier, il serait absurde d’enquêter sur son devenir au siècle suivant, sinon par goût des clichés anachroniques et nostalgiques. En revanche, dès lors que nous nous déprenons de cette illusion organiciste, la problématique est tout autre : la question de la « fin de l’idylle » est rendue à la sphère du discours et nous pouvons l’interpréter non plus comme une réalité historique, mais comme un fait de langage symptomatique, un énoncé porteur d’un sens actuel pour celui qui l’énonce. La notion d’idylle semble d’ailleurs vite omniprésente à qui entreprend d’en suivre le fil. Le Catalogue général des imprimés de la Bibliothèque nationale de France, et il n’est pas exhaustif, compte près de trois cents ouvrages littéraires publiés au XIX^e siècle sous un titre comportant le mot *idylle(s)*, *bucolique(s)*, *églogue(s)*, *bergerie(s)* ou *pastorale(s)* – et ce, sans compter les rééditions d’idylles antiques ni celles des grands classiques de la tradition pastorale antérieure. Ce *corpus* rassemble, certes, une majorité

¹⁸ Jules Janin, *Contes fantastiques et littéraires* [1863], présentation de Jean Decottignies, Paris/Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 15.

d'ouvrages « mineurs », ou du moins totalement oubliés aujourd'hui, mais il est révélateur d'un renouvellement continu de l'idylle, au niveau thématique du moins : à côté des traditionnels groupes d'idylles « antiques », « morales » et « champêtres », les titres suggèrent une acclimatation de l'idylle à l'univers parisien et à celui des terroirs provinciaux. En outre, les auteurs « majeurs » ne sont pas en reste. La référence à l'idylle figure en bonne place, et avec une signification d'ordre générique, dans les œuvres de Victor Hugo, par exemple, que ce soit dans *La Légende des siècles*, avec « Le Satyre » et le « Groupe des idylles », dans *Les Misérables*, dont la quatrième partie s'intitule « L'idylle rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis », ou dans *Les Chansons des rues et des bois* ; Nerval, Baudelaire et Mallarmé, pour ne citer qu'eux, se réfèrent également à ce genre dans leurs œuvres majeures : le premier envisage *Sylvie* comme « une sorte d'idylle », le second choisit d'ouvrir la section « Tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal* sur un poème, « Paysage », explicitement centré sur la question de l'idylle, et Mallarmé, quant à lui, sous-titre « ÉGLOGUE » la version définitive de *L'Après-midi d'un faune*. La présence de l'idylle au sein des grandes œuvres du siècle est donc tout aussi manifeste et significative que la persistance des discours qui en proclament la fin – tel est l'un des paradoxes que nous chercherons à élucider dans le cours de notre travail.

L'écueil mimétique

Le second écueil à éviter, si l'on veut penser les significations actuelles de l'idylle dans la littérature du XIX^e siècle, est celui d'un certain mimétisme qui consisterait à modérer notre discours critique sur les schèmes mélancoliques et mythologiques des discours étudiés. Les analyses de Rougier de la Bergerie (1762-1836), sur lesquelles nous reviendrons en détail, sont exemplaires d'un tel mimétisme. Dans la neuvième de ses *Églogues bucoliques* (1833), dont voici l'argument, ce poète-agronome retrace une histoire de la tradition pastorale depuis l'Antiquité entièrement placée sous le signe de la décadence :

Argument : Homère et Hésiode sont les premiers qui aient signalé la poésie géorgique. – Quelques mots sur Théocrite et Virgile. – Boileau a fait avilir ce genre en France. – Revue des poètes français qui dans le XVIII^e siècle ont échoué à chanter l'agriculture. – Le XIX^e a mis le comble aux aberrations du siècle de Louis XIV. – L'Angleterre, sous ce rapport, n'a pas été plus heureuse. – L'Espagne n'a ni agriculture, ni poésie géorgique ; elle ne fait que des déserts, et c'en est la conséquence¹⁹.

19 Jean-Baptiste Rougier de la Bergerie, *Églogues bucoliques, par l'auteur des Géorgiques françaises*, Paris, Audot fils, 1833, p. 102.

Aucun poète, à ses yeux, n'égale les Anciens : l'histoire de la poésie pastorale lui paraît celle d'un long avilissement, d'une distance qui se creuse toujours un peu plus entre la nature originelle et les artifices modernes. Sa pensée critique est donc structurée par un mythe impensé de l'origine, qui est celui même de l'idylle : Rougier reporte mimétiquement sur l'histoire du genre bucolique les mythes d'origine et de décadence auxquels celui-ci donne corps, le deuil de l'origine façonnant alors une représentation endeuillée de la poésie pastorale et de son histoire. C'est un mythe impensé du même ordre que l'on voit affleurer dans les discours critiques sur la « mort », ou l'interminable agonie, du genre pastoral. Il est à l'œuvre, par exemple, dans le passage déjà cité de l'avant-propos de 1832 aux *Contes fantastiques et littéraires*, où Jules Janin accusait l'Opéra d'avoir « rend[u] désormais impossibles » les bergers de l'idylle, à force d'artifices et d'in vraisemblances. C'est au regard d'une nature antique largement idéalisée que les bergers de la pastorale moderne lui paraissent aussi « dégradés » que désespérants²⁰.

Ces discours tendent à confondre les dimensions génériques et mythologiques de l'idylle, mais nous ne les écartérons pas pour autant du champ de notre réflexion, puisque la superposition de ces deux paradigmes constitue précisément l'un des nœuds de significations essentiels de la notion. Nous nous efforcerons en revanche de mettre en lumière ces assimilations, souvent implicites, voire inconscientes, afin de les analyser et d'en interpréter les significations actuelles dans l'œuvre. La perspective que nous adopterons sur l'idylle, et sur le thème de « la fin de l'idylle » en particulier, est assez proche de celle proposée par Olivier Pot pour repenser la notion d'origine :

À cet égard, on ne saurait faire entièrement le « deuil de l'origine », pour reprendre le titre d'un livre de Régine Robin. Car s'il est bien vrai que nous sommes toujours en deçà ou au-delà de la langue, il n'est pas non plus illégitime de voir avec Hannah Arendt dans l'origine moins un point de départ historique qu'une *arché*, une brèche ou une béance. Loin de se réduire à un moment ponctuel de l'histoire (ce qu'elle peut être aussi en tant qu'hypothèse de travail), l'origine est un acte qui se répète ; c'est pourquoi il est impossible de la penser en tant que telle comme il est en retour tout aussi difficile de penser sans elle. Comme chez Nietzsche, la question du *symptôme* se substitue ici à la question du *fondement* : le concept d'origine ne prescrit en aucune façon de devoir rechercher un principe fondateur, mais plutôt d'élucider les conditions de production du sens. La généalogie – qu'elle soit de type historique ou mythique – se donne

²⁰ Jules Janin, *Contes fantastiques et littéraires*, op. cit., p. 15.

alors en même temps et de plein droit comme une sémiologie, une manière de décrire et de signifier ce qu'il en est de l'action de la langue, de son *actualité*²¹.

Le critique reprend à Paul Ricœur, pour l'appliquer à sa réflexion sur l'origine du langage, l'idée des deux sens, complémentaires, du concept d'origine, celui de *commencement* d'ordre chronologique, et celui de *source*, de fondement toujours actuel de la production du sens. Dans *La Critique et la conviction*, Paul Ricœur résume ainsi cette idée, dont il a en bien d'autres ouvrages éprouvé la fécondité :

La notion d'origine doit être elle-même délivrée de ce qui serait une hantise, bien démantelée par les psychanalystes ; elle doit être entièrement dissociée d'un commencement qu'on pourrait essayer de dater. Il me semble que remonter dans le temps vers quelque chose de premier, c'est le présenter comme un antérieur chronologique, un premier qu'on pourrait cerner. On se retrouve inévitablement pris dans les antinomies kantienne. L'origine, à mon sens, ne fonctionne pas comme un premier, premier d'une série comme un commencement qu'on pourrait dater, mais comme ce qui est toujours déjà là au sein d'une parole actuelle. Il s'agit donc d'un antérieur qui est de l'ordre du fondamental plutôt que du chronologique²².

Transposées à notre champ de recherche, ces analyses permettent d'arracher la réflexion sur l'idylle à la simple polarité de l'anachronisme et de la nostalgie pour envisager la possibilité d'un réinvestissement moderne de la notion. Cela ne signifie pas que, par un excès inverse, nous nierons systématiquement toute forme d'anachronisme dans les usages de l'idylle – et nous verrons, en effet, que tout un pan de notre *corpus* perpétue les clichés de la tradition pastorale, souvent figés dans un certain académisme. Il s'agira plutôt d'éviter le préjugé d'anachronisme, pour garder notre attention réceptive aux significations originales que la notion d'idylle pourra revêtir dans les œuvres étudiées.

Envisager ainsi la possibilité d'une actualité des enjeux de l'idylle ouvre de nouvelles voies à la réflexion. S'agissant des discours sur la « fin de l'idylle », d'abord, et de la crise dont ils sont révélateurs, nous pourrions nous demander quels rapports ils entretiennent avec la crise générale de la littérature qui traverse le siècle : la remise en cause des conventions de la pastorale classique ne nous dit-elle pas quelque chose, par exemple, de la crise moderne de la représentation ? L'idéalisation nostalgique de l'origine et le réinvestissement du mythe de l'idylle, qui est l'un des grands mythes des origines de la poésie, ne sont-ils

21 Olivier Pot (dir.), *Origines du langage. Une encyclopédie poétique*, Paris, Édition du Seuil, coll. « Le Genre humain », 2007, p. 37.

22 Paul Ricœur, *La Critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 222-223.

pas révélateurs d'un moment de crise, justement, où l'enjeu n'est autre que la redéfinition du statut du poète et de la littérature ? En évitant le mimétisme critique et en élaborant une pensée non mélancolique de la crise, nous pourrons ensuite reconsidérer sérieusement ce qui se joue dans l'écriture de la légèreté et du bonheur, trop souvent reléguée *a priori* au rang de bluette un peu naïve, du moins sans importance : la persistance de l'idylle, en temps de crise, n'est-elle pas le signe, en effet, que l'écriture reste associée à la quête d'une certaine joie, à l'expression d'un espoir, sur fond même de crise et de désenchantement ?

DU VAGUE À L'AMBIGUÏTÉ

18

L'idylle a toujours été une notion complexe, même au sein de la poétique classique, où son statut n'est pas toujours bien défini. Dans l'Antiquité, en effet, l'idylle n'est pas conçue comme un genre à part entière. La *Poétique* d'Aristote, écrite vers 340 av. J.-C., soit deux générations avant les *Idylles* de Théocrite, ne la mentionne pas, et les poétiques postérieures à Théocrite ne lui réservent pas non plus de statut spécifique. Longin, par exemple, se réfère aux idylles grecques dans le chapitre 33 de son *Traité du Sublime*, intitulé « Si l'on doit préférer le Médiocre parfait au Sublime qui a quelques défauts »²³ : Théocrite est donné comme un représentant du style médiocre, au même titre qu'Apollonius de Rhodes, et ses *boukolika* (terme que Boileau traduit par « églogues ») sont mises sur le même plan que l'épopée des *Argonautiques*. Le style médiocre, même élevé à la perfection, reste inférieur, pour Longin, au style sublime, même défectueux par endroits, d'un poète comme Homère. Dans cette comparaison, le mot *boukolika* n'est pas une étiquette générique, mais un titre d'œuvre, et Théocrite est explicitement rangé parmi les poètes épiques. Ce rapprochement du pastoral et de l'épique se retrouve également chez Quintilien (*Institution oratoire*, X, 1, 55), qui fait de la « muse rustique et pastorale » (« *musa rustica et pastoralis* ») une sous-catégorie de l'épopée. Il faut attendre la publication en 1656 du *Discours du Poème bucolique* par Colletet pour qu'un ouvrage théorique en langue française soit spécifiquement consacré au genre pastoral. Vauquelin de La Fresnaye avait bien proposé quelques réflexions théoriques en marge de ses *Foresteries* (1555) et dans son *Art poétique* (1605), mais ce n'est véritablement que dans la seconde moitié du XVII^e siècle que la nature de l'églogue devient l'un des passages obligés de toute réflexion sur la littérature. La difficulté est alors d'inclure dans les catégories génériques héritées de l'Antiquité une forme que les Anciens ne considéraient pas, eux-mêmes, comme un « genre ».

23 Longin, *Traité du Sublime*, traduction de Boileau, introduction et notes de Francis Goyet, LGF, coll. « Bibliothèque classique », 1995, p. 122.

Cette théorisation *a posteriori* du genre n'est pas la seule cause d'embarras pour qui cherche à définir l'idylle. La deuxième difficulté vient de la nébuleuse lexicale dans laquelle elle gravite sur le plan générique : *idylle*, *églogue*, *bucolique*, *bergerie*, *pastorale*, tous ces termes sont-ils interchangeables ou désignent-ils des textes aux caractéristiques formelles bien distinctes ? Indépendamment même de cette problématique générique, une troisième difficulté naît de la polysémie croissante du mot *idylle* du fait de son évolution sémantique : selon le contexte, l'idylle pourra être envisagée aujourd'hui comme une étiquette générique, comme un mythe – un lieu mythique, l'Arcadie, le *locus amœnus*, la retraite champêtre, ou un temps mythique, l'Âge d'or primitif –, comme un ensemble de thèmes pastoraux, voire simplement amoureux. Toute la question est de savoir quelles acceptions ont encore cours dans les œuvres du XIX^e siècle et si l'on peut élaborer une méthode pour les penser ensemble, comme un nœud de significations, tout en évitant l'écueil du vague. « La complexité est un défi à la connaissance, non une solution », écrivait Edgar Morin dans *Mon chemin*, avant d'ajouter : « La connaissance complexe est une tentative de répondre à ce défi »²⁴.

L'approche lexicographique

La polysémie croissante du mot *idylle* à travers l'histoire explique en grande partie les indéterminations de la notion²⁵. Le terme *eidullion* n'existe pas en grec ancien et le titre *Eidullia* qui figure au frontispice du recueil de Théocrite n'est pas de Théocrite. Ce n'est qu'entre les X^e et XI^e siècles qu'il a été appliqué à ces pièces par des érudits byzantins, vraisemblablement alors au sens de *poikilia poiēmata*, ou « poèmes variés ». L'édition aldine de 1495 popularise cependant une autre interprétation du terme, en le glosant dans l'épigraphe par *mikra poiēmata*, « petits poèmes ». Cette édition, qui joue un rôle très important dans le retour en grâce de Théocrite, longtemps éclipsé par la gloire de Virgile, opère un second glissement de sens en traduisant le titre grec en latin par *Theocriti Eclogae triginta*. Durant tout le XVI^e siècle, le terme grec est ainsi concurrencé par le terme latin *eclogae* ou par le terme français *églogue*. Or ce mot, popularisé par les célèbres poèmes bucoliques de Virgile, a toujours étiqueté un genre pastoral de poésie. Le terme *idylle*, thématiquement indéterminé à l'origine, a donc fini par être annexé à la poésie pastorale : lorsque Vauquelin de La Fresnaye l'introduit dans la langue française, c'est avec ce sens limité de

²⁴ Edgar Morin, *Mon Chemin. Entretien avec Djénane Kareh Tager*, Paris, Fayard, 2008, p. 181.

²⁵ Notre développement reprend les conclusions d'un article de C. Kattein, « Histoire du mot *Idylle* », dans *Mélanges de philologie offerts à Ferdinand Brunot* [1904], Genève, Slatkine reprints, 1972, p. 219-235. Nous nous permettons d'y renvoyer pour le détail de la démonstration.

« poème pastoral ». Au XVII^e siècle, les vers que Boileau consacre à l'idylle dans son *Art poétique* (Chant II, v. 1-37) et la traduction en vers français des idylles de Théocrite par Longepierre en 1688 consacrent définitivement cet usage du terme. Dès lors, la rivalité entre le mot *églogue* et le mot *idylle* joue au profit du second : alors qu'*églogue* reste un mot cantonné dans le domaine spécialisé des genres littéraires, l'emploi du terme *idylle* devient plus populaire et plus général. À partir du XVIII^e siècle, l'idylle n'est plus seulement un petit poème pastoral, mais devient une tonalité susceptible d'investir tous les genres : on parlera alors du caractère idyllique d'une scène dans l'épopée ou dans le roman par exemple²⁶. Le terme *idylle* se dote enfin d'un sens figuré qui le sort du domaine artistique pour désigner toute amourette tendre et naïve entre deux êtres. Cinq acceptions se dégagent donc au fil de l'histoire et s'accumulent sans que les nouvelles supplantent nécessairement les anciennes : 1) ensemble de poèmes variés, 2) petite forme littéraire, 3) poème pastoral (synonyme d'églogue), 4) tonalité littéraire caractérisée par la représentation d'un climat affectif heureux et naïf, 5) relation amoureuse tendre et naïve.

Cette polysémie donne lieu à de multiples combinaisons qui expliquent l'aspect souvent embarrassé des définitions de l'idylle dans les dictionnaires ou les traités poétiques. L'histoire du mot *idylle* est en outre indissociable, nous l'avons vu, de celle du mot *églogue* : par le jeu des traductions et des emprunts entre le grec, le latin et le français, les deux mots sont parfois devenus synonymes. Faut-il pour autant les considérer comme interchangeables ? Cela ne semble pas souhaitable dans la mesure où l'extension du terme *idylle* est supérieure à celle d'*églogue* : on parlera couramment aujourd'hui d'une « idylle amoureuse » entre deux personnes, mais pas d'une « églogue amoureuse », ce dernier terme restant cantonné dans l'espace de la littérature. Cette relation lexicale complexe entre les deux termes explique l'embarras des théoriciens lorsqu'ils cherchent à inscrire l'idylle dans le cadre d'une réflexion sur le genre pastoral : ils convoquent alors l'acception pastorale du terme et en font un équivalent d'*églogue*. Mais pour distinguer ensuite les deux termes, ils font appel aux acceptions non pastorales de l'idylle. Cette double opération aboutit au résultat suivant : l'idylle, comme l'églogue, est un *poème pastoral*, mais son sujet, contrairement à l'églogue, n'est *pas forcément pastoral* – ce qui revient à dire que l'idylle est un poème ! Tel est, indépendamment des précisions historiques apportées, le double mouvement théorique qui structure l'article « Idylle » du *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Larousse :

²⁶ Voir par exemple les commentaires de Lamartine sur le caractère *idyllique* de l'épopée de Frédéric Mistral, dans *Cours familier de littérature. Un entretien par mois*, Paris, Firmin Didot, 1859, t. VII, XL^e entretien, « Littérature villageoise ».

IDYLLE, s.m. (i-di-le – lat. *idyllium* ; du gr. *eidullion*, diminutif de *eidos*, forme, pour signifier petite forme, petite pièce). Petit poème, presque toujours amoureux, dont le sujet est ordinairement pastoral ou champêtre, comme celui de l'églogue. [...]

L'idylle est à proprement parler, un petit tableau, et c'est ainsi que les Grecs l'ont toujours considéré, en admettant dans ce genre une grande variété de sujets. On y a rattaché par la suite, dans les littératures modernes, l'idée de tableau champêtre, parce que la vie des champs, à la fois naïve et pittoresque, a toujours offert les meilleurs cadres pour des poèmes de peu d'étendue. *L'idylle n'est donc forcément ni bucolique ni pastorale*, et Théocrite a pu donner, sous ce titre, soit de petits fragments épiques, soit des scènes de la vie commune ; ce qui n'empêche pas Boileau de nous la représenter

« Telle qu'une bergère, aux plus beaux jours de fête »²⁷.

Au terme de ce double mouvement, seule la petitesse semble essentielle à la définition de l'idylle ; la caractéristique pastorale, en revanche, bien que fréquente, apparaît comme accessoire. L'idylle n'a donc pas tout à fait le même statut que l'églogue ou la bucolique : ces deux dernières relèvent entièrement de la catégorie pastorale et les nuances de sens qui les distinguent ne remettent pas en cause leur appartenance à celle-ci ; l'idylle, au contraire, ne relève qu'en partie de la pastorale et ne peut s'y réduire.

L'extension sémantique de l'idylle hors du champ de la pastorale, et même hors du champ de la littérature, est un phénomène qui s'ébauche au XVIII^e siècle et s'accroît au siècle suivant. Est-ce à dire que les distinctions étaient claires auparavant entre l'idylle, l'églogue, la bucolique, la bergerie et la pastorale ? Quelques définitions glanées dans les principaux dictionnaires du XVII^e siècle nous permettront d'apprécier au mieux la valeur de ces étiquettes génériques :

Définitions de Vauquelin de La Fresnaye (fin du XVI^e siècle) :

Après la tragédie, la comédie et la satire, furent trouvés les vers que les uns appellent Bucoliques, les autres Églogues, et les autres Idylles : lesquelles ne se lisent pas pour apprendre les façons et les mœurs des pasteurs villageois, mais pour le plaisir et la récréation d'y voir naïvement représentée la nature en chemise, la simplicité de l'amour de tels gens qui, sans fard et sans feintise déguisée, ne sont poussés d'ambition ni piqués de vaine gloire. Afin donc qu'on ne dise que j'aie voulu user de ce nom d'Idylles sans raison, je dirai que comme les Romains (et toutes autres nations après eux) ont retenu les noms Grecs de tous les arts, qu'aussi à leur imitation, j'ai retenu celui d'Idylle, n'ayant voulu

27 Nous soulignons.

user du mot Églogue, qui signifie autant, n'était que le sujet en semble désirer des propos et des discours plus longs (que Virgile appelle *deductum carmen*) qui ressemblent au filet de lin ou de la laine, que la bergère en chantant file et tire à la quenouille ou au rouet. Le nom de Bucolique est plus général et s'y rapporte même mais pour ce qu'il prend sa dénomination des bœufs, celui d'Idylle m'a semblé se rapporter mieux à mes desseins, d'autant qu'il signifie et ne représente que diverses petites images et gravures, en la semblance de celles qu'on grave aux lapis, aux gemmes et calcédoine, pour servir quelquefois de cachet. Les miennes en la sorte, pleines d'amour enfantine, ne sont qu'imassettes et ensemble petites tablettes de fantaisies d'amour. On tient que Théocrite nomma les siennes ainsi pour deux raisons : premièrement pour y avoir dépeint les images de la vie et de l'amour des bergers : et puis pour fuir l'arrogance qui rend les pasteurs odieux de promettre d'élever leurs chansons au-dessus des forêts, et à peine ils se peuvent abaisser à bien chanter les humbles tamarins et les basses bruyères, leur propre sujet. C'est pourquoi je n'ai voulu user du titre seul de Pastorales ou Bergeries à cause aussi que ces mots français ne satisfont et ne contentent point assez mon opinion, non plus que font les noms de Guillot, Perrot et Marion, au lieu de Tyrsis, Tityre et Lycoris²⁸.

Définitions du *Dictionnaire de Richelet* (Genève, Jean Herman Widerhold, 1679-1680) :

BUCOLIQUE : s.f. Ce mot se dit des dix Églogues de Virgile. Il veut dire vers où l'on fait parler des bergers. [La plupart des bucoliques de Virgile ont été imitées des Idiles de Théocrite.]

ÉGLOGUE : s.f. Poème qui représente un sujet champêtre, ou un sujet auquel on en donne le caractère. Sa matière sont les amours des bergers. [L'églogue est simple et aisée. Les dix églogues de Virgile sont les plus belles églogues Latines que l'on ait.]

IDILE : Terme de Poète. Quelques bons auteurs font le mot d'idile masculin, mais la plupart des autres le croient féminin. L'Idile est un mot Grec qui signifie une petite image. C'est un poème qui contient ordinairement quelque plainte, ou quelque aventure amoureuse. [Les idiles les plus courts sont d'ordinaire les meilleurs. Boileau avis à Ménage. Une élégante idile. Boileau Depreaux poétique chant 2.]

PASTORALE : s.f. Terme de Poésie. C'est une sorte de poème qui est originaire d'Italie et qui a été inconnu aux anciens. [La pastorale tire son origine de

²⁸ Texte cité par Paul Chaussard, dans *Bibliothèque pastorale ou Cours de littérature champêtre, contenant les chefs-d'œuvres [sic] des meilleurs poètes pastoraux, anciens et modernes, depuis Moïse jusqu'à nos jours*, Paris, Genest Ainé, 1803, 4 vol., t. II, p. 159-161. Nous modernisons l'orthographe.

l'églogue et de la satire. C'est un poème dramatique qui représente une action de bergères et de bergers amoureux et qui se termine heureusement. La matière de la pastorale c'est l'amour des bergers et des bergères. Le Tasse inventa en 1573 la pastorale. On appelle quelquefois la pastorale bergerie. On dit les Bergeries de Racan.]

PASTORAL, PASTORALE : adj. Ce mot au propre n'a pas d'usage fort étendu. Il signifie qui est de berger. [Tour à tour ils plaignaient leur amoureux souci, La muse pastorale parle toujours ainsi. Segrais, Églogue 2.]

Définitions du Dictionnaire de Furetière (1690) :

BERGERIES : sont aussi des Pastorales, ou Histoires amoureuses décrites sous le nom de bergers. Les *Bergeries* de Racan sont une très belle Pastorale.

BUCOLIQUES : s. f. plur. Plusieurs hardes, menues choses ou papiers qu'une personne a apportés pour faire voir à quelqu'un. Je ne veux point acheter tout ce fatras, remportez toutes vos *bucoliques*. Ce mot vient du Grec *boukolos*.

Les *Bucoliques* de Virgile sont certains Poèmes en forme d'Églogue, où des Pasteurs s'entretiennent ensemble.

ÉGLOGUE : s. f. Espèce de Poésie Pastorale, où on introduit des Bergers qui s'entretiennent. Les *Églogues* de Théocrite, de Virgile. Les Français ne sont pas heureux à réussir en *Églogues*. Ce mot vient du Grec *eklogi*, qui signifie choix. L'*Églogue* est une Silve, un petit ouvrage, mais remarquable pour son élégance.

IDYLLE : s. m. Petit Poème égayé qui contient des descriptions ou narrations de quelques aventures agréables. Théocrite a fait des *Idylles*. Les Italiens ont ramené l'usage des *Idylles*. Rampalle a fait d'excellents *Idylles* de la nymphe Salmacis, d'Europe ravie, etc., qui sont imités du Preli Italien. Ce mot vient du Grec *eidyllion*, d'*eidos*, *figure*, *représentation*. Le propre de la Poésie est de représenter vivement les choses. D'autres disent que ce mot vient d'*eidos*, en tant qu'il signifie *espèce* ; et qu'on appelle *eidyllia* des Poèmes de différente sorte. Voyez Scapula sur ce mot *eidos*.

PASTORALE : s. f. est une pièce de théâtre, dont les personnages sont vêtus en Bergers, et représentent des amours de Bergers. La Silvie de Mairet, les Bergeries de Racan, ont été les dernières *Pastorales* qui aient paru en Français. Le Pastor Fido de Guarini, l'Aminte du Tasse, sont de belles *Pastorales* Italiennes. Les Italiens disent que le Tasse est inventeur de la *Pastorale*.

Définitions du Dictionnaire de l'Académie (Paris, Coignard, 1695) :

BERGERIES : au plur. Se prend pour certains ouvrages en prose ou en vers qui traitent des amours de bergers. Bergeries de Juliette, de Racan. On appelle aussi quelquefois ainsi des tapisseries, qui représentent des actions de berger. Entre toutes les tapisseries, il n'en est guère de plus agréables que les bergeries.

BUCOLIQUE : adj. de tout genre. Se dit des poésies qui regardent les bergers, les troupeaux etc. Poème bucolique, poésie bucolique, il excelle dans le genre bucolique. Il est aussi subst et fig. Poème pastoral. En ce sens il n'a guère d'usage qu'au pluriel. Les bucoliques de Virgile.

ÉGLOGUE : s. f. Sorte de Poésie pastorale où d'ordinaire on fait parler des bergers. Les Églogues de Théocrite. Les Églogues de Virgile.

IDYLLE : s. m. Quelques-uns le font féminin. Espèce de petit poème, qui contient une description, ou une narration sur des matières ordinairement champêtres, ou amoureuses, et qui est quelquefois en forme de Dialogue. *Composer un idylle. Une belle idylle. Les idylles de Théocrite.*

PASTORALE : s. f. (L's se prononce). Pièce de théâtre dont les personnages sont des bergers et des bergères. *Jouer une pastorale. Composer une pastorale*²⁹.

24 De la confrontation de ces définitions ressortent plusieurs constantes dont l'intérêt justifiait, nous semble-t-il, de les citer longuement. La discussion de Vauquelin porte sur cinq termes quasiment synonymes (*bucolique, églogue, idylle, pastorale* et *bergerie*) et s'efforce d'en dégager les infimes nuances. Tous ces termes font l'objet d'une entrée distincte dans les trois dictionnaires étudiés (mis à part le mot *bergerie*, absent du Richelet) et se regroupent en deux sous-ensembles : les mots directement empruntés à l'Antiquité (*bucolique, églogue, idylle*) d'une part, et les mots français (*bergerie, pastorale*) d'autre part. Si Vauquelin rejette ces deux derniers termes, c'est que « ces mots français ne satisfont et ne contentent point assez [s]on opinion, non plus que font les noms de Guillot, Perrot et Marion, au lieu de Tyrsis, Tityre et Lycoris ». Les exemples cités dans les dictionnaires confirment cette bipartition : Racan est la référence obligée des considérations sur la *bergerie* et les exemples de *pastorale* sont français (Mairet, Racan) ou italiens (Le Tasse, Guarini) ; les modèles antiques sont exclusivement réservés, en revanche, à l'illustration de l'*idylle*, de l'*églogue* et de la *bucolique*. Les étiquettes génériques, en ce cas, ne décrivent pas une propriété du texte, mais un choix auctorial : par le choix qu'il fait de tel ou tel terme, l'auteur peut suggérer qu'il s'inscrit dans la tradition nationale française ou dans la tradition gréco-latine.

Dans cette logique, où l'étiquette générique convoque un intertexte plutôt qu'elle ne décrit le texte lui-même, apparaît une autre distinction, liée aux deux grands modèles de la tradition pastorale antique, Virgile et Théocrite : sous la plume de Vauquelin de La Fresnaye et dans les trois dictionnaires mentionnés, l'*idylle* est immanquablement associée à la tradition grecque issue de Théocrite, et l'*églogue* au modèle virgilien. Cette distinction n'est certes pas absolument

29 Nous avons modernisé l'orthographe et la graphie de toutes les définitions citées ici.

rigoureuse – le *Dictionnaire* de Furetière et celui de l'Académie parlent également des « églogues de Théocrite » – mais elle est suffisamment fréquente pour mériter d'être ici soulignée.

Une seconde logique générique affleure dans les définitions étudiées, où l'étiquette générique désigne cette fois-ci une caractéristique formelle de l'œuvre. Le mot *pastorale*, par exemple, spécifie la modalité dramatique d'une œuvre : le Richelet parle de « poème dramatique », le Furetière et le *Dictionnaire de l'Académie* de « pièce de théâtre ». Le terme *églogue* renvoie plutôt à la structure du chant alterné ou du dialogue entre bergers : « espèce de Poésie Pastorale, où on introduit des Bergers qui s'entretiennent », lit-on dans le *Dictionnaire* de Furetière ; « sorte de Poésie pastorale où d'ordinaire on fait parler des bergers », trouve-t-on dans celui de l'Académie. L'*idylle*, quant à elle, n'est pas spécifiée du point de vue de l'énonciation, mais renvoie à la petite taille du poème. C'est sur cette notion de longueur que Vauquelin fonde par exemple sa distinction de l'*idylle* et de l'*églogue* : les « imagenttes » de l'*idylle* sont plus courtes que l'*églogue* qui « semble désirer des propos et des discours plus longs ». Cette différence de taille recouvre également une différence de style : l'*idylle* est plus petite et plus humble dans son style que l'*églogue*, « remarquable pour son élégance » (Furetière). Le mot *bucolique*, enfin, semble n'avoir aucune connotation formelle particulière et caractérise plutôt la thématique champêtre d'une œuvre. Il recèle en outre une connotation péjorative susceptible d'être activée par le contexte : Vauquelin écarte ce mot « pour ce qu'il prend sa dénomination des bœufs » et le *Dictionnaire* de Furetière donne comme premier sens de *bucoliques* : « Plusieurs hardes, menues choses ou papiers qu'une personne a apportés pour faire voir à quelqu'un ». Le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Larousse atteste encore le mot au sens de « ramassis d'objets et particulièrement de papiers sans valeur ».

Cette étude lexicographique met donc en évidence différentes logiques de dénomination générique. On pourra ainsi qualifier une même œuvre d'*idylle*, de *bucolique*, d'*églogue*, de *bergerie* ou de *pastorale*, pour rendre compte de ses caractéristiques intrinsèques (sa petite taille, sa thématique champêtre, sa forme dialoguée, son style élégant, etc.), pour la placer sous le patronage d'un modèle particulier de la tradition pastorale (Racan, Virgile, Théocrite, etc.) – quand ce n'est pas simplement par une sorte de pesanteur intellectuelle qui répugne à ces finesses sémantiques. Pour faciliter un usage réfléchi de cette nébuleuse lexicale, nous synthétiserons ainsi les connotations sémantiques majeures susceptibles d'être activées par chacun des termes étudiés :

IDYLLE

1. s'inscrit dans la tradition grecque des *Idylles* de Théocrite
2. thématique champêtre

3. petite forme littéraire (diminutif d'*eidos*)
4. ensemble de poèmes variés (*poikilia poièmata*)
5. style simple et naïf
6. tonalité littéraire caractérisée par une représentation idéalisée du bonheur et de la relation amoureuse
7. relation amoureuse tendre et naïve

ÉGLOGUE

1. s'inscrit dans la tradition latine des *Églogues* de Virgile
2. thématique champêtre
3. structure dialoguée, entretien de bergers
4. style simple mais élégant

BUCOLIQUE

1. s'inscrit dans la tradition gréco-latine
2. thématique champêtre
3. *péj.* : en rapport avec les bœufs et les bouviers
4. *au plur., fam.* : ramassis d'objets et de papiers sans valeur

BERGERIE

1. s'inscrit dans la tradition française des *Bergeries* de Racan
2. thématique champêtre

PASTORALE

1. s'inscrit dans la tradition pastorale française ou italienne
2. thématique champêtre
3. structure dramatique, pièce de théâtre

L'analyse lexicographique nous donne des outils pour penser les indéterminations ou les ambiguïtés sémantiques de l'idylle, mais elle ne saurait toutefois les réduire : celui qui emploie un mot, en effet, ne lui confère pas toujours un sens précis et peut l'employer, même inconsciemment, en raison de sa relative indétermination. Même si l'on s'en tient aux occurrences explicites des mots de la nébuleuse pastorale dans les œuvres, l'étude de leur contexte est indispensable pour comprendre le sens que leur confère l'auteur, d'autant que d'autres logiques conceptuelles entrent en jeu dans la notion d'idylle, au-delà même de la logique générique.

Différentes logiques conceptuelles

L'enrichissement sémantique du mot *idylle* s'inscrit dans le cadre, plus large, d'une évolution des cadres de pensée. Trois grandes logiques conceptuelles se dégagent des différentes théories de l'idylle qui jalonnent l'histoire littéraire.

La première, celle des poétiques classiques, considère le genre de l'idylle du point de vue rhétorique et s'attache à définir, par exemple, le style, le ton, les tropes et les structures énonciatives les plus propres à rendre la « noble simplicité » des scènes représentées. Cette logique *rhétorique* des genres littéraires est progressivement remise en cause, aux XVIII^e et XIX^e siècles, par une autre approche, *historico-philosophique*, héritée de l'idéalisme allemand et des philosophies de l'Histoire³⁰. Dans cette deuxième perspective, la naïveté de l'idylle n'est plus envisagée comme une simple question de style, mais participe d'une représentation mythique de la nature et de l'origine. À la dialectique rhétorique entre la simplicité et les artifices du style succède une dialectique historique entre nature et culture que l'on voit à l'œuvre, au XVIII^e siècle, aussi bien dans les réflexions de philosophie morale sur les idées de bonheur et de civilisation, que dans les réflexions poétiques sur l'idée de génie. La troisième logique conceptuelle, manifeste dans la critique anglo-saxonne contemporaine, est une logique *psychologique* qui réinterprète l'idylle à la lumière de la psychanalyse : pour analyser, par exemple, l'écart creusé par l'idylle entre la réalité et l'univers idéalisé qu'elle représente, ces études convoquent les notions d'illusion freudienne, de principe de réalité et de principe du plaisir. Dans la mesure où la crise romantique de la littérature est intimement liée à une crise de la subjectivité, nous pourrions nous demander si cette logique psychologique n'est pas à l'œuvre, déjà, dans le réinvestissement de l'idylle au XIX^e siècle – et si oui, comment cette nouvelle logique s'articule avec les deux autres conceptions, rhétorique et historico-philosophique, héritées des siècles précédents.

Le modèle rhétorique

L'« Essai sur la pastorale » que Florian fait paraître, en 1788, en guise de préface à *Estelle*, est un bon observatoire des débats dont le XIX^e siècle hérite en matière de rhétorique de l'idylle. Il s'ouvre sur une rapide évocation des querelles théoriques touchant au style le plus approprié au genre :

Beaucoup d'auteurs ont parlé de la pastorale, jugé les poètes bucoliques, donné des préceptes sur ce genre, et peu se sont accordés dans la manière de l'envisager. Les uns veulent que les bergers *aient de l'esprit fin et galant* ; les autres recommandent au contraire de ne jamais s'éloigner *de cette simplicité d'or* qui fait

³⁰ Cette remise en cause de la rhétorique des genres est un phénomène bien connu, qui a déjà fait l'objet d'études approfondies. Nous nous contenterons donc d'envisager ici les conséquences directes de cette évolution sur la définition de l'idylle et du genre pastoral. Pour une approche plus générale de cette évolution, on se reportera par exemple aux livres suivants : Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Édition du Seuil, coll. « Poétique », 1989 ; Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992 ; Michel Jarrety, *La Poétique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2003.

le principal charme des ouvrages des anciens ; d'autres enfin regardent l'*allégorie* comme le principal mérite de l'*églogue*³¹.

28

Florian rappelle les termes du débat auquel tous les théoriciens de la pastorale ont pris part depuis le xvii^e siècle : il s'agit de déterminer, dans le cadre d'une poétique normative, le style qui convient le mieux au sujet de la pastorale. Style et convenance sont en effet au cœur de la rhétorique des genres : depuis l'Antiquité, celle-ci est avant tout une théorie des genres de discours (*genera dicendi*), fondée sur la notion d'adéquation (l'*aptum*) – adéquation du sujet à l'auteur et au public, de l'expression à la matière, etc. On connaît, dans cette perspective, la célèbre « roue de Virgile » qu'ont théorisée, après Servius et Donnat, les rhétoriciens du Moyen Âge : les œuvres majeures de Virgile (*Énéide*, *Géorgiques*, *Bucoliques*) sont associées aux trois niveaux de style, respectivement le style haut (*grave*), le style moyen (*medium*) et le style bas (*tenue*), distingués par les Anciens dans le sillage d'Horace et de Cicéron. Au genre pastoral convient donc le style bas, simple et humble, et le poète doit à tout prix éviter, pour ce genre de matière, l'enflure d'un style trop pompeux. Stéphane Macé, dans *L'Éden perdu*, rappelle ainsi les recommandations que Guillaume Colletet formulait en 1656 dans son *Discours du Poëme Bucolique* :

Le caractère spécifique de l'Églogue ne demande pas d'ordinaire un style pompeux et sublime, ni de graves sentences, mais seulement une diction simple, pure, et nette, et des expressions naïves, et conformes aux matières traitées, qui ne respirent que l'air des champs, et qui font comme le vrai tableau de la vie rustique.

Mais encore que ce genre de poème ne demande pas ordinairement un style si sublime, si est-ce qu'il le demande toujours fort fleuri, et qui ne veut rien de bas ni de rampant³².

Le style simple de l'églogue apparaît ici comme un subtil entre-deux : il ne doit être ni trop élevé, ni trop bas ou « rampant ». « Entre ces deux excès la route est difficile », dit également Boileau, dans les vers de *L'Art poétique* qu'il consacre à l'idylle – vers qui sont devenus un tel lieu commun de toutes les réflexions ultérieures sur le sujet que nous nous permettons de les citer intégralement :

Telle qu'une Bergère au plus beau jour de fête,
De superbes rubis ne charge point sa tête,
Et sans mêler à l'or l'éclat des diamants,

31 Florian, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 131.

32 Cité par Stéphane Macé, dans *L'Éden perdu*, op. cit., p. 159. Nous modernisons l'orthographe.

Cueille en un champ voisin ses plus beaux ornements.
 Telle, aimable en son air, mais humble dans son style
 Doit éclater sans pompe une élégante Idylle :
 Son tour simple et naïf n'a rien de fastueux,
 Et n'aime point l'orgueil d'un vers présomptueux.
 Il faut que sa douceur flatte, chatouille, éveille,
 Et jamais de grands mots n'épouvante l'oreille.
 Mais souvent dans ce style un Rimeur aux abois
 Jette là de dépit la flûte et le hautbois,
 Et follement pompeux, dans sa verve indiscrete,
 Au milieu d'une Églogue entonne la trompette.
 De peur de l'écouter, Pan fuit dans les roseaux,
 Et les Nymphes d'effroi se cachent sous les eaux.
 Au contraire, cet Autre, abject en son langage,
 Fait parler ses bergers, comme on parle au village,
 Ses vers plats et grossiers, dépouillés d'agrément,
 Toujours baisent la terre, et rampent tristement.
 On croirait que Ronsard sur ses *pipeaux rustiques*
 Vient encor fredonner ses Idylles Gothiques,
 Et changer, sans respect de l'oreille et du son,
 Lycidas en Pierrot, et Phylis en Toinon.

Entre ces deux excès la route est difficile.
 Suivez, pour la trouver, Théocrite et Virgile.
 Que leurs tendres écrits par les Grâces dictés
 Ne quittent point vos mains, jour et nuit feuilletés.
 Seuls dans leurs doctes vers ils pourront vous apprendre,
 Par quel art sans bassesse un Auteur peut descendre,
 Chanter Flore, les champs, Pomone, les vergers,
 Au combat de la flûte animer deux bergers,
 Des plaisirs de l'Amour vanter la douce amorce ;
 Changer Narcisse en fleur, couvrir Daphné d'écorce ;
 Et par quel art encor l'Églogue quelquefois
 Rend dignes d'un Consul la campagne et les bois.
 Telle est de ce Poème et la force et la grâce³³.

33 Boileau, *L'Art poétique*, Chant II, v. 1-37, dans *Œuvres complètes*, introduction par Antoine Adam, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 163-164. Nous modernisons l'orthographe.

Dès ses premières théorisations au XVII^e siècle, l'idylle est donc définie par un précaire équilibre entre le style « bas » et le style « fleuri ». Les termes du débat sont posés et les discussions ultérieures ne viseront bien souvent qu'à rééquilibrer la définition du genre en valorisant, pour reprendre la dichotomie de Florian, tantôt le pôle de la « simplicité d'or », tantôt celui de « l'esprit fin et galant ».

Dans le débat stylistique qui les oppose, les partisans de l'idylle naïve et les défenseurs de l'idylle galante se cherchent chacun des modèles et projettent leur antagonisme sur la tradition pastorale tout entière. Alors que Boileau réunissait Virgile et Théocrite dans un même élan d'admiration, Fontenelle, l'un des plus célèbres partisans de l'idylle galante à la fin du XVII^e siècle, accorde une préférence très nette au poète romain. Il s'en explique dans son *Traité sur la nature de l'églogue* :

30

Les premiers pasteurs dont nous avons parlé, étaient dans une assez grande abondance, mais de leur temps le monde n'avait pas encore eu le loisir de se polir. Il eut pû y avoir quelque politesse dans les siècles suivants, mais les pasteurs de ces siècles là étaient trop misérables. Ainsi et la vie de la campagne, et la poésie des pasteurs, ont toujours dû être fort grossières. Aussi est-il bien sûr que de vrais bergers ne sont point entièrement faits comme ceux de Théocrite. [...] Mais je ne sais pourquoi Théocrite ayant quelquefois élevé ses bergers d'une manière si agréable, au-dessus de leur génie naturel, les y a laissé retomber très souvent ; je ne sais comment il n'a pas senti qu'il fallait leur ôter une certaine grossièreté qui sied toujours mal. Lorsque Daphnis, dans la première idylle, est prêt à expirer d'amour, et qu'il est environné d'un grand nombre de dieux qui sont venus le visiter, on lui reproche au milieu de cette belle compagnie, qu'il est comme les chevaliers qui envient les amours de leurs boucs, en sèchent de jalousie, et l'on peut assurer que les termes dont Théocrite s'est servi, répondent fort bien à l'idée. [...]

Ces discours ne sentent-ils point trop la campagne, et ne conviennent-ils point à de vrais paysans, plutôt qu'à des bergers d'égloues ? Virgile qui ayant eu devant les yeux l'exemple de Théocrite, s'est trouvé en état d'enchérir sur lui, a fait ses bergers plus polis et plus agréables. Si l'on veut comparer sa troisième églogue avec celle de Lacon et de Comatas, on verra comme il a trouvé le secret de rectifier et de surpasser ce qu'il imitait³⁴.

Parmi les bucoliques grecs, Fontenelle affiche sa préférence pour Moschus et Bion, qu'il trouve moins « grossiers » que Théocrite, et déplore que ce

34 Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Poésies pastorales de M. D. F. avec un Traité sur la nature de l'églogue, et une digression sur les anciens et les modernes*, Paris, Brunet, 1698, p. 140-146. Nous modernisons l'orthographe.

dernier les offusque d'une gloire qu'il ne devrait, en réalité, qu'à son célèbre imitateur, Virgile :

Ce qui nous reste de Moschus et de Bion dans le genre pastoral, me fait extrêmement regretter ce que nous en avons perdu. Ils n'ont nulle rusticité, au contraire beaucoup de galanterie et d'agrément, des idées neuves et tout à fait riantes. On les accuse d'avoir un style un peu trop fleuri, et j'en conviendrais bien à l'égard d'un petit nombre d'endroits, mais je ne sais pourquoi les critiques ont plus de penchant à excuser la grossièreté de Théocrite, que la délicatesse de Moschus et de Bion ; il me semble que ce devrait être le contraire. N'est-ce point parce que Virgile a prévenu tous les esprits à l'avantage de Théocrite, en ne faisant qu'à lui seul l'honneur de l'imiter, et de le copier ? N'est-ce point que les savants ont un goût accoutumé à dédaigner les choses délicates et galantes ? Quoi qu'il en soit, je vois que toute leur faveur est pour Théocrite, et qu'ils ont résolu qu'il serait le prince des poètes bucoliques³⁵.

La même opposition entre Virgile et Théocrite se retrouve sous la plume des détracteurs de Fontenelle, mais elle joue alors en faveur du poète grec. Quand Fontenelle dénonce la « grossièreté » de Théocrite, ses opposants louent le piquant de son réalisme pittoresque et son « aimable simplicité » ; la « galanterie » et la « délicatesse » de Moschus, de Bion, voire de Virgile, sont alors taxées de fadeur et de mièvrerie. La préface de Gessner à l'ensemble de ses *Idylles* emblématise parfaitement ce renversement axiologique au siècle suivant :

J'ai toujours regardé Théocrite comme le meilleur des modèles dans ce genre de poésie. Il a exprimé avec la plus grande vérité, la naïveté des sentiments et des mœurs pastorales. Il a parfaitement rendu ce champêtre et cette belle simplicité de la nature, qu'il a connue jusque dans les plus petits détails. [...]

Une grande preuve pour moi que Théocrite est véritablement excellent dans son genre, c'est qu'il ne plaît qu'à peu de gens. Il ne plaira jamais à ceux qui ne savent pas sentir les beautés de la nature jusque dans ses plus petits détails, ni à ceux dont les sentiments ont un essor guindé, ni à ceux qui ne savent goûter que les raffinements d'une fausse galanterie. Tout ce qui est champêtre les dégoûte. Il faut, pour leur plaire, des bergers qui pensent aussi élégamment qu'un poète bel esprit, et qui aient su faire du sentiment un art subtil. [...] Pour moi, j'ai formé mes règles d'après ce modèle, et je croirai l'avoir heureusement imité, si je déplais comme lui à ces personnes³⁶.

35 *Ibid.*, p. 162-163. Nous modernisons l'orthographe.

36 Salomon Gessner, *Œuvres complètes*, traduites par Hubert, Paris/Trévoux, Roret/Damptin, 1828, 2 vol., t. II, p. 218-220.

Entre l'imitation de la « Belle Nature » prônée par Fontenelle, Dubos ou Batteux, et les « beautés de la nature » que Gessner invite à « sentir », « jusque dans ses plus petits détails », il y a plus d'un siècle de débats philosophiques et esthétiques dont l'idylle se fait inmanquablement l'écho³⁷. L'opposition de Boileau à Ronsard, de Fontenelle à Théocrite ou de Gessner à Fontenelle se joue toujours sur un plan stylistique entre les deux pôles extrêmes de la « naïveté » et de la « galanterie » : valorisées, la « naïveté » et la « galanterie » seront nommées « noble simplicité » et « finesse » ; condamnées, elles deviendront au contraire synonymes de « grossièreté » et de « fausse galanterie », froide et artificielle.

32

La question de l'allégorie dans l'églogue cristallise le même type de jugements parmi les théoriciens du genre et réactive la mise en opposition classique de Théocrite et de Virgile, élevés chacun au rang de modèle, l'un de l'idylle naïve, l'autre de l'idylle galante. Le poète mantouan renouvelle en effet la pratique théocritéenne en dotant le chant bucolique de dimensions philosophiques et politiques. Qu'il s'agisse d'allusions politiques précises – aux vétérans des guerres civiles, à Auguste, à Pollion, à Varus, etc. – ou de la vision prophétique d'un nouvel Âge d'or, la bucolique virgilienne est inséparable d'un geste allégorisant qui implique une certaine élévation du style. Le *paulo majora canamus* de la IV^e églogue ouvre ainsi la voie à la longue tradition du masque pastoral, qui unit mythe et réalité par le biais de l'allégorie : que le masque pastoral serve à voiler ce qu'un éloge direct pourrait avoir de servile, et l'idylle allégorique touchera de près à l'hymne ; qu'il serve au contraire à atténuer ce qu'une critique ouverte pourrait avoir de dangereux ou d'indécant, et l'idylle sera bien proche alors de la satire.

La *Bibliothèque pastorale* de Paul Chaussard, parue en 1803, se fait l'écho de ces débats sur l'idylle allégorique et témoigne de la persistance, au seuil du XIX^e siècle, de cette vision fortement polarisée de l'héritage pastoral qui réactive sans cesse l'antithèse entre Virgile et Théocrite. Si Chaussard paie son tribut à la gloire du poète latin, sa préférence va manifestement au chantre grec. Dans le premier des quatre volumes de sa *Bibliothèque*, le « Parallèle de Théocrite et de Virgile » est ainsi précédé d'un « éloge des poésies de Théocrite » que Chaussard emprunte à Longepierre, célèbre traducteur des idylles grecques : l'écriture naturelle de Théocrite et sa simplicité naïve sont préférées à l'écriture de Virgile, où l'art, plus visible, est ressenti comme artificiel. Chaussard reprend totalement à son compte ce jugement de Longepierre dans les commentaires dont il accompagne sa propre traduction des églogues de Virgile, au début du deuxième volume :

37 Sur ces débats philosophiques et esthétiques, voir Jean Ehrard, *L'Idée de nature en France, op. cit.*, et Annie Becq, *Genèse de l'esthétique moderne française. De la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814* [1984], Paris, Albin Michel, 1994.

L'avoueraï-je ? Plus j'ai médité sur l'art de Virgile, et sur le naturel de Théocrite, et plus je me suis affermi dans ce sentiment qui m'est particulier, qu'en général les Grecs l'emportent sur les Latins, 1°. par la création ; 2°. par l'avantage d'une langue toute poétique, et qui se prête sans effort à tous les mouvements de la passion ; 3°. par l'habile emploi que les grands maîtres ont su faire de cet heureux instrument, n'employant jamais que l'expression du sentiment, et ne réparant point, comme les Latins, l'absence d'inspiration par les combinaisons de l'esprit et du talent³⁸.

Ce caractère artificiel de la poésie virgilienne, Chaussard l'associe explicitement à la pratique de l'allégorie. Il considère Virgile comme celui qui « a introduit dans l'Églogue l'allégorie, genre froid qui sort de la nature, et rompt tout le charme de la vérité »³⁹. La première églogue est belle, certes, poursuit Chaussard, mais il ajoute aussitôt qu'elle « n'est pas exempte de reproches qui peuvent même s'adresser à la plus grande partie des compositions bucoliques de Virgile : l'allégorie surcharge et altère les traits du tableau »⁴⁰. Les sous-titres, enfin, que Chaussard ajoute aux titres ou aux numéros des églogues choisies montrent bien que sa dépréciation de Virgile va de pair avec la mise en exergue de sa pratique allégorisante : le dialogue de la première églogue, entre Tityre et Mélibée, est intitulé « Allégorie et Chant de reconnaissance » et la dixième bucolique, par exemple, adressée à Gallus, est nommée « Plainte allégorique, imitée de Théocrite ». L'auteur de la *Bibliothèque pastorale* accole même une note à ce dernier sous-titre, où il déploie, une dernière fois, son réquisitoire contre l'allégorie :

Virgile termine ses Églogues comme il les a commencées, par l'Allégorie. Nous ne répèterons pas ici ce que nous avons dit autre part sur l'Allégorie, genre détourné du naturel, et qu'en général doivent proscrire l'unité et la simplicité, ces deux conditions de tous les sujets, et particulièrement du sujet pastoral ; nous nous bornerons à observer qu'il n'est pas de l'essence de l'Églogue d'être allégorique, comme le prétend l'abbé Genest dans son Discours sur la poésie pastorale, mais qu'elle est devenue telle, parce que les poètes bucoliques ont pris Virgile pour modèle ; abus qui ne doit point prévaloir sur les règles primitives du genre spécialement consacré à la peinture des mœurs champêtres⁴¹.

Ce bref aperçu des discussions rhétoriques cristallisées par le genre de l'idylle suffit à dégager quelques problématiques importantes. Le discours rhétorique

³⁸ Paul Chaussard, *Bibliothèque pastorale*, op. cit., t. II, p. 46.

³⁹ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁴¹ *Ibid.*, p. 52.

classique s'inscrit dans une perspective essentiellement normative : il consiste à juger, à décerner des éloges ou des blâmes et à édicter des règles destinées à l'écriture de la pastorale. La tension entre les deux pôles de l'idylle, que nous analyserions aujourd'hui volontiers sur le mode de l'ambivalence ou du paradoxe (l'idylle relève *et* du naïf *et* de l'artifice), est souvent conçue, dans la perspective rhétorique traditionnelle, sur le mode de l'antagonisme (certains sont partisans de l'idylle naïve, d'autres de l'idylle galante). De là, des références intertextuelles très connotées du point de vue axiologique : Fontenelle invoquera Virgile contre Théocrite, Chaussard Théocrite contre Virgile, etc. Nous pourrions nous demander si ce type de discours rhétorique perdure au cours du XIX^e siècle et si la polarité caractéristique de l'idylle reste une structure signifiante dans les grands débats sur la question de la représentation et du rapport entre la littérature et la réalité : la remise en cause des conventions classiques par les tenants du réalisme, par exemple, a-t-elle quelque chose à voir avec la critique de l'artificialité à laquelle se livrent les partisans de l'idylle « naïve » ? Il sera particulièrement intéressant, enfin, de suivre l'évolution du débat sur l'allégorie pastorale au XIX^e siècle, en distinguant les allégories dont le référent est extérieur (le prince, les vertus, etc.) et les allégories auto-réflexives dont le référent n'est autre que la poésie elle-même : si la célébration des princes et les allégories morales édifiantes semblent tomber en désuétude, les figures de la pastorale – les pâtres, les Faunes, etc. – ne continuent-elles pas d'étayer une réflexion sur la nature même de la parole poétique ?

Le modèle historico-philosophique

La poésie pastorale est « une poésie *mixte*, tenant beaucoup de l'art, mais tenant aussi de la nature », écrivait en 1834 le philologue et philosophe suisse Louis de Sinner (1801-1860), dans *La Poésie bucolique chez les Grecs*⁴². Avec cette notion de « poésie *mixte* », cet helléniste reconnu, qui fut aussi l'ami de Leopardi et l'un de ses premiers introducteurs en France, semble inscrire sa définition du genre pastoral dans la lignée des débats rhétoriques antérieurs, soucieux de définir pour l'idylle un juste milieu entre simplicité et galanterie. La définition de Louis de Sinner résulte pourtant d'une approche tout à fait différente, puisque c'est en termes *historiques* qu'il aborde l'étude du genre. À ses yeux, la naïveté et l'artificialité caractérisent une époque et une société au moins autant qu'un genre de discours. La poésie pastorale, explique-t-il, est en Europe une poésie « mixte » parce qu'elle exprime l'aspiration à la simplicité originelle de sociétés raffinées et corrompues :

⁴² Louis de Sinner, *La Poésie bucolique chez les Grecs, extrait du journal général de l'Instruction publique*, Paris, impr. de Dupont et Laguinieo, 1834, p. 10.

C'est, si l'on veut, l'amour du contraste, le désir du nouveau, c'est le besoin d'émotions simples et douces produit par la satiété de luxe et des plaisirs ; c'est toute autre raison que l'on y voudra trouver ; mais le fait, de quelque manière qu'on l'explique, est certain. La poésie pastorale a fleuri en Italie au XVI^e siècle ; en France, à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle ; Gessner, en Allemagne, est du siècle dernier ; Virgile, du siècle d'Auguste : or on sait si ce furent là des époques de simplicité⁴³.

La Sicile de Théocrite, au III^e siècle avant Jésus-Christ, fut sans doute le premier foyer occidental de poésie bucolique, mais les mœurs n'y étaient déjà plus absolument *naturels*. Jusqu'où faut-il remonter pour trouver l'origine historique de la pastorale, où situer la nature originelle, après laquelle tout n'est plus que raffinements de civilisations décadentes ? Toute l'étude de Louis de Sinner vise à répondre à cette question. Le philologue montre alors, Cantique des Cantiques et Livre de Ruth à l'appui, qu'il faut remonter jusqu'aux peuples sémitiques pour trouver l'origine de la poésie pastorale :

La vie primitive de ces peuples a été, comme on sait, la vie pastorale, mais dans toute la force du terme, la vie sous la tente, la vie nomade, à travers les plaines sans fin de l'Arabie et de la Syrie. C'est là, c'est dans ce monde si poétique de l'Orient, que fut inventée par ces vives et mobiles imaginations la poésie pastorale⁴⁴.

Seules ces peuplades d'Orient étaient véritablement pastorales et *naturellement poétiques*. Lorsque la poésie bucolique, après s'être développée en Afrique, dans les colonies phéniciennes, est arrivée en Sicile, par l'intermédiaire des Carthaginois, elle perdit quelque chose de ce naturel originel, corrompu par les artifices de la société hellénistique :

Dès lors la poésie bucolique des Grecs se montre à nous dans son véritable jour, c'est-à-dire quelque chose d'intermédiaire entre la poésie bucolique d'Orient et celle de nos contrées occidentales. Comme cette dernière, elle est née et a fleuri à une époque déjà raffinée et corrompue ; comme elle, elle est une poésie *artificielle*. Toutefois elle ne l'est pas sans restriction ; elle a, comme nous l'avons dit, un élément naturel puisé dans les mœurs mêmes du pays où elle prit naissance ; et c'est là ce qui la rapproche de la poésie bucolique de l'Orient, qui seule est véritablement et complètement *naturelle*, parce que dans l'Orient seul se sont rencontrées, dans leur plein développement, les véritables mœurs pastorales⁴⁵.

43 *Ibid.*, p. 5.

44 *Ibid.*, p. 6.

45 *Ibid.*, p. 9-10.

En résumé, conclut Sinner,

nous croyons que la poésie bucolique, la *poésie pastorale* est née dans le *monde pastoral*, dans l'Orient ; que la tradition de cette poésie, transportée en Afrique par les différentes voies que nous avons signalées, a passé de là en Sicile ; qu'elle y a rencontré dans les mœurs du pays une certaine prédisposition, un germe dont elle a déterminé le développement ; que de cette double influence est née une poésie *mixte*, tenant beaucoup de l'art, mais tenant aussi de la nature ; une poésie intermédiaire entre la poésie toute *naturelle* de l'Orient et la poésie toute *artificielle* de notre Europe occidentale ; *artificielle*, disons-nous, à commencer par celle de Virgile, et à finir par celle de Gessner⁴⁶.

36

La définition du genre pastoral tourne toujours autour du même « mixte » paradoxal de simplicité naturelle et d'élégance artificielle, mais le paradigme a changé : au paradigme rhétorique, qui traitait la question en terme de tropes, de style et de grands modèles à imiter, s'est substitué un paradigme historico-philosophique, qui projette sur un monde fantasmé – l'Orient, figure de l'origine de l'humanité – un mythe de l'innocence et de la nature.

Cette redéfinition du genre pastoral comme structure signifiante permettant de représenter l'écart entre l'idéal d'une nature originelle et la réalité présente d'une civilisation corrompue ne date pas du XIX^e, mais de la seconde moitié du XVIII^e siècle. L'évolution sémantique que connaît la notion de *naïveté*, à cette époque, est emblématique de ce changement de paradigme⁴⁷. L'adjectif *naïf* dérive du latin *nativus*, signifiant « natif », « originaire de », « naturel ». Dès leur apparition en ancien français, les termes *naïf* et *naïveté* ont deux acceptions : d'un point de vue rhétorique, ils servent à définir le langage et le style simple, ou la personne qui en use ; ils ont en outre une connotation péjorative, attestée par le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 qui précise que l'adjectif *naïf* « se prend aussi en mauvaise part, et signifie, simple, niais, trop ingénu ». Dans son *Cours de Belles-Lettres* paru entre 1747 et 1750, l'abbé Batteux distingue encore clairement ces deux sens, en opposant *la* naïveté et *une* naïveté. Alors que celle-ci, écrit-il, « est une pensée, un trait d'imagination, un sentiment qui nous échappe malgré nous, et qui nous fait tort à nous-mêmes », la naïveté, au contraire, « n'est que le langage de la franchise, de la liberté, de la simplicité. Dans une naïveté, il n'y a ni réflexion, ni travail, ni étude. Il y a tout cela dans le discours qui est naïf ; mais il n'en paraît pas plus que s'il n'y en avait pas ».

⁴⁶ *Ibid.*, p. 10-11.

⁴⁷ Notre développement, sur ce point, s'appuie sur l'étude de Markus Winkler, à laquelle nous renvoyons pour un développement plus détaillé : « Quelques remarques de Mme de Staël et de Benjamin Constant sur le "genre naïf" dans la littérature allemande », *Cahiers Staëliens, nouvelle série*, n° 37, 1985-1986, p. 23-44.

La naïveté, au sens de l'abbé Batteux, est donc le fruit d'un travail sur le langage, le produit d'un art si maîtrisé qu'il parvient à se cacher. Si le sens péjoratif d'une naïveté, synonyme d'ineptie et de niaiserie, persiste jusqu'à nos jours, le sens mélioratif de la naïveté, en revanche, a subi un renversement sémantique que Markus Winkler date de la seconde moitié du XVIII^e siècle : « sous l'influence des idées qu'on se fait de la simplicité des premiers temps, l'idée d'une naïveté primitive, préreflexive, tend à se substituer à celle de la naïveté considérée comme résultat de la réflexion et de l'étude »⁴⁸. L'article « Naïveté » du chevalier de Jaucourt qui paraît en 1765 dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert témoigne de ce renversement sémantique :

Le naïf est opposé au réfléchi, et n'appartient qu'au sentiment. Tel que cette aimable rougeur, qui tout-à-coup, et sans le consentement de la volonté, trahit les mouvements secrets d'une âme ingénue. Le naïf échappe à la beauté du génie, sans que l'art l'ait produit ; il ne peut être ni commandé, ni retenu.

La notion de « génie » revalorise la naïveté préreflexive, étrangère à l'art et à l'artifice poétique, que l'abbé Batteux réduisait à une ingénuité « qui nous fait tort à nous-mêmes ». Qualité « native », le naïf échappe ainsi à la sphère de la rhétorique, pour caractériser un certain rapport au monde, libre et immédiat – c'est en ce sens, on le sait, que Schiller parle du naïf dans son célèbre essai, *De la poésie naïve et sentimentale*.

Ce traité de Schiller, écrit dans les années 1795-1796, est l'un des textes fondamentaux dans la perspective de notre enquête théorique⁴⁹ : il témoigne de façon exemplaire du mouvement qui arrache l'idylle aux débats de la rhétorique pour la transporter sur le terrain de l'histoire et de la philosophie. Schiller a écrit cet essai pour fonder, face à Goethe, la légitimité de son propre mode d'écriture. Il considère Goethe comme un poète naïf vivant à une époque *sentimentale*. Qu'entend-il par ces termes ? Le poète naïf *est* la nature, dit Schiller, tandis que le poète sentimental *cherche* la nature perdue. Son effort théorique consiste à penser en termes historiques le rapport entre nature et culture, pour en tirer une poétique : le naïf est l'art des origines, il précède les artifices de la vie moderne auxquels sont voués les poètes sentimentaux, nostalgiques d'un rapport libre et immédiat avec la nature. Le poète naïf est en harmonie avec la nature tandis que le sentimental se définit en contradiction avec elle.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁹ Sur la genèse et l'interprétation de cet essai, on se reportera notamment au livre de Peter Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, traduction de Jean Bollack avec la collaboration de Barbara Cassin, Isabelle Michot, Jacques Michot, Helen Stierlin, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 47-93.

La poésie sentimentale vit donc de cette recherche de l'unité perdue, de cette tension entre l'idéal et la réalité, mais le poète sentimental peut choisir entre deux « manières de sentir » (*Empfindungsarten*) : selon qu'il s'attachera de préférence à la réalité ou à l'idéal, à la réalité comme objet d'aversion ou à l'idéal comme objet d'inclination, il pourra traiter le même sujet soit sur le mode satirique, soit sur le mode élégiaque. Ces deux « manières de sentir » sentimentales, la satire et l'élégie, se déclinent à leur tour sur deux modes. La satire peut être vengeresse ou plaisante. Quant à l'élégie, elle peut être une *élégie au sens strict*, qui pleure l'idéal perdu, ou bien une *idylle*, qui présente comme une réalité l'union de la nature et de l'idéal et tire une joie de cette fiction.

De cette typologie schillérienne, nous retiendrons d'abord que l'idylle ne relève pas de la poésie naïve, comme on aurait pu le croire, mais de la poésie sentimentale. C'est sur un mode fictionnel seulement qu'elle représente l'idéal réalisé et elle reste travaillée par la contradiction qui définit le sentimental :

38

Même lorsque cette opposition n'est pas nettement exprimée par le poète, et qu'il présente sous nos yeux la peinture de la nature intacte ou de l'idéal accompli de manière pure *comme si* cela allait de soi, cette opposition existe dans son cœur et se trahira, qu'il le veuille ou non, dans le moindre coup de pinceau. Si ce n'était pas le cas, c'est le langage dont il doit se servir qui la rappellerait à notre souvenir, parce qu'elle porte en elle l'esprit du temps et l'influence de l'artifice, la réalité avec ses limites, la civilisation avec ses fausses apparences. Oui, notre propre cœur mettrait en face de ce tableau de la nature pure et simple l'expérience de la corruption, et rendrait élégiaque notre manière de sentir, même si le poète n'avait pas voulu la susciter⁵⁰.

La naïveté de l'idylle est donc présentée par Schiller comme une fiction, comme un mythe – mais un mythe qui contiendrait sa propre déconstruction. L'homme moderne conscient de vivre dans une époque sentimentale sait que la naïveté de l'idylle n'est qu'un mythe, la représentation fictive d'une nature primitive définitivement perdue. La question n'est donc plus de savoir si l'idylle doit être un peu plus naïve ou un peu plus galante, comme dans la perspective rhétorique ; il s'agit de déterminer plutôt le degré de conscience que l'on a du mythe.

Remarquons ensuite, dans cette typologie schillérienne, que l'idylle et l'élégie au sens strict sont comme l'envers et l'avvers d'un même rapport au monde, nourri par la nostalgie de l'idéal perdu. Schiller, en soulignant cette parenté,

50 Friedrich von Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale* [1795], traduction de Sylvain Fort, Paris, L'Arche, 2002, p. 50-51, note 1. Nous soulignons.

ne confond pourtant pas les deux notions. L'idylle, en effet, n'est pas vouée à projeter l'idéal sur l'horizon du passé ; se tournant vers le futur, elle se rapproche même de l'utopie. Le but de l'idylle, en effet,

c'est en somme de représenter l'homme au stade de l'innocence, c'est-à-dire dans un état d'harmonie et de paix avec lui-même comme avec le monde extérieur. Mais un tel état ne se rencontre pas seulement avant le commencement de la civilisation : c'est aussi l'état auquel la civilisation aspire comme à une fin dernière, pour autant qu'elle obéisse globalement à une tendance générale⁵¹.

Loin de se complaire dans la déploration nostalgique, Schiller invite le poète sentimental à une conception progressive de l'idylle :

Qu'il se fixe comme tâche une idylle qui injecte l'innocence pastorale chez les enfants de la civilisation et dans toutes les conditions de la vie la plus combative, la plus ardente, de la pensée la plus dilatée de la civilisation, de l'art le plus raffiné, des conventions sociales les plus fragiles : une idylle en somme qui soit faite non pour ramener l'homme en Arcadie, car ce n'est plus possible, mais pour le conduire aux Champs-Élysées⁵².

C'est dans le cadre de cette fonction civilisatrice qu'il faut comprendre, par exemple, l'entreprise de régénération de l'idylle à laquelle se livre André Chénier à la veille de la Révolution : l'imitation des Anciens ne vaut pas pour elle-même, mais pour l'énergie qu'elle peut insuffler à la société moderne.

Selon le crédit accordé au mythe, le monde de l'idylle sera considéré soit comme une réalité historique passée, soit comme une fiction philosophique figurant un idéal de société. Marmontel, dans ses *Éléments de littérature* (1787), développe cette seconde conception de l'églogue, caractéristique, comme celle de Schiller, du passage d'un paradigme rhétorique à un paradigme historico-philosophique. « On peut considérer les bergers dans trois états », écrit Marmontel dans l'article qu'il consacre à l'églogue :

ou tel qu'on s'imagine qu'ils ont été dans l'abondance et l'égalité du premier âge, avec l'ingénuité de la nature, la douceur de l'innocence et la noblesse de la liberté ; ou tels qu'ils sont devenus, depuis que l'artifice et la force ont fait des esclaves et des maîtres, réduits à des travaux dégoûtants et pénibles, à des besoins douloureux et grossiers, à des idées basses et tristes ; ou tels enfin qu'ils n'ont jamais été, mais tels qu'ils pouvaient être, s'ils avaient conservé assez longtemps leur innocence et leur loisir, pour se polir sans se corrompre, et pour

51 *Ibid.*, p. 71.

52 *Ibid.*, p. 77.

étendre leurs idées sans multiplier leurs besoins. De ces trois états, le premier est vraisemblable, le second est réel, le troisième est possible⁵³.

L'état de nature primitif, dans cette typologie, n'est que « vraisemblable » et ce n'est pas lui qui devrait faire l'objet de la poésie bucolique ; Marmontel pense que l'églogue doit s'attacher plutôt à représenter le troisième état, l'idéal « possible », afin d'encourager l'homme à le réaliser en réformant sa conduite :

L'objet de la poésie pastorale me semble devoir être de représenter aux hommes l'état le plus heureux dont il leur soit permis de jouir et de les en faire jouir en idée par le charme de l'illusion⁵⁴.

La fiction de l'églogue revêt ainsi un aspect moral :

Cette moralité consiste à faire sentir l'avantage d'une vie douce, tranquille et innocente, telle qu'on peut la goûter en se rapprochant de la nature, sur une vie mêlée de trouble, d'amertume et d'ennuis, telle que l'homme l'éprouve depuis qu'il s'est forgé de vains désirs, des intérêts chimériques et des besoins factices⁵⁵.

Réinterprétée sur un plan historico-philosophique, la polarité rhétorique du naturel et de l'artifice se mue donc en différentes tensions – tension de l'idéal et de la réalité, de la nature et la culture, de l'innocence originelle et de la décadence historique – qui toutes constituent l'idylle, pour reprendre un mot de Jean Starobinski, en « objet impossible »⁵⁶ :

Repoussée dans l'espace de la mort et du passé, l'idylle devient élégie, poème « sentimental » du regret et de la nostalgie. Projetée vers l'horizon du futur, l'idylle s'amplifie et devient utopie, construction imaginaire d'un monde réconcilié. Dans l'une ou l'autre direction, l'esprit se voue à la contemplation d'un bien qui lui manque : de ce qui n'est plus ou de ce qui n'est pas encore. L'esprit se voue à la passion de l'absence, à la réflexion infinie sur un désir qui ne trouve plus d'objets à sa mesure⁵⁷.

53 Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature* [1787], éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 433-434.

54 *Ibid.*, p. 434.

55 *Ibid.*, p. 439.

56 Il faut lire, à ce sujet, les pages que Jean Starobinski consacre à « L'idylle impossible » dans *L'invention de la liberté, 1700-1789*, Genève, Skira, 1964, p. 159-161 : outre la tension évoquée ici entre l'élégie et l'utopie, sont étudiées les tensions entre idéalisation et dérision satirique, entre le goût de l'unité tranquille et la fascination vertigineuse pour le sublime – toutes tensions qui constituent l'idylle en « objet impossible » dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

57 *Ibid.*, p. 161.

Lorsque Marmontel définit l'églogue comme une fiction morale, visant « à faire sentir l'avantage d'une vie douce, tranquille et innocente, telle qu'on peut la goûter en se rapprochant de la nature, sur une vie mêlée de trouble, d'amertume et d'ennuis, telle que l'homme l'éprouve depuis qu'il s'est forgé de vains désirs, des intérêts chimériques et des besoins factices », il la conçoit comme le produit d'une intention totalement libre et consciente d'elle-même⁵⁸. Tout se passe comme si le poète bucolique était avant tout philosophe, ou moraliste, et réinvestissait très consciemment les lieux communs de la pastorale pour promouvoir un certain idéal. Plusieurs critiques, au xx^e siècle, ont remis en cause cette approche philosophique, qui tend à réduire l'histoire de la pastorale à une histoire des idéologies, pour lui substituer une approche plus psychologique : la fiction pastorale est alors réinterprétée en termes de fantasme, d'illusion motivée par le désir, et mise en relation avec une certaine économie psychique.

Norbert Elias, dans *La Société de cour*, propose ainsi une analyse de ce qu'il nomme le « romantisme pastoral », et en particulier de *L'Astrée*, en termes de psychologie historique. L'objet de ce livre, écrit en 1933, mais paru bien plus tard, en 1969, est d'analyser simultanément l'évolution des structures sociales (en l'occurrence, la formation et la structuration progressive de la société de cour) et des structures psychiques engendrées par cette nouvelle configuration sociale. Elias montre en quoi la formation de l'État absolutiste s'accompagne d'évolutions constitutives du processus de civilisation qui concourent toutes, peu ou prou, à l'intériorisation par l'individu des contraintes sociales auparavant imposées de l'extérieur. Roger Chartier, dans sa préface, pointe ainsi les deux faits fondamentaux de ce procès de civilisation : « la monopolisation étatique de la violence qui oblige à la maîtrise des pulsions et pacifie ainsi l'espace social ; le resserrement des relations interindividuelles qui implique nécessairement un contrôle plus sévère des émotions et des affects »⁵⁹. L'homme de cour ne tient sa supériorité sociale que de sa soumission à une étiquette extrêmement contraignante, qui ne modèle pas seulement ses idées mais son affectivité et, plus largement, toute la structure de sa personnalité. Le « romantisme pastoral », qui exprime la nostalgie ou l'utopie d'une vie nobiliaire libre et indépendante au sein d'une nature champêtre idéalisée, fait partie, pour Elias, « des réactions psychiques précoces aux progrès de l'intégration étatique et de l'urbanisation,

58 Marmontel, *Éléments de littérature*, op. cit., p. 439.

59 Norbert Elias, *La Société de cour*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer et Jeanne Etoré, préface de Roger Chartier, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1985, p. XIX.

qui en est un des aspects essentiels »⁶⁰. Le rêve pastoral des gens de cour est révélateur du conflit « romantique » devant lequel ils se trouvent placés :

Il s'y manifeste l'ambivalence foncière de la sensibilité d'individus appartenant à une certaine formation sociale. Aux sentiments positifs – on est fier d'appartenir à un rang social plus élevé, de mieux se maîtriser, d'avoir de meilleures manières, de descendre d'une meilleure famille, d'avoir bénéficié d'une meilleure éducation et d'une meilleure formation générale – se mêlent des sentiments négatifs qui visent l'ordre social établi et plus spécialement les contraintes extérieures. Ces sentiments négatifs s'adressent, sur le plan affectif, à telles personnes ou tels groupes d'un rang plus élevé, ou bien ils s'expriment, si le sentiment de sa propre impuissance et du caractère inéluctable des contraintes prédomine, par un malaise diffus, un pessimisme romantique. Ils ont pour objet aussi les autocontraintes de la civilisation, elles aussi inéluctables. Souvent, ces sensations et sentiments négatifs n'accèdent même pas à la conscience. [...] Ils trouvent parfois leur expression symbolique dans la projection d'idéaux personnels, dans la vision d'une vie plus libre et plus naturelle que le rêveur situe dans le passé. L'éclairage romantique qui caractérise cette évocation du passé traduit une nostalgie sans remède, un idéal inaccessible, un amour irréalisable⁶¹.

42

Norbert Elias pousse très loin son étude du rêve pastoral et du « romantisme aristocratique » dans l'avant-dernier chapitre de *La Société de cour*, où il évoque aussi bien *L'Astrée* que la peinture de paysage de Poussin à Watteau. L'enjeu n'est pas de suivre, ici, les méandres de son analyse, mais surtout de mettre en valeur le changement de paradigme dont elle témoigne : le genre pastoral n'est plus abordé ni en termes rhétoriques, ni en termes historico-philosophiques, mais en termes historiques et psychologiques. L'idéalisation de la vie champêtre est conçue comme l'une des « réactions psychiques » au processus historique de civilisation. La tension constitutive de l'idylle que les rhétoriciens analysaient comme un précaire équilibre entre le style bas (trop « rampant ») et le style fleuri (trop « pompeux »), et les philosophes comme une tension entre l'idéal et la réalité, devient, sous la plume de Norbert Elias, le signe d'une ambivalence psychique caractéristique du romantisme aristocratique : les gens de cour sont attachés à leur supériorité sociale et ne troqueraient pas leur condition pour celle, trop « rampante », des « rustres » des campagnes, mais ils souffrent des contraintes de l'étiquette, trop « pompeuse », et projettent sur la nature champêtre leur rêve d'une noblesse libre et spontanée.

60 *Ibid.*, p. 243.

61 *Ibid.*, p. 251-252.

L'approche psychologique de l'idylle est devenue monnaie courante au xx^e siècle, et tout particulièrement chez les critiques anglo-saxons. Bryan Loughrey, auteur en 1984 d'une anthologie des théories anglo-saxonnes du genre pastoral depuis la Renaissance à nos jours, souligne ainsi le déplacement de point de vue qui accompagne, au xx^e siècle, le regain d'intérêt pour l'idylle : les critiques modernes, explique-t-il en substance, s'intéressent plus à la forme « intérieure » de l'idylle (« *the "inner" form* »), à ses fondements psychologiques et aux pulsions profondes auxquelles elle donne forme, qu'à sa forme « extérieure »⁶². À l'origine de ce courant critique, le livre de W. W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama* (1906), qui propose d'analyser la pastorale comme « l'expression des instincts et des pulsions profondément ancrés dans la nature de l'humanité »⁶³ : elle exprimerait, en particulier, le désir d'échapper aux contraintes et aux artifices du monde civilisé, « d'échapper, ne serait-ce qu'en imagination et pour un instant, au faste amer de la cour pour un monde de simplicité et d'innocence »⁶⁴. Désir de fuite, réaction psychologique contre le monde réel, le genre reste fondé, pour Greg, sur la reconnaissance d'un contraste entre la vie pastorale et un type plus complexe de civilisation. Si les termes de l'opposition peuvent varier, la plupart des critiques cités par Loughrey s'accordent pour faire de cette structure oppositionnelle le fondement de la pastorale. Kermode, par exemple, met l'accent sur l'opposition entre Art et Nature⁶⁵, tandis que Lerner insiste sur le contraste entre la société curiale et l'univers champêtre⁶⁶. Toliver, dans *Pastoral Forms and attitudes* (1971), va jusqu'au bout de cette approche, en montrant que toutes ces oppositions – entre art et nature, nature et société, nature idyllique et nature hostile, *locus amœnus* païen et Éden chrétien, etc. – ne sont que les actualisations particulières d'une structure oppositionnelle fondamentale (« *a tensive structure* ») qui modèle toute la tradition pastorale depuis Théocrite⁶⁷. Quelques concepts freudiens viennent teinter de psychanalyse ces psychologies de l'idylle. Renato Poggioli définit ainsi « la racine psychologique » (« *the psychological root* ») de la pastorale comme « une double aspiration à l'innocence et au bonheur » (« *a double longing after innocence and happiness* »), qu'il s'agirait de retrouver par le simple fait de se retirer du monde, en quelque retraite champêtre, indépendamment

62 Bryan Loughrey (éd.), *The Pastoral mode*, London, Macmillan, 1984.

63 *Ibid.*, p. 78 : « *the expression of instincts and impulses deep-rooted in the nature of humanity* ». Nous traduisons.

64 *Ibid.*, p. 20 : « *to escape, if it were but in imagination and for a moment, to a life of simplicity and innocence from the bitter luxury of the court* ». Nous traduisons.

65 *Ibid.*, p. 93-97. Voir aussi Franck Kermode, *English pastoral poetry from the beginnings to Marvell*, London, Harrap, 1952.

66 *Ibid.*, p. 135-154. Voir aussi Laurence Lerner, *The Uses of Nostalgia. Studies in Pastoral Poetry*, London, Chatto and Windus, 1972.

67 *Ibid.*, p. 125.

de toute idée de conversion ou de régénération⁶⁸ et il structure ses analyses autour de la dualité freudienne entre principe de réalité et principe du plaisir⁶⁹. Lerner, dans la même perspective, rapproche explicitement la pastorale de l'illusion freudienne : l'*illusion* se distingue de l'*erreur* en ce qu'elle est motivée essentiellement par le désir ; ainsi, explique Freud dans *L'Avenir d'une illusion*, à propos de Christophe Colomb qui se trompe en pensant avoir découvert la nouvelle route des Indes, on parlera d'illusion plutôt que d'erreur, parce que le désir joue un rôle indéniable dans le fait qu'il se trompe⁷⁰. De même, conclut Lerner, la pastorale est une poésie de l'illusion :

À la Renaissance, le désir de trouver dans la vie champêtre un soulagement aux problèmes d'une société sophistiquée a donné corps à un ensemble de conventions poétiques. Ce sont les conventions de la pastorale. La pastorale est la poésie de l'illusion : l'Âge d'or, c'est l'historiographie du désir comblé⁷¹.

44

De ces définitions psychologiques résulte une conception très extensive du *corpus* littéraire de l'idylle, auquel on pourra annexer tout texte offrant une représentation idéalisée de la nature, de l'enfance, de l'amour, ou reposant sur l'une des variantes de la structure oppositionnelle fondamentale.

Le xx^e siècle voit se multiplier les analyses psychologiques de l'idylle, alors que prévalaient encore, à la fin du xviii^e siècle, les analyses d'ordre rhétorique et historico-philosophique. Faut-il attendre la formulation des théories freudiennes pour voir l'avènement d'un modèle psychologique de l'idylle ? Nous montrerons au contraire que ce changement de paradigme s'opère dès le xix^e siècle, dans le sillage d'une révolution romantique qui place au cœur de la littérature la question du sujet et de son rapport au sacré : le modèle psychologique de l'idylle procède pour une large part, nous le verrons, d'une crise d'ordre métaphysique faisant basculer dans le domaine de l'illusion et du fantasme la plénitude ontologique, l'*être* si ardemment désiré.

68 *Ibid.*, p. 98.

69 Poggioli définit par exemple en ces termes les enjeux de la pastorale : « l'imagination pastorale vise à dépasser le conflit entre la passion et le remords, à réconcilier l'innocence et le bonheur, à exalter le principe du plaisir aux dépens du principe de réalité » (« *the task of the pastoral imagination is to overcome the conflict between passion and remorse, to reconcile innocence and happiness, to exalt the pleasure principle at the expense of the reality principle* »), *ibid.*, p. 109. Nous traduisons.

70 Sigmund Freud, *L'Avenir d'une illusion*, traduit de l'allemand par Anne Balseinte, Jean-Gilbert Delarbre et Daniel Hartmann, Paris, PUF, 1995, p. 31.

71 Laurence Lerner, cité par Bryan Loughrey, *The Pastoral mode*, éd. cit., p. 154 : « *The wish to find in country life a relief from the problems of a sophisticated society formed itself, in Renaissance times, into a set of poetic conventions. These are the conventions of pastoral. Pastoral is the poetry of illusion : the Golden Age is the historiography of wish-fulfilment* ». Nous traduisons.

Un concept ambigu

En paraphrasant Edgar Morin, que nous citions au début de ce développement, nous pourrions dire que la complexité de l'idylle est un défi lancé à la connaissance, non une solution. Déclarer que l'idylle est une notion floue ou un genre protéiforme ne résout rien. Retenir arbitrairement un seul aspect de la notion pour s'en donner une définition simple faciliterait sans doute l'analyse et la situerait à un degré de précision auquel une perspective plus générale ne peut certainement pas prétendre, mais cette méthode nous interdirait de penser l'ambiguïté de l'idylle en tant que telle. Or cette ambiguïté nous semble précisément ce qui fait son intérêt majeur au XIX^e siècle : en articulant l'héritage rhétorique, historique et philosophique des siècles passés avec le nouveau paradigme psychologique issu de la révolution romantique, l'idylle offre un point de vue original sur l'avènement de la littérature moderne, sur le dialogue continu qu'elle entretient avec la tradition des belles-lettres et sur les crises qui la constituent.

Pour penser la complexité de la notion sans la réduire, nous dirons que l'idylle est un concept ambigu, et non un concept vague. Cette distinction empruntée à la nouvelle métaphysique contemporaine permet de penser efficacement le « flou », qui sert trop souvent d'alibi à une sorte de paresse intellectuelle⁷². Un concept est vague, d'un point de vue épistémique ou ontologique, lorsqu'il ne peut se réduire à une somme de déterminations précises. Contrairement au vague, en revanche, l'ambiguïté peut toujours, potentiellement du moins, être levée : la prise en compte du contexte d'énonciation ou de l'intentionnalité du locuteur permet d'identifier la ou les déterminations activées lors de l'emploi du terme ambigu. L'ambiguïté de l'idylle résulte aujourd'hui, d'un point de vue épistémique, de l'imbrication de plusieurs modèles conceptuels – rhétorique, historique, philosophique et psychologique – dont l'importance relative a varié au cours des siècles, sans qu'ils soient jamais exclusifs l'un de l'autre. Cette ambiguïté est redoublée, d'un point de vue ontologique, par l'extrême variété des œuvres rassemblées sous la même étiquette générique. Selon les œuvres prises en compte ou élues comme paradigme du genre, les différents modèles critiques ont produit des définitions parfois antithétiques de l'idylle : genre naïf ou genre allégorique, style simple ou style fleuri, thématique essentiellement ou accessoirement champêtre, représentation nostalgique du paradis perdu ou représentation utopique d'un idéal à venir, chimère d'un bonheur illusoire ou représentation lucide de l'écart infranchissable entre l'idéal et la réalité, etc.

72 On se reportera en particulier à la réflexion du professeur de Logique et de Métaphysique Timothy Williamson, dans *Vagueness*, London/New York, Routledge, 1994.

Les principes selon lesquels nous avons défini notre *corpus* d'étude découlent directement de cette pensée de l'idylle comme concept ambigu ; ils pourraient se résumer à cette formule : toute l'idylle, mais rien que l'idylle. Considérant en effet que notre rôle n'est pas de juger ce qui relève ou non de l'idylle (jugement qui reviendrait à reconnaître l'existence d'une norme idéale ou d'une essence de l'idylle), mais de comprendre la manière dont chaque auteur s'approprie cette notion ambiguë et lui confère un sens au sein de sa création, nous nous intéresserons *a priori* à tout ce qui est nommé *idylle* dans la littérature du XIX^e siècle, mais seulement à ce qui l'est *explicitement*, par l'auteur lui-même.

46

Si les théoriciens classiques ont souvent essayé d'établir de savantes distinctions entre les termes de la nébuleuse pastorale (*idylle, églogue, bucolique, bergerie, pastorale*), l'analyse lexicographique nous en a montré la fragilité. Au XIX^e siècle, ces nuances de sens n'ont pas disparu, mais elles sont loin d'être systématiquement actualisées : dans « Paysage », par exemple, Baudelaire emploie manifestement comme deux synonymes les mots « églogues » et « Idylle » ; Victor Hugo, dans *Les Chansons des rues et des bois*, utilise indifféremment tous les mots du lexique pastoral pour décrire son projet poétique ; Nerval, enfin, désigne *Sylvie* comme « une sorte d'idylle », tout en la rapprochant des « bergeries » de George Sand. Ce constat nous invite à enquêter sur l'idylle au sens large, c'est-à-dire également sur les églogues, les bucoliques, les bergeries et les pastorales ; l'essentiel sera de garder à l'esprit les différentes nuances de sens que peuvent revêtir tous ces mots et de déterminer, à la lecture d'un texte, si l'auteur les actualise ou non.

Notre champ d'étude se partage dès lors en deux grands ensembles que nous nommerons, par simple commodité de langage, *corpus A* et *corpus B*. Nous avons établi le *corpus A* au moyen d'une recherche par titre dans le Catalogue général des imprimés de la Bibliothèque nationale de France : il comprend les œuvres littéraires du XIX^e siècle recensées sous un titre contenant un indice générique explicitement pastoral (*idylle, églogue, bucolique, bergerie* ou *pastorale*). Le *corpus B* regroupe l'ensemble des œuvres littéraires autrement intitulées qui contiennent des références à l'idylle plus ou moins développées, mais toujours explicites. Il comprend par exemple, de Victor Hugo, *Les Misérables*, puisque la quatrième partie s'intitule « L'idylle rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis », et *La Légende des siècles* pour son « Groupe des idylles », aussi bien que *Les Paysans* de Balzac, dont plusieurs chapitres mentionnent explicitement le genre pastoral (chap. II : « Une bucolique oubliée par Virgile » ; chap. IV : « Autre idylle » ; chap. XI : « L'oaristys, XXVII^e églogue de Théocrite »), ou le *Voyage en Orient* de Nerval, également tissé de nombreuses références explicites à la tradition de l'idylle. Nous ne prétendons évidemment pas avoir une connaissance exhaustive de ce *corpus B*, ni même une idée exacte de son étendue. Nous ne

proposerons donc ici qu'un parcours limité à travers ce dernier *corpus*, organisé autour d'un choix d'œuvres majeures, et ce serait le signe qu'il n'est pas resté tout à fait sans échos, s'il donnait envie de poursuivre l'enquête à travers d'autres œuvres.

La prise en compte de ces deux *corpus* nous impose de varier les approches et d'articuler des typologies et des panoramas synthétiques avec des lectures plus fouillées. L'étude du *corpus* A nous a conduite à exhumer nombre d'œuvres aujourd'hui oubliées que nous n'entendons pas réhabiliter à tout prix, mais qui peuvent enrichir notre compréhension des grandes idylles du siècle en révélant l'arrière-plan sur lequel elles se détachent. Les 287 publications recensées par le Catalogue de la Bibliothèque nationale de France s'échelonnent de façon continue sur tout le siècle, sans que l'on puisse constater de période tout à fait creuse. Le dernier tiers du siècle s'avère être une période particulièrement faste, où les mots de l'idylle reviennent en force dans les pages de titre : pour 166 idylles publiées de 1800 à 1876, date à laquelle Mallarmé publie *L'Après-midi d'un faune*, sous-titrée *églogue*, on en compte 121 parues entre 1877 et 1899. Au risque de décevoir les amateurs de chiffres, nous ne nous risquons pas dans l'analyse statistique, qui supposerait, pour être pertinente, qu'on ait une connaissance quasi exhaustive de toute la publication « pastorale » du siècle. Or, notre travail ne prétend guère, à ce jour, que « défricher » le champ de l'idylle, en proposant une méthode et en dégagant les grandes lignes d'évolution du genre. Le *corpus* A doit être manié avec d'autant plus de précautions qu'il ne recense que les titres d'œuvres : pour les 287 œuvres parues sous un titre explicitement pastoral, combien de poèmes isolés, de chapitres, de sections diverses se référant à l'idylle au sein d'œuvres autrement nommées, au sein d'anthologies, d'almanachs, de revues et d'autres publications collectives qui échappent à la logique constitutive de ce *corpus* ? Les idylles de Victor Hugo qui émaillent *Les Contemplations*, *La Légende des siècles* ou *Les Chansons des rues et des bois* n'eurent-elles pas plus d'influence sur l'évolution du genre que telles *Bucoliques* publiées à compte d'auteur par un prolixe hobereau de province ? Ce qu'il importe de retenir surtout, c'est qu'il se publie de nouvelles pastorales tout au long du siècle, en plus des nombreuses traductions de Virgile, de Théocrite ou de Longus, reprises dans les manuels scolaires, et des rééditions des grands succès bucoliques du siècle précédent (idylles de Gessner, de Léonard, de Berquin, d'André Chénier, romans pastoraux de Florian, etc.).

Si l'on s'attache aux noms des auteurs qui apparaissent dans ce *corpus* A, force est de constater qu'ils sont, pour la plupart, inconnus des lecteurs d'aujourd'hui. Quelques noms bien connus se distinguent, certes, dans la masse des *minores*, et l'on remarquera par exemple, les noms de Delphine de Girardin, Ernest Prarond, Victor de Laprade, Pierre Dupont, Théodore de Banville, Stéphane Mallarmé,

François Coppée, Catulle Mendès ou Anatole France. Cependant, l'écrasante majorité des auteurs qui apparaissent dans ce *corpus* ne sont guère passés à la postérité. Ils appartiennent à cette foule d'écrivains inconnus des histoires littéraires que l'on rassemble, faute de mieux, sous l'étiquette problématique de *minores* : s'ils piquent encore la curiosité de quelques érudits, ils n'ont plus guère de lecteurs, à supposer même, pour certains d'entre eux, qu'ils en aient eu un jour au-delà du petit cercle de proches pour lesquels ils écrivaient. Pour ces écrivains de l'ombre, restés à l'écart des cénacles, des révolutions d'avant-garde et de l'effervescence des milieux littéraires parisiens, l'écriture reste souvent une pratique fortement déterminée par les catégories de la rhétorique classique enseignée dans les classes ; la poésie, en particulier, reste appréhendée en termes génériques : être poète, c'est avant tout écrire un sonnet, une ode, une élégie, une satire ou une églogue, à la manière des grands auteurs du passé que l'on s'est donnés pour maîtres. Ce type de dénomination générique semble en revanche largement démodé dans les cénacles parisiens, plus soucieux de définir leur originalité et de mettre en avant ce qui les distingue des générations passées que de se mouler dans les catégories de l'ancienne rhétorique. Que le titre *idylle* soit passé de mode chez les modernes ne signifie pas pour autant que le *genre* disparaisse tout à coup de leur horizon de pensée : Nerval, par exemple, souligne l'originalité de *Sylvie*, de ce « petit roman » irréductible aux classifications de la rhétorique classique ; il ne s'en réfère pas moins explicitement au genre pastoral, autant dans le corps de l'écriture, pour qualifier le regard idéalisant que le narrateur porte sur son enfance valoisienne, que dans sa correspondance, lorsqu'il lui faut résumer en quelques mots l'esprit général de son œuvre à Maurice Sand. La disproportion entre le nombre de *minores* et le nombre d'auteurs canoniques dans le *corpus A* ne permet pas de conclure à la « fin » de l'idylle dans la littérature moderne, elle témoigne seulement de la fin d'une certaine logique de dénomination des œuvres et d'une évolution dans le statut des genres de l'ancienne rhétorique : ces genres n'opèrent plus comme principes de classification des œuvres modernes, désormais rangées en trois grandes catégories (poésie, théâtre, roman), mais ils n'en restent pas moins des structures signifiantes au sein même de l'écriture. Parce qu'il se fonde sur les catégories génériques traditionnelles que le XIX^e siècle s'est précisément employé à faire éclater, le *corpus A* regroupe donc une majorité d'œuvres que l'on peut dire « conservatrices », en ce qu'elles perpétuent les lieux communs hérités du passé plus qu'elles ne prennent acte des ruptures et des crises fondatrices de la modernité. L'étude de ces œuvres a pourtant son intérêt : elle permettra de déterminer ce qui perdure, au cours du siècle, d'une tradition pastorale hétéroclite, de préciser la nature des variantes apportées aux lieux communs les plus éculés et de reconstituer l'arrière-plan bucolique sur lequel se détachent

quelques grandes pages de Hugo, de Nerval, de Baudelaire, de Mallarmé, de Balzac ou de Zola.

L'agencement de notre ouvrage répond aux trois grandes exigences méthodologiques exposées plus haut : penser l'actualité de l'idylle, même sur le mode de la négativité ; penser la complexité de la notion de façon dynamique, en voyant dans l'entrelacs de ses différents paradigmes une source de sens ; articuler deux points de vue complémentaires sur la littérature du siècle, un panorama général retraçant les principales évolutions du genre et la lecture plus fouillée de quelques œuvres majeures.

Dans un premier chapitre, consacré aux héritages du XVIII^e siècle, nous reprendrons l'étude de l'idylle là où l'ont laissée les théoriciens du genre. Déprenant nos analyses de toute vision décadentiste ou funèbre, nous abandonnerons l'idée commune de la mort de l'idylle, pour analyser les différentes formes pastorales qui constituent le legs des Lumières à l'Âge romantique, depuis les bluettes champêtres de la poésie fugitive jusqu'à l'idylle tragique de *Paul et Virginie*.

Les poètes du XIX^e siècle ne se contentent pas de perpétuer de façon anachronique cet héritage complexe ; à travers le dialogue souvent critique qu'ils nouent avec la tradition pastorale, ils réinvestissent l'idylle de significations nouvelles et en modernisent les figures emblématiques. Dans un deuxième chapitre, nous proposerons de ces nouvelles voies de l'idylle une typologie qui mettra en évidence l'ambivalence essentielle de la notion au XIX^e siècle : tantôt figure d'une plénitude ontologique, tantôt figure de l'absence et du néant, l'idylle apparaît comme le miroir brisé où se mire la conscience du sujet poétique moderne.

Sur le vaste panorama ainsi esquissé, nous détacherons ensuite quatre poètes emblématiques de la modernité poétique – Hugo, Nerval, Baudelaire et Mallarmé – qui tous ont réinvesti les lieux communs de la tradition pastorale. Dans « Le Satyre » et le « Groupe des idylles » de *La Légende des siècles*, dans *Les Chansons des rues et des bois*, dans *Sylvie* ou dans *L'Après-midi d'un faune*, nul n'a jamais nié l'importance de l'intertexte pastoral et il existe déjà de nombreuses interprétations de l'idylle hugolienne, nervalienne ou mallarméenne. La multiplication des études monographiques, cependant, n'a guère ébranlé l'idée communément répandue de la mort de l'idylle. De là, une contradiction largement impensée dans la critique française, entre la théorie et l'histoire des genres, d'une part, qui véhiculent l'idée d'une fin de l'idylle, et les ouvrages monographiques, d'autre part, qui en analysent les réinterprétations singulières par tel ou tel auteur du XIX^e siècle. L'enjeu de nos quatre études monographiques sera précisément de dissiper cette zone d'ombre en essayant de tenir ensemble l'attention scrupuleuse à la singularité de chaque œuvre et la conscience vive de

son inscription dans une tradition littéraire au long cours. Nous proposerons donc, dans ce troisième chapitre, un travail de synthèse et de liaison critique qui s'appuiera sur un certain nombre de monographies existantes, sans prétendre toujours en renouveler les interprétations, mais avec l'intuition, tout de même, que le décalage du point de vue réalisé permettra d'éclairer quelques aspects méconnus de ces grandes œuvres poétiques.

50 La notion d'idylle, enfin, du fait même de sa polarité constitutive entre le naturel et l'artificiel, engage une réflexion sur les rapports entre fiction poétique et réalité. Or, au XIX^e siècle, cette question de la représentation est au cœur de la redéfinition de la littérature, non seulement en poésie, mais également en prose, avec l'avènement du récit réaliste. Dans le quatrième chapitre de notre ouvrage, nous jetterons donc un pont entre les poétiques de l'idylle étudiées précédemment et d'autres œuvres relevant de l'esthétique réaliste. La substitution d'une logique littérale de représentation à la logique symbolique et idéalisante de la pastorale traditionnelle revient souvent à faire tomber l'idylle dans la farce. Balzac et Zola, cependant, ne s'en tiennent pas cette réduction farcesque de l'idylle dans *Les Paysans*, *La Fortune des Rougon*, *La Faute de l'abbé Mouret*, *La Terre* ou *Fécondité* ; leur déconstruction du genre participe de l'élaboration d'un véritable savoir anthropologique et social, et n'est pas dissociable, chez Zola du moins, d'une puissante re-mythification.

L'HÉRITAGE DU XVIII^e SIÈCLE

Tiens, berger, me dit-elle,
 Je te laisse mon fils, sois son guide fidèle ;
 Des champêtres douceurs instruis ses jeunes ans ;
 Montre-lui la sagesse ; elle habite les champs.

André Chénier¹

DISCOURS DE L'IDYLLE

Plaire, célébrer

Une poésie fugitive

Bluettes pastorales chantant les instants fugaces de la vie, les charmes d'une amante ou de la nature, vers ronflants déclamés à l'occasion d'un banquet, poèmes courtisans offerts aux princes du moment, notre *corpus* fait la part belle à ces petits poèmes de circonstance qui perpétuent la tradition de la « poésie fugitive »². Ces pièces légères, généralement de faible ampleur, se déclinent à travers une multitude de micro-genres aux frontières incertaines, s'opposant tous aux « grands » genres codifiés, tels que la tragédie, l'épopée ou la comédie. Un recueil de Sedaine, paru en 1752 sous le titre *Pièces fugitives de Monsieur S****, s'organise ainsi selon le classement suivant : discours en vers, épîtres, églogues, épithalames, odes, stances, sonnets, madrigaux, rondeaux, fables, contes, épigrammes, chansons, élégies, pièces en vers et « pièces nouvelles survenues pendant l'impression des précédentes ». L'églogue, on le voit, n'est qu'une des multiples déclinaisons de la poésie fugitive, dont il se publie encore quelques recueils au XIX^e siècle, en marge de la littérature nouvelle et des ouvrages à succès³. La multiplication des catégories rend compte de la diversité des tons

- 1 André Chénier, *Œuvres poétiques*, éd. Georges Buisson et Édouard Guitton, Orléans, Paradigme, 2005, t. I, p. 187.
- 2 Nous renvoyons sur ce point au livre de Nicole Masson, *La Poésie fugitive au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002, dont notre présentation s'inspire ici largement.
- 3 On relèvera notamment, dans le *corpus* des pastorales du XIX^e siècle, ces ouvrages, dont le titre est particulièrement révélateur de l'ancienne logique éditoriale des poésies fugitives : – J.-M. Mossé, *Le Délire poétique, ode ; L'Abandon généreux, élégie ; Le Printemps, idylle*, Paris, Porthmann, 1810.

propres à ces poèmes, mais elle ne permet pas de délimiter des « genres » distincts. Tel opuscule de 1810, intitulé *Le Délire poétique, ode ; L'Abandon généreux, élégie ; Le Printemps, idylle*, est emblématique de la définition essentiellement thématique des catégories : l'ode est associée à l'enthousiasme lyrique, l'élégie au thème de la séparation et l'idylle à celui de la reverdie. Un petit poème d'amour pourrait être classé aussi bien dans les madrigaux que dans les idylles ou les odes anacréontiques, et les étiquettes génériques, venant à se superposer, semblent parfois perdre leur fonction taxinomique. Dans les *Fables orientales et nouvelles idylles, dédiées à S. M. la reine Hortense* de Guesdon, la section des « Idylles » mêle ainsi plusieurs poésies désignées comme « anacréontiques » à des combats de chants bucoliques et autres scènes champêtres – alors qu'en bien d'autres recueils, la « pièce anacréontique » désigne un genre distinct de l'idylle. La multiplication des catégories relève sans doute d'une logique éditoriale plus que d'une logique d'écriture, comme en témoignent encore les douze petits feuillets du *Recueil de romances, ariettes, vaudevilles, pastorales, chansons guerrières et autres, composées, choisies et chantées par Vissierre et son épouse*, imprimés à Paris, entre 1841 et 1843 : le titre annonce plusieurs sections, mais les poèmes, chantant pour la plupart les joies de la vie à la campagne, se succèdent dans

-
- D. Guesdon, *Fables orientales et nouvelles idylles, dédiées à S. M. la reine Hortense*, Paris, Barba, 1812.
 - M.-J.-B. Desroches, *Poésies sacrées et œuvres diverses de Madame Desroches, contenant ses élégies, ses idylles, ses épîtres et deux nouvelles en prose*, Paris, Rosa, 1820.
 - M.-L.-A. Marcellus, *Odes sacrées, idylles et poésies diverses*, Paris, Ladvoat, 1825.
 - L.-M. Perenon, *Promenades poétiques suivies d'odes, épîtres, fables, contes, cantates, couplets, portraits, parallèles, épigraphes, élégies, sonnets, idylles, sorites, épigrammes, etc.*, Paris, Delaunay, 1826.
 - J. Pernier, *Ode : L'Héroïsme des femmes grecques ou Missolonghi, suivi d'odes diverses ; allégories, fables, idylles, épigrammes, et autres poésies*, Paris, Sautélet, 1828.
 - P. Séel, *Recueil de pastorales, ariettes, chansons de table et autres*, Paris, impr. de Stahl, 1829.
 - V. Arnauld (abbé), *Les Chants de la muse latine et française, ou Cantiques, odes, élégies, idylles, descriptions, églogues, hymnes sur les sujets les plus intéressants des livres saints, de la religion et de la nature*, Avignon, impr. de L. Aubanel, 1841.
 - Vissierre, *Recueil de romances, ariettes, vaudevilles, pastorales, chansons guerrières composées, choisies et chantées par Vissierre et son épouse*, Paris, impr. de Moquet, 1841-1843.
 - T.-Ch. Baugé, *Ode pindarique, contes, apologues, histoires pastorales, pensées et portraits Saumurois*, Saumur, impr. de Roland fils, 1852.
 - Ch. Reynaud, *Épîtres, contes et pastorales*, Paris, Michel Lévy frère, 1853.
 - Jaclot (de Saulny), *Les Passe-temps lorrains, ou Récréations villageoises, recueil de poésies, contes, nouvelles fables, chansons, idylles, etc. en patois*, Metz, Lorette, 1854.
 - A. Rocheteau, *Poésies d'Alphonse Rocheteau. Poèmes, stances, élégies, ballades, chansons, idylles, paysages et portraits, avec notices et nouvelles, par Thadéus*, Saint-Omer, impr. de L. Van Elslandt, 1857.
 - P. Gaudin, *Scherzo, idylles et odelettes*, Paris, Dentu, 1867.
 - A. Barutel, *La Liberté dans un cachot, chant d'un prisonnier, ode ; À mon amie Louise B., confidence, élégie ; Le Secret de Rose-Marie, idylle ; Jour et nuit, odelette*, Toulouse, Rouget frères, 1868.

le corps du recueil sans plus aucune indication de classement générique. Si fragiles, voire inopérantes, ces taxinomies soient-elles, elles n'en restent pas moins significatives d'une conception classique de la littérature, selon laquelle les codes génériques restent les structures de base de l'activité artistique.

La définition de l'idylle comme variété « pastorale » de la poésie fugitive reste pertinente pour bien des littérateurs du XIX^e siècle. Certains poussent l'association plus loin encore, jusqu'à faire de l'idylle et de la poésie fugitive deux quasi synonymes, arguant que l'*eidullion*, en grec, désigne toute sorte de « petit tableau ». Telle est, par exemple, la conception développée par René Asse, directeur d'un journal nommé *La Cloche bretonne*, dans sa préface aux *Idylles bretonnes* (1889) de François Mabileau :

Le mot Idylle est le diminutif du mot image ; – c'est donc un petit tableau, un raccourci, une esquisse et, par extension, un court poème d'un genre quelconque. Le titre de ce recueil, comme celui des poésies d'Hésiode, de Théocrite ou d'Anacréon, répond donc à peu près à celui de poésies fugitives. Mais, comme un certain nombre de pièces en question sont des chants ou des peintures bucoliques, on comprend que le mot idylle soit considéré par l'auteur comme la désignation du genre pastoral. Tous les petits poèmes qui le composent, sans chercher la force transcendante, se recommandent par des mérites divers ; – à aucun la grâce ne fait défaut, parce qu'ils savent tomber avec grâce. [...] Ce ne sont que des bluettes si vous voulez, mais presque jamais sans charme, et les plus insignifiantes ont encore leur valeur pour celui qui veut lire entre les lignes. [...] Toute l'œuvre de François Mabileau, – sans grande puissance d'imagination peut-être, ni envolées soudaines qui transportent l'âme vers les régions inconnues de l'éther, – se réduit à laisser aux deux enfants qu'il adore, la marque d'un passage modeste et tranquille sur une terre de douleurs où il a vécu en honnête homme, en bon citoyen, en bourgeois content et fier sans orgueil du devoir rempli⁴.

L'idylle « fugitive » apparaît ici comme une écriture mineure, légère et sans prétention, dont la portée est essentiellement privée, puisqu'il s'agit du témoignage d'un bon père de famille laissé à ses deux enfants. Replacée dans son contexte historique, pourtant, cette écriture « mineure » a pour le préfacer une signification d'une tout autre portée, dans la mesure où elle s'oppose, en tant que telle, à l'écriture savante des parnassiens :

Aujourd'hui, la poésie a été mise à toutes les sauces, surtout par MM. les Parnassiens, ces aristocrates de l'école moderne qui, trop souvent, abusent de la

4 François Mabileau, *Les Idylles bretonnes : poésies*, avec une préface de René Asse, Lorient, chez Mme Huber, 1889 ; préface non paginée.

forme exclusivement plastique au détriment de la pensée ; – c'est une jolie rose sans parfum, un rêve sans idéal, une beauté sans cœur. L'esprit danse comme un acrobate sur la corde raide de l'in vraisemblable, et se livre à des tours de force, des contorsions, des bizarreries ou des raretés futiles, qui ne peuvent laisser dans l'âme désillusionnée du lecteur d'autres souvenirs que ceux d'une curiosité passagère. C'est de la poésie à la Paganini, du phénomène grotesque déguisé sous un faux masque d'inspiration absente, et ce qui rentre dans le domaine de l'exception lasse promptement. [...]

54

Sans doute, le petit volume que nous présentons aujourd'hui au grand jour de la publicité, et qu'on pourrait plutôt appeler le *Carnet d'un rêveur*, n'est pas de ces chefs-d'œuvre grandioses appelés à traverser les âges comme l'*Illiade* d'Homère ou certains poèmes d'Hugo, dont la majesté terrible, presque sauvage, semble avoir gravé son empreinte ineffaçable sur la lyre vibrante et sonore du Génie immortel ; – mais nous n'en demandons pas autant aux jeunes poètes, dont le moindre petit coin de cœur vrai peut remplacer, à sa manière, la puissance du cerveau perdu dans les ombres. Nous dirons même que cela nous suffit, parce que cela nous reconforte et nous repose, en nous rendant simplement, sans secousses, aux paisibles réalités de la vie, que notre confrère appelle avec raison la *paix du sage*. [...] [Tel] est l'esprit général de ces courtes esquisses affranchies volontairement de cette étrange maladie de l'exotique et du bizarre qui travaille nos poètes modernes, menacés pour la plupart d'une médiocrité affligeante⁵.

Ces lignes éclairent la dimension contestataire que la référence à la poésie fugitive peut revêtir dans le dernier tiers du XIX^e siècle : pour René Assé, la légèreté des pièces sans prétention s'oppose à la sophistication malade et grotesque de l'écriture parnassienne. Or, les parnassiens, à la même époque, revendiquent également leur goût pour les « petites formes » poétiques, dans la lignée du courant fantaisiste de Gautier, Nerval et Houssaye. Catulle Mendès, par exemple, fondateur de *La Revue fantaisiste* en 1860 et collaborateur actif du *Parnasse contemporain*, vante la grâce naïve de Jacques Madeleine, jeune auteur de *L'Idylle éternelle*, qu'il préface en 1884, avant de publier lui-même, en 1891, *Les Idylles galantes*. Il ne suffit donc pas de montrer la permanence, au XIX^e siècle, d'une écriture légère et d'un mode mineur en poésie pour comprendre le devenir de l'idylle fugitive héritée du siècle précédent ; encore faut-il analyser la variété des enjeux que cette notion cristallise selon le contexte historique dont elle relève.

5 *Ibid.*

L'hédonisme et le sensualisme constituent, comme l'a montré Nicole Masson, les soubassements philosophiques de l'écriture fugitive du XVIII^e siècle⁶. La vogue des « pièces anacréontiques », qui célèbrent les joies de l'amour, de la paresse et du vin, marque un renouveau de la tradition hédoniste et épicurienne. Ces petits poèmes badins, voire grivois, en désacralisant l'amour et en déculpabilisant les plaisirs charnels, se jouent des codes amoureux et de la mystique héritée du pétrarquisme. Le plaisir devient un critère essentiel du beau et l'écriture s'efforce d'épouser la mobilité des sensations pour ressaisir ce que l'expérience individuelle a de plus fugace. La poésie fugitive accomplit ainsi en littérature la même révolution par rapport aux canons des rationalistes classiques que celle opérée par le sensualisme d'un John Locke dans le domaine philosophique. Elle va de pair avec une conception empirique de l'existence, qui se définit dans la contingence et dans l'immédiateté des sensations : parce qu'elle cherche à fixer l'instant précieux et la sensation éphémère, la poésie fugitive s'oppose à l'esthétique classique du *monumentum* visant à l'immortalité.

L'écriture fugitive, en outre, s'inscrit dans un mode de sociabilité particulier, hérité de Montaigne, poursuivi dans la société mondaine du XVII^e siècle, puis dans la petite société choisie des salons, davantage ouverte sur la bourgeoisie, au XVIII^e siècle. Destinée à un cercle d'intimes, elle entre dans le jeu de la conversation entre pairs et du commerce amoureux : comme la parole vive, elle circule facilement sous forme de petits feuillets, elle accompagne les cadeaux, les dons d'objets même les plus insignifiants, et participe, d'une manière générale, au divertissement piquant et spirituel d'une petite société mondaine. Si le XIX^e siècle rompt largement avec ce mode de sociabilité aristocratique, quelques pièces mineures témoignent pourtant de sa survivance. Dans le cercle des sociétés savantes, par exemple, l'usage veut encore que l'on fasse appel au poète, parfois, pour célébrer l'occasion ou divertir agréablement l'assemblée, par des proverbes, des chansons ou des saynètes de salon, dont notre *corpus* présente quelques exemplaires.

Ernest Prarond (1821-1909), qui fut l'un des amis de jeunesse de Baudelaire, publia en 1845 une « bergerie en un acte », intitulée *Tout vient avec le temps*, dans laquelle il évoquait, sur le mode de la dérision, la pratique mondaine du « proverbe », cette saynète improvisée à partir d'une expression précise que le spectateur doit deviner. La première scène, que nous nous permettons de citer longuement pour donner une idée plus précise de la modalité divertissante et mondaine de l'idylle, montre quatre personnages qui se préparent à jouer un proverbe devant Florian, le célèbre auteur des pastorales *Estelle* et *Galatée* :

6 Voir Nicole Masson, *La Poésie fugitive au XVIII^e siècle*, op. cit.

SCÈNE I

Monsieur de Blancmouton, vêtu d'une façon ridicule, grande houlette, flûte et panetière. Le Chevalier, même costume à peu près, mais moins exagéré, ni flûte, ni houlette. Araminte, chapeau de paille, houlette, petites mules, poudre, etc. Marton, mise dans le même goût, mais plus simplement. Lubin dans le fond, taillant quelques arbres.

M. DE BLANCMOUTON

Cela sera charmant : vous serez ma bergère.

ARAMINTE

À une condition, c'est que vous mériterez d'être mon berger.

M. DE BLANCMOUTON

Et nous danserons sous l'orme.

ARAMINTE

Et vous jouerez du chalumeau.

LE CHEVALIER, à Araminte

Ces paniers, madame, vous vont à ravir.

ARAMINTE

N'est-ce pas ? Nous placerons notre scène ici, entre ces deux caisses d'orangers, et ce bosquet sera le hameau. *(Avec un soupir)* Le bonheur n'est qu'aux champs, Chevalier. Ah ! si ces pauvres villageois savaient combien leur sort est digne d'envie ! Chez eux rien d'étudié, rien de convention ; ils ne goûtent que des plaisirs purs ; ils n'ont de tourments que ceux que l'amour donne aux cœurs bien épris ; la Jalousie, la Vanité, ces deux sœurs louches qui ont pour mère l'Inégalité des conditions, leur sont inconnues ; la Confiance règle toutes leurs amitiés, termine tous leurs différends.

MARTON

Et moi, madame, quel rôle jouerai-je avec ce joli costume de la foire ?

ARAMINTE

Taisez-vous, impertinente.

LE CHEVALIER

On ne peut mieux justifier l'Égalité, madame.

ARAMINTE

Voyons, nous avons tout ce qu'il nous faut, des houlettes, des panetières, des chalumeaux et des rubans à nos houlettes. Ne manque-t-il plus rien ?

LE CHEVALIER

Presque rien, une bagatelle.

ARAMINTE

Mais encore ?

LE CHEVALIER

Des moutons.

ARAMINTE

Nous nous en passerons : mais le mot de notre proverbe ? Nous ne pouvons jouer notre proverbe sans un mot, et vous savez que nous devons l'improviser demain devant le chevalier de Florian lui-même.

M. DE BLANCMOUTON

Ah ! diable ! le mot ! je n'y avais pas songé Si nous commençons toujours en attendant, cela viendrait peut-être. Tout vient avec le temps.

ARAMINTE

Attendez-donc. Tout vient avec le temps ! Oui, c'est cela : Tout vient avec le temps ! voilà notre mot trouvé. Il ne nous faut plus maintenant que des noms. Comment se présenter sous un costume de berger si l'on n'a pris pour marraine Estelle ou Galatée ?

LE CHEVALIER

Et quelle figure ferait un berger qui ne s'appellerait pas Némorin ou Lycidas⁷?

C'est sur un mode parodique que la saynète de Prarond met en scène ce loisir suranné des salons ; d'autres pièces, au contraire, témoignent de la survivance au premier degré de ce théâtre de salon qui égaye les réunions mondaines, comme cet « intermède pastoral en un acte et en vers », intitulé *Mon village*, par exemple, que Louis Lemercier de Neuville (1830-1918), montreur de marionnettes, conteur, chroniqueur et journaliste, donne le 14 février 1868, au Cercle de la Société des courses de Marseille, ou cette « opérette pastorale en vers et en un acte », *Perette et Bastien*, de Bourdureau et Le Corbeiller, publiée à Paris, en 1868, dans une collection de « Théâtre de Salon ». La pièce de Lemercier de Neuville met en scène une querelle entre M. Prudhomme, qui vante la vie champêtre et la paix du village, et son nouveau voisin, M. Annexmann, qui accapare les terres alentour et bouleverse l'ordre paisible de la contrée. Ce canevas très simple, aux allures de vaudeville, permet quelques

7 Ernest Prarond, *Un mari complet, vaudeville en un acte ; Tout vient avec le temps, bergerie en un acte*, Abbeville, Impr. de Jeunet, 1845, p. 23-24.

tirades convenues sur le thème de la retraite champêtre. De même, l'intrigue de l'opérette pastorale est un tissu de lieux communs : la bergère Perette est amoureuse de Lucas, un pauvre chevrier, mais leur mariage est impossible du fait de l'inégalité de leurs conditions ; il faudra que Lucas fasse preuve de bravoure, en sauvant le fils du seigneur local, pour obtenir la main de sa bergère. La convention, dans ces pièces, est le support même de l'intrigue et le principal ressort du plaisir, qui consiste essentiellement en un jeu de reconnaissance des codes et des ficelles du genre – la connaissance de ces codes fondant, en partie, le sentiment d'appartenance à la communauté.

Célébrer l'événement

58

Ce jeu de variation sur des lieux communs est le principe majeur de l'écriture fugitive dès lors qu'elle est chargée de célébrer l'événement. À chaque occasion, ses petits vers : l'épître, pour s'adresser à un proche, la satire, l'épigramme ou la chanson pour commenter l'actualité politique ou philosophique, l'épithalame pour un mariage, l'hymne ou le dithyrambe pour une célébration solennelle, etc. Le travail du poète consiste surtout à choisir la forme et le ton les mieux adaptés à la circonstance, ainsi qu'à puiser dans le répertoire des lieux communs ceux qui pourront ériger en sujet poétique l'événement, souvent banal, qui a fait naître le poème. Les frontières entre les différentes catégories de la poésie fugitive étant aussi souples qu'imprécises, il est difficile de délimiter avec précision le champ des circonstances « réservées » à l'idylle ; notre *corpus* permet néanmoins d'en tracer grossièrement les contours. Les occasions heureuses et les événements doués d'une portée morale semblent particulièrement propices aux petits vers bucoliques. Telle idylle chante la naissance d'un enfant ou les premiers émois de l'amour, telle autre vante la pureté morale d'une jeune fille le jour de sa première communion ou lors de la cérémonie qui la couronne « rosière » du village⁸. L'alternance des saisons et les fêtes agricoles sont également propices à l'écriture pastorale : on trouvera ainsi des idylles sur le retour du printemps, l'éveil de la nature et des sens, ou plus largement sur toutes les beautés de la nature et le bonheur de l'homme des champs⁹. Ces thèmes sont tellement rebattus en poésie qu'il est cependant difficile d'y voir une spécificité de l'idylle : seule la

8 Voir par exemple :

– Pierre Bouissou, *À ma fille, le jour de sa première communion. Le Lys, idylle*, Cahors, impr. de H. Combarieu, 1860.

– Dereboul-Berville, *La Rosière de Surène, à Mme la marquise de Clermont-Tonnerre, qui est venue la couronner le dimanche 21 août 1825, dans l'église paroissiale de ce village, idylle*, Paris, impr. de E. Pochard, 1825.

9 Voir par exemple : Alfred Compérat, *Sous le ciel, élogue dédiée à la Société centrale d'agriculture de l'Yonne, à l'occasion du concours agricole de Sens des 9 et 10 juin 1867*, Sens, Duchemin, 1867.

citation, en épigraphe ou dans le corps du texte, d'un célèbre vers de Virgile justifie bien souvent la dénomination générique.

Ce processus citationnel est particulièrement manifeste dans l'ensemble des idylles qui célèbrent des Princes. Toutes s'inspirent, peu ou prou, de la quatrième églogue de Virgile, qui promet au consul Pollion le retour de l'Âge d'or à l'avènement de son fils et qui commence en ces termes :

*Sicelides Musae, paulo majora canamus ;
Non omnes arbusta juvant humilesque myricae :
Si canimus silvas, silvae sint consule dignae.*

Haussons un peu le ton, ô Muses de Sicile
À tous ne convient pas l'hommage d'humbles plantes :
Célébrons les forêts, mais dignes d'un consul¹⁰.

L'histoire en a retenu deux expressions surtout : « *paulo majora canamus* » et « *silvae sint consule dignae* » ; les citer en épigraphe suffit à convoquer toute la tradition pastorale à l'arrière-plan d'un poème. L'églogue la moins typiquement pastorale – en ce qu'elle substitue un discours prophétique sublime au tableautin rustique – est devenue le paradigme incontesté du genre aux yeux des poètes de cour et de salon pour qui l'idylle a moins à voir avec les chemins boueux de la campagne qu'avec les nobles vers latins de Virgile. L'élévation du ton suggérée par le « *paulo majora canamus* » exprime parfaitement l'idée qu'ils se font de la pastorale – un genre qui embellit « un peu » la réalité et donne une représentation idéalisée des bergers.

Dans le *corpus* pastoral du XIX^e siècle, un ensemble très net se distingue qui perpétue la tradition de l'idylle mondaine, jusque dans les années 1830, sur ce mode de la quatrième églogue virgilienne. Dans ces poèmes, voués à la célébration des Grands, le masque pastoral est un indice de littéarité, dont le fonctionnement allégorique autorise une représentation codifiée de la réalité historique. La rhétorique de ces éloges est à ce point codifiée qu'il suffit parfois de changer quelques noms pour remployer un poème et le destiner à la célébration d'un autre. C'est ce que n'hésite pas à faire, par exemple, l'abbé Charles Chaisneau, lorsqu'il retouche sa *Fête champêtre, ou Idylle sur la paix* dédiée, en 1801, au Premier consul Bonaparte, pour célébrer Louis XVIII, en juillet 1814, et le retour des Bourbons. L'idylle de 1801, placée sous l'épigraphe virgilienne « *silvae sint consule dignae* » décrit une fête rustique qui rassemble les bergers et les bergères du hameau de Muser pour célébrer le retour de la paix.

10 Virgile, IV^e Bucolique, v. 1-3, dans *Bucoliques*, traduites par Paul Valéry, éd. bilingue de Florence Dupont, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1997 [1956 pour la traduction de P. Valéry], p. 78-79.

Après l'évocation du repas frugal, des danses et des jeux, viennent quelques phrases de conclusion qui, mises en regard avec les indications historiques du paratexte, fournissent la clé de l'allégorie ; la paix ainsi fêtée est celle qu'a signée Bonaparte avec l'Autriche, le 9 février 1801, à Lunéville, après sa victoire à Marengo :

Et comme le parfum s'élève dans le rayon du soleil qui vivifie la nature, qu'ainsi s'élève cette volupté pure dans l'âme sensible de *l'homme vertueux* qui nous donne la paix.

Amour universel, souffle divin, qui portes dans les âmes les douces émotions, le ravissement, les extases, porte à cet *Être* les élans de nos cœurs ; qu'il soit heureux du bonheur de tous¹¹ !

60 Sous la plume de cet ecclésiastique et entomologiste, l'usage de la mythologie pastorale antique n'a aucune valeur religieuse ; le code bucolique offre simplement un cadre de convention prêt à l'emploi pour élever le discours du courtisan au niveau de la poésie. En 1814, après l'abdication de Napoléon I^{er} et la restauration monarchique, Charles Chaisneau publie ainsi une nouvelle *Idylle sur la paix*, dédiée cette fois-ci aux Bourbons. Ce texte reprend mot pour mot l'idylle de 1801, avec seulement quelques modifications significatives. Les bergers, par exemple, portent des lys en même temps que leurs rameaux d'oliviers et le nom des Bourbons a remplacé celui de « l'homme vertueux » dans les dernières lignes du texte :

Et comme le parfum s'élève dans le rayon du soleil qui vivifie la nature, qu'ainsi se propage le sentiment dont nous sommes animés jusques dans l'enceinte chérie du palais habité par les Bourbons !

Amour universel, souffle divin qui portes dans les âmes les vives émotions, les ravissements, les extâses [*sic*], porte à nos augustes bienfaiteurs les élans de nos cœurs, qu'ils soient heureux du bonheur de tous¹² !

À chaque prince, ses courtisans, et son lot d'éloges poétiques. La naissance de l'Aiglon, le 20 mars 1811, fut ainsi l'occasion de plusieurs églogues prédisant, à la manière de Virgile, le retour de l'Âge d'or :

Il faut, Muse champêtre, élevant notre ton,
Chanter du grand héros l'illustre rejeton.
Tu sais que les vergers et la simple bruyère
N'ont pas à tous les yeux l'avantage de plaire ;

11 Charles Chaisneau, *Fête champêtre, ou Idylle sur la paix*, Paris, impr. de Gillé, an IX [1801], p. 1.

12 Charles Chaisneau, *Idylle sur la paix, dédiée aux Bourbons*, Paris, impr. de C.-F. Paris, 1814, non paginé.

Mais, faisant retentir les bois de nos accents,
 Puisse NAPOLÉON applaudir à nos chants !
 Cet âge tant prédit, ce beau siècle de Rhée,
 Est enfin de retour, et nous ramène Astrée.
 Le bonheur nous sourit ; des ans le cours nombreux
 Recommence pour nous, et pour nous rendre heureux
 L'équitable Thémis de cette terre exilé
 L'affreux siècle de fer, en crimes si fertiles¹³.

Un médecin de Rouen, M. Vigné, membre de l'Académie royale des sciences, des belles-lettres et des arts de la ville, célèbre par une idylle matinée de mythologie antique l'inauguration d'un buste de Louis XVIII¹⁴ ; à Rennes, Charles Prioux rend hommage au même Louis XVIII, lors de sa mort, dans une églogue où bergers et bergères rivalisent de plaintes dans un long chant alterné¹⁵. Ces « idylles dans le goût antique » sur la mort et la naissance des rois, ou sur celles des poètes, forment une véritable gazette de la vie publique, et elles ne sont qu'un exemple, parmi bien d'autres, de ces petites formes codifiées qui permettent de pérenniser l'événement, par nature éphémère, en l'érigent en noble sujet de poésie¹⁶.

À l'école de Flore et des bergers

À côté des poésies légères, galantes et courtisanes, les petites pièces du XIX^e siècle témoignent de la persistance d'une autre veine pastorale, édifiante celle-là, dont le plein développement remonte à la seconde moitié du XVIII^e siècle.

- 13 Camerlinck, *L'Heureuse Naissance du roi de Rome, imitation de la IV^e Églogue de Virgile*, Paris, chez l'auteur, 1811, p. 3. Sur ce thème de la naissance du roi de Rome, on pourra lire également :
- Louis Damin, *La Naissance du roi de Rome, idylle à S. M. l'Impératrice*, Paris, Lefebvre, 1811.
 - Joseph Lingay, *Hommage d'un Français à sa Majesté le roi de Rome*, Paris, Dentu, 1811.
 - M. de Loizerolles, *Le Roi de Rome, poème allégorique, imité de la Quatrième Églogue de Virgile*, Paris, Michaud frères, 1811.
- 14 Jean-Baptiste Vigné, *Hommage à Louis le Désiré, idylle*, Rouen, impr. de Périaux, 1817.
- 15 Charles Prioux, *Églogue relative à la mort de S. M. Louis XVIII, roi de France et de Navarre*, Rennes, Vve Front, 1824.
- 16 Pour d'autres exemples de louanges courtisanes, on lira par exemple :
- François-Aimé Tercy, *La Mort de Louis Seize, idylle dans le goût antique*, Paris, Didot l'Ainé, 1816.
 - François-Aimé Tercy, *La Mort de Louis Dix-Sept, roi de France et de Navarre, idylle dans le goût antique*, Paris, Didot l'Ainé, 1818.
 - Mme la Comtesse d'Hautpoul, *Églogue sur la naissance de S. A. R. Monseigneur Henri-Charles-Ferdinand-Marie-Dieudonné, Duc de Bordeaux*, Paris, impr. de L.-T. Cellot, 1820.
- Sur un plan plus intime, on pourra lire aussi l'hommage rendu au poète Roucher par son frère, professeur de physique et de chimie à Montpellier : Claude Roucher-Deratte, *Idylle en 300 vers sur l'apothéose du poète ROUCHER, auteur du Poème des Mois, mort victime*, Montpellier, impr. de Tournel, 1817.

C'est l'aube dans le jardin du vieux Palémon et, dans l'ombre d'un antique coudrier, l'on distingue un petit autel tout couronné de fleurs et de guirlandes. C'est l'autel de Priape, dieu de la fertilité et de la fécondité. Le jeune Damète est là, avec des roses pour seule offrande, qui confie au dieu son amour pour Cloé, la fille de Palémon : puisse-t-il favoriser leur union et convaincre le riche Palémon de lui accorder sa fille, bien qu'il soit sans fortune ! Scène bien digne de la pastorale de Longus, et au dénouement tout aussi heureux : Palémon, qui a surpris la prière du jeune berger, décide de l'unir à sa fille, pour le plus grand bonheur de celle-ci, le jour même, sous le regard bienveillant de Priape. Cette *Idylle, Palémon et Damète*, publiée par de Joannis en 1821, emprunte son décor, ses personnages et la trame de sa brève intrigue amoureuse à la pastorale grecque. Rien ne vient rompre le charme antique de cette petite pièce en prose, sinon le discours d'édification morale qui modèle chaque ligne de l'écriture. L'évolution est sensible dès le titre : au lieu de mettre en valeur le couple d'amoureux, comme *Daphnis et Chloé*, l'auteur insiste sur la relation entre le père, qui détient l'autorité sur sa fille, et le futur gendre, qui tente de se faire agréer. D'un côté, Palémon, le riche propriétaire terrien, espère marier sa fille à un jeune homme « doux, bienfaisant, ennemi du mensonge et de la duplicité », qui « aime les plaisirs innocents et tranquilles du sage laboureur ». De l'autre, Damète, qui certes n'est pas riche, mais qui « aime la vertu ». La prière qu'il adresse à Priape est dominée par l'expression de sa piété filiale plus encore que par celle du désir qu'il éprouve :

Ô mon père ! ô mon Dieu ! c'est vous qui m'avez inspiré l'amour que je sens pour Cloé ; dites à son père que Damète l'aimera toute sa vie ; qu'il sera soumis, respectueux et bienfaisant ; qu'il n'aura jamais d'autre volonté que celle de Palémon, d'autres plaisirs, d'autres divertissements que ceux de Palémon ; dites à Cloé ce que je n'ose, ce que je ne puis dire moi-même, que je l'aime ardemment, et que je ne serai parfaitement heureux que lorsque son père me l'aura donnée pour épouse¹⁷.

La pastorale de Longus se présentait comme une célébration de la puissance divine d'Éros, manifeste jusque dans les frémissements les plus innocents de la chair adolescente. L'éveil du désir entre Daphnis et Chloé était au centre du roman : les retrouvailles avec leurs géniteurs n'étaient qu'une ultime péripétie au terme d'une intrigue riche en rebondissements tous plus invraisemblables les uns que les autres. L'idylle de Joannis, au contraire, subordonne l'expression et

17 M. De Joannis, *Idylle, Palémon et Damète*, Paris, Dentu, 1821, p. 5-6. Nous modernisons l'orthographe.

la réalisation du désir à l'autorité paternelle et au respect de la vertu, comme en témoignent assez les mots que Palémon adresse aux jeunes gens pour bénir leur union : « embrassez-moi, et jurez tous les deux sur cet autel, que vous coulerez ensemble vos jours dans la vertu ; que vous adoucirez mutuellement vos peines, et que vous soulagerez votre père dans sa vieillesse »¹⁸.

Une telle relecture de la pastorale antique à travers le prisme de la morale bourgeoise est loin d'être un cas isolé dans le *corpus* bucolique du XIX^e siècle. Elle s'inscrit dans la continuité d'une tradition pastorale qui n'a cessé d'évoluer, au cours du XVIII^e siècle, dans le sens d'une moralisation croissante. Cette évolution prend sa source dans la philosophie des Lumières qui, rompant avec des siècles de pensée chrétienne, centrée autour de la notion du Salut, renoue avec la grande idée antique, diversement interprétée par les platoniciens, les épicuriens et les stoïciens, selon laquelle le problème moral ne se distingue pas de celui du bonheur¹⁹. La retraite champêtre figure moins, désormais, le détachement chrétien à l'égard des vains plaisirs d'ici-bas, qu'un idéal de vie heureuse, alliant le sentiment d'unité, de plénitude intérieure et les jouissances d'une société choisie. Cette élaboration philosophique du bonheur, dont la raison se voit confier l'application méthodique, revêt une dimension sociale inédite, dans la mesure où elle tente de concilier bonheur individuel et bonheur collectif, ainsi qu'une dimension universelle. Cette élévation du bonheur au rang d'enjeu capital pour la pensée des Lumières contribue à réorienter le traditionnel débat sur la nature de l'églogue : à la perspective rhétorique, qui tente de définir la « noble simplicité » en matière de style, succède une perspective philosophique, dans laquelle l'idylle est d'abord conçue comme une représentation idéale du bonheur. Il y a, entre ces deux perspectives, toute la distance qui sépare l'*Art poétique* de Boileau, qui fournit de « l'élégante Idylle » une définition centrée sur la question de l'ornement stylistique, et le *Traité sur la nature de l'églogue* de Fontenelle. Ce dernier considère en effet que le charme de la pastorale tient surtout à l'idée du bonheur qu'elle figure :

Je conçois que la poésie pastorale n'a pas de grands charmes, si elle est aussi grossière que le naturel, ou si elle ne roule précisément que sur les choses de la campagne. Entendre parler de brebis et de chèvres, des soins qu'il faut prendre de ces animaux, cela n'a rien par soi-même qui puisse plaire ; ce qui plaît, c'est l'idée de tranquillité attachée à la vie de ceux qui prennent soin des brebis et des chèvres²⁰.

¹⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹ Sur ce point, voir l'ouvrage magistral de Robert Mauzi, *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle* [1979], Paris, Albin Michel, 1994.

²⁰ Fontenelle, *Poésies pastorales de M. D. F. avec un Traité sur la nature de l'églogue, et une digression sur les anciens et les modernes*, Paris, Brunet, 1698, p. 149.

Fontenelle accorde plus d'importance aux images de plénitude, de sécurité affective et d'une société choisie au sein d'une modeste retraite, qu'aux attributs rustiques ; il ne conserve de l'idylle qu'une sorte de schéma affectif susceptible, *a priori*, d'être transposé en d'autres lieux que la seule campagne :

Si l'on pouvait placer ailleurs qu'à la campagne le lieu d'une vie tranquille et occupée seulement par l'amour, de sorte qu'il n'y entrât ni chèvres, ni brebis, je ne crois pas que cela en fût plus mal, les chèvres et les brebis ne servent de rien ; [...] l'agrément de l'églouge n'est pas attaché aux choses rustiques, mais à ce qu'il y a de tranquille dans la vie de la campagne²¹.

64

Cette réinterprétation philosophique de l'idylle, en rendant finalement accessoire tout le décorum champêtre traditionnel, ouvre une voie qui permettra, par exemple, l'éclosion des idylles parisiennes dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Mais ce *corpus* original d'idylles urbaines, sur lequel nous reviendrons plus tard, ne doit pas faire oublier la masse des idylles morales qui, tout au long du siècle, perpétuent l'héritage des Lumières en offrant comme un parfait exemple de bonheur et de vertu l'heureuse frugalité des bergers.

La *Bibliothèque pastorale* de Paul Chaussard (1766-1823), parue en 1803 à Paris, est un bon observatoire de cette moralisation de la pastorale héritée du XVIII^e siècle²². Cette anthologie en quatre volumes, sous-titrée *Cours de littérature champêtre*, se présente, dès la page de titre, comme un « recueil instructif et amusant, essentiellement utile aux personnes qui veulent jouir de la campagne » et « contenant les chefs-d'œuvres [*sic*] des meilleurs poètes pastoraux, anciens et modernes, depuis Moïse jusqu'à nos jours ». En proposant une véritable histoire littéraire du genre, la *Bibliothèque pastorale* se démarque des anthologies et des almanachs poétiques qui ont fait florès au XVIII^e siècle et qui, tel l'*Almanach des Muses*, offrent une compilation très hétéroclite et artistement disposée de pièces diverses (fables, dialogues, contes, poésies fugitives, entretiens, etc.), destinées à plaire ou à édifier le lecteur. Cette dimension historique de l'anthologie de Chaussard, caractéristique d'une période où le souci de l'Histoire investit progressivement les projets encyclopédiques, se double d'une dimension critique : les œuvres et les périodes présentées dans cette *Bibliothèque* font toutes l'objet de notices critiques où s'approfondit la conception que Chaussard se fait de la pastorale. Celle-ci repose sur une définition essentiellement thématique du genre : relève de la pastorale non seulement tout ce qui met en scène des bergers, mais encore tout ce qui évoque la vie à la campagne, voire ce qui a

²¹ *Ibid.*, p. 155-156.

²² Notre lecture recoupe, sur ce point, la présentation que Christian Leroy a faite de cette anthologie dans « La *Bibliothèque pastorale* de Paul Chaussard (1803) », *Études Epistémè*, n° 4, automne 2003.

été composé dans un contexte socio-historique dominé par la vie pastorale. Aussi retrouve-t-on juxtaposées dans cette anthologie des œuvres aussi diverses que la poésie biblique du Cantique des Cantiques, des récits en prose sur les mœurs pastorales des Arabes, les *Idylles* de Théocrite, les *Églogues* dialoguées de Virgile, des stances, un chant, une élégie de Ronsard (« Plainte sur la coupe d'une forêt », plus connue sous le titre « Contre les bûcherons de la forêt de Gastine ») et l'un de ses sonnets à Hélène, parce qu'il est fictivement adressé à un pasteur, une fiction narrative de Fénelon (*Aventures d'Aristonoüs*) conçue comme une allégorie morale sur les devoirs des rois, la traduction en prose des *Idylles* de Gessner, quelques idylles en vers de Léonard et de Berquin, une *Épître aux montagnards de l'Helvétie* de Derivaroi, des *Contes pastoraux* de Sylvain Maréchal et de Jauffret, etc.

Bien qu'il s'applique à des genres aussi divers, le discours critique de Paul Chaussard n'en reste pas moins doué d'une forte cohérence : c'est à l'aune du « naturel », autrement nommé « naïveté » ou « simplicité », qu'il juge la qualité des œuvres. Ce critère ambigu situe sa critique à mi-chemin de la rhétorique et de l'éthique. Au niveau rhétorique, il justifie la condamnation de l'allégorie, le discrédit jeté sur la notion même d'imitation et la dévalorisation du vers par rapport à la prose. Le parallèle entre Théocrite et Virgile, véritable exercice d'école, tourne ainsi sans conteste à l'avantage du premier. Contrairement à Théocrite, qui « se distingue entre tous les poètes par sa simplicité », le poète latin aurait eu le tort d'introduire « dans l'Églogue l'allégorie, genre froid qui sort de la nature », et d'être resté, surtout, dans le cercle étroit de l'imitation :

Le mérite de la création appartient donc tout entier à Théocrite ; Virgile n'a que la gloire d'avoir été le premier comme le plus grand des imitateurs²³.

Le glissement de la rhétorique à l'éthique est manifeste dans l'extrait de l'*Essai sur Théocrite* de Chabanon cité par Chaussard sous le titre : « Du naturel qui règne dans les ouvrages de l'Antiquité ». La « simplicité d'or » des Anciens, comme celle de Molière et de La Fontaine, est d'abord assimilée à l'*aurea mediocritas* d'Horace, qui relève non de l'art poétique, mais de la morale et d'un art de vivre épicurien. La simplicité devient ensuite synonyme de vérité, de transparence, tandis que la rhétorique et l'éclat de la versification font figure de masques destinés à cacher la pauvreté des idées :

23 Tissot, préface des *Églogues* de Virgile, cité par Paul Chaussard dans *Bibliothèque pastorale, ou Cours de Littérature champêtre, contenant les chefs-d'œuvres [sic] des meilleurs poètes pastoraux, anciens et modernes, depuis Moïse jusqu'à nos jours*, Paris, Genest aîné, 1803, 4 vol., t. II, p. 3.

Il nous semble qu'il n'est permis d'être simple que lorsqu'on a, par le fond des choses même, de quoi plaire ou de quoi instruire. On peint la vérité sans vêtements, et les Grâces demi-nues²⁴.

66

Relue à travers ce prisme de la « simplicité », l'histoire du genre pastoral bascule dans l'ordre du mythe. La poésie « naturelle » de Théocrite devient l'emblème d'une naïveté originelle excédant le seul domaine artistique pour caractériser aussi bien les mœurs que la société tout entière. Au regard de cet Âge d'or mythique, et dans la mesure où tout le système des belles-lettres repose sur une poétique de l'imitation et du lieu commun, l'histoire de la pastorale semble vouée à la décadence. Toute la préface de la *Bibliothèque pastorale* s'articule autour de cette assimilation implicite d'une décadence poétique et d'une décadence morale. Après avoir présenté les pastorales hébraïques et arabes de la première partie, emblématiques des « mœurs patriarcales » des premiers pasteurs, puis les idylles antiques de Théocrite et de Virgile, offrant « les images d'un nouveau degré de civilisation, c'est-à-dire la peinture des mœurs d'un peuple livré à la fois à l'Agriculture, au Commerce, et aux Arts », Chaussard rassemble ainsi dans la troisième partie de nombreux auteurs qui se sont illustrés dans la bucolique tout au long des siècles qui séparent Virgile et Gessner. Le point commun de tous ces auteurs, écrit-il, c'est qu'ils « ont tourné continuellement dans le cercle de l'imitation » : « on fait sentir, poursuit-il, combien cette imitation a contribué à dénaturer, à affadir le genre qui a fini par dégénérer en Allégorie ». À cette décadence poétique correspond une décadence morale et politique, qui explique « le contraste que présente la dégradation actuelle du caractère des habitants des campagnes » avec l'innocence et la félicité des premiers pasteurs. Chaussard n'en reste pas, cependant, au constat d'une telle décadence, mais considère que la littérature doit œuvrer dans le sens d'une régénération morale :

L'état de l'homme dans nos constitutions sociales ne peut ni remonter à ces beaux songes de l'âge d'or, ni rester abaissé dans ce dernier degré d'avilissement.

Il est une heureuse condition placée entre ces deux extrêmes, c'est celle du père de famille qui cultive et fait valoir ses champs qui jouit à la fois des bienfaits qu'il doit à la nature, et des connaissances qu'il doit à la société ; qui, dans une retraite paisible, et embellie par ses soins, consacre tous ses moments à l'éducation de ses enfants, à l'amitié, à la philosophie, à l'agriculture, mère des biens solides, des plaisirs vrais, et des vertus²⁵.

²⁴ Chabanon, *Essai sur Théocrite*, cité par Chaussard, *ibid.*, t. I, p. 231.

²⁵ *Ibid.*, t. I, p. xj-xij.

La pastorale moderne doit s'efforcer de ramener à la nature les esprits et les cœurs, « en leur présentant la touchante fiction d'une félicité qu'ils peuvent réaliser » – la félicité bourgeoise du bon père de famille ayant, en l'occurrence, supplanté la célébration des anciennes valeurs aristocratiques. Le génie de Gessner, selon Chaussard, est d'avoir, le premier, « imprimé aux compositions Bucoliques un but moral » et l'on « ne saurait trop faire ressortir la révolution littéraire qu'a faite cet homme vertueux ». La quatrième et dernière partie de la *Bibliothèque pastorale* regroupe ainsi les pastorales de Gessner, dans la célèbre traduction d'Huber, un choix d'idylles de Léonard et Berquin, présentés comme ses « heureux imitateurs », et diverses « Scènes champêtres et morales » de Saint-Lambert, Sylvain Maréchal, Leclerc et Jauffret, toutes placées sous le signe de l'édification morale.

Alors que l'idylle antique chantait volontiers la puissance de l'Éros païen jusque dans ses manifestations les plus troubles, de la sensualité brûlante de *Daphnis et Chloé* à la « *dementia* » de Corydon, ou à la folie d'Hercule parcourant la terre à la recherche d'Hylas, l'idylle morale exalte, au XVIII^e siècle, les valeurs bourgeoises de l'ordre, du travail et du bonheur domestique. La traditionnelle allégorie du berger-poète est reléguée à l'arrière-plan d'une scène d'où s'élève désormais le cantique de « l'homme juste », comme celui, par exemple, de Sylvain Maréchal recueilli dans l'anthologie de Chaussard. Dans ce conte pastoral, un vieillard sur le point de mourir, Lysandre, contemple une dernière fois la beauté du coucher de soleil et répond à l'émotion exprimée par son fils aîné, Philandre, en lui chantant le « cantique du juste ». Cette ode à la vertu, qui lie étroitement le bonheur à la pratique du Bien dans une logique providentielle, fait l'éloge des relations familiales, du soutien réciproque et de l'amour échangé entre parents et enfants, de la fertilité du couple d'époux, qui assurent la continuité paisible entre les générations successives :

La nature veille en tout temps sur l'homme juste ; elle préside à sa naissance et lui donne des parents aussi sages que tendres, qui prennent soin de sa jeunesse et le forment à la vertu. Dans peu il devient robuste comme eux.

Le premier usage de ses forces est d'en aider ses parents déjà débiles ; il voudrait leur rendre tout ce qu'il en a reçu. Mais bientôt la nature parle à son cœur : il sent le besoin d'une compagne. Une digne amante vient s'offrir à ses innocents désirs. Le plus tendre amour les captive bientôt dans les plus doux liens.

Une aimable et nombreuse postérité est le fruit d'un si saint hymen : ils font leur bonheur de celui de leurs enfants, pour en mériter dans la suite un juste retour²⁶.

26 Sylvain Maréchal, « L'Homme juste », cité par Chaussard, *ibid.*, t. IV, p. 141. Nous modernisons l'orthographe.

Elle célèbre également les joies de l'amitié, la modération dans les plaisirs et l'existence d'une justice supérieure, divine, qui récompense les justes et condamne les méchants. D'un point de vue thématique, cette moralisation de l'idylle va donc de pair avec une socialisation croissante des rapports humains représentés : au refuge champêtre des amants, qui cherchent dans la nature un lieu où protéger leur amour des forces qui le menacent, succède ici le microcosme d'une société idéale, fondée sur des relations harmonieuses entre époux, entre parents et enfants, ou entre amis. Le bourgeois définit ainsi sa vision morale du bonheur domestique dans une double opposition à l'aristocratie, dont il condamne le luxe et l'oisiveté frivole, et à la « populace », dont il condamne la dégradation morale engendrée par la misère : « l'homme juste » est figuré sous les traits d'un honnête propriétaire terrien, bon père de famille, qui fait vivre les siens des fruits mérités de son travail ; « jouir de la campagne », comme l'indique la page de titre de la *Bibliothèque pastorale*, revient, pour lui, à modeler sa conduite sur les exemples de vertu proposés dans ce « cours de littérature champêtre ».

Ce genre de pastorales connaît un vif succès, dont témoignent par exemple les cinq rééditions, entre 1791 et 1796, des idylles en prose de Jauffret, intitulées *Les Charmes de l'Enfance et les Plaisirs de l'amour maternel*, dont on compte encore une septième édition à Paris, en 1825. Cet ouvrage destiné aux mères de famille pour l'éducation de leurs enfants bénéficie de la forte demande du public et profite, comme les idylles de Léonard et de Berquin, du véritable engouement pour les idylles de Gessner qui assurent un succès durable à cette veine morale de la pastorale. Tout au long du XIX^e siècle encore, les idylles sont nombreuses qui relèvent de cette littérature édifiante. E.-Constant Dubos, par exemple, professeur de Rhétorique au lycée Louis-Le-Grand, publie en 1808 *Les Fleurs, idylles morales*, qu'il conçoit explicitement comme une « suite de leçons de morale » :

Beaucoup d'écrivains ont traité isolément quelques Fleurs. Mais, ce qui n'a été pour eux qu'un objet d'agrément, qu'une excursion passagère dans le domaine de Flore, m'a paru susceptible d'acquiescer un véritable intérêt. J'ai pensé qu'une suite de leçons de morale, puisées dans les mœurs et les habitudes des plantes, pouvait devenir le sujet d'un ouvrage, dans un genre rapproché de celui de l'Apologue²⁷.

Les différentes fleurs qui donnent leur nom à chacune des pièces du recueil sont, pour les unes, « l'emblème des vertus », pour les autres, « le symbole des

²⁷ E.-Constant Dubos, *Les Fleurs, idylles morales, suivies de poésies diverses*, Paris, L. Collin, 1808, p. v-vj.

vices ». S'il est question dans tel ou tel vers d'une bergère ou d'une retraite champêtre, l'image pastorale est toujours surdéterminée par le symbolisme moral. La dimension pastorale proprement dite est accessoire et l'idylle n'est pour Dubos qu'un micro-genre de la poésie fugitive, « une petite peinture » :

J'ai donné à ces pièces le nom d'idylles, qu'il faut distinguer de celui de pastorales, quoiqu'on les confonde assez souvent. Le mot idylle, dans la langue grecque d'où il tire son origine, désigne une pièce détachée, qui renferme une image agréable, une petite peinture dans le genre gracieux²⁸.

Pour D.-A. Guesdon, auteur des *Fables orientales et nouvelles idylles* (1812), l'idylle est également proche de l'apologue :

En m'occupant de cet ouvrage, j'avais essentiellement en vue la jeunesse, et je me suis attaché à lui offrir des tableaux dont la morale et les sentiments doux et touchants font le principal ornement. Un auteur ne doit pas se borner à plaire à un lecteur dont il puisse amuser seulement l'oisive curiosité, il doit aussi renfermer sous des dehors qui plaisent des leçons qui instruisent. D'après ce principe, j'ai pensé que l'apologue et l'idylle rempliraient parfaitement mon but. Ces traits, qui semblent ne tendre qu'à divertir le lecteur, sont des stratagèmes dont on se sert pour lui faire goûter la morale avec moins d'amertume²⁹.

Le recueil est placé sous le double patronage d'Anacréon et de Gessner, mêlant ainsi les « ris et les jeux » d'une légèreté gracieuse au bonheur plus intérieur et plus tendre du foyer. Les fêtes rustiques et les concours de chant imités de l'idylle antique côtoient l'éloge du mariage, de la paternité et des joies simples de la retraite champêtre. Comme dans l'idylle de Joannis évoquée au début de ce chapitre, ces poèmes réinvestissent les cadres les plus traditionnels de la pastorale tout en faisant passer au premier plan leur valeur édifiante. Le mouvement de la dixième idylle, pour ne citer qu'elle, est emblématique de cette visée morale. « Les Poètes » s'ouvre sur une invocation aux illustres inspireurs, Anacréon et Gessner, qui met en avant la sensualité, la grâce et la légèreté joyeuse de leurs riants tableaux :

Aimable Anacréon, père des jeux, des ris,
 Vous, peintres gracieux des plus douces images,
 Et toi surtout, Gessner, chantre heureux des bocages,
 Oui, vous serez toujours mes poètes chéris !
 Tendres amants de Polymnie,

²⁸ *Ibid.*, p. viij.

²⁹ D.-A. Guesdon, *Fables orientales et nouvelles idylles dédiées à S. M. la reine Hortense*, Paris, Barba, 1812, p. 9-10.

Chantez, ravissez tous mes sens,
J'aime à voir ces tableaux riants,
Enfants de votre cœur et de votre génie.
Ah ! combien il m'est doux
D'admirer avec vous
Ces gazons émaillés qu'arrose une onde pure ;
Ces paisibles ruisseaux, ou ces torrents fougueux ;
D'errer dans les détours d'une forêt obscure !

La prière finale que le poète adresse à ses deux prédécesseurs, et qui définit l'inspiration propre de Guesdon, nous plonge au contraire, loin de toute sensualité, dans l'abstraction du discours moral :

70

Daignez me seconder dans ce noble délire.
Vous qui savez parler le langage du cœur,
Ah ! prêtez-moi du moins votre douce éloquence,
Pour chanter dignement la candeur, l'innocence,
Et toutes les vertus qui font le vrai bonheur.

Le roman pastoral, avec son mélange de vers et de prose, se prête lui aussi traditionnellement à ce type de relecture morale. Le succès du roman de Florian, *Estelle et Némorin* (1788), réédité plusieurs fois jusqu'en 1869, est incontestable, mais il peine néanmoins à donner un second souffle à ce genre de littérature mêlant une intrigue sentimentale aux rebondissements improbables et l'éloge de la vertu. Frappée d'anachronisme par le triomphe du roman réaliste, cette veine romanesque ne produit plus que quelques fruits rares, et souvent ironiques. En 1817, François Boisard publie à Caen ce qui est peut-être l'un des derniers romans pastoraux académiques, intitulé *Nérelle, roman pastoral*, et qui raconte les amours longtemps contrariés du berger Sylvanire et de la bergère Nérelle, dans la contrée de l'Orne. C'est en invoquant l'argument moral que l'auteur défend le genre qu'il a choisi contre ses détracteurs : « Mais d'abord, et pour ce qui est du genre, à ne le considérer que sous un rapport purement moral, je ne pense pas qu'une fiction qui tend à rapprocher l'homme de la nature, en lui montrant le bonheur domestique et toutes les vertus privées, comme une conséquence de la simplicité de ses goûts, puisse mériter notre dédain »³⁰. À partir des années 1860, notre *corpus* fait apparaître plusieurs romans dont le titre se réfère explicitement à l'idylle, mais dont l'esthétique n'a, en revanche, que bien peu à voir avec celle du roman pastoral d'un Florian. *Une idylle* (1861), par exemple, le roman du chansonnier Gustave Nadaud, est une vaste entreprise

30 François Boisard, *Nérelle, roman pastoral*, Caen, impr. de Poisson, 2 vol., t. I, p. ij.

de déconstruction ironique des clichés de la pastorale, qui conduit ses deux héros à perdre toutes leurs illusions sur la retraite champêtre et les mène, finalement, à faire l'éloge de la ville au détriment de la campagne. Pour d'autres romanciers, le mot « idylle » semble s'être largement vidé de sa signification pastorale pour ne plus désigner, comme aujourd'hui, qu'une belle histoire d'amour : en 1874, le roman de François Coppée, *Une idylle pendant le siège*, ou celui de Camille-André Lemoyne, *Une idylle normande*, ont abandonné le masque pastoral et la fiction arcadique pour raconter les amours de leurs jeunes héros sur un fond de paisible Normandie ou d'insurrection parisienne. Nous étudierons plus loin ces différentes évolutions, qui marquent la fin du roman pastoral académique tout autant que la dissémination thématique de l'idylle dans le roman moderne³¹ ; contentons-nous de souligner ici la prédominance des petites formes versifiées dans le sous-ensemble de notre *corpus* qui perpétue l'idylle morale héritée du XVIII^e siècle.

Ces petites pièces sans grande prétention littéraire, éditées pour certaines comme de simples feuillets, à compte d'auteur, perpétuent la tradition de la poésie fugitive, poésie légère ou didactique, qui s'inscrit dans une pratique sociale, d'échanges et de réactions à l'événement, proche de la conversation. L'éducation des jeunes gens à l'amour, par exemple, est un thème qui se prête particulièrement bien à l'écriture de ces idylles morales. Claude Roucher-Deratte, le frère du poète des *Mois* mort à la Révolution, compose ainsi en 1817 une *Idylle en 310 vers, sur le dévouement de l'amour*, qui se présente comme un petit apologue : Amyntas, un jeune berger sans fortune, parvient à obtenir la main de la riche bergère Églé, en faisant la preuve de ses vertus et en risquant sa vie pour sauver le père de celle-ci de la noyade. En 1839, Mathurin-Marie Lesné dédie à sa propre fille une idylle, *Lycas et Stilla*, pour lui transmettre, sous les dehors antiquisants d'une histoire de bergers, un certain nombre de conseils en matière d'éducation :

Il ne faut pas paraître avoir de défiance,
 Pour avoir des enfants l'entière confiance,
 Accordez-leur la vôtre, et, sans beaucoup prêcher,
 Ils vous confieront tout sans jamais rien cacher ;
 Mais si, les reprenant toujours d'un ton caustique,
 Vous voulez que vos mœurs ils mettent en pratique,
 Si, blâmant leurs défauts, vous y mêlez l'aigreur,
 N'espérez pas ainsi vous captiver leur cœur.
 Leurs vices vous blâmez, ils sont tous votre ouvrage,

31 Voir plus loin, chap. 4, « L'épreuve du réel », p. 369 sq.

Vous voulez dissiper cet effroyable orage,
Vous le voulez trop tard ; contre vous prévenus,
Ils cachent avec soin leurs vices, leurs vertus³².

72

L'éducation des jeunes filles consiste également à leur présenter des exemples de pudeur et de chasteté, aussi purs que ce lys, « fleur de la Vierge Immaculée », chanté par Pierre Bouissou, ancien maître d'étude au lycée de Cahors, dans un poème adressé à sa fille, en 1860, le jour de sa première communion³³, ou aussi purs que cette « Verginella », pauvre orpheline que les « candides vertus et la fraîche jeunesse » rendent semblable à un « ange échappé des cieux »³⁴. À l'image de cette *Verginella* composée par Narzale Jobert, curé de Courtaout, et vendue en 1873 « au profit des orphelines d'Alsace-Lorraine », *L'Idylle du pauvre !* de René-Pierre Larrieu se présente comme un véritable appel à la bienfaisance et à la charité : l'auteur évoque l'humble bonheur d'une famille de pauvres ouvriers, heureuse et vertueuse dans sa pauvreté même, jusqu'à ce que le « bon père » meure après avoir été licencié par un patron sans scrupule³⁵.

Dans cette littérature d'édification, l'assimilation du berger au « bon pasteur », véritable lieu commun de la poésie religieuse consacré notamment par *Le Paradis perdu* de Milton, est encore l'occasion de quelques idylles. Dans *Le Retour du bon pasteur* par exemple, un vieux berger dont tout le village fête le retour profite de l'occasion pour exhorter chacun à respecter ses devoirs : que les vieux veillent sur les jeunes et que les jeunes secourent leurs aînés, que les riches soient généreux envers les pauvres, que les jeunes filles cultivent la pudeur, etc. – et « la divine influence » du bon pasteur touche tous les villageois rassemblés, émus et animés d'un nouvel élan qui les porte vers le bien³⁶. L'assimilation du berger et du prêtre est parfois explicite, comme dans ces *Stances pastorales* de Delphine Gay de Girardin, intitulées *Qu'on est heureux d'être curé !* et placées d'emblée sous le patronage de saint Jean : « *Bonus pastor animam suam dat pro ovibus suis* » (« le bon pasteur donne sa vie pour ses brebis », Jean, x, 11)³⁷. Le bonheur du pasteur « adoré de ses ouailles », libéré des soucis du ménage et de l'argent pour se consacrer totalement à la prière et à la bienfaisance, apparaît comme la quintessence du bonheur pastoral. Une *Idylle* de Mille, imprimée à Nantes

32 Mathurin-Marie Lesné, *Esther, ou l'Éducation paternelle, poème en 6 chants, dédié aux demoiselles à marier. Lycas et Stilla, idylle*, Paris, Leclère, 1839, p. 144.

33 Pierre Bouissou, *À ma fille, le jour de sa première communion. Le Lys, idylle*, Cahors, impr. de H. Combarieu, 1860.

34 Narzale Jobert, *La « Verginella », idylle*, Paris, A. Deschamps, 1873.

35 René-Pierre Larrieu, *L'Idylle du pauvre !*, Paris, L. Vanier, 1879.

36 Alexis Reboul, *Le Retour du bon pasteur, idylle*, Paris, Laurens jeune, an X [1802].

37 Delphine Gay de Girardin, *Qu'on est heureux d'être curé ! Stances pastorales*, Paris, Barba, 1833.

en 1853, s'achève à son tour, après avoir décrit la promenade d'un pasteur au milieu des beautés de la nature, sur la célébration de la condition du prêtre :

Ah ! que la vie est douce, à la passer ainsi,
Partagée en trois soins l'absorbant tout entière,
La contemplation, l'étude et la prière³⁸ !

Le discours édifiant n'est nullement l'apanage du seul genre pastoral, mais se retrouve aussi bien dans l'ensemble des épîtres, des odes, des fables et autres chansons de la poésie fugitive. Il n'en contribue pas moins à renouveler les lieux communs de l'idylle en leur imprimant des inflexions nouvelles. L'éloge du bonheur domestique et de la vertu prend ainsi le pas sur la chanson des amants. Le genre perd aussi en réflexivité, puisque le poète n'intervient plus guère qu'à titre de témoin admiratif des actions vertueuses d'autres personnages. Ces vertus semblent inhérentes à l'essence même du paysan, de cet être proche de la terre-mère, source de vie et de toute richesse, et les misères de sa condition réelle ne semblent pas pouvoir les altérer.

Ce mythe de la frugalité heureuse exprime un désir lancinant de pureté, qui consume le bonheur des mondains ; il peut être interprété comme une rêverie compensatoire destinée à apaiser les frustrations de nantis avides de richesses toujours plus nombreuses, mais dont la part spirituelle réclame d'autres nourritures que celles de l'avoir et du pouvoir. La traditionnelle antithèse de la ville et de la campagne, au XIX^e siècle, reste un lieu commun de ces rêveries idéalisantes qui opposent à l'enfer doré des mondains le bonheur frugal des paysans. L'idylle morale de Jules Ravier, par exemple, intitulée *Les Trois Sœurs d'Amitié, églogue* (1847), brode sur l'éternel motif de la retraite champêtre. Rosalie, une belle femme riche, habituée au luxe de Paris, décide de s'installer à la campagne après la mort de ses parents et le départ de son amant. Elle se lie d'amitié avec deux bergères, Anna et Victorine, auprès de qui elle se familiarise avec les travaux des champs et les habitudes du village. Lorsque Victorine, curieuse de la vie parisienne, lui dit son attirance pour les plaisirs de la ville, Rosalie s'emploie à la convaincre, avec succès, de rester au village :

Au milieu des grandeurs comme dans l'infortune,
La raison fait sentir à l'âme non commune
Que le bien qui conduit les mortels au bonheur,
N'est que dans les vertus et le repos du cœur.
Ai-je dans les cités, près des beautés altières,
Trouvé plus de beaux jours qu'au sein de ces chaumières ?

38 N. Mille, *Idylle*, Nantes, impr. de V. Forest et E. Grimaud, 1853.

Non, c'est parmi la foule où vit l'ambition,
Où naissent les dégoûts et la corruption,
Que notre cœur, frappé du désordre des vices,
En concevant vos champs s'attache à leurs délices ;
C'est le monde qui tient cette malignité
Et tous ces fers dorés qu'offre la vanité.

[...]

Je soupire en pensant aux maux de nos cités !
Gardez votre village avec ses libertés ;
C'est pour fuir à jamais tous ces abus du monde,
Que mon cœur se présente à votre paix profonde³⁹.

74

S'il y a sans doute, dans cette évocation contrastée du martyr doré des gens du monde et du bonheur campagnard, l'expression sincère d'un rêve de pureté, il est possible d'y voir aussi, comme le souligne Robert Mauzi, « le signe d'un conservatisme social plus ou moins cynique », ce mythe de la frugalité heureuse servant « de justification mythique aux revendications de la bourgeoisie »⁴⁰. Le but premier de la bourgeoisie, en effet, est de faire reconnaître ses mérites, de faire reconnaître la supériorité de son aisance et de son activité sur le luxe et l'oisiveté stériles qui gangrènent la noblesse. Pour parvenir à ses fins, elle n'hésite pas à se servir du peuple contre les grands, mais il s'agit bien plus, pour elle, de contracter une alliance tactique que de livrer bataille en faveur de l'émancipation des opprimés. Pourquoi faudrait-il travailler à modifier la condition des humbles, puisqu'ils jouissent, *a priori*, d'un bonheur digne de l'Âge d'or ? Telle est, selon Mauzi, la mauvaise foi de la bourgeoisie, qui cultive le mythe de la frugalité heureuse pour justifier, en toute bonne conscience, le fait qu'elle abandonne le peuple et ne travaille qu'à son propre enrichissement.

Ces idylles morales constituent sans doute, au sein de notre *corpus*, un ensemble des plus illisibles pour le lecteur d'aujourd'hui, tant les bons sentiments qu'elles professent et leur morale universelle d'un bonheur fondé sur l'exercice de la vertu semblent anachroniques à nos esprits rompus à l'exercice du soupçon et de la déconstruction. Il importe cependant, du point de vue de l'histoire littéraire, de rappeler l'existence et la nature de cette littérature édifiante, qui s'est largement approprié les lieux communs de l'idylle depuis le XVIII^e siècle et qui, en associant durablement l'idéal pastoral à l'expression d'une morale bourgeoise

39 Jules Ravier, *Les Trois Sœurs d'Amitié*, Paris, chez les marchands de nouveautés, 1847, p. 119-120.

40 Robert Mauzi, *L'Idée de bonheur*, *op. cit.* p. 168.

et bien-pensante, a contribué à sa disqualification aux yeux de certains auteurs, comme Baudelaire par exemple, dont l'écriture subversive heurte le « lecteur paisible et bucolique », en rompant avec les codes de la moralité dominante.

Des travaux et des jours

L'éloge de la vertu n'épuise pas le champ de la littérature didactique, qui trouve également dans la nature physique et le travail de la terre matière à enseignements et inventaires. Poésie et enseignement ont toujours fait bon ménage, jusqu'au XIX^e siècle du moins, et le didactisme poétique peut s'autoriser d'illustres modèles antiques, comme *Les Travaux et les Jours* d'Hésiode, le *De Natura rerum* de Lucrèce ou les *Géorgiques* de Virgile. Cette tradition, ininterrompue jusqu'au XVIII^e siècle, repose sur l'idée que la poésie, langue savante, est la seule digne des choses doctes et utiles : bestiaires, fables, poèmes scientifiques et arts poétiques ont fait le succès du genre jusqu'à ce que la prose vienne progressivement supplanter le vers dans le domaine des sciences et de la philosophie. Vers le milieu du XVIII^e siècle, ayant sans doute intuitivement conscience de son glissement vers un art de la simple distraction, la poésie tente de rivaliser avec la prose pour chanter le progrès des sciences et des arts. Pour nombre de poètes, à l'instar de Delille, il s'agit en particulier de rivaliser avec Buffon, principal artisan du développement de l'histoire naturelle, en donnant une peinture exacte et minutieuse de la nature. L'influence du grand naturaliste est déterminante pour la production de poésie didactique, essentiellement descriptive, qui surabonde à partir des années 1770. Mais qu'il s'agisse des *Saisons* de Saint-Lambert (1769), de *L'Agriculture* de Rosset (1774), des *Fastes* de Le Mierre (1779), des *Mois* de Roucher (1779), des *Jardins* de Delille (1782), ou de *l'Essai sur la nature* de Lezay-Marnésia (1787), aucune des œuvres descriptives de cette époque n'a pu enrayer la dissociation grandissante de la science et de la poésie, ni la spécialisation de celle-ci dans la voie du lyrisme. L'accueil très contrasté que reçoit *Les Jardins, ou l'Art d'embellir les paysages* de Delille reflète les aspirations contradictoires qui traversent la République des Lettres à la fin du siècle. Avec ses neuf éditions recensées en 1782, ses traductions en anglais, en italien et en portugais qui permettent sa large diffusion à l'étranger, et ses multiples rééditions françaises jusqu'en 1844, ce long poème en quatre chants est un incontestable succès éditorial. Le précédent succès rencontré par sa traduction en vers des *Géorgiques* de Virgile, unanimement saluée en 1770 comme un véritable exploit, explique en grande partie la prévention favorable d'un public nombreux à son égard. À l'engouement mondain pour ce poème, qui a d'ailleurs été, comme le rappelle Éric Francalanza, sans doute beaucoup plus acheté que lu, répondent cependant de violentes critiques qui, à travers

Les Jardins, font le procès de la poésie descriptive en tant que telle⁴¹. Dans sa *Lettre critique sur le poème des Jardins*, et surtout dans la satire en vers qui lui fait suite, *Le Chou et le Navet*, Rivarol ironise sur la personnalité de Delille, qu'il peint comme un abbé mondain, soucieux de suivre les modes et de briller dans les salons ; il se moque également du style des *Jardins*, dont la préciosité tout artificielle et citadine est en complet décalage avec les réalités décrites. Sa critique vise, à travers ce poème, le principe même de l'ornementation poétique. Lorsque La Harpe, dans sa correspondance, accuse à son tour Delille de mettre souvent « une belle broderie sur un canevas très commun », broderie qui ne suffit pas, selon lui, à relever la fadeur de la matière et à masquer l'absence d'originalité du fond, lorsqu'il déplore sa « stérilité d'imagination » et le fait que ses descriptions, « sans âme », ne s'élèvent jamais vers le sublime, il s'attaque lui aussi à l'esthétique classique en général dont les *Jardins* ne sont au fond qu'un brillant exemplaire⁴². *L'Art d'embellir les paysages* avec des fleurs de rhétorique ne passionne plus guère les esprits tournés vers le romantisme plus sombre d'un Gray ou d'un Young Outre-Manche et sensibles à une poésie plus personnelle, plus expressive, qu'ornementale. Si Delille poursuit sa carrière jusqu'au début du XIX^e siècle, en publiant par exemple *Les Trois Règnes de la nature* en 1806, si sa traduction en vers des *Géorgiques* de Virgile continue de faire autorité bien des années après sa mort en 1813, la poésie didactique et descriptive avec laquelle il a brillé dans les salons n'en est pas moins, selon l'expression d'Édouard Guitton, « un rêve mort-né », balayé par la sensibilité nouvelle qui donna corps au romantisme.

Dans le premier tiers du XIX^e siècle, de rares poèmes perpétuent cette esthétique pastorale en s'efforçant de maintenir ensemble poésie et science. Deux auteurs surtout retiendront ici notre attention, Claude Roucher-Deratte, pour sa plume prolifique, et Jean-Baptiste Rougier de la Bergerie, pour la réflexion critique dont il accompagne sa production poétique. Le premier est le frère de Jean Antoine Roucher, l'auteur des *Mois*, mort sur l'échafaud en 1794 avec André Chénier. Professeur de physique et de chimie à l'École centrale de l'Hérault, à Montpellier, il a publié de nombreux ouvrages et opuscules scientifiques traitant notamment du « principe vital » sous une forme versifiée, comme ces *Bases d'une doctrine sur la vitalité ou le vitalisme, avec de nouvelles vues sur le principe vital et sur l'instinct, un de ses attributs, extraites de mon poème annoncé sur l'Ontologie, ou l'Homme physique et moral*, imprimé chez Tournel en 1821. L'enseignement de ce professeur polygraphe emprunte maintes fois la forme de

41 Éric Francalanza, « Les *Jardins* de Delille et la poésie descriptive au miroir de la critique contemporaine », *Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 22, 2003, p. 33-54.

42 *Ibid.*, p. 43-46.

l'idylle pour traiter de phénomènes physiques ou agricoles, et l'on trouve ainsi dans notre *corpus* ses *Jeux ruraux et chalumiques sur la culture des bois et des forêts et sur l'éducation des bœufs, vaches, chèvres scène pastorale en 3 églogues* (1815), son *Idylle sur la sécheresse et sur la canicule, en 100 vers*, son *Idylle ou Bucolique, en 334 vers, sur les avantages de la nouvelle méthode de cultiver la terre* ou son *Églogue en 508 vers sur l'initiation aux grands phénomènes de la Nature*, toutes trois publiées à Montpellier en 1817. Ce dernier poème est constitué d'un long dialogue entre un astronome illustre, nommé Hircas, et un jeune astrologue, Bootès, avide de s'initier aux secrets de l'univers. Les deux hommes font paître leurs troupeaux et, après avoir offert des prières et du lait pur aux dieux Pan et Cybèle, Hircas accède à la demande de son jeune compagnon :

Je veux bien aujourd'hui, dès l'instant, en ces lieux,
 T'initier, mon fils, aux objets merveilleux,
 Connus, ou découverts par mon expérience,
 Ajoutant au dépôt, toujours de la science.
 Ce que je puis t'apprendre, aimable et cher berger,
 À quelque erreur peut bien n'être pas étranger ;
 Comme ce que Silène, endoctrinant deux Faunes,
 Leur apprenait jadis, à l'ombre, sous des aunes,
 Quand il leur enseignait le système erroné
 Des atomes, formant l'univers étonné,
 L'histoire encor des Dieux, et des temps héroïques,
 Des grands événements, des faits mythologiques⁴³.

Peu soucieux de l'in vraisemblance du masque pastoral dont il couvre ses personnages, l'auteur s'inscrit dans la lignée de la sixième églogue de Virgile pour retracer, à la manière d'un Silène des temps modernes, initié aux propriétés du carbone, de l'azote, de l'hydrogène et de l'oxygène, ainsi qu'aux phénomènes de leur combustion, les différentes étapes de la création du monde et de l'humanité. La mythologie pastorale, dans ce poème scientifique, joue son rôle traditionnel d'ornementation et donne à l'exposé physico-chimique l'agrément poétique censé le rendre plus accessible au lecteur.

L'œuvre poétique de Jean-Baptiste Rougier de la Bergerie (1762-1836) relève d'une esthétique du même ordre. Revendiquant le double statut de poète et d'agronome, cet ancien préfet de l'Yonne est l'auteur de plusieurs ouvrages techniques sur l'agriculture, conçus comme de véritables cours, notamment sur les forêts, les étangs et les marécages, d'une série d'ouvrages historiques consacrés

43 Claude Roucher-Deratte, *Églogue en 508 vers sur l'initiation aux grands phénomènes de la Nature*, Montpellier, impr. Tournel, 20 juillet 1817, p. 3-4.

à l'*Histoire de l'agriculture française, considérée dans ses rapports avec les lois, les cultes, les mœurs et le commerce* (1815), l'*Histoire de l'agriculture des Gaulois* (1829), l'*Histoire de l'agriculture ancienne des Grecs, depuis Homère jusqu'à Théocrite* (1830) et l'*Histoire de l'agriculture ancienne des Romains, considérée dans ses rapports avec celles des Gaules, de la Grèce et de l'Europe* (1834), ainsi que de deux œuvres poétiques d'inspiration pastorale, les *Géorgiques françaises, poème* (1804) et les *Églogues bucoliques* (1833). Pour cet esprit encyclopédique, il n'y a guère de frontières entre les sciences, l'histoire et la poésie, qui ne sont que les diverses facettes d'une même entreprise didactique et descriptive vouée à la défense de l'agriculture française. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que la poésie de l'Antiquité, celle d'Homère, d'Hésiode, d'Anacréon, de Pindare, d'Aristophane et de Théocrite en particulier, constitue la première source d'information de Rougier lorsqu'il étudie l'industrie agricole de la Grèce antique. Le compte rendu qu'Émile Bères fait de cette *Histoire de l'Agriculture ancienne des Grecs* dans le *Bulletin des sciences agricoles et économiques* de novembre 1830 justifie ainsi l'étude des textes homériques par son confrère :

Une chose à laquelle on ne s'attend peut-être pas, c'est que de tous les auteurs que nous venons de nommer, Homère est celui que M. de la Bergerie a mis le plus à contribution. C'est dans ses immortelles poésies qu'il a trouvé le plus de détails sur la vie domestique, la vie agricole, la statistique, l'histoire naturelle, l'éducation des animaux. Sous ce rapport les traducteurs sont loin de donner une idée exacte du mérite d'Homère ; se faisant une fausse opinion du rôle du poète, ils ont cru qu'il importait à sa gloire de ne faire ressortir que ce qui portait le caractère du grandiose, et ce qu'on nomme beau idéal ; la poésie cependant n'est dispensée ni d'être vraie dans ses descriptions, ni exacte dans la peinture des mœurs. Elle peut embellir parfois ce qu'elle peint, mais enfin, il est des bornes que l'imagination même du poète ne peut outrepasser. La nature d'ailleurs est assez belle dans sa marche comme dans ses couleurs, pour qu'on nous la représente plus souvent dans sa vérité native⁴⁴.

Ce que les membres de sociétés scientifiques, comme Bères ou Rougier de la Bergerie, demandent à la poésie, c'est d'orner, d'embellir, une peinture « exacte » de la nature et des mœurs, et non d'inventer une beauté idéale, pure chimère de l'imagination débridée.

Le passage de l'œuvre historique à l'œuvre poétique se fait sans solution de continuité, et Rougier défend cette même esthétique alliant l'exactitude à

⁴⁴ Émile Bères, compte rendu de l'*Histoire de l'agriculture ancienne des Grecs* de Rougier de la Bergerie, dans le *Bulletin des sciences agricoles et économiques*, publié par la Société pour la propagation des connaissances scientifiques et industrielles, sous la direction de M. le Baron de Férussac, t. XVI, Paris, novembre 1830, p. 194. Nous modernisons l'orthographe.

l'ornementation dans sa poésie pastorale. Le mouvement de sa réflexion, du « Discours préliminaire » qui ouvre la première édition des *Géorgiques françaises* en 1804 à l'« Avertissement de l'auteur » qui précède les *Églogues bucoliques* en 1833, témoigne à la fois de la force de son engagement en faveur d'une politique et d'une poétique destinées à redorer le blason de l'agriculture, et de la lucidité de son analyse concernant le peu de faveur avec laquelle son entreprise risque d'être accueillie dans la société moderne.

Le « Discours préliminaire » de 1804 se présente comme un plaidoyer en faveur de l'agriculture et d'une poésie véritablement pastorale, c'est-à-dire écrite à la campagne et traitant de la campagne : « pour bien célébrer les champs, il faut les connaître », écrit Rougier, convaincu de l'inanité des bucoliques de salons, qui n'ont fait, selon lui, que discréditer le genre⁴⁵. La ville, lieu du luxe, des ambitions, de la calomnie et de la foule importune, n'est pas un lieu propice à l'inspiration poétique, tandis que « le poète qui habite les champs, au contraire, est toujours en état d'inspiration »⁴⁶. Hésiode, Théocrite et Virgile « n'ont écrit qu'au milieu des champs et sous la dictée de la nature », et la vraie pastorale, en un mot, ne peut être l'œuvre que d'un poète-agriculteur, ou d'un poète suffisamment connaisseur des réalités champêtres pour en apprécier la science⁴⁷. Ainsi conçue, la poésie pastorale requiert des lecteurs également doués de cette double compétence, littéraire et agricole, ce qui explique en partie, selon Rougier, la faible audience qu'elle reçoit : le peuple agriculteur n'est pas assez instruit pour apprécier la poésie et comprendre la science, tandis que les lettrés de la ville, ignorant tout des champs et de leurs travaux, ne peuvent goûter les charmes de la vraie pastorale.

Si exigeante soit-elle pour le poète et pour le lecteur, Rougier pense que la poésie géorgique n'en serait pas moins fort utile à la société moderne si elle pouvait retrouver le rayonnement qu'elle avait dans l'Antiquité. En retraçant l'histoire de la pastorale depuis l'origine jusqu'à l'époque contemporaine, l'auteur des *Géorgiques* s'efforce ainsi de définir les enjeux proprement modernes du genre. À l'origine était l'Âge d'or, et la poésie pastorale, véritable poésie originelle, n'était autre que le chant spontanément offert par les premiers poètes à leurs divinités pour les remercier de leur bonheur et des bienfaits de la nature. Puis, la société s'accroissant, les hommes durent travailler la terre pour subvenir à leurs besoins : « les mortels qui eurent le bonheur d'enseigner les premiers à cultiver le blé, la vigne et les arbres nourriciers, durent être considérés comme inspirés par l'être suprême et recevoir les honneurs de l'apothéose : telle dut être l'origine

45 Jean-Baptiste Rougier de la Bergerie, *Géorgiques françaises, poème*, Paris, Huzard, 1804, t. I, p. 45.

46 *Ibid.*, p. 47.

47 *Ibid.*, p. 49.

de la poésie géorgique »⁴⁸. Au fil des siècles, l'homme perdit son innocence et se détourna des anciens dieux. L'enjeu de la géorgique cessa dès lors d'être religieux pour devenir politique : après les guerres civiles, par exemple, Auguste avait tout intérêt à inspirer aux anciens soldats le goût de l'agriculture, à stabiliser l'Empire en attachant les hommes à leurs terres, et à favoriser la production de blé pour lutter contre la famine ; les *Géorgiques* de Virgile parurent donc dans un contexte particulièrement favorable à leur succès. L'époque moderne, soutient Rougier en 1804, devrait être tout aussi propice au développement du génie géorgique, tant pour des raisons économiques que morales. D'un point de vue économique, en effet, la pastorale pourrait trouver grâce aux yeux des capitalistes en leur enseignant les techniques nouvelles destinées à améliorer les rendements, la qualité des produits et à multiplier les profits ; d'un point de vue moral, le gouvernement qui, encourageant la poésie pastorale, développerait l'amour des champs, et par là même, de la vertu, pourrait enrayer l'exode rural et désengorger Paris avant que ce « colosse » ne devienne trop menaçant :

80

Le gouvernement a des motifs importants et commandés par les principes politiques, pour faire aimer et honorer l'agriculture ; qu'il ne perde jamais de vue surtout, que la monarchie a trop favorisé l'extension des villes. Paris est un colosse qui dans tous les temps doit inquiéter les meilleurs gouvernants, et dans lequel se réfugieront toujours les Sinon, les Thargelie, les Ravailac et les Robespierre. La terreur a fait fuir dans les grandes villes une foule innombrable de propriétaires qui habitaient leurs terres avant la révolution, et bien loin que les temps de paix dont nous jouissons, aient porté à quitter Paris, le penchant et le goût pour y résider semblent au contraire s'accroître⁴⁹.

L'ardeur de ses convictions n'aveugle pas Rougier sur les évolutions de la société contemporaine et il a pleinement conscience d'aller à rebours de la pensée et du goût dominants. Sur le plan politique, il déplore la centralisation excessive « des hautes places administratives et des immenses capitaux en numéraires », qui « dessèche les veines des parties inférieures du corps politique » et conduit les autorités à se désintéresser des campagnes⁵⁰. Aux méfaits de la centralisation et à l'incompétence des ministres parisiens en matière agricole, il oppose la défense des terroirs et l'expérience du paysan. De là, sur le plan poétique, une écriture pastorale très « réaliste », tournée vers la description de contrées réelles, comme cette Puisaye dont il connaît tous les hameaux. La mythologie pastorale classique, avec ses nymphes, ses faunes et ses divinités champêtres, ne sert pas

48 *Ibid.*, p. 51.

49 *Ibid.*, p. 59.

50 *Ibid.*, p. 60.

à bâtir ici une idéale Arcadie utopique et uchronique, mais à embellir, pour qu'elle accède au domaine poétique, la description d'un lieu bien réel, situé dans l'espace et dans le temps. La construction des sept écluses de Rogny, destinées à faire communiquer le bassin de la Loire et le bassin de la Seine par le Loing, est ainsi évoquée, dans le troisième chant des *Géorgiques françaises*, à grands renforts d'allégories mythologiques :

Tel on vit en Puisaye un homme de génie,
 Qui vécut étranger à toute académie,
 Élever sur des monts la rivière de Loing :
 Les roseaux de Midas murmurèrent au loin,
 Qu'un mortel téméraire outrageait la nature ;
 Mais il eut pour soutiens Henri quatre et Mercure.
 De la nymphe avec peine il obtint des faveurs ;
 Elle aimait à Bléneau sentir couler ses pleurs,
 Ne quittant qu'à regret ses riantes campagnes,
 Et les jeux innocents des nymphes ses compagnes.
 On la décide enfin à recevoir la loi :
 Que ne peut un grand homme aidé par un grand roi⁵¹ !

Cet usage ornemental des allégories mythologiques n'a rien que de très classique ; l'assimilation de l'espace bucolique à un terroir provincial, en revanche, témoigne d'une fascination nouvelle, au XIX^e siècle, pour les folklores régionaux et pour les racines de l'histoire nationale. Dans sa poésie, Rougier attire tout particulièrement l'attention sur les coutumes pastorales des terroirs, il s'appuie sur des exemples locaux pour développer ses préceptes d'agronomie et dénonce les politiques néfastes du gouvernement en matière de déforestation, de gestion des vignobles, de défrichement, de stabulation ou d'enseignement agricole. Ainsi, dans les *Églogues bucoliques* de 1833, après avoir mis en scène deux paysans, l'un de Bléneau, dans l'Yonne, et l'autre de Lurcy-le-Sauvage, dans l'Allier, rivalisant de poésie pour chanter la magnificence de leur terroir (I^e églogue), Rougier décrit-il la coutume pyrénéenne de la transhumance (III^e églogue) ; il exhorte ensuite Louis-Philippe à honorer l'agriculture française (IV^e églogue), évoque les spécificités agronomiques des landes de Gascogne (V^e églogue), déplore la diminution importante des troupeaux de bêtes à laine, et surtout de mérinos (VI^e églogue), ou les décisions calamiteuses de la Société d'agriculture de Paris (XII^e églogue). Le cadre restreint du poème et les contraintes du vers ne suffisant pas toujours à l'exposé complet de ses idées en

51 *Ibid.*, p. 85-86.

matière littéraire, agricole et politique, l'auteur n'hésite pas à prolonger son discours dans de longues notes rassemblées à la fin de chaque églogue.

C'est donc peu de dire que la poésie, pour Rougier, a d'autres buts qu'elle-même : elle est, dans une perspective toute classique, un discours en vers, simplement plus orné que la prose, employé pour convaincre, pour plaire et pour enseigner ; c'est une poésie militante, le discours continué par d'autres moyens d'un ardent défenseur de l'agriculture, que la révolution industrielle, l'exode rural et le développement sans précédent des grandes métropoles inquiètent. Fort de ces conceptions littéraires, l'auteur des *Églogues bucoliques* juge très sévèrement l'évolution du goût et des lettres modernes. Déjà, dans les *Géorgiques françaises*, il déplorait que la poésie pastorale, littérature pourtant des plus saines et des plus utiles, soit délaissée par les poètes et par le public au profit d'une littérature clinquante et de pur divertissement :

82

Semblable à cette foule ennuyée qui erre dans les jardins élégants de Tivoli et qui ne s'y rend que pour voir les chefs-d'œuvres [*sic*] de la pyrotechnie ou pour entendre des explosions plus ou moins savantes, les papillons de la littérature, les lecteurs intrépides de tous les romans ne veulent et ne trouvent bien que la poésie qui est éminemment sonore et artificieusement colorée, qui offre une contexture en marqueterie, dont la coupe et le trait du vers sont au ton dominant de telle ou telle école ; et tandis que certain vulgaire ne veut et ne trouve à son goût que des liqueurs fortes qui lui entreprennent toutes les houpes nerveuses du palais, celui-ci n'approuve que les ouvrages d'une poésie creuse et éclatante ; il lui faut du fracas, du cliquetis et des sons en syllabes imitatives, et si des productions obtiennent quelque effet, il ne dure presque pas plus que celui des feux d'artifices ; le lendemain il en paraît une autre qui fait oublier celle de la veille. Malheureusement ce torrent d'opinions légères entraîne dans l'oubli des œuvres dignes des beaux temps de la littérature française qu'enchaîne le terrible silence aux ordres de la haine ou de l'envie.

Si l'homme de lettres et le savant n'avaient à se plaindre, que de voir dès leur essor leurs œuvres dominées ou éclipsées par ces nuées de romans qui pleuvent de toutes parts, ils pourraient s'en consoler en réfléchissant que tous les corps et toutes les associations ont leur vulgaire, et que dans le monde littéraire l'envie et toutes les passions qu'elle engendre, s'attachent aux hommes de génie, comme dans le monde physique des insectes malfaisants s'attachent constamment à des animaux ou à des végétaux altiers et superbes [...] ⁵².

52 *Ibid.*, p. 67-68.

Trente ans plus tard, dans les *Églogues bucoliques*, sa critique se précise, et l'amertume que lui inspiraient le déferlement des romans et la décadence du goût se mue en un véritable réquisitoire contre la littérature romantique. Le défenseur du mot juste, de la description exacte et de la clarté du discours condamne d'abord les littérateurs modernes qui abusent des images et du langage figuré. Dans une note de la neuvième églogue, par exemple, Rougier raille ainsi la langue imagée de Gessner :

Dans ses églogues et ses idylles, et dans *La Mort d'Abel*, Gessner fait pleurer les oiseaux ; il anime les mottes de terre qui prennent des figures, fait sauter les terres, danser les prairies ; il met partout des bosquets, des berceaux de fleurs, des gazons émaillés, des ruisseaux qui gazouillent, etc., etc.⁵³.

Les idylles de Gessner, tant vantées par ses contemporains pour la simplicité, la naïveté et la vérité de leurs descriptions, lui semblent au contraire ridicules à force d'images invraisemblables. Dans une autre note, il oppose la même critique aux admirateurs de Chateaubriand. Après avoir cité quelques strophes de son ode sur un naufrage, à madame Récamier, il écrit ainsi :

Si cet échantillon est pour les amateurs, ou pour les gens du parti de M. de Chateaubriand, une preuve qu'il est grand poète, il faut plaindre les Tityre et les Moëlibée qui disent tout simplement les choses par leur nom ; ou il faut convenir que notre Parnasse est une autre tour de Babel⁵⁴.

Le deuxième reproche que l'auteur des *Églogues bucoliques* fait aux écrivains romantiques concerne le fond même de leur littérature, qui se fait de plus en plus personnelle. Celui qui milite en faveur d'une politique agricole qu'il juge utile à la société, qui s'efforce de propager les lumières et les progrès de l'agronomie par toute son œuvre historique, scientifique et poétique, condamne le narcissisme de ces romantiques, qui n'occupent le public que de leur « Moi » :

Aujourd'hui Lamartine est le grand barde Ullin ;
Pour sa course en Syrie, à Paris, à Marseille,
On a déjà prédit quelque grande merveille.
Virgile, sur ces mers, occupa moins de lui ;
Mais pour sa renommée on s'arrange aujourd'hui⁵⁵.

Faute plus grave encore, les romantiques ont détourné les lecteurs des connaissances positives et des beautés de la nature physique pour des songes

53 Jean-Baptiste Rougier de la Bergerie, *Églogues bucoliques, par l'auteur des Géorgiques françaises*, Paris, Audot fils, 1833, p. 110.

54 *Ibid.*, p. 109.

55 *Ibid.*, p. 106.

creux tout droit sortis de leur imagination et les poètes de l'Académie française encouragent cette décadence :

par un programme solennel, [ils] ont éliminé la nature physique des nobles lices poétiques, et [...] réduisent, en suzerains, le génie poétique au *beau idéal des vertus* : Fatal programme qui a fait accréditer le romantisme et le sylphisme que Walter Scott et lord Byron viennent encore de fortifier⁵⁶.

À ce sujet proposé par l'Académie en 1820, Rougier en aurait préféré un autre qui eût fait réfléchir aux causes de l'abandon progressif, par la France et l'Angleterre, de la « noble agriculture » :

Un tel programme serait plus convenable que celui de l'Académie française en 1820, dans lequel, pour favoriser et assurer les progrès du génie poétique, elle élimine *la contemplation de la nature physique*, et réduit, comme M. Quatremer de Quincy, tout le principe de la noble poésie au *beau idéal des vertus*.

84

En couronnant le vainqueur d'un tel prix, l'Académie elle-même s'est découronnée de son titre et de son droit de juger les œuvres littéraires⁵⁷.

Ce souci exclusif de l'agriculture auquel est subordonnée toute son entreprise poétique conduit Rougier de la Bergerie à une conception radicale de la poésie pastorale, implicitement définie comme une poésie écrite par un poète-agriculteur, destinée à des lecteurs-agriculteurs et traitant des progrès modernes de l'agriculture. Jugées à l'aune d'une telle définition, les œuvres romantiques ne sont pas les seules à recueillir le mépris du poète-agronome : toutes les œuvres bucoliques écrites depuis l'Antiquité tombent sous le coup de sa condamnation, dans la mesure où toutes sont les œuvres de poètes de cour ou de salon ignorant tout de la science agricole. La IX^e églogue, dont voici l'argument, retrace l'histoire de cette longue décadence :

Argument : Homère et Hésiode sont les premiers qui aient signalé la poésie géorgique. – Quelques mots sur Théocrite et Virgile. – Boileau a fait avilir ce genre en France. – Revue des poètes français qui dans le XVIII^e siècle ont échoué à chanter l'agriculture. – Le XIX^e a mis le comble aux aberrations du siècle de Louis XIV. – L'Angleterre, sous ce rapport, n'a pas été plus heureuse. – L'Espagne n'a ni agriculture ni poésie géorgique ; elle ne fait que des déserts, et c'en est la conséquence⁵⁸.

56 *Ibid.*, p. 7-8.

57 *Ibid.*, p. 110-111.

58 *Ibid.*, p. 102.

L'Antiquité seule échappe à la condamnation de Rougier, parce qu'il en a une vision largement mythique, tout empreinte du mythe de l'Âge d'or. Ces lignes du « Discours préliminaire » aux *Géorgiques françaises* en témoignent :

Le bonheur seul a inspiré les premiers poètes, et leurs chants ont dû être ceux de la reconnaissance envers la divinité. On pourrait affirmer que celui qui sentit avec plus de force les bienfaits de la nature, les charmes de la vie et l'attrait du plaisir, fut le premier poète.

Dans l'ordre de la sociabilité, l'état pastoral est le premier constitué ; c'est par lui que les douces images du bonheur furent successivement réfléchies dans le cœur de l'homme. [...] Sa bouche pouvait-elle être muette quand il entendait les oiseaux des champs célébrer son dieu même : pieux et sensible, il dut donc mêler ses accents au concert général de la Nature et transmettre aux âges suivants le ton vrai de la poésie pastorale qui fut incontestablement la première⁵⁹ ?

Hésiode, Théocrite et Virgile, dans l'imaginaire de Rougier, ont écrit « sous la dictée de la nature »⁶⁰ ; c'est en habitant la campagne, comme eux, et en s'adonnant aux travaux des champs que l'homme moderne pourrait renouer avec ce bonheur des époques pastorales primitives. Tel est le privilège de l'homme des champs sur l'homme des villes :

À son réveil il contemple en extase le lever de l'astre du jour et l'effusion graduée de ses rayons sur tout ce qui environne l'horizon. Le concert des oiseaux, les chants des bergers, les ébats des troupeaux dans leurs pâturages, l'activité des travaux et l'harmonie enfin de tout ce qui vit dans la nature pénètrent son cœur des plus doux et des plus sublimes sentiments.

Son esprit libre et calme ne reçoit que d'heureux mouvements ; l'abondance surgit de toutes parts ; les moissons animent ou transportent de joie et les hommes et les animaux qui se nourrissent de grains cultivés ; sur tous les visages brille la sérénité des cœurs et des consciences ; le spectacle touchant des réunions dans les temples, la distribution du temps pour les heures du travail et du repos, le coup d'œil des jeux et des plaisirs, le retour des troupeaux sous les toits qu'annoncent toujours la musette et que répètent les échos, l'enchantement d'un beau soir, le silence des nuits majestueuses et pleines de charmes, tout enfin entretient l'âme dans un doux ravissement qui, pour le poète, est le premier élan du génie⁶¹.

59 Rougier de la Bergerie, *Géorgiques françaises*, op. cit., t. I, p. 50-51.

60 *Ibid.*, p. 49.

61 *Ibid.*, p. 47-48.

Cette idéalisation impensée de la campagne, qui sous-tend toute l'œuvre de Rougier, contraste singulièrement avec son plaidoyer en faveur d'une poésie géorgique « réaliste », en prise avec les sciences et les techniques les plus modernes de l'agriculture. Rougier met en avant le caractère inédit de son « réalisme » dès la première page de ses *Églogues bucoliques* :

J'ai osé dans ces derniers temps, sans y attacher une grande importance, et sans espérer même un accueil favorable, entreprendre de faire, en outre, une série d'Églogues que je surnomme *bucoliques*, afin d'avertir que je les rattache exclusivement au système général de notre agriculture et de notre ère pastorale. Je fais cette observation pour que le lecteur, qui, d'après ce titre, voudrait rechercher si elles ne sont pas des imitations de celles de Théocrite, de Bion ou de Virgile, puisse voir et juger immédiatement qu'elles sont réellement en rapport avec l'agriculture de la France, avec les progrès des sciences et de l'industrie, et avec le ton général des mœurs de la société⁶².

86

C'est au nom de ce « réalisme » encore qu'il condamne, on l'a vu, toutes les œuvres de la tradition pastorale écrites depuis Théocrite – œuvres de mondains ignorant tout des réalités champêtres –, ainsi que les œuvres contemporaines du romantisme – fruits d'une imagination débridée qui se complait paresseusement dans la sphère de l'idéal. Rougier s'enferme cependant dans ses contradictions : le « réalisme » qu'il affiche est inséparable d'une idéalisation largement impensée de l'origine et d'une vision mythique de l'histoire comme processus de décadence. Les terroirs provinciaux lui apparaissent comme autant de poches de résistance perpétuant quelque chose de l'Âge d'or, mais toujours menacés par la barbarie politique et poétique qui triomphe dans l'enfer parisien. On perçoit dès lors le fossé qui sépare le « réalisme » de Rougier de celui d'un Balzac : pour le poète-agronome, il ne s'agit pas de montrer le réel tel qu'il est, mais d'en faire le support d'un discours didactique et normatif ; sa perception de la réalité reste déterminée par un schème moral *a priori*, sous-tendu par la croyance en une origine idéale, innocente et pure de l'humanité.

Delille et Rougier de la Bergerie, si l'on peut se permettre ce rapprochement non conventionnel du brillant poète mondain et de l'obscur préfet de l'Yonne, incarnent deux facettes de l'inspiration géorgique au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle. Si opposées soient-elles, et bien qu'elles prolongent leurs derniers feux jusque dans les années 1830, ces deux veines poétiques connaissent le même sort. Rougier de la Bergerie, dans l'« Avertissement » de ses *Églogues bucoliques* de 1833, reconnaît avec lucidité qu'il ne s'attend guère à un « accueil favorable » pour son ouvrage, tiré d'ailleurs à un très petit nombre d'exemplaires, alors que

62 Rougier de la Bergerie, *Églogues bucoliques*, *op. cit.*, p. 1-2.

ses *Géorgiques françaises*, trente ans auparavant, avaient connu une seconde édition et reçu les suffrages – que Rougier mentionne avec fierté – de Fontanes, Parny, Volney, Toulougeon, et Dupont de Nemours⁶³. Son rêve de régénération de l'agriculture n'est plus en 1830, qu'un « rêve mort-né », comme la poésie descriptive de Delille, « prince des poètes » en son temps, désormais détrôné par la nouvelle école romantique.

FIGURES DE L'IDÉAL

Les petits vers d'inspiration géorgique, courtisane, galante ou édifiante, perpétuent tout au long du XIX^e siècle, et bien loin des avant-gardes littéraires, les modèles bucoliques hérités du passé. L'exploration de ce *corpus* d'œuvres mineures ne permet pas, cependant, de comprendre à lui seul l'héritage qui échoit aux écrivains romantiques en matière pastorale ; il faut considérer aussi les modèles que ces derniers revendiquent. Au milieu de toutes les critiques visant les artifices et les naïvetés bien pensantes de la pastorale à l'âge romantique, trois noms semblent en effet trouver grâce auprès des plus grands auteurs de l'époque : Chénier, Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre. Par son destin tragique, qui en fait un véritable mythe romantique, et par la publication posthume de ses œuvres en 1819, André Chénier appartient dans une certaine mesure au XIX^e siècle : Sainte-Beuve, Hugo, Musset, Nerval, Baudelaire même, l'ont lu, apprécié et parfois revendiqué comme modèle. Au contraire des moutons tant moqués de Mme Deshoulières ou des bergers enrubannés de Florian, qui incarnent tout ce que rejettent les poètes romantiques, *La Nouvelle Héloïse* et *Paul et Virginie* sont également reçus avec enthousiasme comme les modèles de l'idylle sensible et passionnée, mêlant le sentiment de la nature aux tourments sublimes de la passion. Dans le *Génie du christianisme*, Chateaubriand fait ainsi de Chénier et de Bernardin de Saint-Pierre les deux facettes, païenne et chrétienne, de la bucolique moderne. Dans les idylles de Chénier, écrit-il, « l'on trouve des choses dignes de Théocrite », ainsi qu'une « mélancolie » et des « beautés touchantes » qui plaisent à l'âme romantique⁶⁴ ; quant au charme de *Paul et Virginie*, que Chateaubriand nomme indifféremment « églogue » ou « pastorale », il tient essentiellement au sentiment chrétien qui sublime ces « bucoliques australes » :

63 *Ibid.*, p. 1.

64 Chateaubriand, *Génie du christianisme*, dans *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, II^e partie, livre III, chapitre VI, p. 703 et note XV, p. 1153.

Enfin, cette pastorale ne ressemble ni aux idylles de Théocrite, ni aux églogues de Virgile, ni tout à fait aux grandes scènes rustiques d'Hésiode, d'Homère et de la Bible : mais elle rappelle quelque chose d'ineffable, comme la parabole du *bon Pasteur*, et l'on sent qu'il n'y a qu'un chrétien qui ait pu soupirer les évangéliques amours de Paul et Virginie⁶⁵.

En étudiant le versant bucolique des œuvres de Chénier, de Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre, nous irons plus avant dans la compréhension du nouveau modèle pastoral, historique et philosophique, qui vient enrichir, au XVIII^e siècle, le modèle rhétorique classique.

Autour d'André Chénier

88

Né en 1762, mort en 1794 sur l'échafaud, André Chénier n'a publié de son vivant que deux poèmes de circonstance, une grande ode pindarique, intitulée *Le Jeu de Paume* en 1791 et l'*Hymne aux Suisses de Châteaueux* en 1792. Le reste de son œuvre fut publié par bribes et par exhumations successives, ce qui pose un certain nombre de problèmes d'ordre éditorial. Diversement résolues par les éditeurs successifs, Henri Latouche, Becq de Fouquières, Paul Dimoff, Gérard Walter, et plus récemment Georges Buisson et Édouard Guitton, ces difficultés tiennent non seulement aux conditions de transmission des textes, mais encore à leur nature⁶⁶. Il est souvent difficile, en effet, de distinguer, dans les dossiers manuscrits, les pièces finies des ébauches et des fragments inachevés. La classification générique est en outre fort épineuse pour toute l'œuvre lyrique du poète, tant sont fragiles, nous l'avons vu pour la poésie fugitive, les distinctions fondées sur des thèmes ou des tonalités. Certains poèmes, il est vrai, portent une indication générique de la main même d'André Chénier, le plus souvent sous forme d'abréviation : βουκ. pour bucolique, ειδ. pour *éidullion*, idylle, Él. ou Élég. pour élégie, etc. Mais ces indications manuscrites, qui ne sont d'ailleurs pas systématiques, semblent moins définir des principes distincts de composition poétique que suggérer au lecteur les codes au regard desquels le poète demande à être jugé pour telle ou telle pièce. Les taxinomies proposées par chaque édition des poésies de Chénier disent moins des propriétés formelles du texte que des conceptions génériques propres à chaque éditeur. Un chant de deuil comme *La Jeune Tarentine*, par exemple, publié pour la première fois dans le *Mercur* en 1801 sous le titre d'« Élégie dans le goût ancien », est classé par Becq de Fouquières dans le sous-ensemble « Élégie » de la section « Poèmes

65 *Ibid.*, II^e partie, livre III, chapitre VII, p. 706-707.

66 Pour un état précis de la question, voir la mise au point des deux spécialistes G. Buisson et É. Guitton : André Chénier, *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 5-13.

antiques », aux côtés d'autres tombeaux poétiques comme *Néère* ou *Clytie* : le lyrisme de déploration et la thématique funèbre semblent désigner clairement une élégie. Les éditeurs qui ont pu travailler sur les manuscrits, en revanche, procèdent à un autre classement, puisque le poème porte en réalité l'indication autographe « *bouk.* » : Dimoff et Walter classent donc respectivement ce poème dans les sections « Idylles marines » et « Bucoliques » de leurs éditions. Ces problèmes de définition sont accrus par la pratique constante des réécritures : on ne compte pas les motifs empruntés aux églogues virgiliennes au sein des élégies, ni, inversement, les emprunts aux élégiaques latins qui émaillent les bucoliques. *Amygone* et *Chrysé*, par exemple, poèmes classés par tous les éditeurs au sein des *Idylles* ou des *Bucoliques*, sont les réécritures d'une même élégie de Propertius (II, 26), tandis que la première des *Élégies*, dans l'édition de Georges Buisson, « À Lycoris », est imitée d'une idylle de Bion.

Notre ambition n'est pas de proposer une nouvelle taxinomie ou d'élaborer de nouveaux critères permettant d'identifier à coup sûr les différentes catégories génériques. À travers deux parcours de lecture comparée, nous analyserons plutôt la manière dont les mutations idéologiques de la seconde moitié du XVIII^e siècle participent à la redéfinition des conventions pastorales.

Variations sur le vœu de retraite champêtre

Les poètes ont toujours eu conscience de la part d'idéalisation qui entre dans la représentation pastorale. La valeur qu'ils lui donnent, en revanche, change selon les époques. Pour Boileau par exemple, cette idéalisation est une question d'ornement : lorsqu'il définit l'idylle, dans son *Art poétique*, il la compare à une bergère « au plus beau jour de fête », qui « cueille en un champ voisin ses plus beaux ornements » ; l'erreur de Ronsard, selon lui, tient précisément à un défaut d'ornementation, et il l'accuse de faire parler ses bergers « comme on parle au village », en des vers « dépouillés d'agrément ». Au siècle suivant, Marmontel envisage l'idéalisation pastorale en termes de charmante illusion. À l'article *églogue* de ses *Éléments de littérature*, l'encyclopédiste écrit ainsi : « L'objet de la poésie pastorale me semble devoir être de présenter aux hommes l'état le plus heureux dont il leur soit permis de jouir et de les en faire jouir en idée par le charme de l'illusion »⁶⁷. Au milieu de tous les mérites qu'il reconnaît aux églogues de Virgile, Marmontel pointe un défaut, lié justement à la rupture de l'illusion : « comme presque toutes ses *églogues* sont allégoriques, écrit-il, le fond perce à travers le voile et en altère les couleurs. À l'ombre des hêtres, on entend parler de calamités publiques, d'usurpation, de servitude ; les idées de tranquillité, de

67 Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature* [1787], éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 434.

liberté, d'innocence, d'égalité, disparaissent ; et avec elles s'évanouit cette douce illusion qui, dans le dessein du poète, devait faire le charme de ses pastorales »⁶⁸. La définition schillérienne de l'idylle, dans *De la poésie naïve et sentimentale*, repose également sur la conscience d'un écart entre la représentation pastorale et la réalité : alors que l'élégie au sens strict déplore la nature et l'idéal perdus, l'idylle les présente comme s'ils étaient bien réels. Pour le poète sentimental, et même si elle s'inspire des souvenirs d'un lointain paradis antérieur, écrit Schiller, « l'idylle reste toujours une belle fiction encourageante », un « pur miroir » dans lequel l'homme corrompu peut contempler l'image de la nature intacte et « se purger [...] de toutes les flétrissures de la vie ordinaire »⁶⁹. L'écrivain allemand s'efforce de préciser les bornes de cette fiction poétique, en distinguant l'idéalisation du rêve, qui n'engendre que de vaines « productions fantastiques » : le génie sentimental, selon lui, « risque, en voulant écarter toutes les bornes, de supprimer complètement la nature humaine et non seulement de s'élever, comme il le peut et le doit, au-delà de toute réalité limitée et déterminée jusqu'à la possibilité absolue, c'est-à-dire d'*idéaliser*, mais de dépasser cette possibilité même, c'est-à-dire de *rêver* »⁷⁰. De l'idéalisation au rêve, il n'y a qu'un pas, que les écrivains romantiques s'empresseront de franchir, et l'idylle se prête au jeu de cette évolution. Dans le *Voyage en Orient* de Nerval, par exemple, le célèbre passage sur l'arrivée à Cythère-Cérigo, qui confronte la fiction pastorale de l'antique Cythère à la moderne Cérigo, est placé sous le signe du rêve : « Voilà mon rêve et voici mon réveil ! », s'exclame le narrateur pour exprimer sa déception lorsqu'il découvre le paysage désenchanté de l'île moderne. De la « fiction encourageante » de Schiller et de « l'illusion charmante » de Marmontel aux « chimères » de Nerval, le statut de la représentation pastorale a profondément changé, malgré l'apparente fixité de ses lieux communs.

Les enjeux de cette transformation apparaissent nettement, si l'on compare le traitement réservé par Gessner, Chénier et Nerval au discours de la retraite champêtre. Les variations sur ce thème sont nombreuses, réécritures plus ou moins conscientes des textes d'Horace et de Virgile qui forment la matrice formelle et thématique de ce lieu commun. Les mots d'Horace, « *odi profanum vulgus* » (« Je hais la foule des profanes », *Odes*, III, 1), « *hoc erat in votis* » (« Voici mes souhaits », *Satires*, II, 6), comme l'allusion au vieillard de Tarente ou la référence au « *O fortunatos nimium, sua si bona norint, / Agricolas !* » (« Heureux l'homme des champs, s'il connaît son bonheur ! », *Géorgiques*, II) de Virgile suffisent à convoquer toute une prestigieuse tradition pastorale à l'arrière-plan des peintures

68 *Ibid.*

69 Friedrich von Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale* [1795], trad. Sylvain Fort, Paris, L'Arche, 2002, p. 72.

70 *Ibid.*, p. 87.

ultérieures de la retraite champêtre. Souci élitiste de se séparer de la foule et du chaos des villes, célébration d'un îlot de bonheur rustique et d'une solitude savante aux accents lucrétiens ou rêverie d'un retour à l'innocence originelle, tous ces leitmotifs de l'idylle réinventent chaque fois les contours d'un lieu commun où se projette une « opposition archétypale de l'imaginaire humain », aux multiples déclinaisons⁷¹ : le monde s'oppose à la retraite, le bruit au calme, le peuple à la solitude, l'agitation au repos, etc. Sur cette structure archétypale se sont greffés des enjeux éthiques et esthétiques qui ont varié selon les époques. Dans son livre sur *Le Discours de la retraite au XVIII^e siècle*, Bernard Beugnot analyse ainsi les enjeux spécifiques d'un tel lieu commun à l'âge classique. À cette époque, rappelle-t-il, se fait l'analogie entre le macrocosme et le microcosme, qui prévalait encore à la Renaissance, et l'infini apparaît comme une menace qu'il faut apprivoiser. Le discours de la retraite – celui des poètes, comme celui des moralistes et des prédicateurs chrétiens – est l'une des réponses apportées à cette crise, « puisque s'y redéfinissent les rapports du moi à la société, au monde et à Dieu »⁷². Cependant, précise-t-il, « plus le siècle avance, plus fortement s'expriment les réserves à l'endroit de la fuite du monde qu'il vaut mieux tenter de réformer »⁷³. Au siècle suivant, en effet, la réforme du monde est un enjeu capital : la fiction du bonheur pastoral revêt ainsi, pour Marmontel ou pour Schiller, une fonction protreptique, la peinture de l'idéal et de la nature devant encourager l'homme corrompu par les artifices de la civilisation à se réformer et à réformer le monde. Le mouvement des idées, à l'Âge des Lumières, n'est cependant pas uniforme : les variations de Gessner et de Chénier sur le même lieu commun de la retraite champêtre sont représentatives d'un double mouvement, celui d'une laïcisation qui puise son énergie dans le paganisme antique et celui d'un renouveau spiritualiste, qui chante une nature toute frémissante de Dieu.

La traduction des *Idylles* de Gessner par Huber en 1762, un an après la publication de *La Nouvelle Héloïse*, eut en France un retentissement considérable, et les deux œuvres contribuèrent à la naissance d'un véritable mythe de la Suisse idyllique. Perçu comme un nouveau Théocrite, le poète zurichois fut l'un des grands rénovateurs du genre pastoral : récusant les fades galanteries des bergers de Fontenelle, Gessner popularisa un nouveau type de bergers, plus rustiques, mais surtout sensibles, pieux et vertueux. Sa personne même fut auréolée de toutes les perfections, et le « sage Gessner » fut érigé, malgré lui, en apôtre de l'innocence et de la vertu, que l'on venait visiter en Suisse depuis les quatre coins de l'Europe.

71 Bernard Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVIII^e siècle. Loin du monde et loin du bruit*, Paris, PUF, 1996, p. 14.

72 *Ibid.*, p. 256.

73 *Ibid.*

Dans sa longue idylle intitulée « Le Souhait », le poète suisse orchestre tous les lieux communs du vœu de retraite champêtre en une sorte de réécriture du « *Hoc erat in votis* » horatien :

Si j'osais attendre du destin l'accomplissement de mon unique souhait (car d'ailleurs tous mes souhaits ne sont que des songes. Je me réveille, et ne sais plus ce que j'ai rêvé, à moins que je n'aie désiré quelque chose pour le bonheur d'autrui) ; si donc j'osais attendre une pareille faveur du destin, ce ne serait ni l'abondance que je désirerais, ni de régner sur mes semblables, ni que mon nom fût répété chez des nations éloignées.

Oh ! que ne puis-je, inconnu, tranquille, vivre loin du fracas de la ville, où les cœurs droits marchent environnés de mille pièges inévitables, où les mœurs et les usages ennoblissent mille extravagances ! Que ne puis-je, au sein d'une campagne solitaire, couler mes jours paisibles sous un toit rustique, auprès d'un jardin champêtre, également à l'abri de l'envie et de la célébrité !

92

Des noyers cintrés en berceau couvriraient de leur ombrage ma maison solitaire. Sous leurs feuillages verts, habiteraient devant ma fenêtre le doux zéphyr, l'aimable fraîcheur et le repos tranquille. Devant l'entrée, dans une petite enceinte fermée par une haie vive, une source limpide murmurerait sous un treillage de pampre. Dans le courant de cette onde pure, la cane se jouerait avec ses petits. Les douces colombes descendraient, pour s'y désaltérer, de leur toit ombragé ; elles se promèneraient sur le gazon, en redressant leur cou nuancé de mille couleurs, tandis que le coq majestueux assemblerait autour de lui, dans la cour, ses poules glapissantes. Tous ensemble accourraient au son de ma voix, et viendraient en foule demander, d'un air caressant, la pâture à leur maître.

Les oiseaux, dont la liberté ne serait jamais troublée, habiteraient le feuillage touffu des arbres voisins, et s'appelleraient familièrement d'un arbre à l'autre par leurs chants. Dans un coin de la petite cour, serraient rangées les ruches de mes abeilles. Leur république forme un spectacle aussi agréable qu'utile. Elles aimeraient le séjour de mon verger, s'il est vrai, comme le disent les habitants de la campagne, qu'elles ne se fixent que dans les lieux où règnent la paix et le repos. Derrière la maison, serait placé mon jardin spacieux, où l'art simple se prêterait avec docilité à seconder les agréables caprices de la nature. On ne le verrait point se révolter contre elle, regarder ses productions comme une matière servile, et les plier à des formes bizarres et grotesques. Un mur de noisetiers fermerait ce jardin ; à chacun des coins, il y aurait une tonnelle de vigne sauvage. Là, souvent je me déroberais aux rayons brûlants du soleil, et je verrais le jardinier hâlé retourner la terre des planches, pour y semer des légumes savoureux. Souvent, excité par son ardeur au travail, je prendrais de ses mains la bêche pour labourer moi-même, tandis que, debout à mes côtés, il rirait de mon peu de force.

Quelquefois je l'aiderais, tantôt à lier contre des baguettes les tiges penchées des plantes, tantôt à prendre soin des rosiers, des œillets et des lis dispersés.

Hors du jardin, un clair ruisseau arroserait mes prés couverts d'une herbe épaisse ; de là, il serpenterait à l'ombre d'un bocage d'arbres fruitiers, entremêlés de tendres rejetons que je cultiverais moi-même avec soin. Vers le milieu, je rassemblerais ses eaux pour former un petit étang, dans lequel je ménagerais une petite île, et sur cette île j'élèverais un berceau de verdure. Oh ! si je pouvais voir encore un petit coteau de vigne s'étendre le long de la plaine, si je possédais encore un petit champ couvert d'épis ondoyants, le plus riche des rois pourrait-il me paraître digne d'envie ?

Mais que ma cabane soit placée loin de la maison de campagne où se retire Dorante, pour n'être point interrompu dans ses graves conversations : c'est chez lui qu'on apprend que la France ne songe point à faire la guerre ; on y peut entendre tout ce que Mopse ferait, s'il était roi de la Grande-Bretagne ; et tandis qu'autour d'une table bien servie, on prononce sur toutes les sciences et sur les défauts de notre gouvernement, la majestueuse importance est empreinte sur le front vide des conviés. Que ma retraite soit loin de la demeure d'Oronte, qui n'est sans cesse occupé qu'à rassembler dans son cellier les vins des climats les plus éloignés. Si la nature lui paraît avoir quelque charme, c'est uniquement parce que les morceaux les plus exquis volent pour lui dans les airs, ou traversent les bois, ou nagent dans les flots : il vole à la campagne, pour pouvoir s'y abandonner en pleine liberté aux excès de la débauche : on est si mal à son aise dans cette maudite ville, où un sot de voisin remarque tout ce qu'on fait ! Malheureux ! que jamais il ne t'arrive d'être un seul jour sans autre compagnie que toi. Tu ne pourrais la supporter. Peut-être t'échapperait-il de jeter sur toi un regard dont tu serais épouvanté. Mais ne crains rien, les chevaux essoufflés de tes amis se hâtent de t'amener leurs indignes fardeaux. Ceux-ci, tout en jurant, sautent à bas de leur monture innocente ; la joie effrénée, la déraison tumultueuse et la folie, les accompagnent à table, jusqu'à ce que l'abrutissement de l'ivresse termine cette scène bruyante. Puissé-je être encore plus loin de toi, famélique Harpagon, dont la porte est gardée par des chiens décharnés, qui, dans l'ardeur de leur faim dévorante, arrachent de la main du pauvre, renvoyé avec menaces, le pain qu'il a trempé de ses larmes. Dans les campagnes d'alentour, tes infortunés débiteurs gémissent de la rigueur de tes poursuites. Rarement la fumée s'élève au-dessus de ta cheminée abattue ; et sans doute il est juste que tu souffres la faim, puisque tes richesses sont la dépouille de l'indigent éploré.

Mais où m'entraîne un brusque chagrin ? Revenez, images agréables ; revenez et rendez à mon âme la sérénité. Ramenez-moi autour de ma petite maison. J'aurai pour voisin le bon villageois dans sa chaumière enfumée : les

secours d'une bienveillance réciproque, les conseils sincères de l'amitié, nous feront sourire tendrement en bons voisins à la rencontre l'un de l'autre. Qu'y a-t-il en effet de plus doux que d'être aimé ? Qu'y a-t-il de plus agréable que d'être abordé d'un air content par un homme auquel on a fait du bien ?

Lorsque le fracas tumultueux arrache au sommeil l'habitant de la ville ; lorsque le mur voisin le dérobe aux regards bienfaisants du soleil levant ; lorsque le spectacle admirable de l'aurore est interdit à sa vue emprisonnée : alors, réveillé par le vent frais du matin et par les doux concerts des oiseaux, je sortirais des bras du repos pour voler au-devant de l'aurore ou dans les prairies émaillées, ou sur le penchant du coteau voisin. Du haut des collines, j'exprimerais mon ravissement par des chants de joie. Quoi de plus ravissant en effet que la belle nature, lorsque ses beautés, diversifiées à l'infini, se confondent dans un mélange plein d'harmonie ! Homme audacieux ! comment oses-tu entreprendre d'orner la nature par des arts qui ne peuvent que l'imiter de loin ? Construis des labyrinthes avec des murailles de verdure ; prescris à l'if terminé en pyramide, la hauteur à laquelle il doit s'élever ; que tes allées soient couvertes d'un sable pur, afin qu'aucune broussaille n'embarrasse les pas de ceux qui se promènent. Pour moi, j'aime les prés rustiques et les bois sauvages. La nature fait régner dans leur variété confuse, un ordre caché, conforme aux règles secrètes de l'harmonie et du beau, dont l'effet se fait sentir à notre âme par le plus doux saisissement.

Souvent aux douces clartés de la lune, je me promènerais jusqu'au milieu de la nuit, plongé dans des méditations profondes sur l'harmonie du système de l'univers, tandis que des mondes et des soleils sans nombre brilleraient au-dessus de ma tête.

Quelquefois aussi je suivrais le laboureur, lorsqu'il chante derrière sa charrue en traçant un sillon pénible, ou j'irais voir la troupe des moissonneurs rangés en file. J'écouterais leurs chansons rustiques, et leurs historiettes naïves, et leurs propos joyeux. Ou bien, lorsque l'automne, de retour, teint nos arbres de couleurs bigarrées ; lorsque le chant des vendangeurs fait retentir les coteaux, je me rendrais parmi eux. Je verrai les jeunes filles et les jeunes garçons rire ensemble sous les berceaux de pampre, en détachant les raisins mûrs. Lorsque les trésors de l'automne sont recueillis, ils marchent, en poussant des cris d'allégresse, vers la maison où le bruit du pressoir retentit au loin. Ils se rassemblent sous le chaume, où un repas joyeux les attend. La première faim est apaisée : la gaîté rustique commence à paraître, accompagnée du rire éclatant. L'hôte débonnaire remplit de nouveau les flacons de vin, et il exhorte tout le monde à se réjouir. Alors Guillaume raconte comment il a fait un grand voyage en Souabe ; comment il y a vu des maisons plus grandes et plus belles que l'église du village ; comment six chevaux, plus beaux que le meilleur de ceux qui paissent dans l'herbage du

meunier, traînaient un monsieur dans un char tout de glaces, et comment dans ce pays les paysans portent des chapeaux verts faits en pointe. Il raconte tant de belles choses, que le jeune valet reste la bouche ouverte, la tête appuyée sur sa main, dans une attention si profonde, qu'il allait oublier que sa maîtresse est assise à côté de lui, si, en riant, elle ne l'avait pincé à la joue. George raconte à son tour comment son voisin a été une fois poursuivi par un follet, qui s'était perché sur un panier, et qui l'aurait suivi jusque sur la gouttière, s'il ne s'était pas mis à jurer. Tous sortent ensuite de la cabane, pour danser au clair de la lune ; jusqu'à ce que minuit sonne, et les invite au repos.

Mais lorsque des jours sombres et pluvieux, lorsque la rigueur de l'hiver ou l'ardeur brûlante de l'été, m'interdiraient la promenade, je m'enfermerais dans un cabinet solitaire, où je jouirais des doux entretiens de la plus illustre société, des entretiens de ces grands génies, l'honneur et la gloire de chaque siècle, qui ont versé dans des ouvrages instructifs les trésors de leur sagesse. Société vraiment noble, qui élève notre âme, et la rétablit dans sa dignité naturelle. L'un me développerait les mœurs des nations étrangères, et les merveilles de la nature dans les régions les plus éloignées ; un autre me dévoilerait les mystères de la nature, et m'introduirait dans son laboratoire secret. Celui-ci m'instruirait de la constitution intérieure des nations et de leur histoire, la honte, tout à la fois, et la gloire de la race humaine. Celui-là me ferait connaître la grandeur et la destination de notre âme, et les charmes de la vertu ; autour de moi seraient rangés les sages et les poètes de l'antiquité. Le sentier qu'ils ont suivi est le sentier du vrai beau ; mais un petit nombre ose y marcher : la foule des âmes faibles perd bientôt courage, et retourne en arrière pour suivre des routes plus faciles, semées de paillettes de faux or et de fleurs sans odeur. Dirai-je le nom du petit nombre ? Ô Klopstock, génie créateur, et toi, Bodmer ! qui avec Breitinger, arborait le fanal de la critique, pour l'opposer à ces feux trompeurs qui égarent dans des marais fangeux et des déserts arides ; et toi, Wieland, dont la muse visite souvent sa grave sœur la philosophie, et va puiser dans ses retraites les plus écartées la manière sublime, qui, dans tes riches compositions, prend la forme enchanteresse des grâces. Oh ! combien de fois vos chants m'entraîneraient dans de saints transports ! Et toi, peintre de la nature, cher Kleist ! la douceur de ton chant me ravit comme l'éclat d'un soir sans nuage ; mon cœur devient calme et paisible comme nos campagnes pendant un beau clair de lune. Et toi, Gleim ! quand tu exprimes sur ta lyre la tendresse, la naïveté et les charmes d'un badinage innocent. Mais nommerai-je tous vos noms ? ils sont en petit nombre. Hélas ! ce siècle corrompu méconnaît votre mérite ; il est réservé à une meilleure postérité de vous apprécier.

Souvent aussi je m'occuperais à transcrire les chansons que j'aurais composées dans mes promenades solitaires, tantôt à l'ombre d'un bocage, tantôt auprès d'une cascade bruyante, tantôt sous une treille, au clair de la lune ; ou bien, parcourant des estampes choisies, je verrais comment les grands artistes ont imité sur le cuivre les beautés de la nature, ou j'essaierais moi-même de rendre sur la toile ses plus riches scènes.

Quelquefois, interrompu tout à coup, j'entendrais frapper à ma porte. Quelle joie, si, au moment qu'elle s'ouvrirait, un ami volait dans mes bras étendus pour le recevoir ! Souvent aussi, au retour de la promenade, en approchant de la cabane solitaire, je verrais mes amis, tantôt séparés, tantôt réunis en troupe, me saluer en s'avançant à ma rencontre. Alors nous irions tous ensemble parcourir les campagnes riantes d'alentour. Là, sans chagrin, sans humeur, nos entretiens graves, entremêlés d'une plaisanterie douce, feraient couler pour nous les heures avec rapidité. L'appétit assaisonnerait les mets que nous fournirait mon jardin, mon vivier et ma nombreuse basse-cour. À notre retour, nous trouverions la table servie sous une cabane de verdure, au milieu du jardin. D'autres fois, assis sous la feuillée, au clair de la lune, le verre à la main, nous ririons et nous répéterions des chansons badines, à moins que les chants mélancoliques du rossignol ne nous invitassent à nous taire pour l'écouter.

Mais quel vain songe m'occupe ? Ah ! depuis trop longtemps mon imagination s'égare à ta poursuite, fantôme mensonger ! Chimérique souhait ! je ne te verrai jamais accompli. Toujours l'homme est mécontent ; nos yeux contemplent sans cesse l'image du bonheur dans les campagnes lointaines, dont nous sommes séparés par des labyrinthes impénétrables qui nous en ferment l'accès. Alors nous nous épuisons en soupirs, et nous oublions de remarquer le bien qui était destiné à chacun de nous sur la route de notre vie. La vertu est notre vrai bonheur. Celui-là est sage, celui-là est heureux, qui remplit, sans murmure, la place que lui a destinée l'architecte éternel qui a conçu le plan de tout. Oui, divine vertu, c'est toi qui fais notre bonheur, c'est toi qui verses la joie et la félicité sur toutes les situations de notre vie. Qui pourrais-je envier, quand le moment sera venu de terminer des jours dont tu auras fait le bonheur ? Alors je mourrai satisfait, pleuré des âmes nobles qui m'auront aimé pour l'amour de toi, pleuré de vous, ô mes amis ! Lorsque vos pas vous conduiront auprès de la colline où sera mon tombeau, serrez-vous la main, embrassez-vous, mes chers amis. C'est ici, vous direz-vous, que repose sa cendre, son cœur fut droit : Dieu récompense aujourd'hui ses efforts, par un bonheur qui n'aura point de fin. Bientôt notre cendre reposera près de la sienne, et nous jouirons alors, avec lui, d'une félicité éternelle. Et toi, chère et tendre amie ! quand tu passeras auprès de la colline où sera mon tombeau, quand les marguerites et les soucis agités sur

ma tombe me rappelleront à ton souvenir, qu'alors quelques pleurs s'échappent de tes yeux ! S'il est permis aux bienheureux de visiter ces belles campagnes, ces bocages paisibles où nous passions souvent des heures délicieuses à méditer sur les hautes destinées de notre âme, s'il leur permis d'approcher de ce qu'ils ont aimé, ah ! souvent mon âme viendra planer autour de toi ; souvent, lorsque, rempli d'un sentiment noble et sublime, tu méditeras dans la solitude, un souffle léger effleurerà tes joues : qu'un doux frémissement pénètre alors ton âme⁷⁴.

Comme dans la satire d'Horace, le souhait du poète se développe sur deux registres complémentaires, la peinture de l'idylle rustique appelant la dénonciation des vices du monde et réciproquement. D'un côté, l'inévitable description du *locus amœnus*, avec son jardin clos, son verger, sa source d'eau vive et sa ruche d'abeilles, séjour idéal « où l'art simple se prêterait avec docilité à seconder les agréables caprices de la nature », et les « images agréables » d'une société choisie, celle des amis, des livres, des moissonneurs et des vendangeurs débonnaires, dont les « chansons rustiques » et les « historiettes naïves » égayaient les veillées ; de l'autre, une violente dénonciation de la vanité des mondains, Dorante et Mopse, de la débauche d'Oronte et de l'avarice d'Harpagon.

Gessner n'occulte aucunement le caractère fictif de cette idéale retraite champêtre. Dès la préface des *Idylles*, il insiste sur l'écart entre sa peinture idyllique de l'Âge d'or et les temps modernes, « où le malheureux habitant des campagnes, obligé de se condamner au travail le plus dur, pour procurer à son prince et aux habitants des villes une abondance superflue, gémit sous le poids de l'oppression et de la misère, dont la continuité l'a rendu grossier, artificieux et rampant ». À l'époque moderne, le vœu même d'un retour à l'Âge d'or originel n'est qu'un songe creux, s'il n'engage pas l'homme à faire le bien ici et maintenant pour réformer les choses. Le poète l'affirme dès les premières lignes du « Souhait » : « tous mes souhaits ne sont que des songes. Je me réveille, et ne sais plus ce que j'ai rêvé, à moins que je n'aie désiré quelque chose pour le bonheur d'autrui ». Alors que tout le poème développe le souhait de la retraite champêtre, en faisant miroiter le bonheur d'une vie retirée et modeste, au milieu de vertueux paysans et d'une nature harmonieuse, la chute souligne la vanité de ces belles images : « Mais quel vain songe m'occupe ? Ah ! depuis trop longtemps mon imagination s'égare à ta poursuite, fantôme mensonger ! Chimérique souhait ! je ne te verrai jamais accompli ». Cette insistance sur la nature chimérique de l'idylle champêtre, au début et à la fin du poème, confère à celle-ci une valeur ambivalente. Dans un premier temps, en effet, le

74 Salomon Gessner, « Le Souhait », dans *Œuvres complètes*, trad. Huber, Paris/Trévoux, Roret/Damptin, 1828, t. II, p. 357-371.

poète valorise l'idéal bucolique qui, par l'innocence et la gaieté rustique de ses tableaux, fait ressortir, par contraste, les vices et les défauts du monde réel. Mais dans un second temps, il dénonce la vanité de ce rêve : fasciné par les perfections de l'idéal perdu, l'homme s'épuise en de vaines plaintes mélancoliques au lieu de travailler, ici et maintenant, à son bonheur et à celui de la société :

La vertu est notre vrai bonheur. Celui-là est sage, celui-là est heureux, qui remplit, sans murmure, la place que lui a destinée l'architecte éternel qui a conçu le plan de tout. Oui, divine vertu, c'est toi qui fais notre bonheur, c'est toi qui verses la joie et la félicité sur toutes les situations de notre vie.

À la vanité du songe et du vœu de retraite champêtre, Gessner oppose une foi inébranlable dans le Créateur et la bonté de la Création. S'il récuse le rêve pastoral, c'est pour lui opposer une pratique active de la vertu et un cantique de reconnaissance au divin « architecte ».

98

Dans cette perspective providentielle, le bonheur de l'homme vertueux préfigure la « félicité éternelle » que Dieu lui promet au-delà de la mort. Le poème s'achève ainsi sur l'image d'un tombeau, dont la présence n'a rien d'inquiétant ni de terrifiant ; tout se passe au contraire comme si la mort, seule, pouvait ouvrir la voie de l'idylle éternelle. Dans l'économie de l'idylle païenne, le tombeau fait souvent office d'abrupt *memento mori* rappelant aux bergers d'Arcadie la vanité de leurs jeux et de leurs amours au regard de la mort ; comme le crâne des Vanités, il conteste le mythe arcadien de l'intérieur en témoignant de sa précarité. Mais inversement, en s'intégrant à l'harmonie de la nature arcadique, la mort se pastoralise, comme dans *Les Bergers d'Arcadie* de Poussin où l'art métamorphose l'angoisse en beauté. Dans « Le Souhait », Gessner envisage autrement encore la fonction du tombeau. Celui-ci est au cœur d'une méditation sur la « félicité éternelle » promise à l'homme de bien : la mort seule permet d'accéder au véritable bonheur, dont la tradition bucolique ne donnait qu'une vaine image. Dans le dernier paragraphe, le futur de l'indicatif, où transparait toute la certitude d'une foi en la Providence, se substitue alors au chapelet des conditionnels qui faisaient miroiter les chimères du souhait. Les images de l'idylle reparaissent, mais douées maintenant d'une plénitude divine : l'affection de quelques amis et le tendre amour d'une femme, au sein des « belles campagnes » et des « bocages paisibles », les « marguerites et les soucis » qui s'agitent au rythme d'une brise légère – l'idylle est retrouvée, éternisée même dans l'au-delà.

L'élégie d'André Chénier « Ô Muses, accourez ; solitaires divines », comme « Le Souhait » de Gessner, associe une réécriture du « *Hoc erat in votis* » horatien à la conscience lucide du caractère chimérique de la rêverie pastorale.

- 1 Ô Muses, accourez ; solitaires divines,
 Amantes des ruisseaux, des grottes, des collines.
 Soit qu'en ses beaux vallons Nîmes égare vos pas,
 Soit que de doux pensers, en de riants climats,
- 5 Vous retiennent aux bords de Loire ou de Garonne ;
 Soit que parmi les chœurs de ces Nymphes du Rhône
 La lune, sur les prés où son flambeau vous luit,
 Dansantes, vous admire au retour de la nuit.
 Venez. J'ai fui la ville aux Muses si contraire,
- 10 Et l'écho fatigué des clameurs du vulgaire.
 Sur les pavés poudreux d'un bruyant carrefour
 Les poétiques fleurs n'ont jamais vu le jour.
 Le tumulte et les cris font fuir avec la lyre
 L'oisive rêverie au suave délire ;
- 15 Et les rapides chars et leurs cercles d'airain
 Effarouchent les vers qui se taisent soudain.
 Venez. Que vos bontés ne me soient point avares.
 Mais, ô faisant de vous mes pénates, mes lares,
 Quand pourrai-je habiter un champ qui soit à moi ?
- 20 Et, villageois tranquille, ayant pour tout emploi
 Dormir et ne rien faire, inutile poète,
 Goûter le doux oubli d'une vie inquiète ?
 Vous savez si toujours, dès mes plus jeunes ans,
 Mes rustiques souhaits m'ont porté vers les champs ;
- 25 Si mon cœur dévorait vos champêtres histoires :
 Cet âge d'or si cher à vos doctes mémoires ;
 Ces fleuves, ces vergers, Éden aimé des cieux,
 Et du premier humain berceau délicieux ;
 L'épouse de Booz, chaste et belle indigente,
- 30 Qui suit d'un pas tremblant la moisson opulente ;
 Joseph qui dans Sichem cherche et retrouve, hélas !
 Ses dix frères pasteurs qui ne l'attendaient pas ;
 Rachel, objet sans prix qu'un amoureux courage
 N'a pas trop acheté de quinze ans d'esclavage.
- 35 Oh ! oui ; je veux un jour, en des bords retirés,
 Sur un riche coteau ceint de bois et de prés,
 Avoir un humble toit, une source d'eau vive
 Qui parle, et dans sa fuite et féconde et plaintive
 Nourrisse mon verger, abreuve mes troupeaux.

- 40 Là je veux, ignorant le monde et ses travaux,
Loin du superbe ennui que l'éclat environne,
Vivre comme jadis, aux champs de Babylone,
Ont vécu, nous dit-on, ces pères de humains
Dont le nom aux autels remplit nos fastes saints ;
- 45 Avoir amis, enfants, épouse belle et sage ;
Errer, un livre en main, de bocage en bocage ;
Savourer sans remords, sans crainte, sans désirs,
Une paix dont nul bien n'égale les plaisirs.
Douce mélancolie ! aimable mensongère,
- 50 Des antres, des forêts déesse tutélaire,
Qui vient d'une insensible et charmante langueur
Saisir l'ami des champs et pénétrer son cœur,
Quand, sorti vers le soir des grottes reculées,
Il s'égaré à pas lents au penchant des vallées,
- 55 Et voit des derniers feux le ciel se colorer,
Et sur les monts lointains un beau jour expirer.
Dans sa volupté sage, et pensive et muette,
Il s'assied. Sur son sein laisse tomber sa tête.
Il regarde à ses pieds, dans le liquide azur
- 60 Du fleuve qui s'étend comme lui calme et pur,
Se peindre les coteaux, les toits et les feuillages,
Et la pourpre en festons couronnant les nuages.
Il revoit près de lui, tout à coup animés,
Ces fantômes si beaux à nos pleurs tant aimés,
- 65 Dont la troupe immortelle habite sa mémoire :
Julie, amante faible, et tombée avec gloire ;
Clarisse, beauté sainte où respire le ciel,
Dont la douleur ignore et la haine et le fiel,
Qui souffre sans gémir, qui périt sans murmure ;
- 70 Clémentine adorée, âme céleste et pure
Qui, parmi les rigueurs d'une injuste maison,
Ne perd point l'innocence en perdant la raison.
Mânes aux yeux charmants, vos images chéries
Accourent occuper ses belles rêveries ;
- 75 Ses yeux laissent tomber une larme. Avec vous
Il est dans vos foyers, il voit vos traits si doux.
À vos persécuteurs il reproche leur crime.
Il aime qui vous aime, il hait qui vous opprime.

- Mais tout à coup il pense, ô mortels déplaisirs !
- 80 Que ces touchants objets de pleurs et de soupirs
 Ne sont peut-être, hélas ! que d'aimables chimères,
 De l'âme et du génie enfants imaginaires.
 Il se lève ; il s'agite à pas tumultueux ;
 En projets enchanteurs il égare ses vœux.
- 85 Il ira, le cœur plein d'une image divine,
 Chercher si quelques lieux ont une Clémentine,
 Et dans quelque désert, loin des regards jaloux,
 La servir, l'adorer et vivre à ses genoux⁷⁵.

Cette longue élégie se compose d'une série de thèmes, de tons, de références littéraires et de postures énonciatives dont la variété même brise tout lyrisme de l'effusion. L'invocation aux Muses (v. 1-17) inscrit le poème dans la tradition de l'Antiquité païenne, mais un premier glissement, qui substitue les provinces de France au paysage mythologique traditionnel, modernise aussitôt le lieu commun. L'invocation dynamique, structurée par un triple appel aux Muses (« accourez », v. 1 ; « Venez », v. 9, 17), encadre des vers plus paisibles où le poète se livre en moraliste à la traditionnelle opposition de la ville et de la campagne (v. 9-16). La rupture énonciative est sensible dans l'emploi du présent de vérité générale et dans l'abandon provisoire de l'interpellation : les Muses, d'abord destinataires du discours, deviennent pour un temps son objet.

Une nouvelle interpellation des Muses ouvre ensuite le développement des « rustiques souhaits » du poète (v. 18-48). C'est ici la juxtaposition des références culturelles qui donne un aspect composite au passage. Le rêve épicurien de la retraite champêtre se nourrit des souvenirs de Virgile, d'Horace, du « Songe d'un Habitant du Mogol » de La Fontaine et des idylles de Gessner qui chantent le bonheur domestique. Les références à la pastorale chrétienne se mêlent à l'imagerie païenne sans solution de continuité : l'apparente contradiction entre le vœu de « dormir et ne rien faire » et la vertueuse ardeur au travail de Ruth, de Joseph et de Jacob, ne semble pas heurter le poète dans son évocation synchrétique du bonheur champêtre.

L'invocation de la « douce mélancolie » au vers 49 introduit le second mouvement du poème, qui se distingue du premier par une série de ruptures : rupture énonciative, d'abord, puisque la première personne s'efface au profit d'une troisième personne désignant « l'ami des champs », engageant ainsi le discours élégiaque sur la voie de l'analyse morale. Rupture thématique, ensuite, puisque le trouble mélancolique succède à l'ataraxie et les lumières du couchant

75 André Chénier, *Élégie IV*, 13, dans *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 302-305.

à la célébration de l'origine. Sur le plan de l'intertextualité, enfin, les motifs bibliques et épicuriens font place à Julie, Clarisse et Clémentine, c'est-à-dire aux figures féminines des romans sentimentaux de Rousseau et de Richardson.

Cette marqueterie poétique s'organise, réflexivement, autour d'un unique point de fuite qui n'est autre que la littérature même. Le thème de la retraite champêtre, par exemple, est revisité sur un mode strictement littéraire : l'opposition de la ville et de la campagne (v. 9-16) est traitée en termes de fertilité ou d'aridité poétique, sans que Chénier exploite la dimension morale ou spirituelle de l'antithèse pour se livrer, comme le Gessner du « Souhait », à une satire des mœurs corrompues du monde. Les « rustiques souhaits » qui semblent ensuite porter les pas du poète « vers les champs » (v. 24) le conduisent en réalité tout droit à la littérature : en guise de « champ », le cœur du poète se contente de « champêtres histoires » (v. 25). Lorsqu'il évoque, enfin, le temps de l'Âge d'or et les scènes de la pastorale hébraïque, le poète ne feint nullement de s'en rendre contemporain ; il souligne au contraire les relais culturels qui en médiatisent l'évocation (« vos doctes mémoires » v. 26 ; « nous dit-on », v. 43). Dans tout ce premier mouvement donc, c'est la vocation poétique, symbolisée par l'appel aux Muses, qui conduit le poète vers les champs, ou plutôt vers les lieux communs de la tradition pastorale.

102

Le second mouvement du poème répond au premier de façon spéculaire, puisque la promenade champêtre et la contemplation du paysage reconduisent le sujet vers la littérature : de la littérature vers les champs et des champs vers la littérature, la circularité de l'analyse se traduit par une série d'échos entre les deux moments du poème. Ces deux temps s'ouvrent, par exemple, sur deux apostrophes dont le parallélisme est remarquable :

Ô Muses, accourez ; solitaires divines,
Amantes des ruisseaux, des grottes, des collines. (v. 1-2)

Douce mélancolie ! aimable mensongère,
Des antres, des forêts déesse tutélaire. (v. 49-50)

Une même continuité, ensuite, relie la nature et la littérature : le mouvement de retraite champêtre conduit d'abord aux « champêtres histoires » que recèlent les « doctes mémoires » des Muses, puis, dans le second mouvement, c'est la contemplation du paysage qui fait surgir de la « mémoire » de « l'ami des champs » les « fantômes » de Julie, Clarisse et Clémentine (v. 59-65). Les « images chéries » (v. 73) de ces héroïnes de roman « accourent occuper [l]es belles rêveries » du promeneur, réalisant ainsi le vœu formulé par le poète au premier vers. Dans les deux temps du poème, enfin, la rêverie littéraire initie un mouvement qui perpétue le plaisir pris à l'évocation des « aimables chimères ».

Les lieux communs de l'idylle pastorale suggèrent ainsi l'image de l'*otium cum litteris* et d'une promenade en pleine ataraxie épicurienne (v. 46-48), tandis que les figures du roman sentimental font reprendre sa route à « l'ami des champs », d'un « pas tumultueux » qui perpétue la quête, jamais satisfaite, des « aimables chimères » (v. 83-88).

Ce poème explore donc les deux versants de ce que Schiller appelait la poésie élégiaque au sens large : le versant heureux, auroral, de l'idylle, où le poète s'enchantait des images de la retraite champêtre, et le versant mélancolique, nocturne, de l'élégie au sens strict, qui vit des perpétuelles insatisfactions du désir. Ces deux modes de relation à l'idéal sont aussi deux manières de cultiver les « aimables chimères / De l'âme et du génie enfants imaginaires ». Tout n'est que littérature, emprunts aux lieux communs de la mémoire collective, et c'est là ce qui fait l'unité du poème : la reconnaissance de la nature « chimérique » de l'idéal champêtre conduisait Gessner à le révoquer au profit d'un idéal de la vertu, garanti par la Providence divine ; Chénier, lui, continue de cultiver les chimères poétiques, dans l'idée, peut-être, que le beau reste la figure sensible du bien. L'instant de la désillusion passé, pour douloureux qu'il soit (v. 79-82), ne laisse pas « l'ami des champs » dans un accablement stérile – chose que Gessner reprochait aux rêveries pastorales. Les « pas tumultueux » qui suivent ne sont pas désespérés, l'homme n'a pas perdu sa capacité d'enchanter le monde (« En projets enchanteurs il égare ses vœux », v. 84), c'est-à-dire sa capacité poétique, et l'absence même, la vanité de la « chimère », reste une forme de plénitude encore, susceptible de combler un cœur et d'orienter une quête (« Il ira le cœur plein d'une image divine / Chercher si quelques lieux ont une Clémentine », v. 85-86). Cette force dynamique de la chimère, littéraire ou amoureuse, n'est autre que celle du désir ; au cœur de l'amour et de la poésie, chez André Chénier, il y a cette même puissance paradoxale du désir, qui se nourrit d'absence et de ces « chimères » entrevues dans la quête d'un idéal qui se dérobe :

Les Muses et l'Amour ont les mêmes retraites.

L'astre qui fait aimer est l'astre des poètes⁷⁶.

Aussi, le constat que tout n'est que littérature et que notre rapport au monde n'a plus l'immédiateté dont jouissaient encore les Anciens n'a-t-il rien de désespérant. Les chimères de la poésie, comme celles de l'amour, ont la positivité paradoxale d'Éros et participent du grand « feu » susceptible de régénérer la société moderne.

À la fois matière sensible du souffle et médiation du sens, la voix rassemble dans un même mouvement les « aimables chimères » du dire poétique et la

76 André Chénier, *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, p. 246.

plénitude de la parole amoureuse. Comme *Néère* ou *Clytie*, l'élegie II, 17 donne à entendre cette voix du désir, qui est pour Chénier l'autre nom de la poésie lyrique :

Va, sonore habitant de la sombre vallée,
Vole, invisible Écho, voix douce, pure, ailée,
Qui, tant que de Paris m'éloignent les beaux jours,
Aimes à répéter mes vers et mes amours !
Les cieux sont enflammés. Vole, dis à Camille
Que je l'attends. Qu'ici, moi, dans ce bel asile,
Je l'attends. Qu'un berceau de platanes épais
La mène en cette grotte, où, l'autre jour, au frais,
Pour nous, s'il lui souvient, l'heure ne fut point lente.
Va. Sous la grotte ; ici ; parmi l'herbe odorante
D'où l'œil même du jour ne saurait approcher,
Et qu'égaye en courant l'eau, fille du rocher⁷⁷.

104

Ce poème offre un bel exemple du lyrisme d'invitation particulièrement cher à Chénier⁷⁸. Les injonctions initiales (« Va », « Vole ») sont redoublées et à la « voix douce » de l'Écho, le poète confie une invitation à l'amour destinée à Camille. Cette double destination de la parole poétique, à l'Écho et à l'aimée, crée une dynamique entre deux mouvements contraires : un mouvement centrifuge d'envoi, puisque le poète demande à l'Écho de s'envoler vers Paris, où demeure Camille, et un mouvement centripète d'appel, qui invite l'aimée à la fusion amoureuse dans les profondeurs d'une grotte. Cette tension dynamique se rejoue à différents niveaux du poème, où l'on note une tension entre l'ici et l'ailleurs parisien, entre l'univers clos de la grotte et la vaste ouverture des cieux, entre l'image du feu et la fraîcheur de l'herbe, de l'eau, de la roche.

La tension entre l'envoi et l'appel ouvre l'espace de l'attente et du désir. Comme l'Éros primordial de la mythologie antique, l'énergie du désir est ici une force qui rassemble les contraires et organise les éléments du cosmos : l'Air, incarné par l'« invisible Écho, voix douce, pure, ailée », le Feu des cieux « enflammés », la Terre, symbolisée par les profondeurs de la grotte, par la « sombre vallée » et « l'herbe odorante », l'Eau courante, enfin, cette « fille du rocher » – les quatre éléments primordiaux sont rassemblés dans le mouvement du désir, qui n'est autre que celui du poème. Ce dernier ne figure-t-il pas un cosmos bien ordonné, avec ses douze vers de douze syllabes ? Le passé et l'avenir espéré sont également réunis dans la plénitude d'un « ici » qui, au vers 10, paraît rassembler dans ses

⁷⁷ *Ibid.*, p. 248.

⁷⁸ Voir sur ce point le livre de Jean Starobinski, *Le Poème d'invitation*, Genève, La Dogana, 2001.

lettres la saveur de l'instant présent, avec sa fraîcheur et ses parfums, le souvenir heureux de l'union passée et la promesse de l'union à venir. La parole poétique est ici au plus près de l'Éros qui la fonde et cette brève élégie, adressée à l'Écho qui répétera ses vers, ne parle pas d'autre chose que d'elle-même. La « voix douce, pure, ailée », c'est la parole du poème, dont chaque lecture renouvelle l'écho. Le texte tout entier vit de redoublements sonores : à la répétition des injonctions déjà mentionnées, s'ajoutent la répétition, en rejet, du « je l'attends » et la reprise au vers 10 de deux mots, « grotte » et « ici », isolés de leur phrase d'origine, comme il advient souvent dans le phénomène d'écho lorsque certains mots, prononcés plus fortement que les autres, résonnent isolément.

Malgré leur réflexivité, ces vers célèbrent le monde encore, dans sa sensualité et son immanence savoureuses. La douceur et la légèreté de la voix sont rendues palpables, au vers 2, par les multiples *-e* muets et les allitérations en *-l* et *-v*. La construction des phrases aussi renouvelle les clichés et donne à entendre les mots dans toute leur richesse sonore et poétique. Au dernier vers par exemple, Chénier brise une expression traditionnelle, « l'eau courante », pour redonner sa force dynamique au gérondif (« en courant ») ; il inverse le sujet et le place, par un effet d'enjambement interne, à l'attaque du second hémistiche ; le vers donne ainsi à entendre « l'eau » dans toute sa force primordiale et régénère ses virtualités mythiques de « fille du rocher ». Aux vers 8 et 9, l'accumulation des appositions ralentit le rythme de la phrase ; une lenteur soudaine succède à l'impatience des courtes phrases des vers 5 à 7, comme si le poète voulait prendre le temps de recomposer et de savourer le souvenir de l'union passée :

[...] Qu'un berceau de platanes épais
La mène en cette grotte, où l'autre jour, au frais,
Pour nous, s'il lui souvient, l'heure ne fut point lente.

Ce ralentissement du rythme, l'effet d'attente suscité par les appositions et l'euphémisme qui vient clore la phrase en préservant une part de mystère à l'union amoureuse évoquée confèrent d'autant plus de poids aux trois échos qui suivent immédiatement :

Va. Sous la grotte ; ici ; parmi l'herbe odorante.

Les mots sont des riens, sans doute, paroles « ailées » disait Homère, qui volent, invisibles et légères, mais qui peuvent cependant dire le Tout, la plénitude de l'amour et du monde sensible ressaisi dans sa singularité, dans l'ici paradoxal du désir.

C'est sur cet érotisme, au sens fort, de la parole poétique que Chénier fonde son espoir de régénération des Lettres et de la société : si la poésie a quelque chose à voir avec l'éternité, ce n'est pas seulement parce qu'elle peut assurer au

poète la gloire d'une éternelle renommée, c'est surtout que, participant de la vie même d'Éros, elle peut faire que l'amour dure au-delà même de la mort. La bucolique intitulée *Clytie*, que l'on peut lire comme une réécriture du tombeau final du « Souhait » gessnérien, montre bien l'écart qui sépare l'érotisme païen de Chénier de la religiosité sentimentale du poète suisse.

Mes Mânes à Clytie. « Adieu, Clytie, adieu.
Est-ce toi dont les pas ont visité ce lieu ?
Parle, est-ce toi, Clytie, ou dois-je attendre encore ?
Ah ! si tu ne viens pas seule, ici, chaque aurore,
Rêver au peu de jours où je vivais pour toi,
Voir cette ombre qui t'aime, et parler avec moi,
D'Élysée à mon cœur la paix devient amère
Et la terre à mes os ne sera plus légère.
Chaque fois qu'en ces lieux un air frais au matin
Vient caresser ta bouche et voler sur ton sein,
Pleure, pleure, c'est moi. Pleure, fille adorée,
C'est mon âme qui fuit sa demeure sacrée
Et sur ta bouche encore aime à se reposer.
Pleure, ouvre-lui tes bras, et rends-lui son baiser »⁷⁹.

106

Dans l'idylle de Gessner, la variation sur le tombeau s'inscrit dans une méditation spirituelle sur les voies de la Providence divine et sur le destin qu'elle réserve à l'âme des justes. Dans le poème de Chénier, en revanche, la méditation cède le pas à la rêverie (v. 5), la communication posthume des amants n'est plus soumise au bon vouloir de Dieu, mais à la bonne volonté de l'amante seule, qui n'a qu'à se rendre auprès du tombeau. Nulle médiation transcendante entre les amants donc, et le modèle antique de l'épigramme funéraire, où le défunt s'adresse directement aux vivants, rend plus sensible encore cette quasi immédiateté de la communication – la seule médiation en la matière étant la pierre gravée.

Dans *Clytie*, comme dans l'élégie II, 17 adressée à l'Écho, la parole poétique est parole du désir, fût-elle inscrite ici dans une pierre tombale. Sous la plume de Gessner, l'image du « souffle léger » effleurant les joues de l'aimée symbolise l'union spirituelle des âmes ; reprise par Chénier, l'image s'infléchit dans le sens d'une plus grande sensualité. Au « souffle léger », le poète préfère la réalité plus concrète d'un « air frais, au matin », qui « vient caresser [la] bouche et voler sur [le] sein » de l'amante. Cette caresse du vent sur la bouche perpétue les baisers

79 André Chénier, *Œuvres complètes*, publiées d'après les manuscrits par Paul Dimoff, Paris, Delagrave, 1946, t. I, p. 269.

que, vivant, l'homme offrait à sa femme : l'adverbe « encore » (v. 13) instaure une relation de continuité entre le baiser posthume et les baisers échangés durant la vie. Signe encore de cette sensualité comme éternisée par la parole poétique, la réponse attendue de la part de l'aimée : « qu'un doux frémissement pénètre alors ton âme », souhaitait l'amant gessnérien ; l'amant de Clytie, en revanche, aspire à de plus sensuelles réponses : « Pleure, ouvre-lui tes bras, et rends-lui son baiser » (v. 14). Le « doux frémissement » se fait embrassement et baiser. Les pleurs même semblent doués d'une plus grande charge émotive que dans « Le Souhait » : « qu'alors quelques pleurs s'échappent de tes yeux », écrit délicatement Gessner ; « Pleure », « pleure », répète par quatre fois l'épigramme de Chénier. Nulle trace de sadisme dans cette répétition d'impératifs ; nous y entendons bien au contraire une parole de consolation adressée d'outre-tombe à l'aimée : « Pleure, pleure, c'est moi. Pleure, fille adorée », dirait l'amant retrouvé après une longue absence à la femme qui pleure entre ses bras. Les pleurs sont signes de deuil autant que de langueur amoureuse et le dernier vers de *Clytie* replace les larmes dans une dynamique érotique positive : « Pleure, ouvre-lui tes bras, et rends-lui son baiser ». La mort ne serait plus, dès lors, que l'éternisation d'un baiser.

Dans la poésie de Chénier, les représentations de la mort, du désir et de la parole poétique tissent entre elles des rapports bien différents de ceux qui structurent l'imaginaire des idylles de Gessner. Chez le poète suisse, le bonheur que font miroiter les idylles champêtres depuis l'Antiquité n'est qu'une vaine chimère de l'imagination au regard de l'éternelle félicité que le Créateur promet aux justes dans l'au-delà du tombeau. La pastorale de Gessner, en peignant le bonheur des bergers de l'Âge d'or, ne cherche pas à plonger ses lecteurs dans une nostalgie douloureuse de l'origine perdue ; elle vise plutôt à réveiller en eux l'amour de la vertu et des lois de la Nature dont l'ordre visible atteste l'existence d'un Dieu créateur. Le statut des chimères pastorales est tout autre dans la perspective païenne d'André Chénier. Sa poésie, fruit de la mémoire et de l'imagination, recompose sans cesse les lieux communs du répertoire classique – la poésie, donc, de l'aveu même de son auteur, ne cultive rien d'autres que des « chimères » et quand l'homme croit trouver le bonheur dans les « champs », il ne rencontre en fait que de « champêtres histoires ». Cette désillusion n'engage pas Chénier dans la voie d'une religiosité sentimentale, qui demanderait à Dieu de garantir une vérité dans ce monde de « chimères » : tout n'est que littérature peut-être, mais c'est en elle que Chénier place sa foi. Car loin d'enfermer le poète dans un monde d'illusions qui le priveraient de la saveur du réel, la poésie constitue paradoxalement un mode d'accès privilégié au monde. La poésie rassemble et régénère ce qui est, sa parole est parole de l'Éros, d'un Éros sensible et non culpabilisé, ses chimères ont la valeur motrice qu'ont celles du désir et elle n'emprunte à l'ailleurs antique que pour mieux ranimer l'ici, qui est son lieu.

Ces deux voies d'interprétation des chimères de l'idylle sont emblématiques des aspirations contradictoires qui traversent l'époque des Lumières : le mouvement de laïcisation, glorifiant le paganisme antique, s'accompagne d'un renouveau spiritualiste, dont la force explique les succès non seulement de Gessner, mais aussi de *Paul et Virginie* puis du *Génie du christianisme*. Si différentes soient-elles, ces deux voies témoignent néanmoins d'une même évolution de la pastorale : la dimension rhétorique de l'idylle ne disparaît pas, mais passe à l'arrière-plan des enjeux historico-philosophiques qui redéfinissent l'idylle comme une représentation de l'idéal, dans ses rapports avec les grandes questions de l'origine et de la fin.

108

La prise en compte de ce nouveau modèle pastoral est essentielle pour comprendre l'évolution du genre à l'âge romantique. Elle permet, en effet, de mesurer la variabilité historique des lieux communs d'une tradition pastorale que l'on pense trop souvent figée une fois pour toute en une série de clichés anachroniques. Si, excédant un peu les limites de ce chapitre, nous suivons le fil thématique de la retraite champêtre jusqu'à *Sylvie*, publiée par Nerval au milieu du XIX^e siècle, nous sommes frappée par la souplesse, au contraire, du modèle pastoral, qui continue de se renouveler au gré des enjeux propres à chaque époque historique.

Le thème de la retraite champêtre, dans *Sylvie*, est encore placé sous le signe de la chimère. Le « Dernier Feuillet », qui revient de façon réflexive sur la nostalgie de l'idylle valoisienne, s'ouvre ainsi sur ces mots : « Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie », constat lucide qui se prolonge ensuite par une ultime évocation de l'univers du Valois : « Ermenonville ! pays où fleurissait encore l'idylle antique, – traduite une seconde fois d'après Gessner ! tu as perdu ta seule étoile, qui chatoyait pour moi d'un double éclat »⁸⁰. Les « chimères » de l'idylle sont d'abord littéraires. La tradition pastorale, en effet, convoquée par Nerval dans toute sa variété au cours de la nouvelle, constitue une sorte de prisme qui modifie la perception que le sujet peut avoir de la réalité présente : l'idylle antique de Virgile et Théocrite, l'idylle tragique de Goethe, l'idylle sentimentale de Gessner et Rousseau, l'idylle galante de Watteau, la bergerie sandienne et la pastorale biblique du Cantique des Cantiques sont autant de références culturelles qui médiatisent l'expérience et la perception du sujet nervalien. Comme dans l'élégie de Chénier, « Ô Muses, accourez », le retour à l'origine se révèle être une pure chimère de l'imagination, tant la « nature » bucolique apparaît saturée de « culture » et de références savantes accumulées par une tradition pastorale séculaire.

⁸⁰ Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1993, p. 567.

Les « chimères » nervaliennes témoignent cependant d'une double évolution au moins par rapport au modèle historico-philosophique incarné par Gessner, Chénier ou Schiller : elles revêtent une dimension psychologique révélatrice d'une intériorisation sans précédent des lieux communs de la pastorale et elles ont désormais plus à voir avec le rêve et la folie qu'avec l'idéal lumineux auquel aspiraient les hommes du siècle précédent. La redéfinition de l'idylle dans le modèle historico-philosophique des Lumières procédait d'une distinction fondamentale, établie par la raison, entre l'idéal et la réalité. Cette distinction est précisément celle que l'idylle nervalienne met à mal, par une poétique du brouillage des frontières qui n'est pas sans rapport avec la folie. Dans *Sylvie*, l'idylle est assimilée tantôt à une plénitude originelle qui aurait été perdue, tantôt à une simple illusion, une représentation intrinsèquement vaine et chimérique : dans le premier cas, l'idylle aurait été un jour réalisée, au temps de l'enfance valoisienne, et sa perte résulterait d'une évolution historique décadente ; dans l'autre cas, c'est l'essence même de l'idylle qui est en cause, puisqu'elle n'a jamais eu lieu et que la plénitude même de l'origine apparaît comme une pure illusion. Ainsi le narrateur nervalien ne se contente-t-il pas de formuler un vœu de bonheur champêtre qui contrasterait avec la facticité et les vices du milieu parisien qu'il fréquente au début de la nouvelle. Il quitte Paris pour retrouver l'idylle passée, pour « repren[dre] pied sur le réel » en retrouvant Sylvie et son Valois natal. L'idylle est alors identifiée à la « vraie » réalité, qui s'enracine dans l'expérience enfantine d'une plénitude. Quand se révèle ensuite sa nature chimérique, c'est donc la réalité même qui se creuse, qui se vide de toute positivité pour n'être plus qu'un vaste théâtre. Le sujet nervalien, comme l'écrit Michel Collot, « n'a pas lieu d'être » et, privé d'un ici stable, il est voué à un nomadisme sans fin dans le cercle étroit des chimères de l'imagination⁸¹. L'identification de l'idylle à la chimère va donc de pair, chez Nerval, avec une remise en cause d'ordre psychologique et ontologique, révélatrice des crises fondatrices de la modernité, qui touche aux frontières même de l'idéal et de la réalité : elle préfigure, dans *Sylvie*, « l'épanchement du songe dans la vie réelle » et l'écriture de la folie.

La manière dont Leconte de Lisle réécrit l'*Hylas* de Théocrite, à la suite d'André Chénier, témoigne du même type de repliement, si caractéristique du passage des Lumières au romantisme, de la fiction pastorale sur un imaginaire mélancolique.

81 Michel Collot, *Gérard de Nerval ou la Dévotion à l'imaginaire*, Paris, PUF, 1992, p. 58.

*Hylas*⁸² relève de l'ensemble des récits légendaires qui constituent, auprès des idylles pastorales, des mimes dramatiques et des poèmes d'amour, l'un des pôles importants de l'œuvre de Théocrite. Malgré son titre, l'idylle est centrée sur le personnage d'Héraclès dont la passion pour Hylas vient illustrer la puissance universelle d'Éros. Dans une brève introduction à portée didactique (v. 1-15), le poète rappelle une vérité bien connue : le dieu Éros touche tous les êtres, mortels comme immortels ; preuve en est l'amour passionné du demi-dieu Héraclès pour le jeune Hylas. Un épisode narratif développe ensuite cette preuve : Héraclès et Hylas, raconte Théocrite, s'embarquèrent un jour sur le navire Argo, avec Jason et les autres héros en quête de la Toison d'or (v. 16-24). Un soir, les héros accostèrent pour dîner et Hylas s'aventura seul dans les terres pour trouver une source et faire provision d'eau. Mais au moment de remplir sa cruche, le jeune garçon fut entraîné au fond de l'eau par trois nymphes soudain éprises de sa beauté (v. 25-52). Héraclès, inquiet de ne pas voir son ami revenir, partit à sa recherche : « Trois fois, dit Théocrite, il appela Hylas, de toute la force de son gosier profond. Trois fois l'enfant répondit ; mais sa voix, venant du fond de l'eau, arriva toute grêle ; et bien qu'il fût proche, il semblait éloigné ». Cette voix lointaine, presque défunte, ne fait qu'attiser le désespoir d'Héraclès, qui abandonne alors les Argonautes et la glorieuse quête de la Toison d'or (v. 53-76).

La violence de la passion et du désespoir d'Héraclès est au cœur du récit de Théocrite, qui souligne le contraste saisissant entre l'extrême sensibilité du héros et la force légendaire dont il est doué. L'amour des nymphes pour Hylas, en revanche, ne fait l'objet que d'une brève notation : « Toutes sentirent leur tendre cœur emporté hors d'elles-mêmes par l'amour vers l'enfant argien » (v. 48-49). Cet accent thématique porté par Théocrite sur la démesure d'Héraclès se déplace au fil des réécritures du mythe : Apollonius de Rhodes développe l'amour de la nymphe pour faire pendant à celui d'Hercule et Properce concentre tout son intérêt sur les naïades ; André Chénier, quant à lui, fait d'Hylas le personnage principal de son idylle⁸³.

Quelle que soit la version que l'on retienne du poème de Chénier, le mouvement général du texte fait clairement apparaître que la passion désespérée d'Héraclès passe au second plan :

82 *Bucoliques grecs. Théocrite*, texte établi et traduit par Legrand, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2001, t. I, p. 88-91.

83 Voir Joseph Vianey, *Les Sources de Leconte de Lisle* [1907], Genève, Slatkine reprints, 1973, p. 321-328, ainsi que Cornelis Kramer, *André Chénier et la poésie parnassienne – Leconte de Lisle*, Reims, impr. Monce, 1925, p. 75-80.

HYLAS

ΒΟΥΚ.

- 1 Vous savez, ou bien venez apprendre
Quels doux larcins, d'Hercule insidieux rivaux,
Du jeune et bel Hylas firent un Dieu des eaux.
Le navire éloquent, fils des bois du Pénée,
5 Qui portait à Colchos la Grèce fortunée,
Craignant près de l'Euxin les menaces du Nord
S'arrête et se confie au doux calme d'un port.
Aux regards des héros le rivage est tranquille :
Ils descendent. Hylas prend un vase d'argile,
10 Et va, pour leurs banquets sur l'herbe préparés,
Chercher une onde pure en ces bords ignorés.
Reines au sein d'un bois d'une source prochaine,
Trois Naiades l'ont vu s'avancer dans la plaine.
Elles ont vu ce front de jeunesse éclatant,
15 Cette bouche, ces yeux. Et leur onde à l'instant
Plus limpide, plus belle, un plus léger zéphyre,
Un murmure plus doux l'avertit et soupire.
Il accourt. Devant lui l'herbe jette des fleurs.
Sa main errante suit l'éclat de leurs couleurs ;
20 Elle oublie, à les voir, l'emploi qui la demande,
Et s'égare à cueillir une belle guirlande.
Mais l'onde encor soupire et sait le rappeler.
Sur l'immobile arène il l'admire couler,
Se courbe, et, s'appuyant à la rive penchante,
25 Dans le cristal sonnante plonge l'urne pesante.
De leurs roseaux touffus les trois Nymphes soudain
Volent, fendent leurs eaux, l'entraînent par la main
En un lit de joncs frais et de mousses nouvelles.
Sur leur sein, dans leurs bras, assis au milieu d'elles,
30 Leur bouche, en mots mielleux où l'amour est vanté,
Le rassure, et le loue, et flatte sa beauté.
Leurs mains vont caressant sur sa joue enfantine
De la jeunesse en fleur la première étamine,
Où sèchent en riant quelques pleurs gracieux
35 Dont la frayeur subite avait rempli ses yeux.
« Quand ces trois corps d'albâtre atteignaient le rivage,
D'abord j'ai cru, dit-il, que c'était mon image

Qui, de cent flots brisés prompt à suivre la loi,
Ondoyante volait et s'élançait vers moi. »

40 Mais Alcide inquiet, que presse un noir augure,
Va, vient, le cherche, crie ; auprès de l'onde pure,
« Hylas ! Hylas ! » il crie et mille et mille fois.
Le jeune enfant de loin croit entendre sa voix,
Et du fond des roseaux, pour le tirer de peine,
Lui répond d'une voix non entendue et vaine⁸⁴.

112

Le récit mythologique de Théocrite devient, sous la plume de Chénier, une idylle toute sensuelle. Chénier choisit en effet de concentrer toute son attention sur le rapt d'Hylas par les nymphes et sur l'éveil de leurs désirs respectifs. L'introduction à couleur didactique, chez Théocrite, attirait l'attention du lecteur sur la puissance d'Éros susceptible de plonger quiconque, même le grand Héraclès, dans le désespoir le plus profond ; les trois premiers vers de Chénier, en revanche, mettent en avant la douceur du rapt perpétré par les nymphes et la grâce du bel adolescent. Ne subsiste plus de l'intention didactique qu'une formule de convention (« venez apprendre ») ; Chénier ne s'embarrasse pas, en outre, d'une armature mythologique très précise, et se contente de situer rapidement la scène au sein du mythe des Argonautes. Comme le remarque justement Joseph Vianey, « son *Hylas* se rapproche ainsi de son *Jeune Malade*, de son *Oaristys*, de sa *Lyde* surtout, où l'on voit, comme ici, un jeune homme ingénu initié aux joies de l'amour par une jeune femme moins ignorante que lui-même »⁸⁵. Mais ce qui se joue, en profondeur, dans ce déplacement thématique, c'est la tentative de régénérer l'énergie native, la qualité d'éveil, propre à l'idylle antique⁸⁶. Si l'héroïque fils d'Alcmène, en effet, appartient désormais à un passé mythique définitivement perdu, le surgissement du désir et les voluptés adolescentes sont en revanche de tous les temps. L'univers antique constitue pour Chénier le lieu même du surgissement, l'origine première du grand courant de la vie désirante où puiser l'énergie qui régénérera la société moderne.

Ce souci de ranimer l'énergie vitale de l'origine guide la libre imitation que Chénier propose de l'idylle grecque. Le portrait d'Hylas, le décor de la scène, les mouvements qui l'animent et le système des temps, tout contribue à actualiser le passé mythique et à faire revivre l'éveil du désir. Ainsi, quand il décrit le jeune amant d'Héraclès, Chénier reste fidèle aux attributs que lui confère

84 André Chénier, *Œuvres complètes*, éd. Paul Dimoff, t. I, p. 41-42.

85 Joseph Vianey, *Les Sources de Leconte de Lisle*, op. cit., p. 325.

86 Voir Jean Starobinski, « André Chénier et le mythe de la régénération », dans *Savoir, faire, espérer : les limites de la raison*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1976, t. II, p. 577-591.

Théocrite : l'Hylas grec se distingue par sa beauté (« *kallistos* », v. 72), sa grâce (« *khariantos* », v. 7) et sa jeunesse (« *paidos* », v. 6 ; « *kouros* », v. 46), qualités que Chénier ne manque pas de reprendre en évoquant à son tour la « beauté » (v. 31) du jeune homme et les « pleurs gracieux / Dont la frayeur subite avait rempli ses yeux » (v. 34-35). Il est toutefois remarquable que, parmi ces clichés d'une beauté un peu mièvre, ce soit la jeunesse d'Hylas que Chénier mette le plus en valeur : le désir des nymphes s'enflamme à la vue de « ce front de jeunesse éclatant » (v. 14), et « [L]eurs mains vont caressant sur sa joue enfantine / De la jeunesse en fleur la première étamine » (v. 32-33).

Cette jeunesse d'Hylas participe d'une jeunesse universelle qui caractérise le cadre naturel de la scène : n'est-ce pas « [e]n un lit de joncs frais et de mousses nouvelles » (v. 28) que les nymphes emportent leur bien-aimé ? Mais plus qu'un simple décor, la nature de Chénier prend part à l'action et contribue à l'éveil de la sensualité d'Hylas. Théocrite privilégiait la précision et le réalisme pittoresque des noms de plantes en décrivant les abords de la source où « des joncs poussaient en abondance, la sombre chélidoine et la pâle adiante, l'ache au feuillage opulent et le chiendent à la sinueuse racine » (v. 40-42). Chénier évoque simplement de « l'herbe » et des « fleurs », des « roseaux touffus », des « joncs » et des « mousses », car ce qui importe, pour lui, ce n'est pas tant l'espèce des plantes que la qualité de surgissement vital qui leur est attachée : « l'herbe jette des fleurs » (v. 18), écrit-il par exemple, usant d'un sens archaïque du verbe *bruein* qu'il trouve chez Anacréon. Mais l'élément végétal n'est pas seul porteur de ce dynamisme saisissant. Le vent et l'onde même où règnent les naïades réagissent à la beauté d'Hylas :

Elles ont vu ce front de jeunesse éclatant,
 Cette bouche, ces yeux. Et leur onde à l'instant
 Plus limpide, plus belle, un plus léger zéphyre,
 Un murmure plus doux l'avertit et soupire :
 Il accourt. [...] (v. 14-18)

La beauté de la source n'est pas décrite ici comme un état stable, mais comme une beauté dynamique, qui s'accroît sous l'effet du désir et se fait séductrice.

Les transports amoureux des personnages s'inscrivent dans la continuité de ce dynamisme de la nature, comme en témoignent les nombreux verbes de mouvement choisis par le poète : jaillissement du désir en un mouvement vif et empressé, chez Hylas qui « accourt » vers l'onde à la vue de sa beauté, mais aussi chez les nymphes qui « [v]olent, fendent leurs eaux, l'entraînent par la main » (v. 27) ; mouvement plus langoureux du plaisir, quand la « main errante » d'Hylas « s'égare » à cueillir des fleurs en oubliant son devoir et quand les nymphes « vont caressant » la « joue enfantine » de leur protégé. À ces mouvements de

l'amour s'opposent ceux de l'inquiétude et du désespoir d'Héraclès : « inquiet » pour son jeune compagnon, pressé d'« un noir augure », il « va, vient, le cherche, crie auprès de l'onde pure » (v. 40-41), mais en vain. Tout ce dynamisme, toute cette sensualité même, concourt donc à extraire du passé mythologique ce qui peut l'être, c'est-à-dire l'énergie native que Chénier voudrait tant insuffler aux lettres et à la société moderne. Le système des temps employés dans le poème parachève cette présentification de la scène mythique. Là où Théocrite usait de l'imparfait et de l'aoriste, Chénier choisit de développer la fable au présent de narration : il se rend ainsi contemporain du passé mythique pour mieux actualiser la scène et la force naïve dont elle s'est faite l'écrin.

Tout autre est l'« Hylas » des *Poèmes antiques* (1852) de Leconte de Lisle, même si les frémissements du désir et de la sensualité n'en sont pas aussi absents qu'on le dit souvent :

HYLAS

114

1 C'était l'heure où l'oiseau, sous les vertes feuillées,
Repose, où tout s'endort, les hommes et les Dieux.
Du tranquille Sommeil les ailes déployées
Pâlissaient le ciel radieux.

5 Sur les algues du bord, liée au câble rude,
Argô ne lavait plus sa proue aux flots amers,
Et les guerriers épars, rompus de lassitude,
Songeaient, sur le sable des mers.

Non loin, au pied du mont où croît le pin sonore,
10 Au creux de la vallée inconnue aux mortels,
Jeunes Reines des eaux que Kyanée honore,
Poursuivant leurs jeux immortels,

Molis et Nikhéa, les belles Hydriades,
Dans la source natale aux reflets de saphir,
15 Folâtraient au doux bruit des prochaines cascades,
Loin de Borée et de Zéphyr.

L'eau faisait ruisseler sur leurs blanches épaules
Le trésor abondant de leurs cheveux dorés,
Comme, au déclin du jour, le feuillage des saules
20 S'épanche en rameaux éplorés.

Parfois, dans les roseaux, jeunes enchanteresses,
Sous l'avidé regard des amoureux Sylvains,

De nacre et de corail enchâssés dans leurs tresses
Elles ornaient leurs fronts divins.

25 Tantôt, se défiant, et d'un essor rapide
Troublant le flot marbré d'une écume d'argent,
Elles ridaient l'azur de leur palais limpide
De leur corps souple et diligent.

Sous l'onde étincelante on sentait leur cœur battre,
30 De leurs yeux jaillissait une humide clarté,
Le plaisir rougissait leur jeune sein d'albâtre
Et caressait leur nudité.

Mais voici, dans la brume errante de la plaine,
Beau comme Endymion, l'urne d'argile en main,
35 Qu'Hylas aux blonds cheveux ceints d'un bandeau de laine
Paraît au détour du chemin.

Nikhéa l'aperçoit : – Ô ma sœur, vois, dit-elle,
De son urne chargé, ce bel adolescent ;
N'est-ce point, revêtu d'une grâce immortelle,
40 De l'Olympe un Dieu qui descend ?

Molis

Des cheveux ondoyants où la brise soupire
Ornent son col d'ivoire ; ignorant du danger,
Sur les fleurs et la mousse, avec un doux sourire,
Il approche d'un pied léger.

Nikhéa

45 Beau jeune homme, salut ! Sans doute une Déesse
Est ta mère. – Kypris de ses dons t'a comblé.

Molis

Salut, bel étranger, tout brillant de jeunesse !
Heureux cet humble bord d'être par toi foulé !

Nikhéa

Quel propice destin t'a poussé sur nos rives ?
50 Quel soleil a doré tes membres assouplis ?
Viens ! nous consolerons tes tristesses naïves,
Et nous te bercerons sur nos genoux polis.

Molis

Reste, enfant ! ne va plus par les mers vagabondes :
Éole outragerait ta sereine blancheur.

55 Viens, rouge de baisers, dans nos grottes profondes,
Puiser l'amour et la fraîcheur. –

Mais Hylas, oubliant son urne demi-pleine,
Et penché sur la source aux mortelles douceurs,
Écoutait, attentif, suspendant son haleine,

60 Parler les invisibles Sœurs.

Riant, il regardait dans la claire fontaine...
Soudain par son cou blanc deux bras l'ont attiré ;
Il tombe, et, murmurant une plainte incertaine,
Plonge sous le flot azuré.

65 Là, sur le sable d'or et la perle argentée
Molis et Nikhèa le couchent mollement,
Mêlant à des baisers sur leur lèvre agitée
Le doux nom de leur jeune amant.

Il s'éveille, il sourit, et, tout surpris encore,
70 De la grotte nacrée admirant le contour,
Sur les fluides Sœurs que la grâce décore
Son œil s'arrête avec amour.

Adieu le toit natal et la verte prairie
Où, paissant les grands bœufs, jeune et déjà pasteur,
75 Pieux, il suspendait la couronne fleurie
À l'autel du Dieu protecteur !

Adieu sa mère en pleurs dont l'œil le suit sur l'onde,
Et de qui le Destin à son sort est lié,
Et le grand Héraklès et Kolkhos et le monde !
80 Il aime, et tout est oublié⁸⁷ !

Comme Chénier, Leconte de Lisle concentre son attention sur l'amour d'Hylas et des nymphes, allant jusqu'à évacuer complètement le personnage d'Héraclès, mais loin de se rendre contemporain de la scène, il prend acte de la distance irrémédiable séparant le monde moderne de l'Antiquité et restitue

87 Leconte de Lisle, *Poèmes antiques* [1852], dans *Œuvres complètes*, éd. Edgar Pich, Paris, Champion, t. II, 2011, p. 152-155.

toute leur étrangeté aux figures du mythe. Là où Chénier, par exemple, se contentait d'évoquer les « nymphes » ou les « naïades », Leconte de Lisle reprend à Théocrite leurs noms exacts, « Molis » et « Nikhéa », et s'attache à leur restituer une consonance grecque par une transcription orthographique fidèle. Ces « Jeunes Reines des eaux » (v. 11) sont honorées par « Kyanée », divinité d'une fontaine proche de Syracuse, et leur statut divin les sépare nettement de l'humanité commune : c'est au creux d'une « vallée inconnue aux mortels » qu'elles poursuivent « leurs jeux immortels » (v. 12) et séduisent les « Sylvains » par la beauté de leurs « fronts divins » (v. 24). Au près de ces Hydriades, Borée, Zéphyr, Éole, le Sommeil, Kypris, le « grand Héraklès » et Kolkhos complètent le personnel mythologique. Par sa beauté même, sa « grâce immortelle » (v. 39), Hylas, le seul humain de la scène, est assimilé aux dieux de l'Olympe.

Dans cet univers mythologique rendu à son étrangeté, Leconte de Lisle évoque à son tour la séduction des nymphes et la sensualité naissante du jeune adolescent. Loin d'être aussi impassible et froid qu'on le prétend souvent, l'auteur sait dire ici les frémissements du désir et la douce volupté de la scène. La douceur, en effet, innerve tout l'univers de l'idylle et s'oppose à la rudesse de l'univers héroïque des « guerriers » qui se reposent près d'Argô, « liée au câble rude » (v. 5). Les naïades « folâtr[ent] au doux bruit des prochaines cascades » (v. 15), dans une atmosphère douce et paisible, loin du souffle froid de Borée et de la violence de Zéphyr. La beauté d'Hylas et son « doux sourire » (v. 43) se détachent sur un fond de « brume errante » (v. 33) et sa chevelure ondoie aux soupirs de la brise (v. 41). À la volupté de la séduction succède enfin la douceur du plaisir, puisqu'une fois qu'elles ont attiré Hylas dans leurs eaux, « Molis et Nikhéa le couchent mollement, / Mêlant à des baisers sur leur lèvre agitée / Le doux nom de leur jeune amant » (v. 66-68). Le travail des sonorités, et la dissémination de la sifflante *-s* en particulier, contribue à la création de cet univers de douceur, comme en témoignent par exemple les deux quatrains suivants :

Sous l'onde étincelante on sentait leur cœur battre,
De leurs yeux jaillissait une humide clarté,
Le plaisir rougissait leur jeune sein d'albâtre
Et caressait leur nudité. (v. 29-32)

Quel propice destin t'a poussé sur nos rives ?
Quel soleil a doré tes membres assouplis ?
Viens ! nous consolerons tes tristesses naïves,
Et nous te bercerons sur nos genoux polis. (v. 49-52)

Cette douceur et cette sensualité sont toutefois loin de posséder la même énergie et le même dynamisme que le désir naissant dans l'« Hylas » de Chénier ; elles ont au contraire quelque chose de crépusculaire, d'immobile presque, qui les en distingue radicalement. Beauté crépusculaire au sens propre d'abord, puisque Leconte de Lisle amplifie, dans les cinq premières strophes, la description d'un contexte vespéral que Théocrite ne faisait que mentionner (« Débarqués sur la plage, ils préparèrent banc par banc le repas du soir », v. 32-33) et que Chénier passait sous silence. Mais la beauté des nymphes, dans le jour qui décline, se colore aussi d'une certaine tristesse, puisque leur chevelure dorée ruisselle sur leurs épaules « comme au déclin du jour, le feuillage des saules / S'épanche en rameaux éplorés » (v. 19-20).

118

Cette note sombre va de pair avec un certain figement sculptural qui entrave la fluidité et le dynamisme du désir. Formellement, la clôture rimique des quatrains aux rimes croisées se substitue ici au fluide enchaînement des rimes suivies de Chénier, imprimant ainsi au poème une progression plus lente, plus heurtée. Il convient toutefois de nuancer là encore le lieu commun qui fait de Leconte de Lisle un impassible sculpteur de beautés figées dans le marbre : « Hylas » présente en effet une tension constante entre le dynamisme érotique et l'immobilité létale et celle-ci ne l'emporte qu'à la fin du poème dans un chant d'adieu au monde que nous tenterons d'interpréter par la suite. Cette tension est sensible, par exemple, dès les premières strophes : l'immobilisation progressive du monde à l'heure « où tout s'endort » (v. 2) contraste avec le mouvement gracieux des nymphes qui folâtraient dans la source et troublent parfois les eaux « d'un essor rapide » de « leur corps souple et diligent ». Mais cet univers fluide de Molis et Nikhéa est lui-même miné par une certaine immobilité. Si la nature participait pleinement, dans le poème de Chénier, au dynamisme du désir, elle est dotée ici d'une beauté minérale : la source a des « reflets de saphir » (v. 14), son flot est « marbré d'une écume d'argent » (v. 26), le sable est « d'or » et la perle « argentée » (v. 65). Les nymphes, ces « fluides Sœurs » (v. 71), sont aussi des beautés au « sein d'albâtre » (v. 31) et aux « genoux polis » (v. 52). À « l'avidé regard des amoureux Sylvains » (v. 22), qui suggère la tension du désir et l'imminence du mouvement, répond la beauté ornementale et figée de la nacre et du corail « enchâssés » dans la chevelure des naïades, et la grâce même a chez ces nymphes quelque chose d'artificiel puisqu'elle les « décore » (v. 71). Pour Hylas aussi, l'éveil du désir et l'entrée dans l'univers de l'idylle s'accompagnent paradoxalement d'une immobilisation progressive. Dans le regard des nymphes, il apparaît « revêtu d'une grâce immortelle » et « son col d'ivoire » a la « sereine blancheur » des statues ; charmé par les naïades, il les écoute en « suspendant son haleine » avant d'être entraîné dans leur grotte. Là, « son œil s'arrête avec amour » sur ses ravisseuses et le mouvement du désir se

fige dans une éternelle contemplation : Hylas a définitivement rejoint le groupe de marbre dans l'immobile éternité du mythe.

On comprend dès lors toute la portée de l'ultime modification que Leconte de Lisle fait subir à l'idylle de Théocrite. Le poète grec raconte qu'Hylas répond trois fois aux appels désespérés d'Héraclès, et suggère que sa voix, bien que grêle et lointaine, parvient à l'oreille du héros dont elle ranime le fol espoir. Une ombre de dialogue subsiste donc dans la distance. Dans le poème de Chénier, cette distance s'aggrave dans la mesure où Hylas « croit » seulement entendre les appels de son ami et lui répond d'une voix qui reste, pour l'Alcide, « non entendue et vaine ». Chez Leconte de Lisle, la rupture l'emporte définitivement, les voix se taisent : les appels d'Héraclès sont passés sous silence ; Hylas a succombé aux « mortelles douceurs » (v. 58) des nymphes – douceurs « mortelles » au sens propre, puisque le jeune homme est désormais mort au monde, aux devoirs, et à l'amitié : « Il aime, et tout est oublié ! » (v. 80).

Tout concourt, dans l'avant-dernier quatrain, à faire d'Hylas une figure du poète pastoral : il quitte définitivement son lieu natal, un lieu ouvert et plein de vie, la « verte prairie » protégée par les dieux, pour un lieu clos, une « grotte nacrée », qui renferme une beauté sculpturale, artificielle et des douceurs « mortelles ». C'est dire, en termes schillériens, que la poésie moderne de l'idylle ne saurait plus être naïve – car elle n'est plus de plain-pied avec l'origine – mais seulement sentimentale, vouée à une secondarité indépassable. Hylas quitte également l'univers épique, symbolisé par Hercule et les Argonautes. Il se désolidarise ainsi de tout ordre social pour ne plus vivre qu'en compagnie des nymphes : la poésie de l'idylle va donc de pair, dans la modernité, avec un nécessaire adieu au monde qui ôte au mythe toute visée fondatrice, toute efficacité dans la société. La préface de 1852 aux *Poèmes antiques* formule d'ailleurs explicitement ce double constat que nous voyons poétiquement suggéré par « Hylas » :

Nous sommes une génération savante ; la vie instinctive, spontanée, aveuglément féconde de la jeunesse, s'est retirée de nous ; tel est le fait irréparable. La Poésie, réalisée dans l'art, n'enfantera plus d'actions héroïques ; elle n'inspirera plus de vertus sociales ; parce que la langue sacrée, même dans la prévision d'un germe latent d'héroïsme ou de vertu, réduite, comme à toutes les époques de décadence littéraire, à ne plus exprimer que de mesquines impressions personnelles, envahie par les néologismes arbitraires, morcelée et profanée, esclave des caprices et des goûts individuels, n'est plus apte à enseigner l'homme⁸⁸.

88 Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1994, p. 310-311.

Pour qui se refuse à n'exprimer que de « mesquines impressions personnelles », il semble que le retrait dans la grotte des nymphes soit désormais le seul mode d'existence possible de la poésie, et tel est le sens du discours que Leconte de Lisle adresse aux poètes dans la suite de sa préface :

Aussi, êtes-vous destinés, sous peine d'effacement définitif, à vous isoler d'heure en heure du monde de l'action, pour vous réfugier dans la vie contemplative et savante, comme en un sanctuaire de repos et de purification. Vous rentrerez ainsi, loin de vous en écarter, par le fait même de votre isolement apparent, dans la voie intelligente de l'époque⁸⁹.

120 Chénier et Leconte de Lisle tirent donc des conclusions strictement opposées du même constat qu'ils font de la décadence des lettres et de la société. Le premier s'efforce passionnément de régénérer la poésie – et à travers elle, la société tout entière – en puisant dans l'Antiquité cette énergie qui manque à la modernité ; le second renonce au contraire à tout engagement social de l'écrivain dans la société et ne se tourne vers l'idylle antique que pour en contempler la « mortelle douceur » à jamais défunte.

Jean-Jacques Rousseau

En déployant toute une réflexion sur l'origine des langues et, plus largement, sur l'hypothèse d'un état de nature antérieur aux artifices de la civilisation, Rousseau donne aux chimères poétiques de l'Âge d'or la caution philosophique de la raison. Sa pensée de l'origine est inséparable d'un rapport complexe à la littérature pastorale : de *La Nouvelle Héloïse* (1761) aux *Confessions* (éd. posthumes, 1782, 1789), Rousseau renouvelle profondément la notion d'idylle en la situant à la croisée de l'existence, de la littérature et de la philosophie, et contribue paradoxalement à revivifier un genre pastoral dont il a pourtant cherché à se démarquer.

Le Devin de village

Jean-Jacques Rousseau, même à la fin de sa carrière, n'a jamais renié l'intermède pastoral qui lui valut les applaudissements de la Cour à Fontainebleau, en 1752 et grâce auquel il se fit un nom à Paris, lorsqu'en pleine « querelle des Bouffons » son *Devin* fut défendu par les partisans de l'opéra-bouffe italien contre les sectateurs de Rameau et de la musique française⁹⁰. La pièce met en scène les amours de Colin et Colette. La jeune bergère se plaint de l'infidélité de

⁸⁹ *Ibid.*, p. 311.

⁹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin de village, intermède*, représenté à Fontainebleau devant le Roi, les 18 et 24 octobre 1752, et à Paris, par l'Académie Royale de Musique, le jeudi premier mars 1753, Paris, chez la V. Delormel et Fils, 1853.

son berger, attiré par la Dame des lieux. Elle va conter ses malheurs au devin du village, qui lui promet son aide et lui conseille de feindre à son tour l'infidélité pour exciter la jalousie de Colin. Colette feint donc d'être amoureuse d'un monsieur de la ville ; sa ruse a l'effet escompté : Colin revient vers elle et les deux jeunes gens, réconciliés, remercient le devin. La scène s'achève par les chants et les danses de tous les villageois assemblés pour fêter le triomphe de l'amour. Selon les codes de la pastorale la plus traditionnelle, la pièce vante la simplicité rustique et les charmes naturels contre les galanteries, les richesses et les artifices de la ville, mais dans un langage châtié, sinon « digne d'un consul », du moins digne de la Cour : la pièce fut représentée plus de cinq cents fois à l'Académie Royale de Musique de Paris et Madame de Pompadour tint elle-même le rôle de Colin dans une représentation du *Devin* au château de Bellevue.

L'intermède pastoral de Rousseau subit le sort commun de la plupart des pièces à succès de l'époque et fit l'objet d'une adaptation parodique dès 1753 : les Favart donnèrent au Théâtre-Italien *Les Amours de Bastien et Bastienne*, une imitation parodique du *Devin*, où les mélodies et les paroles de Rousseau furent remplacées par des airs populaire à la mode⁹¹. C'est d'ailleurs cette parodie qui inspira au jeune Mozart, alors âgé de 12 ans, l'opéra bucolique *Bastien et Bastienne* en 1768. Du *Devin* de Rousseau à la pièce des Favart, il y a tout l'écart qui sépare la pastorale mondaine du vaudeville populaire. La confrontation des scènes est éloquente. Dans la scène V du *Devin de village*, par exemple, Colin se réjouit en ces termes de ses retrouvailles prochaines avec Colette :

COLIN

Je vais revoir ma charmante Maîtresse.

Adieux châteaux, grandeurs, richesse

Votre éclat ne me tente plus ;

Si mes pleurs, mes soins assidus

Peuvent toucher ce que j'adore,

Je vous verrai renaître encore

Doux moments que j'ai perdus.

Quand on sait aimer et plaire

A-t-on besoin d'autre bien !

Rend-moi ton cœur, ma Bergère,

Colin t'a rendu le sien.

91 Harny de Guerville, Charles-Simon Favart et Justine Favart, *Les Amours de Bastien et Bastienne, parodie du « Devin de village »*. Représenté à Bruxelles dans le cours du mois de novembre 1753 par les Comédiens françois sous les ordres de Son Altesse Royale, s. l. s. n., 1753.

Mon chalumeau, ma houlette
Soyez mes seules grandeurs ;
Ma parure est ma Colette,
Mes trésors sont ses faveurs.

Que de Seigneurs d'importance
Voudraient bien avoir sa foi !
Malgré toute leur puissance,
Ils sont moins heureux que moi⁹².

Dans la parodie des Favart, le berger et la bergère s'expriment de façon beaucoup plus simple, en un langage truffé d'expressions populaires :

BASTIEN
Rends moi ton cœur,
Fais mon bonheur ;
Viens dans mes bras.

BASTIENNE
Hélas !
Qu'il est charmant
De faire un heureux dénouement.

ENSEMBLE
Va je m'engage,
Et sans partage :
Tian, vla ma foi,
BASTIEN. Ton cher Bastien est tout à toi.
BASTIENNE. Ta chère Bastienne est toute à toi.
Plus de langage,
De varbiage,
À nos dépens
Ne faisons pas rire les gens⁹³.

Les scènes finales des deux pièces, où s'exprime la joie des villageois et des deux jeunes amoureux réconciliés, offrent un second exemple particulièrement éloquent de la différence des styles. *Le Devin* s'achève sur ces paroles de Colette,

COLETTE
Allons danser sous les ormeaux,

92 Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin de village*, *op. cit.*, p. 16.

93 Guerville et Favart, *Les Amours de Bastien et Bastienne*, *op. cit.*, p. 30.

Animez-vous jeunes fillettes :
Allons danser sous les ormeaux,
Galants prenez vos chalumeaux.

Les Villageoises répètent ces 4 vers.

COLETTE

Répétons mille chansonnettes,
Et pour avoir le cœur joyeux,
Dansons avec nos amoureux,
Mais n'y restons jamais seulettes.
Allons danser sous les ormeaux, etc⁹⁴.

Le final de *Bastien et Bastienne*, lui, substitue le « fracas » de la liesse populaire aux danses des galants bergers :

LE CHŒUR

Sautons, faisons fracas,
Chantons Bastien et Bastienne ;
L'Hymen, grâce à Colas,
Les enchaîne
Dans ses las.

BASTIEN, BASTIENE (*même air*)

Vive la Sorcellerie
Du fameux Sorcier Colas ;
Il fallait tout'sa Magie
Pour nous tirer d'embaras.

BASTIENE

Il vient d'rapatrier
Bastien avec sa Bastienne,

BASTIEN

Il vient d'nous marier ;
Jarniguene,
Queu Sorcier !

LE CHŒUR

Il vient d'rapatrier
Bastien avec sa Bastienne ;

94 Rousseau, *Le Devin de village*, *op. cit.*, p. 27.

Il vian d'les marier,
Jarniguene,
Queu Sorcier⁹⁵ !

Bastien et Bastienne, qui tient plus du vaudeville que de la grande comédie, peut s'autoriser un langage populaire et des mots de patois. *Le Devin* de Rousseau reste en revanche un divertissement de mondains, donnant à voir une campagne parée de toutes les grâces auxquelles on aspire à la Cour, et s'il a pu marquer l'histoire de la musique, il n'a guère bouleversé les codes de l'idylle galante : *La Nouvelle Héloïse*, publiée quelques années plus tard, en 1761, marquera au contraire un véritable tournant dans l'histoire du genre.

Un nouveau modèle pastoral

Le Devin de village est la seule œuvre de Rousseau qui relève explicitement du genre pastoral. La notion d'idylle ne disparaît pas des œuvres ultérieures, mais elle revêt d'autres formes. Dans un feuillet de 1890, intitulé *L'Idylle et la romance au XVIII^e siècle*, l'écrivain et journaliste français John Grand-Carteret (1850-1927) souligne ainsi le contraste entre « la pimpante idylle » rousseauiste de 1752 et les « romances sentimentales » de la seconde manière. Le succès du *Devin de village* lui semble emblématique de cet « engouement singulier pour la simplicité champêtre, pour la recherche de tout ce qui paraît tenir à la nature, dans une société qui a tout faussé, tout maquillé ; qui a donné une toilette, une mode aux arbres ; qui les astique comme une coiffure de femme, qui les taille comme une barbe d'homme »⁹⁶. L'idylle se caractérise ainsi par une reconstitution totalement artificielle de la nature champêtre et ses « bergers enrubannés aux joues fraîches et roses, cultivant la flûte et les arts » ressemblent plus aux personnages de Watteau qu'aux vrais paysans des campagnes. Vingt ans après, note Grand-Carteret, les « romances sentimentales » ont succédé aux « bergeries amoureuses » : « En cette seconde manière qui ouvre l'époque romantique et empiète sur le siècle va dominer la note langoureuse, la recherche de la nature, des plantes et des fleurs ; on sent l'influence du botaniste »⁹⁷. La seconde manière de Rousseau marquerait donc la fin de l'idylle et l'avènement d'un nouveau sentiment de la nature, sincère et passionné⁹⁸.

95 Guerville et Favart, *Les Amours de Bastien et Bastienne*, op. cit., p. 31-32.

96 John Grand-Carteret, *L'Idylle et la romance au XVIII^e siècle*, s. l. s. n., 1890, p. 1-2.

97 *Ibid.*, p. 6.

98 Les analyses de Daniel Mornet, en 1907, confortent cette interprétation : dans *Le Sentiment de la nature en France, de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre. Essai sur les rapports de la littérature et des mœurs* [1907], Genève, Slatkine Reprints, 2000, le critique oppose le « sentiment sentimental de la nature » (p. 505), ardent et sincère, à l'œuvre dans *La Nouvelle Héloïse*, aux artifices de l'églogue galante et à la demi-sincérité de l'églogue naïve de Gessner.

Faut-il, dès lors, abandonner la notion d'idylle pour qualifier ce qui se joue dans *La Nouvelle Héloïse* ? Jean Starobinski, dans *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle* (1971), interprète le roman à la lumière des catégories de Schiller comme une « idylle sentimentale » exprimant l'écart entre l'idéal et la réalité. Le charme des vieilles romances populaires, par exemple, évoquées dans la scène des vendanges de la cinquième partie, tient précisément à cet écart. La chanson populaire éveille le souvenir heureux d'une nature encore innocente, « mais parce qu'elle est à la fois nature et dévoilement du passé, signe mémoratif, elle devient, pour les belles âmes, l'expression d'une *nature perdue* ; elle s'offre comme la présence fantomatique d'un monde qui n'est plus. Le sentiment élégiaque, qui n'existe pas dans la chanson naïve, s'éveille à son contact »⁹⁹. Plus largement encore, tout le bonheur champêtre de la petite communauté de Clarens relève de l'idylle sentimentale. Starobinski insiste, en effet, sur l'irréparable distance qui s'est creusée entre ce bonheur retrouvé par les efforts de la vertu et le règne originel de la transparence :

La confiance des « belles âmes » ramène le règne de la limpidité : mais elles savent qu'il s'agit d'une transparence qu'elles avaient perdue, et qu'elles ont rétablie. Dans le bonheur qu'elles retrouvent, elles ne peuvent oublier le temps du malheur et de la division. Elles gardent ainsi le souvenir de leur tribulation entre la transparence initiale et la transparence restaurée : elles connaissent leur historicité. Elles savent aussi que leur bonheur actuel est l'effet de leur force et de leur libre décision, et qu'il est par conséquent précaire¹⁰⁰.

Pour le critique genevois, le sentiment rousseauiste de la nature doit donc s'entendre au sens schillérien du mot : *La Nouvelle Héloïse*, en rompant avec le modèle rhétorique et générique de la pastorale, procéderait ainsi à une redéfinition de l'idylle faisant la part belle à l'historicité.

Du point de vue de l'histoire littéraire, l'approche de Jean Starobinski permet d'inscrire Rousseau dans la tradition pastorale plutôt que d'en faire le fossoyeur du genre ; or, la réception de *La Nouvelle Héloïse* nous y engage. Cette œuvre, en effet, a contribué à revivifier la tradition pastorale et ses lecteurs ont souvent rétabli une continuité là où l'auteur proclamait une rupture. Rousseau a d'ailleurs consciemment joué de ce paradoxe, dans la seconde préface de son roman, présenté comme un dialogue fictif entre un homme de lettres (N.) et lui-même (R.). Son roman, prétend-il, ne s'adresse pas au public parisien, mais aux provinciaux et aux solitaires, dont les âmes, moins corrompues qu'à

⁹⁹ Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle, suivi de sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971, p. 114.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 115.

Paris, pourront mieux goûter la simplicité et la vertu de ses personnages. Son interlocuteur précise cependant que son lectorat pourrait être plus large si son roman bénéficiait de la vogue des romans champêtres :

Un homme qui vit dans le monde ne peut s'accoutumer aux idées extravagantes, au pathos affecté, au déraisonnement continuel de vos bonnes gens. Un Solitaire peut les goûter ; vous en avez dit la raison vous-même. Mais, avant que de publier ce manuscrit, songez que le public n'est pas composé d'Hermites. Tout ce qui pourrait arriver de plus heureux serait qu'on prit votre petit bonhomme pour un Céladon, votre Édouard pour un D. Quichote, vos caillets pour deux Astrées, et qu'on s'en amusât comme d'autant de vrais fous¹⁰¹.

126

Or, quoi qu'en dise Rousseau, c'est à Paris que sa *Nouvelle Héloïse* rencontra le plus grand succès, au prix sans doute d'une telle assimilation à la tradition pastorale : les maisons de campagnes se multiplient, comme les pèlerinages en Suisse, les villégiatures ressuscitent toutes les fantaisies idylliques et les citadins vont chercher aux champs la tranquillité qui leur manque à la ville. Le séjour à la campagne n'est, pour les mondains, qu'un raffinement de plus à leur vie de plaisirs, qui ne suppose aucunement la réforme morale que Rousseau appelait de ses vœux. La réception nervalienne de l'œuvre rousseauiste témoigne de la persistance de ce paradoxe au XIX^e siècle. Nerval intègre en effet Rousseau dans la continuité de la tradition pastorale, dont il représenterait, avec Goethe et Gessner, une variante sentimentale. Dans le « Dernier Feuillet » de *Sylvie*, par exemple, le glissement des références intertextuelles est caractéristique de cette intégration :

Rousseau dit que le spectacle de la nature console de tout. Je cherche parfois à retrouver mes bosquets de Clarens perdus au nord de Paris, dans les brumes. Tout cela est bien changé !

Ermenonville ! pays où fleurissait encore l'idylle antique, – traduite une seconde fois d'après Gessner ! [...] Quelquefois j'ai besoin de revoir ces lieux de solitude et de rêverie. J'y relève tristement en moi-même les traces fugitives d'une époque où le naturel était affecté ; je souris parfois en lisant sur le flanc des granits certains vers de Roucher, qui m'avaient paru sublimes, – ou des maximes de bienfaisance au-dessus d'une fontaine ou d'une grotte consacrée à Pan¹⁰².

¹⁰¹ Jean-Jacques Rousseau, « Préface de *La Nouvelle Héloïse* : ou entretien sur les romans, entre l'éditeur et un homme de lettres », dans *Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, t. II, p. 18.

¹⁰² Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 567. On se reportera également au chapitre XIII de *La Bohême galante*, « Ermenonville », où Nerval évoque l'île des Peupliers, dernier asile de Jean-Jacques, en soulignant l'aspect vieilli et artificiel de cette retraite bucolique : « En nous levant, nous allâmes parcourir les bois encore enveloppés des brouillards d'automne, que peu à peu nous vîmes se dissoudre en laissant reparaître le

Ce passage est révélateur d'une vision historique de l'idylle où se dessinent trois moments successifs : l'Antiquité représente l'origine, le moment de la nature « naïve » ; la seconde moitié du XVIII^e siècle, avec Gessner, Rousseau et Roucher, représente le moment de l'idylle « sentimentale », au sens schillérien, où l'artifice tente de donner l'illusion d'une nature et d'une innocence retrouvée ; cette deuxième époque est à son tour révolue, le lyrisme sentimental de Rousseau n'est plus qu'un « style vieilli » et Nerval a conscience d'écrire depuis une troisième époque encore, une époque de crise, où le doute et l'ironie entravent les élans de la grande éloquence poétique vers le sublime¹⁰³. L'auteur de *Sylvie* n'est pas le seul de son époque à situer Rousseau dans la continuité de la tradition pastorale. À la même époque, George Sand, qui renouvelle la veine bucolique avec ses romans champêtres en illustrant le terroir berrichon, ne cache pas son admiration pour Rousseau, dont elle prolonge les réflexions sur la vie primitive au sein de la nature et la vie factice de la civilisation urbaine, sur l'émotion presque religieuse éprouvée devant le spectacle de la nature et sur la proximité originelle de la parole et du chant. À l'inverse, Baudelaire se démarque violemment de cette tradition pastorale, dans laquelle il inclut George Sand aussi bien que Rousseau. Le poète des *Fleurs du Mal* dénonce le mythe primitiviste de l'état de nature comme une véritable hérésie religieuse, qui revient à nier le dogme du péché originel : au culte de la naïveté et à la célébration de la nature comme source et modèle du beau et du bien, Baudelaire oppose un éloge du dandysme et du maquillage, une poétique de la ville et du mal, fondée sur l'ironie et la réflexivité. Là encore, une continuité est rétablie entre Rousseau et la tradition pastorale dont il cherchait à se démarquer ; en témoignent par exemple ces notes de Baudelaire au sujet du comédien Philibert Rouvière, où Jean-Jacques est rapproché de Florian et de Berquin, deux auteurs célèbres pour leurs idylles à la fin du XVIII^e siècle :

Maître Favilla, de George Sand. Extraordinaire succès ! Rouvière, qui n'avait jamais joué que des natures amères, féroces, ironiques, atroces, a joué admirablement un rôle paternel, doux, aimable, idyllique. Cela tient, selon moi, à un côté peu connu de sa nature : amour de l'utopie, des idylles révolutionnaires ; – culte de Jean-Jacques, Florian et Berquin¹⁰⁴.

Si l'auteur de *La Nouvelle Héloïse* s'est ingénié à distinguer son entreprise de la tradition pastorale académique, son œuvre est néanmoins devenue l'emblème,

miroir azuré des lacs ; j'ai vu de pareils effets de perspective sur des tabatières du temps l'île des Peupliers, au-delà des bassins qui surmontent une grotte factice, sur laquelle l'eau tombe, – quand elle tombe – Sa description pourrait se lire dans les idylles de Gessner » (*ibid.*, t. III, p. 298).

¹⁰³ *Ibid.*, p. 567.

¹⁰⁴ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1975-1976, t. II, p. 242.

a posteriori, d'un renouveau de la littérature pastorale. Pour penser à la fois la rupture et la continuité, nous dirons donc que Rousseau a rompu avec l'ancien modèle générique de l'idylle, issu de la rhétorique classique et qu'il a contribué à promouvoir un nouveau modèle pastoral, d'ordre historique et philosophique.

Dans *La Nouvelle Héloïse*, l'idylle n'est plus un genre, mais une structure oppositionnelle qui sert de moteur au récit : Rousseau revisite ainsi les traditionnelles antithèses de la ville et de la campagne, de l'innocence et de la corruption, du rêve et de la réalité, en les inscrivant dans la temporalité d'un roman épistolaire au long cours, où la confrontation des points de vue narratifs et l'évolution des personnages dans la durée permettent d'en développer les différentes facettes. Le traitement rousseauiste de ces antithèses est profondément novateur. L'écrivain genevois rompt, en effet, aussi bien avec le traitement allégorique qu'avec le traitement romanesque de la fiction pastorale, pour lui conférer une dimension philosophique et morale. En choisissant de situer son roman, non en Arcadie, mais à Clarens, Rousseau abandonne les références à la mythologie pastorale et les figures allégoriques traditionnellement chargées de représenter les poètes ou les princes. Dans la seconde préface de *La Nouvelle Héloïse*, l'auteur affiche en outre son refus du traitement purement romanesque de l'idylle, où l'espace bucolique figurerait un ailleurs imaginaire, peuplé de personnages héroïques aux qualités surhumaines, évoluant dans une histoire fabuleuse et pleine de rebondissements invraisemblables :

128

N. [...] Je comprends encore qu'il ne s'agit pas de faire des Daphnis, des Sylvandres, des Pasteurs d'Arcadie, des Bergers du Lignon, d'illustres Paysans cultivant leurs champs de leurs propres mains, et philosophant sur la nature, ni d'autres pareils êtres romanesques qui ne peuvent exister que dans les livres ; mais de montrer aux gens aisés que la vie rustique et l'agriculture ont des plaisirs qu'ils ne savent pas connaître ; que ces plaisirs sont moins insipides, moins grossiers qu'ils ne pensent ; qu'il y peut régner du goût, du choix, de la délicatesse ; qu'un homme de mérite qui voudrait se retirer à la campagne avec sa famille et devenir lui-même son propre fermier, y pourrait couler une vie aussi douce qu'au milieu des amusements des Villes ; qu'une ménagère des champs peut être une femme charmante, aussi pleine de grâces, et de grâces plus touchantes que toutes les petites-maîtresses ; qu'enfin les plus doux sentiments du cœur y peuvent animer une société plus agréable que le langage apprêté des cercles, où nos rires mordants et satiriques sont le triste supplément de la gaieté qu'on n'y connaît plus ? Est-ce bien cela ?

R. C'est cela même¹⁰⁵.

105 Jean-Jacques Rousseau, « Préface de *La Nouvelle Héloïse* : ou entretien sur les romans, entre l'éditeur et un homme de lettres », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 21.

Inversant le rapport traditionnel de la fiction et de la réalité, Rousseau charge l'univers fictionnel d'incarner la « vraie vie », la vérité du sentiment, l'authenticité de la vertu et la transparence des cœurs. La fiction romanesque, note Starobinski, « prétend figurer un univers de la vérité : une société plus étroite, régie par des vertus sincères, et capable de connaître les grandes évidences du sentiment », tandis que l'univers réel de la société parisienne apparaît comme un lieu d'illusions et de mensonges¹⁰⁶.

Les chimères de l'idylle dessinent donc un espace intermédiaire entre l'ailleurs fabuleux et l'ici décevant. Le livre IX des *Confessions* éclaire la constitution progressive de cet espace fictionnel par le jeu du désir, de l'imagination et de la mémoire¹⁰⁷. Dans ce livre, Rousseau évoque la naissance, dans son esprit, de l'univers romanesque de *La Nouvelle Héloïse*, lors de son séjour à l'Ermitage, cet asile champêtre que Mme d'Épinay lui a ménagé dans son parc des Chevrettes, près de la forêt de Montmorency. En acceptant l'offre de Mme d'Épinay, Jean-Jacques espère retrouver aux Chevrettes le bonheur paisible de ses « chères Charmettes » – mais la désillusion ne se fait pas attendre. Toutes les conditions matérielles sont réunies pour favoriser son bonheur dans cette retraite champêtre, mais la douce compagnie de Thérèse ne suffit pas à combler la perception douloureuse d'un vide sentimental. Quittant alors les rivages décevants de la réalité présente, son esprit se laisse porter par le charme des souvenirs : lui reviennent en mémoire les différents objets de son désir passé, les brèves rencontres et les occasions manquées, avec Mlle Galley, Mlle de Graffenried, Mlle de Breil, Mme Bazile, Zulieta, etc. Dans l'ivresse du souvenir, qui ranime le désir, Jean-Jacques redevient « un berger extravagant »¹⁰⁸. L'imagination prend le relais de la mémoire et l'entraîne dans « le pays des chimères » :

Dans mes continuelles extases, je m'enivrais à torrents des plus délicieux sentiments qui jamais soient entrés dans un cœur d'homme. Oubliant tout à fait la race humaine, je me fis des sociétés de créatures parfaites, aussi célestes par leurs vertus que par leurs beautés, d'amis sûrs, tendres, fidèles, tels que je n'en trouvais jamais ici-bas¹⁰⁹.

Cette exaltation est suivie d'un mouvement de chute : la maladie, les soucis domestiques, la correspondance avec Voltaire au sujet de son poème sur *Le Désastre de Lisbonne*, tout concourt à ramener Rousseau de « l'empyrée »

¹⁰⁶ Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, op. cit., p. 409.

¹⁰⁷ Sur ce point, voir les analyses de Jean Starobinski, dont notre réflexion s'inspire très largement ici, *ibid.*, p. 403-408.

¹⁰⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, dans *Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, t. I, p. 427.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 427-428.

sur la terre. S'il renoue alors avec les figures chimériques de son imagination, celles-ci reparaissent désormais lestées du poids de la réalité :

Les Vallées de la Thessalie m'auraient pu contenter si je les avais vues ; mais mon imagination fatiguée à inventer voulait quelque lieu réel qui put lui servir de point d'appui, et me faire illusion sur la réalité des habitants que j'y voulais mettre. [...] Il me fallait cependant un lac, et je finis par choisir celui autour duquel mon cœur n'a jamais cessé d'errer. Je me fixai sur la partie des bords de ce lac à laquelle depuis longtemps mes vœux ont placé ma résidence dans le bonheur imaginaire auquel le sort m'a borné. Le lieu natal de ma pauvre Maman avait encore pour moi un attrait de prédilection. Le contraste des positions, la richesse et la variété des sites, la magnificence, la majesté de l'ensemble qui ravit les sens, émeut le cœur, élève l'âme, achevèrent de me déterminer, et j'établis à Vevey mes jeunes pupilles¹¹⁰.

130

L'espace bucolique ainsi constitué, à mi-chemin de l'imaginaire et du réel, est un espace de réconciliation, où s'harmonisent tous les éléments que l'histoire humaine a coutume d'opposer – l'art et la nature, la solitude et la communauté, la passion et la vertu, la croyance et l'athéisme, etc. –, la fiction rappelant dès lors l'unité de l'origine et préfigurant celle du Ciel. La contemplation des travaux champêtres dirigés par Wolmar ramène ainsi Saint-Preux au souvenir de l'Âge d'or :

Comment se dérober à la douce illusion que ces objets font naître ? On oublie son siècle et ses contemporains ; on se transporte au temps des patriarches ; on veut mettre soi-même la main à l'œuvre, partager les travaux rustiques, et le bonheur qu'on y voit attaché. Ô temps de l'amour et de l'innocence, où les femmes étaient tendres et modestes, où les hommes étaient simples et vivaient contents ! Ô Rachel ! fille charmante et constamment aimée, heureux celui qui pour t'obtenir ne regretta pas quatorze ans d'esclavage ! Ô douce élève de Noémi, heureux le bon vieillard dont tu réchauffais les pieds et le cœur ! Non, jamais la beauté ne règne avec plus d'empire qu'au milieu des soins champêtres. C'est là que les grâces sont sur leur trône, que la simplicité les pare, que la gaieté les anime, et qu'il faut les adorer malgré soi¹¹¹.

L'ordre de Clarens exprime l'effort humain pour rétablir cet Âge d'or perdu, au prix de nombreux sacrifices et d'un travail constant de sublimation du désir. La nostalgie de l'Âge d'or nourrit ainsi, chez Saint-Preux, un désir utopique de

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 430-431.

¹¹¹ Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, V^e partie, lettre VII, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 603-604.

réforme morale : cette utopie morale, qui vise à la transformation du monde, est au cœur du projet romanesque de Rousseau et les chimères de la fiction lui semblent le dernier expédient possible pour tenter de toucher les âmes corrompues de ses contemporains. Le cheminement de Julie et de Saint-Preux de la faiblesse à la vertu offre au lecteur l'exemple aimable d'une réforme possible et d'une paix retrouvée sur cette terre ; mais la fin du roman, où la mort de Julie ouvre sur un au-delà céleste, opère un ultime déplacement, de la terre vers le Ciel. La réconciliation des contraires n'est pas de ce monde, conclut finalement Rousseau, et l'univers idyllique de Clarens, figure d'un désir voué à n'être jamais réalisé dans la réalité historique, n'aura jamais d'autre éclat que celui de l'origine ou de la fin.

Cette réinterprétation du mythe pastoral marque un tournant capital dans l'histoire de l'idylle et pose, à bien des titres, les bases des réécritures romantiques ultérieures. Tout d'abord, en chargeant l'univers pastoral de figurer un univers de transparence et de pureté plus vrai que la vie réelle, Rousseau popularise une interprétation idéaliste du mythe pastoral, qui se prolongera tout au long du siècle suivant. De plus, en choisissant de dénouer son roman de la réforme morale, par la mort de Julie, dans le mysticisme et dans la Foi, l'auteur de *La Nouvelle Héloïse* restitue au mythe pastoral une dimension métaphysique, voire sacrée, qui s'était perdue au gré des interprétations allégoriques ou purement romanesques : cette question de la vérité et de la sacralité du mythe sera au cœur de la littérature du XIX^e siècle. Enfin, en abandonnant le paysage de l'Arcadie mythique et les contrées pastorales de pure convention au profit d'un lieu, certes fictif, mais modelé par la mémoire et l'expérience personnelles, Rousseau creuse le sillon de toutes les idylles du terroir et du pays natal qui fleuriront au siècle suivant. Cette alliance inédite entre la fiction littéraire et la vérité d'une expérience individuelle, par le biais notamment de la mémoire, esquisse une redéfinition décisive des rapports entre idylle et subjectivité dont *Les Confessions* révèlent toute la portée.

La pastorale classique a toujours eu une dimension auto-référentielle et l'allégorie du berger-poète est l'un des plus anciens modes de représentation de soi en littérature. Il y a loin, cependant, de cette représentation allégorique de soi à l'autobiographie moderne. En effet, la figure classique du berger-poète ne célèbre pas l'individu en tant que tel, elle est indissociable d'un éloge de la poésie et d'une sacralisation du poète : revêtir l'habit de berger, pour l'écrivain, est plutôt une manière de dépersonnalisation qu'une affirmation de sa singularité, celle-ci s'effaçant justement au profit d'une représentation codifiée de la subjectivité. La pastorale classique véhicule, en outre, un certain idéal de sociabilité : elle célèbre non seulement les relations harmonieuses d'un groupe de bergers, mais encore la communauté poétique dans son ensemble, à travers les âges, par le biais d'une forte intratextualité.

Or, l'œuvre autobiographique de Rousseau marque une rupture essentielle avec les fondements de ce système classique : elle consomme le divorce de l'individu et de la société, le divorce de l'homme social et de l'identité profonde, rendant caduque l'ancienne représentation conventionnelle de soi¹¹². L'auteur des *Confessions*, grand lecteur de *L'Astrée* et des pastorales de Gessner, ne feint pas d'ignorer la tradition pastorale, mais il la maintient à distance, comme il le faisait déjà dans la seconde préface de *La Nouvelle Héloïse*. Lorsqu'il s'identifie au « berger extravagant » de la pastorale baroque, par exemple, c'est sur un mode ironique et critique, pour se moquer des excès de sa propre exaltation sentimentale. Il trace en outre une ligne de démarcation très nette entre les chimères pastorales et la réalité, comme le prouve cet épisode du livre IV, où il renonce à faire le pèlerinage dans le Forez. Parti de Paris pour la Suisse, où il espérait retrouver Mme de Warens, Jean-Jacques passe à proximité de ces contrées mythiques de *L'Astrée* :

132

Je demandai la route du Forest, et tout en causant avec une hôtesse, elle m'apprit que c'était un bon pays de ressource pour les ouvriers, qu'il y avait beaucoup de forges, et qu'on y travaillait fort bien en fer. Cet éloge calma tout à coup ma curiosité romanesque, et je ne jugeai pas à propos d'aller chercher des Dianes et des Sylvandres chez un peuple de forgerons¹¹³.

Rousseau ne dénie pas son goût pour les chimères pastorales, mais si elles ont une part de vérité à ses yeux, en ce qu'elles disent quelque chose de ses rêveries et de son imagination, il les circonscrit et les tient à distance : son projet autobiographique se définit contre toute tendance à l'idéalisation de soi et du monde, puisqu'il s'agit au contraire de se montrer à nu, dans sa bassesse et ses infirmités autant que dans sa grandeur, et de peindre surtout son absolue singularité.

La mise à distance de la figure du berger-poète et le rejet de l'ancien système allégorique de représentation de soi s'accompagnent cependant d'une réappropriation originale des thèmes clés de la pastorale dans l'œuvre autobiographique : le bonheur de la retraite champêtre et la nostalgie du paradis perdu reparaissent, ici et là, comme des éléments constitutifs de l'identité subjective¹¹⁴. La fin du livre V et le début du livre VI des *Confessions*,

¹¹² Sur ce tournant capital dans l'histoire de la subjectivité littéraire, voir John E. Jackson, *Mémoire et subjectivité romantiques*, Paris, Corti, 1999. Voir également les remarques éclairantes de Françoise Lavocat, dont notre réflexion sur Rousseau s'inspire largement, dans *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Champion, 1998, p. 95-101, 470-481.

¹¹³ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 164.

¹¹⁴ Pour une étude des thèmes du bonheur pastoral et de la musicalité poétique de cette prose heureuse, voir l'article de Laurent Versini, « Les six premiers livres des *Confessions*, idylle »,

qui évoquent l'heureux séjour aux Charmettes, sont exemplaires de cette réinterprétation subjective. Décrivant son affection pour Mme de Warens, Jean-Jacques insiste sur la dimension existentielle de leur attachement mutuel :

Je devenais tout à fait son œuvre, tout à fait son enfant et plus que si elle eût été ma vraie mère. Nous commençâmes, sans y songer, à ne plus nous séparer l'un de l'autre, à mettre en quelque sorte toute notre existence en commun, et sentant que réciproquement nous nous étions non seulement nécessaires mais suffisants, nous nous accoutumâmes à ne plus penser à rien d'étranger à nous, à borner absolument notre bonheur et tous nos désirs à cette possession mutuelle et peut-être unique parmi les humains, qui n'était point, comme je l'ai dit, celle de l'amour, mais une possession plus essentielle, qui, sans tenir aux sens, au sexe, à l'âge, à la figure, tenait à tout ce par quoi l'on est soi, et qu'on ne peut perdre qu'en cessant d'être¹¹⁵.

L'auteur souligne l'absolue singularité de cette affection, irréductible aux amours communes, et le sentiment d'autosuffisance qu'elle produit : les deux membres du couple ne font plus qu'un, leurs désirs se résument à leur seule « possession mutuelle » – leurs désirs, mais également leur être tout entier, leur identité, ou « tout ce par quoi l'on est soi ». Il faut un lieu à cette affection « insulaire » et la retraite champêtre des Charmettes, à la porte de Chambéry, sera l'équivalent géographique de cet attachement plus essentiel encore que la passion amoureuse : « ce séjour est celui du bonheur et de l'innocence », s'exclame ainsi Jean-Jacques après la première nuit passée aux Charmettes¹¹⁶. Au moment de rédiger ses *Confessions*, Rousseau éprouve toute la difficulté qu'il y a à raconter ce bonheur, qui tient moins à des faits et gestes particuliers qu'à un sentiment d'être. Les célèbres vers d'Horace sur la retraite champêtre viennent alors sous sa plume, comme pour aider à dire l'indicible : véritable cliché poétique, il convoque immédiatement à l'esprit du lecteur toute l'idylle et toutes les représentations du bonheur pastoral, sans qu'il soit besoin de les dire. Quelques mots suffisent à enclencher le cours de la mémoire heureuse :

*Hoc erat in votis : modus agri non ita magnus,
Hortus ubi, et tecto vicinus jugis aquae fons,
Et paululum sylva super his foret.*

Je ne puis pas ajouter : *auctius atque Di melius fecere* : mais n'importe ; il ne m'en fallait pas davantage ; il ne m'en fallait pas même la propriété : c'était assez pour

Études Jean-Jacques Rousseau, n° 1, 1987, p. 23-35.

115 Rousseau, *Les Confessions*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 222.

116 *Ibid.*, p. 224.

moi de la jouissance ; et il y a longtemps que j'ai dit et senti que le propriétaire et le possesseur sont souvent deux personnes très différentes ; même en laissant à part les maris et les amants.

Ici commence le court bonheur de ma vie ; ici viennent les paisibles mais rapides moments qui m'ont donné le droit de dire que j'ai vécu. Moments précieux et si regrettés, ah ! recommencez pour moi votre aimable cours ; coulez plus lentement dans mon souvenir s'il est possible, que vous ne fîtes réellement dans votre fugitive succession. Comment ferai-je pour prolonger à mon gré ce récit si touchant et si simple ; pour redire toujours les mêmes choses, et n'ennuyer pas plus mes lecteurs en les répétant que je ne m'ennuyais moi-même en les recommençant sans cesse ? Encore si tout cela consistait en faits, en actions, en paroles, je pourrais le décrire et le rendre en quelque façon ; mais comme dire ce qui n'était ni dit, ni fait, ni pensé même, mais goûté, senti, sans que je puisse énoncer d'autre objet de mon bonheur que ce sentiment même ? Je me levais avec le soleil et j'étais heureux ; je me promenais et j'étais heureux, je voyais Maman et j'étais heureux, je la quittais et j'étais heureux ; je parcourais les bois, les coteaux, j'errais dans les vallons, je lisais, j'étais oisif, je travaillais au jardin, je cueillais les fruits, j'aidais au ménage, et le bonheur me suivait partout ; il n'était dans aucune chose assignable, il était tout en moi-même, il ne pouvait me quitter un seul instant.

134

Rien de tout ce qui m'est arrivé durant cette époque chérie, rien de ce que j'ai fait, dit et pensé tout le temps qu'elle a duré n'est échappé de ma mémoire. Les temps qui précèdent et qui suivent me reviennent par intervalles. Je me les rappelle inégalement et confusément ; mais je me rappelle celui-là tout entier comme s'il durait encore. Mon imagination, qui dans ma jeunesse allait toujours en avant et maintenant rétrograde, compense par ces doux souvenirs l'espoir que j'ai pour jamais perdu. Je ne vois plus rien dans l'avenir qui me tente ; les seuls retours du passé peuvent me flatter, et ces retours si vifs et si vrais dans l'époque dont je parle me font souvent vivre heureux malgré mes malheurs¹¹⁷.

L'originalité de cette page, au regard de l'histoire du genre, tient au processus d'intériorisation que Rousseau fait subir à l'idylle. Celle-ci devient un moment de l'histoire du sujet, un « îlot » de bonheur vécu qui survit dans la mémoire de l'individu. Dans *La Nouvelle Héloïse*, l'idylle apparaissait liée à l'enfance de l'humanité ; projetée sur le passé, elle figurait un état de nature antérieur aux corruptions de la civilisation et, réalisée de façon fictive dans le petit monde de Clarens, elle figurait l'utopie morale d'une transparence et d'un bonheur

117 *Ibid.*, p. 225-226.

retrouvés par l'effort de la vertu, du travail et de l'art. Rousseau réinterprétait ainsi l'idylle sur un mode historique et philosophique, comme Chénier, Gessner ou Schiller. Dans *Les Confessions*, Rousseau franchit une étape supplémentaire, en jouant cette philosophie de l'histoire au niveau de son histoire individuelle : la retraite pastorale des Charmettes figure un bonheur passé que l'auteur n'aura de cesse de retrouver dans ses expériences ultérieures, et ce bonheur révèle la véritable identité de son être, sa nature profonde, que les agressions extérieures et le jeu de la vie sociale tendent à masquer. Dans le passage cité, le souvenir des Charmettes revêt un caractère particulier, il constitue une sorte d'îlot mémoriel indestructible au milieu d'un flot de souvenirs confus : tout se passe comme si le souvenir de l'idylle passée tenait à l'être même du sujet et ne pouvait disparaître qu'avec lui. La fonction de la mémoire heureuse, comme le suggère John E. Jackson, est donc au moins double chez Rousseau : d'une part, le souvenir du bonheur passé est appelé à consoler le sujet de sa détresse présente, en lui permettant de revivre les sensations d'autrefois (« ces retours si vifs et si vrais dans l'époque dont je parle me font souvent vivre heureux malgré mes malheurs ») ; il est appelé, d'autre part, à révéler la véritable identité du sujet, la mémoire permettant au Je de renouer avec son être profond et de faire réadvenir, au milieu même des malheurs présents, la pure jouissance d'être soi éprouvée dans le passé¹¹⁸.

Finalement, les références à l'idylle ont un statut ambivalent dans l'œuvre autobiographique de Rousseau. D'un côté, elles figurent un état de bonheur passé et une forme de transparence du sujet à lui-même et aux autres, par rapport auxquels le présent est perçu comme un état de dégradation. La nostalgie du sujet pour ce bonheur perdu colore donc d'une tonalité élégiaque les évocations de l'idylle dans le cours du récit. D'un autre côté, l'auteur des *Confessions* fait preuve d'une lucidité, au moment de l'écriture, qui lui fait considérer avec ironie l'exaltation naïve du « berger extravagant » qu'il a pu être autrefois, lorsque son esprit s'envolait, tel un « cerf-volant », jusque dans « l'empyrée ». Nous retrouvons ainsi, par d'autres voies, cette correspondance qu'indiquait Jean Starobinski, dans *La Relation critique*, entre le « style de l'autobiographie » et la philosophie de l'histoire de Rousseau : « L'homme des origines, selon lui, possédait le bonheur et l'innocence : par rapport à cette félicité première, le présent est un temps de *dégradation* et de corruption. Mais l'homme des origines est aussi une « brute » privée des « lumières », et dont la raison est encore endormie : par rapport à cette obscurité initiale, le présent est le temps de la *réflexion lucide* et de la conscience élargie. Le passé peut donc être tour à tour

¹¹⁸ John. E. Jackson, *Mémoire et subjectivité romantiques*, op. cit., p. 22-23.

objet de nostalgie et objet d'ironie ; le présent est éprouvé tour à tour comme un état dégradé (moralement) et comme un état supérieur (intellectuellement) »¹¹⁹.

Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*

De l'anecdote à la pastorale

136

Le succès incontesté de *Paul et Virginie* contribue, plus explicitement encore que *La Nouvelle Héloïse*, au renouvellement de la littérature pastorale dans les dernières décennies du XVIII^e siècle. La genèse de ce petit récit s'étend sur près d'une vingtaine d'années au cours desquelles Bernardin de Saint-Pierre s'est efforcé de donner forme à l'image obsédante de la vierge naufragée et de la catastrophe du Saint-Géran¹²⁰. On ne sait précisément quand Bernardin fut instruit du naufrage de ce bateau, qui eut réellement lieu le 17 août 1744 au large de l'île de France, mais il recueillit, à ce sujet, les témoignages de plusieurs habitants de l'île lorsqu'il y séjourna du 14 juillet 1768 au 9 novembre 1770. À l'origine, donc, un événement funèbre, qui aurait pu rester dans l'ordre de l'anecdotique et de la relation pittoresque si Bernardin en avait adjoint le récit à la seconde édition de son *Voyage à l'île de France*, comme il avait prévu de le faire. Devant l'insuccès de la première édition, il dut cependant abandonner ce projet. L'ébauche de *Paul et Virginie* refit surface lorsque Bernardin entreprit d'écrire sa monumentale *Arcadie*, vaste poème en prose assemblant des récits hétéroclites (roman grec, récit sicilien, « choses vues », etc.) destinés à peindre le tableau d'une république idéale. Mais c'est finalement adossé à la troisième édition des *Études de la Nature* (1788), ouvrage philosophique où Bernardin expose sa conception de l'ordre et de l'harmonie de la nature, que *Paul et Virginie* parut dans sa forme définitive : l'image initiale de la vierge naufragée s'est finalement incarnée dans « une espèce de pastorale » au dénouement funèbre pour le moins hétérodoxe. Cet ouvrage a fait l'objet de jugements contradictoires et souvent lapidaires : ses détracteurs le réduisent à un petit conte moral tissé de lieux communs aussi simplistes qu'artificiels, tandis que d'autres admirent la sensibilité romantique qui se fait jour dans cette peinture de la nature primitive et dans cette tragédie d'un amour idéal voué à la mort. Il n'en reste pas moins que *Paul et Virginie* a d'abord été conçu et reçu comme une pastorale¹²¹. Dans l'« Avant-Propos » des éditions de 1788, 1789 et 1800, Bernardin de Saint-Pierre

119 Jean Starobinski, « Le style de l'autobiographie », dans *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 98.

120 Nous reprenons sur ce point les informations données par Jean Fabre, dans le chapitre qu'il consacre à « *Paul et Virginie*, pastorale », dans *Lumières et Romantisme. Énergie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, deuxième édition revue et corrigée, Paris, Klincksieck, 1980, p. 230-234.

121 Sur ce point, voir les analyses très fouillées de Jean Fabre et de Jean-Michel Racault : – Jean Fabre, « *Paul et Virginie*, pastorale », dans *Lumières et Romantisme*, op. cit., p. 225-257.

situe explicitement son « petit ouvrage » dans la lignée de la tradition pastorale, qu'il entend renouveler en de multiples façons :

Je me suis proposé de grands desseins dans ce petit ouvrage. J'ai tâché d'y peindre un sol et des végétaux différents de ceux de l'Europe. Nos poètes ont assez reposé leurs amants sur le bord des ruisseaux, dans les prairies et sous le feuillage des hêtres. J'en ai voulu asseoir sur le rivage de la mer, au pied des rochers, à l'ombre des cocotiers, des bananiers et des citronniers en fleurs. Il ne manque à l'autre partie du monde que des Théocrites et des Virgiles pour que nous en ayons des tableaux au moins aussi intéressants que ceux de notre pays. Je sais que des voyageurs pleins de goût nous ont donné des descriptions enchantées de plusieurs îles de la mer du Sud ; mais les mœurs de leurs habitants, et encore plus celles des Européens qui y abordent, en gâtent souvent le paysage. J'ai désiré réunir à la beauté de la nature entre les tropiques la beauté morale d'une petite société. Je me suis proposé aussi d'y mettre en évidence plusieurs grandes vérités, entre autres celles-ci : que notre bonheur consiste à vivre suivant la nature et la vertu. Cependant, il ne m'a point fallu imaginer de roman pour peindre des familles heureuses. Je puis assurer que celles dont je vais parler ont vraiment existé, et que leur histoire est vraie dans ses principaux événements. Ils m'ont été certifiés par plusieurs habitants que j'ai connus à l'île-de-France. Je n'y ai ajouté que quelques circonstances indifférentes, mais qui, m'étant personnelles, ont encore en cela même de la réalité. Lorsque j'eus formé, il y a quelques années, une esquisse fort imparfaite de cette espèce de pastorale, je priai une belle dame qui fréquentait le grand monde, et des hommes graves qui en vivaient loin, d'en entendre la lecture, afin de pressentir l'effet qu'elle produirait sur des lecteurs de caractères si différents : j'eus la satisfaction de leur voir verser à tous des larmes. Ce fut le seul jugement que j'en pus tirer, et c'était aussi tout ce que j'en voulais savoir¹²².

Comme Florian, qui, dans la préface d'*Estelle* (1788), prend acte de l'usure des clichés de la pastorale et reconnaît que ce genre fait désormais « bailler » tout le monde, Bernardin souligne le caractère éculé du modèle pastoral classique (« Nos poètes ont assez reposé leurs amants sur le bord des ruisseaux »). Il se propose de renouveler le genre en délocalisant les scènes traditionnelles et n'ambitionne rien de moins que d'être le Virgile ou le Théocrite de « l'autre partie du monde », en situant sa pastorale à l'île de

– Jean-Michel Racault, « Pastorale et roman dans *Paul et Virginie* », dans *Études sur Paul et Virginie et l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre*, textes réunis par Jean-Michel Racault, Saint-Denis, Publications de l'Université de la Réunion, 1986, p. 177-200.

122 Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, éd. Robert Mauzi, Paris, Garnier-Flammarion, 1992, p. 201-202.

France et ses amants « à l'ombre des cocotiers, des bananiers et des citronniers en fleurs ». L'exotisme semble jouer le même rôle d'éloignement et d'écart par rapport à la réalité que l'ancienne convention mythologique. Dans le « Préambule », Bernardin compare ainsi son « humble pastorale » à l'épopée homérique, l'éloignement exotique favorisant le même type d'idéalisation que le grandissement épique :

En vérité, s'il m'est permis de le dire, je crois que mon humble pastorale pourrait fort bien m'acquérir un jour autant de célébrité que les poèmes sublimes de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* en ont valu à Homère. L'éloignement des lieux comme celui des temps en met les personnages à la même distance, et les couvre du même respect. J'ai déjà un Nestor dans le vieux Domingue, et un Ulysse dans mon jeune voyageur¹²³.

138

La référence à l'épopée met en évidence la tension de la petite forme vers la grande et l'auteur affirme à plusieurs reprises qu'il poursuit de « grands desseins » à travers cette « humble pastorale », qu'il y expose de « grandes vérités » morales et philosophiques, faisant glisser par là-même le *paulo majora canamus* de la rhétorique vers la philosophie.

L'« Avant-Propos » de *Paul et Virginie* engage également une réflexion sur le régime de représentation adopté. La référence aux grands modèles antiques (Homère, Théocrite et Virgile) fait signe vers un régime très conventionnel de représentation, aux antipodes de la *mimesis* réaliste : Bernardin se démarque ainsi des voyageurs qui « gâtent » leurs descriptions « enchantées » des îles de la mer du Sud par la peinture trop réaliste des mœurs dépravées de leurs habitants ; il se propose au contraire de peindre la « belle Nature » sous toutes ses formes. Dans le même temps, cependant, il se réclame d'un certain réalisme : il soutient que ses personnages « ont vraiment existé » et que la véracité de leur histoire peut être certifiée par « plusieurs habitants » qu'il a connus à l'île de France. Conformément aux normes du genre romanesque au XVIII^e siècle, ce « petit ouvrage » se défend d'être une œuvre d'imagination (« il ne m'a point fallu imaginer de roman pour peindre des familles heureuses ») et se présente comme un document véridique, relatant des faits réels, recueillis par un auteur réduit au statut de simple « éditeur ». L'espace bucolique se redéfinit donc dans le cadre d'une tension entre deux régimes de représentation apparemment opposés.

Le dénouement funèbre de *Paul et Virginie*, enfin, tranche avec la traditionnelle fin heureuse des pastorales. Bernardin de Saint-Pierre prétend non seulement édifier, mais aussi toucher ses lecteurs, et le pathétique est l'un des ressorts

123 *Ibid.*, p. 29.

essentiels de son récit. Cette alliance des larmes et de l'idylle est courante dans ce dernier tiers du siècle où les élégies pastorales sont à la mode et expriment la nostalgie du paradis perdu. Toute la question est de savoir si le négatif, omniprésent dans *Paul et Virginie* sous les formes de la mélancolie, de la solitude et de la mort, peut se réduire à l'expression d'une telle nostalgie.

Plusieurs études, notamment celles déjà citées de Jean Fabre et de Jean-Michel Racault, ont analysé en détail les multiples aspects qui rattachent *Paul et Virginie* à la tradition pastorale, aussi nous contenterons-nous ici de les mentionner rapidement. L'organisation spatiale, fortement symbolique et polarisée, est sans doute la caractéristique la plus évidente : elle oppose un espace protégé, véritable havre de paix et de bonheur, au reste de l'île de France et à l'Europe, décrite comme le lieu de la dépravation sociale et des fausses valeurs. Les deux cabanes de Mme de la Tour et de Marguerite sont situées au centre d'un bassin naturellement protégé par « de grands rochers escarpés comme des murailles » dont l'efficace est aussi bien physique que morale¹²⁴ : tout se passe en effet comme si ces rochers « étaient des remparts contre l'infortune, et comme si le calme de la nature pouvait apaiser les troubles malheureux de l'âme »¹²⁵.

Au sein de cet asile sauvage rendu fertile par les soins de ses habitants, vit une petite société idéale, qui n'est pas sans rappeler celle de Clarens. L'amitié la plus pure unit les deux femmes exilées de France, Marguerite et Mme de la Tour, et si l'égalité sociale ne règne pas dans les faits, puisqu'elles ont chacune un esclave (Marie et Domingue), l'affection mutuelle semble effacer tout ce que l'esclavage comporte de contrainte. Tous les membres de la petite société vivent dans une sorte d'autarcie heureuse, rendue possible par leur frugalité, leurs travaux et leur indifférence à la considération publique :

[Mme de la Tour et Marguerite] lisaient dans les yeux de leurs esclaves la joie qu'ils avaient de les revoir. Elles trouvaient chez elles la propreté, la liberté, des biens qu'elles ne devaient qu'à leurs propres travaux, et des serviteurs pleins de zèle et d'affection. Elles-mêmes, unies par les mêmes besoins, ayant éprouvé des maux presque semblables, se donnant les doux noms d'amie, de compagne et de sœur, n'avaient qu'une volonté, qu'un intérêt, qu'une table¹²⁶.

L'amitié des deux amies est scellée par l'amour qu'elles portent à leurs enfants : « elles prenaient plaisir à les mettre ensemble dans le même bain, et à les coucher

124 Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, dans *Romanciers du XVIII^e siècle*, éd. Étiemble, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, t. II, p. 1229.

125 *Ibid.*, p. 1231.

126 *Ibid.*, p. 1235.

dans le même berceau. Souvent elles les changeaient de lait »¹²⁷. Paul et Virginie sont élevés comme s'ils étaient frère et sœur, et leur amour croît ainsi dans l'innocence la plus pure. Bernardin retrouve ici le thème des amours enfantines, il peint, comme l'auteur de *Daphnis et Chloé*, l'éveil des sens et de la passion qui s'ignore, tout en substituant à l'érotisme païen de Longus des considérations directement inspirées de la philosophie des Lumières sur l'éducation des deux « enfants de la nature ». Comme Daphnis, Paul rapporte à Virginie des fleurs, des fruits et des nids d'oiseaux de ses courses dans les bois ; comme Chloé, Virginie mène paître ses chèvres au bord des fontaines et prépare de petits fromages avec leur lait. Leur vie se partage entre le loisir, les jeux innocents dans la nature, les menus travaux et les actes de bienfaisance qui font rayonner le bonheur de la petite société sur tous les pauvres de l'île.

140

L'harmonie qui règne entre les habitants de l'espace bucolique se double d'une harmonie d'ordre cosmique. Les jeunes gens vivent au rythme de la nature, dans un temps cyclique toujours recommencé, hors de l'historicité linéaire : « Ils connaissaient les heures du jour par l'ombre des arbres ; les saisons, par les temps où ils donnent leurs fleurs ou leurs fruits ; et les années, par le nombre de leurs récoltes. [...] Leur vie semblait attachée à celle des arbres comme celle des faunes et des dryades »¹²⁸. Cette nature est un « temple divin » où Paul et Virginie admirent inlassablement les œuvres d'une « Intelligence infinie, toute-puissante, et amie des hommes »¹²⁹.

Pour dire cette harmonie primitive de l'homme, de la nature et du divin, Bernardin de Saint-Pierre recourt aux images de l'Antiquité païenne aussi bien qu'à celles de l'Ancien Testament. Quand ils ne sont pas comparés aux faunes et aux dryades, Paul et Virginie apparaissent tantôt comme « les enfants de Léda »¹³⁰ ou « un groupe antique de marbre blanc »¹³¹, tantôt, dans la perspective chrétienne, comme des anges (« enfants du ciel », « esprits bienheureux »)¹³², ou comme Adam et Ève réunis dans le Jardin d'Éden¹³³. La variété des références intertextuelles témoigne également de ce primitivisme synchrétique. Sur « l'écorce d'un tatamaque », par exemple, est gravé le fameux vers de Virgile : « *Fortunatus et ille deos qui novit agrestes !* » et la pastorale grecque de *Daphnis et Chloé*, même si elle n'est pas explicitement citée, est omniprésente dans la première partie du récit¹³⁴. Comme les héros de Longus, Paul et Virginie se livrent à de touchantes

127 *Ibid.*

128 *Ibid.*, p. 1260.

129 *Ibid.*, p. 1255.

130 *Ibid.*, p. 1237.

131 *Ibid.*, p. 1238.

132 *Ibid.*

133 *Ibid.*, p. 1261.

134 *Ibid.*, p. 1251.

pantomimes : mais au lieu de mimer les aventures de Pan et de Syrinx, les deux enfants représentent des scènes de la pastorale hébraïque : « Ces drames étaient rendus avec tant de vérité qu'on se croyait transporté dans les champs de la Syrie ou de la Palestine »¹³⁵.

Finalement, l'esthétique de Bernardin de Saint-Pierre repose sur ce décalage caractéristique du genre pastoral entre le primitivisme du sujet, la spontanéité naïve des scènes représentées, d'une part, et le tissu de conventions et de lieux communs qui leur donnent corps d'autre part. L'intérêt majeur de cette « espèce de pastorale », dans notre perspective, réside toutefois dans les évolutions que Bernardin fait subir aux diverses conventions du genre.

L'harmonie en question

Bernardin de Saint-Pierre ne cesse de souligner la grandeur des desseins qu'il a confiés à son « petit ouvrage ». Dans la tradition classique héritée de Virgile, l'esthétique du *paulo majora canamus* (« Haussons un peu le ton ») repose sur la notion rhétorique de convenance, qui désigne la nécessaire adaptation du style au sujet traité, à l'auditoire et à la circonstance : elle répond, dans la IV^e églogue, à la position élevée du destinataire (le consul Pollion) et à la noblesse du sujet (l'annonce prophétique d'un nouvel Âge d'or). Pour Bernardin de Saint-Pierre, l'élévation engage des enjeux éthiques bien plus que stylistiques : elle qualifie son projet d'édification, jugé plus « grand », plus « noble » que la simple écriture d'agrément. Les « grandes vérités » dont il est question dans l'Avant-Propos sont d'ordre moral et Bernardin les résume par cette formule : « que notre bonheur consiste à vivre suivant la nature et la vertu ». On a souvent reproché à l'auteur de *Paul et Virginie* la faiblesse de sa philosophie morale, et notamment cette identification simpliste de deux concepts, la nature et la vertu, que son maître, Jean-Jacques Rousseau, avait pourtant très nettement distingués. Pour l'auteur de *La Nouvelle Héloïse*, la vertu est même aux antipodes de la nature, puisqu'elle se définit précisément comme l'effort entrepris pour faire table rase des désirs et des passions naturelles en vue de construire un ordre raisonnable qui réponde aux impératifs de la vie en société¹³⁶. Une telle utopie sociale est absente de *Paul et Virginie*, qui se contente d'opposer le paradis naturel et la société corrompue sans tenter de les concilier, comme Rousseau, dans une relation dialectique. Il est vrai, en outre, que le récit semble contredire la définition du bonheur posée par l'auteur dans l'Avant-Propos : tout le malheur de Paul et Virginie vient en effet de ce que les impératifs de la vertu contredisent ceux de la nature. Alors que la scène du bain de Daphnis marquait dans l'œuvre de Longus une

¹³⁵ *Ibid.*, p. 1258.

¹³⁶ Voir Robert Mauzi, *L'Idée de bonheur, op. cit.*, p. 632.

étape capitale dans l'initiation des enfants à leur propre sensualité désirante, la scène du bain de Virginie est envisagée par Bernardin en termes de Chute : elle met fin au règne de l'innocence naturelle et encourage Mme de la Tour à préserver la vertu de sa fille en la séparant de Paul. C'est encore le souci de la vertu, lors du naufrage du Saint-Géran, qui conduit Virginie à préférer la pudeur et la mort à l'appel naturel de la vie. À n'en rester qu'à ce niveau d'analyse, l'on risque cependant de se méprendre sur la signification de la mort de Virginie : elle fait certes le malheur terrestre des amants, mais elle ouvre aussi sur la promesse d'une félicité éternelle dans l'au-delà. Dans *Paul et Virginie*, la problématique morale et la critique sociale se voient ainsi dépassées par une recherche spirituelle, voire mystique.

142

Si Bernardin de Saint-Pierre met en avant la dimension édifiante de son œuvre, sacrifiant ainsi à la mode contemporaine de l'idylle morale, son originalité tient à la dimension métaphysique nouvelle qu'il confère à la pastorale. Le *carmen* bucolique avait déjà, dans l'Antiquité, une portée spirituelle, puisqu'il célébrait dans une perspective orphique l'accord du cosmos et du chant poétique. Dans la V^e bucolique de Virgile, par exemple, Mopse décrit le deuil de la nature et des animaux depuis la mort de Daphnis ; sur un mode plus heureux, le chant de Silène, dans la VI^e bucolique, fait danser tout l'univers, de l'arbre aux divinités, en passant par les fauves. Le chant poétique, inspiré par les dieux, agit comme un révélateur de l'harmonie cosmique qui unit toute l'échelle des êtres. On est là dans l'ordre universel du mythe : Orphée, Silène, Daphnis et les bergers qui peuplent les bucoliques sont des allégories du poète et non de l'individu dans sa singularité. L'harmonie cosmique chantée par Bernardin de Saint-Pierre, qui unit l'homme, la nature et Dieu, est assez différente. L'auteur fait plusieurs allusions, il est vrai, au divin immanent et à l'unité symbolique de la nature païenne, mais il superpose à cette représentation un schème transcendant plus prégnant encore, hérité du christianisme : aux multiples divinités champêtres de *Daphnis et Chloé*, Bernardin substitue une seule puissance créatrice, une seule « Intelligence infinie », dont les harmonies de la nature manifestent les œuvres. Dans la nature ainsi dépeuplée des divinités païennes, l'homme éprouve sa solitude, sa contingence, il s'éprouve comme individu face à Dieu et à sa Création. Relue à la lumière du christianisme, la pastorale se voit confier la tâche de célébrer les analogies qui relient l'individu à la Création.

C'est bien cet aspect, à la fois poétique et métaphysique, que Mme de Staël ou Chateaubriand retiennent de *Paul et Virginie*, bien plus que l'ambition édifiante, somme toute assez banale, mise en avant par Bernardin lui-même. Dans la seconde partie de *De la littérature* (1800), au chapitre V qui traite des « Ouvrages d'imagination », Mme de Staël rapproche ainsi Bernardin de

Rousseau et salue en eux les inventeurs d'un « nouveau genre de poésie », fondé sur l'analogie :

Un nouveau genre de poésie existe dans les ouvrages en prose de J.-J. Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre ; c'est l'observation de la nature dans ses rapports avec les sentiments qu'elle fait éprouver à l'homme. Les anciens, en personnifiant chaque fleur, chaque rivière, chaque arbre, avaient écarté les sensations simples et directes, pour y substituer des chimères brillantes ; mais la providence a mis une telle relation entre les objets physiques et l'être moral de l'homme, qu'on ne peut rien ajouter à l'étude des uns qui ne serve en même temps à la connaissance de l'autre.

On ne sépare pas dans son souvenir le bruit des vagues, l'obscurité des nuages, les oiseaux épouvantés, et le récit des sentiments qui remplissaient l'âme de Saint-Preux et de Julie, lorsque sur le lac qu'ils traversaient ensemble, *leurs cœurs s'entendirent pour la dernière fois*.

La nature féconde de l'île de France, cette végétation active et multipliée que l'on retrouve sous la ligne, ces tempêtes effrayantes qui succèdent rapidement aux jours les plus calmes, s'unissent dans notre imagination avec le retour de Paul et Virginie revenant ensemble, portés par leur nègre fidèle, pleins de jeunesse, d'espérance et d'amour, et se livrant avec confiance à la vie, dont les orages allaient bientôt les anéantir.

Tout se lie dans la nature, dès qu'on en bannit le merveilleux ; et les écrits doivent imiter l'accord et l'ensemble de la nature¹³⁷.

Le « nouveau genre de poésie » évoqué ici peut se fondre dans la prose, dans la mesure où la poésie n'est plus définie en termes formels de versification, mais par le principe de l'analogie. L'idylle est une notion suffisamment souple et polysémique pour suivre le mouvement de cette redéfinition et s'assurer une place au sein du lyrisme romantique, en vers ou en prose : les déterminations génériques, avec leur lot de distinctions entre églogue, bucolique, idylle, pastorale, bergerie, etc. sont reléguées à l'arrière-plan, tout comme le décorum proprement champêtre et pastoral, tandis que les notions d'unité, d'harmonie et d'analogie passent au premier plan. La critique de la société, la réflexion sur les conditions sociales et les questions morales, si elles restent présentes dans *Paul et Virginie*, semblent néanmoins dépassées par cette ouverture de la pastorale, que l'on peut dire ainsi romantique, au questionnement métaphysique. Dans le *Génie du christianisme* (1802), Chateaubriand cite ainsi à plusieurs reprises le

137 Madame de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, éd. Axel Blaesche, Paris, Flammarion, coll. « Classiques Garnier », 1998, p. 354-355. Nous modernisons l'orthographe.

petit ouvrage de Bernardin comme une preuve de la supériorité de la littérature moderne sur les œuvres de l'Antiquité païenne. Il se soucie peu de distinguer les étiquettes génériques et emploie indifféremment les mots *églogue*, *bucolique* ou *pastorale* pour désigner *Paul et Virginie*. Il est sensible au charme tiré de la christianisation des motifs traditionnels de la pastorale – « car cette religion, écrit-il, chassant de petites divinités des bois et des eaux, a seule rendu au poète la liberté de représenter les déserts dans leur majesté primitive »¹³⁸. Il loue le charme d'une « certaine morale mélancolique » qui fait de *Paul et Virginie* une pastorale si touchante à ses yeux, et cette mélancolie naît précisément, pour Chateaubriand, du face à face solitaire de l'individu avec une nature dont l'immensité le renvoie, par une mystérieuse analogie, à la grandeur de son âme :

144

Il y a dans l'homme un instinct qui le met en rapport avec les scènes de la nature. Eh ! qui n'a passé des heures entières, assis sur le rivage d'un fleuve, à voir s'écouler les ondes ! Qui ne s'est plu, au bord de la mer, à regarder blanchir l'écueil éloigné ! Il faut plaindre les anciens, qui n'avaient trouvé dans l'Océan que le palais de Neptune et la grotte de Protée ; il était dur de ne voir que les aventures des Tritons et des Néréides dans cette immensité des mers, qui semble nous donner une mesure confuse de la grandeur de notre âme, dans cette immensité qui fait naître en nous un vague désir de quitter la vie, pour embrasser la nature et nous confondre avec son Auteur¹³⁹.

Le principe d'analogie est au cœur du romantisme français, et l'un des enjeux essentiels touche au statut des correspondances entre le monde et le sujet : sont-elles nécessaires ou arbitraires ? Y a-t-il un principe divin qui garantisse la lisibilité du grand livre de la nature, ou bien la signification est-elle donnée de façon arbitraire par un sujet contingent, sans la caution d'aucune transcendance ? Ce questionnement est latent dans *Paul et Virginie*, et les apparentes contradictions philosophiques que l'on reproche souvent à Bernardin ne sont peut-être que les signes d'une perception intuitive et poétique, inséparable du renouvellement des codes de la pastorale, des incertitudes métaphysiques caractéristiques de la modernité.

Les correspondances entre la nature et le monde humain sont figurées de diverses façons dans le récit et l'on relèvera par exemple de fréquentes comparaisons architecturales appliquées au cadre naturel. Les scènes de nomination sont elles aussi emblématiques de cette poétique de l'analogie :

¹³⁸ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, dans *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, II^e partie, livre III, chapitre VII, p. 707.

¹³⁹ *Ibid.*, II^e partie, livre IV, chapitre I, p. 721.

en nommant les lieux qui leur sont chers (noms soulignés dans le texte par les petites capitales), les membres de la « petite société » personnalisent les terres du bassin où ils ont trouvé refuge et donnent un visage familier à la nature sauvage :

Ces familles heureuses étendaient leurs âmes sensibles à tout ce qui les environnait. Elles avaient donné les noms les plus tendres aux objets en apparence les plus indifférents. Un cercle d'orangers, de bananiers et de jameroses plantés autour d'une pelouse, au milieu de laquelle Virginie et Paul allaient quelquefois danser, se nommait LA CONCORDE. Un vieux arbre, à l'ombre duquel madame de la Tour et Marguerite s'étaient raconté leurs malheurs, s'appelait LES PLEURS ESSUYÉS. Elles faisaient porter les noms de BRETAGNE et de NORMANDIE à de petites portions de terre où elles avaient semé du blé, des fraises et des pois. Domingue et Marie désirant, à l'imitation de leurs maîtresses, se rappeler les lieux de leur naissance en Afrique, appelaient ANGOLA et FOULLEPOINTE deux endroits où croissait l'herbe dont ils faisaient des paniers, et où ils avaient planté un calebassier. Ainsi, par ces productions de leurs climats, ces familles expatriées entretenaient les douces illusions de leur pays et en calmaient les regrets dans une terre étrangère. Hélas ! j'ai vu s'animer de mille appellations charmantes les arbres, les fontaines, les rochers de ce lieu maintenant si bouleversé, et qui, semblable à un champ de la Grèce, n'offre plus que des ruines et des noms touchants¹⁴⁰.

Le rapport de l'homme à la nature n'est pas immédiat, il ne s'agit pas d'une harmonie préétablie, mais d'une mise en relation, forcément contingente, qui passe ici par le langage, ailleurs par le truchement des sens. Le lieu bucolique terrestre n'est donc pas le lieu de l'absolu, il n'en est qu'un avatar précaire et dégradé. Bernardin lui fait subir une relativisation semblable à celle de Gessner, dans « Le Souhait », en lui opposant la perfection et l'absolu de la félicité céleste, promise par la Providence divine. Ainsi, dans le long discours philosophique par lequel il tente de consoler Paul après la mort de Virginie, le vieillard imagine-t-il les mots que la jeune fille pourrait prononcer si la mort le lui permettait :

Ô Paul ! ô mon ami ! souviens-toi de ces jours de bonheur, où dès le matin nous goûtions la volupté des cieux, se levant avec le soleil sur les pitons de ces rochers, et se répandant avec ses rayons au sein de nos forêts. Nous éprouvions un ravissement dont nous ne pouvions comprendre la cause. Dans nos souhaits innocents nous désirions être tout vue, pour jouir des riches couleurs de l'aurore ;

¹⁴⁰ Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, dans *Romanciers du XVIII^e siècle*, éd. cit., t. II, p. 1252.

tout odorat, pour sentir les parfums de nos plantes ; tout ouïe, pour entendre les concerts de nos oiseaux ; tout cœur, pour reconnaître ces bienfaits. Maintenant à la source de la beauté d'où découle tout ce qui est agréable sur la terre, mon âme voit, goûte, entend, touche immédiatement ce qu'elle ne pouvait sentir alors que par de faibles organes. Ah ! quelle langue pourrait décrire ces rivages d'un orient éternel que j'habite pour toujours¹⁴¹ ?

146

Même bucolique, le séjour terrestre reste le règne de la médiation, tandis que l'au-delà, où il n'y a plus ni langage, ni sens, est placé sous le signe de l'immédiat. Avec l'irruption de la mort, l'idylle terrestre ne disparaît que pour renaître, absolue, dans le séjour céleste : comme dans « Le Souhait » de Gessner et le final de *La Nouvelle Héloïse*, le sentiment de la nature s'ouvre sur l'affirmation d'une transcendance qui rédime le pur amour des amants de l'idylle. On retrouve, dans ces œuvres portées par une religiosité sentimentale qui fait pendant au matérialisme, voire au paganisme, des Lumières, un double statut de l'idylle : dans une première antithèse, l'espace bucolique s'oppose à l'univers social dégradé et justifie sa critique au nom des valeurs authentiques ; dans une seconde antithèse, le séjour champêtre est dévalué au regard du séjour céleste, son harmonie se révèle aussi précaire et artificielle que l'Unité divine, elle, est absolue.

Dans cette perspective, Bernardin semble donc renouer, à un autre niveau certes, avec la traditionnelle fin heureuse de la pastorale antique : la mort ne serait pas un terme funèbre au bonheur de toute la petite communauté, mais plutôt la condition de son absolue réalisation. Le début de l'épilogue va dans le sens de cette interprétation positive, qui perpétue l'idylle comme un espace non problématique où les contraires s'harmonisent. Le vieillard, méditant sur les tombeaux des deux amants, de leurs mères et de leurs fidèles serviteurs, évoque la « voix du peuple » qui perpétue leur mémoire et fait accéder leur destin individuel à la dimension collective d'un mythe fondateur. La population de l'île, témoin solennel de la mort et des funérailles de Virginie, fait vivre à son tour les valeurs de la pastorale et le mythe de la frugalité heureuse (« une flamme durable, le goût des biens naturels, l'amour du travail, et la crainte des richesses »)¹⁴². Elle perpétue également le procédé de nomination (souligné par les mêmes petites capitales) qui était celui des héros de l'idylle, réaffirmant ainsi l'accord entre l'univers naturel et celui des hommes : « LA PASSE DU SAINT-GÉLAN », « LE CAP MALHEUREUX » et « LA BAIE DU TOMBEAU » sont des noms de lieux qui maintiennent vive, par delà la mort, la mémoire de Paul et de

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 1321.

¹⁴² *Ibid.*, p. 1325.

Virginie – comme si la pastorale avait finalement intégré la mort dans le temps cyclique du mythe.

L'univocité d'une telle interprétation, cependant, ne rend pas compte de la tonalité beaucoup plus sombre des deux derniers paragraphes de l'épilogue. Comme l'a bien montré Jean-Michel Racault, le contraste entre la négativité mélancolique des dernières lignes et le début de l'épilogue rappelle les ambiguïtés qui pèsent sur le récit depuis les premières pages¹⁴³. Le thrène mélancolique du vieillard inverse toutes les valeurs positives véhiculées précédemment par « la voix du peuple » :

Jeunes gens si tendrement unis ! mères infortunées ! ombrages, ces fontaines qui coulaient pour vous, ces coteaux où 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 sont enfuis, et on n'entend plus que les cris 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 seul¹⁴⁴.

Tout est placé dans ce thrène sous le signe d'une irrémédiable perte. L'ancien espace bucolique est redevenu un espace désolé, presque maudit. La mort des amants n'est plus fondatrice d'aucun mythe collectif, elle ne laisse derrière elle que l'abîme sans fond d'une solitude radicale et dépourvue de sens. Le « bon vieillard », après cette lamentation, quitte le narrateur premier, qu'il appelait affectueusement « mon fils » dans le prologue, sans même une parole d'adieu : à leur communion dans l'admiration des vertueux « enfants de la nature » ne succèdent que des « larmes » qu'ils partagent sans mot dire. Cette faillite du sens dans les dernières lignes ébranle la foi précédemment affirmée dans une nature providentielle et laisse affleurer la dimension tragique de l'histoire : et si la nature divine n'était qu'une puissance aveugle, indifférente au destin des hommes, voire une puissance malveillante, se plaisant à les conduire à leur perte en se jouant de leur ignorance ? À la nature providentielle qui répond magiquement aux appels de Paul et Virginie pour favoriser leur destin lorsqu'ils sont perdus, après avoir demandé la grâce de l'esclave maronne, s'oppose la nature funeste des tempêtes, des ouragans, des chaleurs apocalyptiques qui finit par obtenir la mort de Virginie, comme un sacrifice nécessaire, avidement exigé par la voix même d'un prêtre, sans que la raison en soit accessible à l'entendement humain.

¹⁴³ Voir Jean-Michel Racault, « Ouverture et clôture dans *Paul et Virginie*. Essai d'analyse comparative des séquences initiale et finale », dans *Études sur « Paul et Virginie » et l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre*, op. cit., p. 83-102.

¹⁴⁴ Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, dans *Romanciers du XVIII^e siècle*, éd. cit., p. 1325.

L'attitude désespérée de Paul, insensible au long discours de consolation du vieillard qui tente de le convertir à l'espérance de la Foi après la mort de son amie, incarne puissamment la posture de l'incrédule : autant le divin immanent de la nature bucolique le remplissait de confiance et d'admiration, autant il reste absolument sourd à la voix du Dieu transcendant qui a réclamé la mort de Virginie.

Idylle tragique ou idylle providentielle ? Le récit laisse subsister cette ambiguïté jusqu'à la fin, et telle est peut-être l'originalité profonde de cette pastorale : espace traditionnellement non problématique, où se résolvent fantasmatiquement toutes les contradictions de l'*homo duplex*, l'idylle devient sous la plume de Bernardin de Saint-Pierre le lieu où s'esquisse une interrogation critique sur ses propres fondements : le chant des correspondances mythiques entre l'homme, la nature et le divin est désormais traversé par son autre, par le contre-chant mélancolique d'un sujet envahi par le doute et par le désespoir.

148

Dans cette perspective s'approfondit le sens que l'on peut donner à l'exotisme de *Paul et Virginie*. La délocalisation de l'idylle dépasse la seule fonction d'agrément : il s'agit certes de piquer la curiosité émoussée des lecteurs de pastorale par les charmes d'un paysage nouveau, mais l'exotisme vise peut-être également à re-problématiser un espace bucolique que le roman pastoral avait fini par rejeter du seul côté de la fiction. Alors que Marmontel plaçait l'idylle sous le signe univoque du « charme de l'illusion », Bernardin de Saint-Pierre situe le lieu exotique dans l'entre-deux du réel et de la fiction. Le bassin de l'île de France est constitué en lieu bucolique par le récit, il n'est pas donné comme tel *a priori* dans la conscience collective du mythe. Aux yeux des lettrés du XVIII^e siècle, nourris de littérature classique, l'Arcadie *est* un espace bucolique, alors que le bassin de Paul et Virginie le *devient* – ou tente de le devenir, comme en témoigne l'ambiguïté de l'épilogue, avec cette ultime image des éperviers tournoyant dans le vide, au-dessus d'un espace déserté par les harmonies pastorales. En rapprochant l'ailleurs bucolique du réel, en l'incarnant dans des contrées géographiques de plus en plus ancrées dans la réalité – et l'on pense également au Valais de Rousseau, au Berry de George Sand ou au Valois de Nerval – Bernardin de Saint-Pierre met en évidence le *processus* de constitution de l'espace bucolique (par le jeu des références littéraires, par la subjectivité, la morale, la religion, etc.) ainsi que sa précarité fondamentale, puisque, sorti de sa pure irréalité fictionnelle, il est affecté par la contingence de la réalité et risque, à chaque instant, d'être réduit à néant.

La critique du modèle pastoral classique, dans les œuvres de Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre, permet l'avènement de ce que nous appellerions volontiers l'*idylle critique* – une idylle qui chante la symbiose de l'homme, de la nature et du divin, mais s'interroge aussi sur les fondements ontologiques de

cette harmonie, qui poursuit sa critique du monde au nom de valeurs idéales, mais s'interroge sur le statut de cet idéal lui-même. Ce tournant *critique* de l'idylle est inséparable de la révolution subjective qui fonde le romantisme. Rousseau intériorise le paradis perdu de l'idylle et l'intègre dans une réflexion sur l'identité et les chimères de l'individu. Bernardin de Saint-Pierre relègue au second plan la critique et l'utopie sociale, au profit d'une interrogation métaphysique sur les rapports entre l'individu, la nature et Dieu, qui met en question la valeur fondatrice et collective du mythe. Les poètes romantiques approfondiront ces nouvelles voies de l'idylle, critique et subjective, en faisant de la pastorale le lieu d'une réflexion sur la valeur de vérité du mythe.

MUTATIONS

Les bergers de Virgile et de Théocrite attendaient, pour prix de leurs chants alternés, un bon fromage, une flûte du meilleur faiseur, ou une chèvre aux mamelles gonflées. Le poète qui a chanté les pauvres chiens a reçu pour récompense un beau gilet, d'une couleur, à la fois riche et fanée, qui fait penser aux soleils d'automne, à la beauté des femmes mûres et aux étés de la Saint-Martin.

Baudelaire¹

151

L'IDYLLE EN FRANCE AU XIX^e SIÈCLE Chapitre 2

PASSION DE L'ABSENCE

Illusion

Au XVIII^e siècle déjà, Marmontel définissait l'idylle par le « charme de l'illusion » ramenant le lecteur au temps de l'Âge d'or. Les chimères pastorales avaient alors une fonction essentiellement protreptique : en peignant la vertu sous les traits charmants des bergères de l'idylle, le poète cherchait non seulement à plaire au lecteur, mais encore à l'édifier en lui montrant la voie de la réforme morale. Même impossible à réaliser sur terre, cette chimère des poètes préfigurait du moins l'éternelle félicité promise, dans l'au-delà, par la Providence et se voyait douée d'une certaine positivité, d'une efficace – au moins supposée – sur la société et sur les lecteurs. Certains auteurs, il est vrai, comme Rousseau par exemple, ont douté de ce pouvoir et n'ont vu dans ces rêveries pastorales que les illusions d'un esprit exalté ou mélancolique. Cette tendance s'accroît au XIX^e siècle où l'idylle, intériorisée, est interprétée en termes psychologiques comme une aspiration de l'individu à un idéal inaccessible et source, pour cela même, d'une mélancolie douloureuse.

La morsure de l'idéal

Dans le poème intitulé « Bonheur champêtre » de *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Sainte-Beuve intériorise les motifs de l'idylle et peint la douleur

1 Charles Baudelaire, « Les Bons Chiens », dans *Œuvres Complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 362-363.

engendrée par la vaine poursuite de l'idéal. L'évocation du bonheur pastoral rassemble les clichés du genre – quiétude, frugalité heureuse, loisir studieux et intimité familiale, dans une petite maison aux « contrevents verts » – mais les intègre dans un dispositif original. Les trois strophes qui précèdent la peinture de ce bonheur champêtre sont en effet placées sous le signe de la mélancolie. La première décrit un paysage d'automne, dont « les grands bois jaunissants » contrastent avec la fraîcheur printanière des idylles heureuses. La deuxième évoque les rêveries automnales suscitées par ce paysage dans l'âme du poète : le bonheur apparaît à celui-ci dans le moment de sa disparition, comme un nuage emporté par le vent, et les espérances de la jeunesse ne lui reviennent que « fanées ». La troisième strophe, enfin, est le lieu d'un contraste entre la lassitude du poète, dont la promenade s'est muée en errance, et la joie d'un vigneron, entouré de ses fils, « sur le seuil d'une cabane blanche ». De ce contraste naît l'évocation du « bonheur champêtre », sur le mode du regret :

152

Je me dis : ô bonheur ! pourtant j'en étais digne !
À l'ombre d'un pommier, au pied de cette vigne,
Et sous ce petit mur,
Quelques amis, l'étude, à mon âme, calmée
Suffisaient ; oui, c'est là près d'une épouse aimée
Qu'il fallait vivre obscur².

La rêverie du poète se poursuit au gré de sa promenade, mais lorsque ses pas le reconduisent aux abords de la ville, les images du bonheur champêtre s'envolent, ainsi qu'un parfum :

Les champs, l'obscurité, des enfants, une femme,
Nul regret du passé, nul désir en mon âme...
Ainsi je vais rêvant...
Mais j'ai vu du faubourg fumer les cheminées ;
J'ai regagné la ville aux nuits illuminées
Et le pavé mouvant.

Adieu l'illusion ! qu'elle était vaine et folle !
Ce souffle matinal, ce parfum qui s'envole,
Ce gazon du chemin,
Cette main à baiser, à presser dans la mienne,
Tout cela, pour un jour, c'est enivrant ; mais vienne,
Vienne le lendemain !

2 Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* [1829], éd. J.-B. Bertrand et A. Glinoeur, Paris, Bartillat, 2004, p. 96.

L'amour passe, et la fleur, où d'abord l'œil se pose,
 Pâlit sous le regard et n'est plus une rose ;
 Le calice a jauni.
 Et puis, quand l'homme est seul, loin du bruit et du monde,
 Du profond de son cœur plus haut s'élève et gronde
 La voix de l'infini³.

Sainte-Beuve dépouille l'antithèse de la ville et de la campagne de sa symbolique morale traditionnelle : « l'illusion » du bonheur champêtre n'implique nulle critique des mœurs corrompues de la ville ; elle n'est plus cette illusion « charmante » de Marmontel ou de Gessner, propice à l'édification morale, mais une illusion « vaine et folle », comme l'ivresse d'un jour. Dans une perspective plus anthropologique que morale, l'illusion pastorale devient pour Sainte-Beuve l'emblème d'une soif inextinguible d'infini et d'absolu : « seul, loin du bruit et du monde », l'homme ne trouve ni la quiétude ni le bonheur vanté par les poètes bucoliques, mais il prend conscience des orages qui le tourmentent au plus profond de son âme. Poursuivant toujours la chimère du bonheur et de l'idéal, « proie insaisissable »,

On s'élançait, on retombe, on brûle sous l'ombrage ;
 Le cœur saigne et gémit ; en lui-même est l'orage
 Dont les coups l'ont blessé⁴.

L'âme ainsi tourmentée par l'infini ne saurait plus trouver ni refuge ni consolation dans l'espace bucolique :

Car, qu'importe la mousse, et l'ombre, et le silence,
 Et qu'en effleurant l'onde un souffle frais balance
 Les rameaux sur son cours ?
 Cette onde dans sa source est comme du bitume ;
 Elle brûle et dévore, et toujours elle écume
 Et bouillonne toujours⁵.

Sous la plume de Sainte-Beuve, la mélancolie n'a donc pas seulement rejeté la chimère pastorale dans un lointain antérieur, auquel le sujet se rapporterait sur un mode nostalgique, elle a corrompu la source même de ses charmes.

D'autres poèmes, beaucoup moins connus, se réfèrent également au modèle pastoral pour exprimer cette douleur laissée dans l'âme romantique par

3 *Ibid.*, p. 97.

4 *Ibid.*, p. 98.

5 *Ibid.*

la morsure de l'idéal. L'un d'entre eux, intitulé « Vœux agrestes » (1840) et glané dans l'anthologie d'Edmond Thomas, *Voix d'en bas, la poésie ouvrière du XIX^e siècle*, témoigne de la diffusion de ce thème, loin des cénacles parisiens, jusque dans les couches populaires de la société. Le poète-ouvrier Eugène Orrit (1817-1843), d'inspiration socialiste, retrouve les accents de l'idylle pour dire à la fois son rêve d'échapper à la misère et son impuissance douloureuse à le faire :

Vœux agrestes

Ah ! sois maudite, ville aux splendides misères,
Ville où la fange est reine en se cachant sous l'or,
Où j'écoute, impuissant, les sanglots de mes frères !
Oui, sois maudite ! ailleurs, j'irai revivre encor.

Dieu ! comme je voudrais m'éveiller loin des villes,
Cueillir, encore enfant, la marguerite aux prés,
Rire d'un rien ; bondir, libre, aux vallons tranquilles,
Tout fier de ma jeunesse et de ses jours dorés !

Dieu ! comme j'aimerais, errant près du rivage,
Sous l'étreinte de l'eau voir les saules frémir,
En cherchant des parfums à chaque fleur sauvage,
Sur l'herbe, au grand soleil, que je voudrais dormir !

L'air des campagnes, doux à ma faible poitrine,
L'haleine des ruisseaux, c'est tout ce que je veux :
Ma vague fantaisie aime l'eau qui chemine,
La feuille qui bruit, l'air qui souffle aux cheveux.

Idéal, idéal, me poursuis-tu sans trêve ?
Des larmes ont, je crois, tombé sur tes genoux,
Ô poète, et déjà finit l'heure si brève,
L'heure de liberté ! Beaux songes, taisons-nous⁶.

La première strophe pose l'antithèse entre la ville « maudite » et un « ailleurs » que les trois quatrains suivants identifient au bonheur champêtre : la critique socio-économique, dénonçant la misère des ouvriers, prévaut ici sur les considérations morales ou anthropologiques. Le poète développe ensuite son rêve pastoral, dépris de toute référence savante à la mythologie : il y projette tout ce qui lui manque à la ville, l'insouciance, la liberté, le repos et les doux parfums de la nature. La dernière strophe porte un coup d'arrêt à cette rêverie et tout se passe comme si le poète se

6 Eugène Orrit, « Vœux agrestes », dans l'anthologie d'Edmond Thomas, *Voix d'en bas. La Poésie ouvrière du XIX^e siècle*, Paris, Maspero, 1970, p. 330-331.

reprochait de s'être abandonné un instant aux chimères de l'idéal. Pour Eugène Orrit, en 1840, l'heure n'est plus à la foi dans une régénération possible des mœurs et de la société par le biais de la poésie ; l'idéal caressé par André Chénier n'est plus qu'un songe obsédant, qui fait miroiter en vain au misérable la douceur d'un ailleurs inaccessible. « Beaux songes, taisons-nous » : cette chute exprime une forme de culpabilité du poète impuissant à faire tarir la source des « sanglots de [s]es frères » et la résignation douloureuse de l'ouvrier qui doit reprendre son travail après l'échappée poétique d'une « heure de liberté ».

Ce thème de l'impuissance du poète à changer le monde est l'un des lieux communs du lyrisme désenchanté qui, revenu des illusions du romantisme humanitaire, ne croit plus que le poète soit un « mage » capable de guider la société vers le progrès. Placée sous le signe du désenchantement, la poésie moderne marquerait, dit-on, la fin de l'idylle. Mais de quelle idylle parle-t-on ? S'il s'agit de souligner l'écart entre la réalité moderne et les contrées idéales de l'Âge d'or, le constat n'est pas neuf et constitue même l'un des principaux thèmes de la littérature pastorale depuis des siècles. L'erreur serait de conclure trop hâtivement de l'absence de la chose (l'Âge d'or) à l'absence du mot (l'idylle comme notion littéraire), dans la mesure même où le genre bucolique a toujours donné forme, littérairement, à cette chimère de l'Âge d'or.

Le désenchantement romantique n'entraîne pas la fin de l'idylle, mais sa réinterprétation. Le « Bonheur champêtre » de Sainte-Beuve et les « Vœux agrestes » du poète-ouvrier Eugène Orrit en illustrent l'une des voies : le rêve pastoral, parce qu'il est toujours cette « proie insaisissable » que l'on poursuit en vain, devient l'une des représentations de l'aspiration à l'idéal qui tourmente les hommes. Le désenchantement n'a de sens que par rapport à un enchantement initial, la souffrance mélancolique naît de la conscience d'un écart entre l'idéal et la réalité qui vient le contredire : les lieux communs de l'idylle étayent la représentation de ces « beaux songes » qui obsèdent la conscience romantique. La continuité des thèmes ne doit pas occulter certaines évolutions importantes dans la manière dont ils sont traités et perçus : le paradigme rhétorique (opposant la petite forme et le style bas aux grands genres et au style élevé), le paradigme moral (opposant l'innocence des bergers aux mœurs corrompus des villes), le paradigme spirituel (opposant la retraite spirituelle à l'amour du Monde et à la vanité du divertissement) et le paradigme historico-philosophique (opposant un état de nature originel à la civilisation présente) sont loin d'avoir disparus et sont bien souvent réactivés par le contexte, mais ils semblent relégués à l'arrière-plan par un paradigme subjectif, psychologique, qui s'impose dans la poésie romantique. Les lieux communs de l'idylle opposent dès lors un sentiment d'intégrité du moi, d'unité du sujet, retrouvée au sein de la nature, à un sentiment de déchirement intérieur, de morcellement et d'inauthenticité.

Une telle réinterprétation explique la floraison, qui semblerait autrement paradoxale, de quelques « idylles modernes ». *Hyacinthe, idylle moderne* : tel est, par exemple, le titre du poème en prose publié en 1858, par un certain Charles Delisle, poète de la région de Montauban, dans le Sud-Ouest. Le poème évoque la promenade solitaire d'un homme qui s'abandonne aux émotions les plus douces, un soir d'été, dans la campagne déserte. Au sein de cette immensité naturelle, il médite sur le mystère divin de la création :

156

Quelque chose de grand se mêlait à sa joie : « La nuit déploie ses magnificences, se disait-il, et tout repose dans les demeures des hommes. Seul, je veille en ces lieux pour les contempler. Ô nature, bien peu sont conviés à tes mystères ! Heureux le cœur que tu t'es choisi, l'homme simple qui t'aime et à qui tu te révéles ! Il a lu dans ton sein, il a contemplé tes charmes, il a connu tes plaisirs. Seul, dans la création, il comprend ta langue sacrée, seul il est initié à tes religieux symboles. Il est ton témoin ému, ton confident et ton grand-prêtre ».

Comme il parlait ainsi, la brise se prit à soupirer dans le feuillage, voltigea d'une aile souple dans le chemin creux devant ses pas, puis folâtre et tendre le vint baiser et jouer dans ses cheveux. Le jeune homme tressaillit sous ses amoureuses caresses⁸.

Sa promenade conduit finalement Hyacinthe jusque dans « une humble bourgade », où il se mêle à la conversation paisible de villageois évoquant leurs moissons, leurs vignes et leurs bœufs. On retrouve, dans ces pages, le « nouveau genre de poésie » dont parlaient Mme de Staël et Chateaubriand au sujet de *Paul et Virginie*, la poésie des correspondances entre l'homme, la nature et le divin, dépouillée de tous les oripeaux de la mythologie païenne.

Mais le plus intéressant, pour nous, n'est pas tant ce poème en lui-même, qui brasse, de façon assez sensible d'ailleurs, tous les clichés du lyrisme romantique, que la préface qui l'introduit. Dans ces pages, en effet, Charles Delisle explique ce qu'il entend par « *idylle moderne* » :

L'idylle est fille des vieilles civilisations.

C'est aux rayons pâlistants du soleil des âges, vers l'automne de la vie des peuples que cette gracieuse fleur s'épanouit.

C'est quand le spectacle de la vie commune n'offre plus rien qui mérite d'occuper ses regards, que le poète se tourne vers la nature et se plaît à en dépeindre les harmonies, les tableaux, les scènes⁹.

7 Charles Delisle, *Hyacinthe, idylle moderne*, Castelsarrasin, P. Coudol, 1858, préface non paginée.

8 *Ibid.*, p. 6.

9 *Ibid.*, préface non paginée.

L'analyse de Delisle repose sur la conscience d'une rupture historique. La jeunesse des civilisations se caractérise par « la simplicité des mœurs, la vigueur des croyances, la virilité de l'esprit, la jeunesse du cœur » et le rayonnement du « soleil moral » ; dans ces époques ardentes, le poète « est avant tout l'homme de son temps ; il est l'écho de sa pensée ; son œuvre en est le miroir ». La vieillesse des civilisations, au contraire, et le XIX^e siècle s'inscrit dans ce temps-là, est une époque d'épuisement intellectuel, de déclin moral et politique. Les poètes adoptent des attitudes diverses au regard de ce bouleversement historique : les uns, « rois de la fantaisie, admirables ouvriers, génies superficiels », se préoccupent uniquement de ciseler des formes savantes et curieuses ; les autres, « apôtres du scandale, de l'erreur, de la licence », s'emploient à peindre les vices et la corruption de leur temps. Pour Delisle, ces littérateurs, en qui l'on aura reconnu les parnassiens et les réalistes, aggravent la crise historique en la doublant d'une crise poétique ; il leur oppose le choix, plus digne à ses yeux, de la rupture :

C'est alors, c'est dans ces jours d'obscurcissement et de nuages, que, bien loin de la foule, dans la solitude et le demi-jour, sous les feuillages jaunissants, aux pieds des buissons amaigris, quelques fleurs se montrent encore, douces et suaves, mais frêles et tristes, promptes à s'effeuiller et à mourir.

Ces fleurs tardives du domaine poétique sont l'idylle, l'éplogue, l'élégie.

Désormais étranger à ce monde matériel qui l'entoure, l'homme qui a encore retenu quelque élévation dans l'âme, quelques rayons dans le cœur, le poète se retire au désert, et là, dans le voisinage et l'intimité de la nature, dans l'enivrement de ses rêves, de ses tristesses, de ses contemplations, de ses joies, il se crée un monde à part, monde idéal plein de mystère, de mélancolie, de charme, de grandeur¹⁰.

L'espace bucolique s'intériorise, il figure ce « monde idéal » tout intérieur dans lequel se retire le poète qui a encore « quelque élévation dans l'âme » ; la retraite champêtre, équivalent thématique du retrait dans la tour d'ivoire, emblématise la situation du poète moderne en rupture avec la société. L'idéal pastoral a donc perdu l'efficace morale que lui supposaient les poètes des Lumières. Les « étranges illusions » qui viennent obséder la pensée du poète et les « obstinées chimères » qui « poursuivent son âme » ne sont plus désormais que des formations compensatoires de l'imagination, par lesquelles le sujet mélancolique tente de se donner le change.

Cette fuite dans l'imaginaire heureux de la pastorale est un mouvement né de la douleur en la belle âme blessée par les imperfections du réel, mais elle apporte sa part de consolation, au moins momentanée. Un poème de Georges

¹⁰ *Ibid.*

Lafenestre, « *Silentia Lunae* », publié en 1863 dans *Les Espérances*, avant d'être intégré à ses *Idylles et chansons* de 1873, évoque sans détour cette fonction consolatrice des chimères. Les trente quatrains du poème s'organisent autour d'une opposition entre les enchantements de l'enfance et le désenchantement présent : l'imagination nourrie de « ballades aux ailes d'or, chansons et contes bleus » que lui contait sa mère, l'enfant vivait dans une nature « enchantée », animée par toutes les créatures, terribles ou féeriques, de ses songes ; l'adulte, au contraire, est un être désenchanté :

La raison est venue et la nature est vide,
Je cherche au lieu de voir, pense au lieu de sentir,
Tout le sol de mon cœur devient un sable aride
Où l'arbre des amours ne saura plus verdier.

158

Aucun bruit ne rompra ce lugubre silence :
Tout est mort, je suis seul, mon pied marche sans peur ;
Pour peupler le désert je n'ai plus mes terreurs ;
Je vais, partout s'étend la solitude immense¹¹.

La raison, la science, la pensée positive se sont substituées à la pensée primitive de l'enfant, qui animait la nature de toutes les chimères de son imagination. Le poète peut ranimer cependant le souvenir charmant de ces rêves d'enfance :

Comme le souvenir des mortes bien-aimées
Qu'évoque tout à coup un rayon du matin,
À l'heure où s'entr'ouvraient leurs lèvres embaumées
Au vague embrassement du réveil incertain,

En retrouvant la sœur de ces nuits recueillies
Où vous veniez troubler mes yeux épouvantés,
J'aime à vous réveiller, ô mes chères folies,
Erreurs qui valez mieux que bien des vérités.

L'absence a pu pâlir votre frêle visage,
Autour de moi pourtant, dansez jusques au jour ;
Des bonheurs envolés vous n'êtes que l'image,
Mais l'image en est douce à défaut du retour¹² !

L'idylle, pour ce poète et critique d'art, professeur à l'école du Louvre, ne se réduit donc pas aux paysages d'Arcadie. « *Silentia Lunae* » témoigne d'une

11 Georges Lafenestre, « *Silentia Lunae* », dans *Idylles et Chansons (1860-1874)*, nouvelle édition, revue et augmentée, Paris, Ollendorf, 1883, p. 69-70.

12 *Ibid.*, p. 71.

intériorisation subjective de la notion et de sa « dé-pastoralisation » : les bergers, les champs et les moutons ont disparu, comme les faunes, les nymphes et les Amours, au profit d'une nature frémissante de « fantômes et d'ombres », de « follets bleus, de nains, de spectres aux cris sourds¹³ » ; de même le bonheur de la retraite champêtre et de l'Âge d'or ont cédé la place aux « bonheurs envolés » de l'enfance. Que reste-t-il de l'idylle, dira-t-on, sinon le mot ? Si toute poésie de la nature, de l'amour et des « bonheurs envolés » peut être nommée *idylle*, la notion a-t-elle encore un sens précis et le mot n'établit-il pas une continuité illusoire entre le genre d'autrefois et la poésie lyrique de l'âge romantique ?

L'idylle, écrivait l'abbé Genest en 1707, est la quintessence de la poésie parce qu'elle est, par essence, allégorique et fictive¹⁴ ; on pourrait dire, de même, que l'idylle est la quintessence de la poésie romantique, parce qu'elle figure la retraite de la belle âme loin du bruit, loin du monde et de sa violence. Baudelaire, dans « Paysage », dénonce, sous les termes d'*églogue* et d'*idylle*, cette mise en retrait du poète refusant de se compromettre dans les tourments du monde pour préserver la pureté qui le distingue, pense-t-il, de ses semblables et pour jouir des chimères voluptueuses de son imagination. On n'en trouve pas moins encore, dans le dernier tiers du siècle, quelques exemples de cette idylle romantique, où le bonheur pastoral est inséparable de la mélancolie. Ainsi, dans un poème d'Edmond Delière couronné par l'Académie des Jeux Floraux en 1874, *La Nouvelle Antigone*, le sous-titre « *idylle moderne* » qualifie-t-il également cette alliance de l'enchantement et du désenchantement. Les deux sections du poème sont placées sous le signe de Victor Hugo, par le biais d'une épigraphe empruntée à son œuvre, évoquant la fugacité des instants de bonheur. La première section correspond à l'idylle heureuse et montre un jeune couple d'amoureux, naïfs, insoucians, folâtrant gaiement dans l'éclat du printemps. La seconde partie correspond à l'idylle endeuillée : le jeune homme est mort à la guerre, laissant derrière lui une amante et une mère explorées ; la jeune fille sublime son désespoir dans le dévouement et consacre sa vie à soutenir la mère de son amant. Edmond Delière emprunte à Boileau sa description de l'Élégie « aux longs cheveux épars » pour évoquer ce qu'il nomme, quant à lui, « idylle moderne » :

¹³ *Ibid.*, p. 67.

¹⁴ « Vous m'avez ordonné de parler sur l'Églogue et sur l'Idylle. Pour vous obéir, Messieurs, j'ai rappelé toutes les idées et toutes les réflexions que cet aimable genre de Poésie a si souvent excitées dans mon esprit. J'avais jugé depuis longtemps qu'il consiste principalement dans l'allégorie, et dans la Métaphore, et qu'il peut renfermer les plus grandes choses sous une simplicité apparente. J'avais pensé que si la fiction est l'âme de la Poésie en général, elle l'est essentiellement de celle-ci en particulier » (abbé Genest, « Épître » liminaire, dans *Dissertations sur la poésie pastorale, ou De l'idylle et de l'églogue*, Paris, Coignard, 1707, non paginé).

Deux ans se sont passés depuis l'aube riante
 Qui livrait ses trésors à ces jeunes amours.
 Deux ans noyés de brume... une lueur sanglante
 Seule éclaire l'abîme où sont tombés les jours.

C'est le même tableau, le même paysage
 Qui m'attirait jadis, charme de mes regards !
 Mais l'idylle entrevue a courbé sous l'orage
 Un front pâli, voilé de longs cheveux épars¹⁵.

Cette réinterprétation de l'idylle par le lyrisme élégiaque du premier romantisme ébranle les taxinomies familières aux critiques. L'idylle n'a-t-elle plus pour seule spécificité que la mémoire d'une tradition pastorale exceptionnellement longue et riche, ou fait-elle encore l'objet de réinvestissements spécifiques qui la distinguent de l'élégie ? En d'autres termes, le paradigme psychologique de l'idylle, qui tend à faire disparaître les figures de la mythologie païenne et le cadre pastoral, a-t-il supplanté toutes les autres acceptions spécifiques de la notion ? Auquel cas, l'idylle et l'élégie ne seraient que les deux nuances complémentaires d'une seule et même poésie lyrique, exprimant tantôt la joie, tantôt la tristesse.

Mensonge

Cette assimilation procéderait cependant d'une réduction abusive de l'idylle à la seule évocation nostalgique du paradis perdu ; or elle reste, au XIX^e siècle, une poésie du lieu, fortement structurée par l'opposition de la ville et de la campagne, et elle offre, en tant que telle, un espace de réflexion privilégié sur les mutations du système de représentation littéraire de la réalité.

Une nouvelle représentation de la ville et de la campagne

Le XIX^e siècle marque un tournant décisif dans l'histoire de l'idylle, dans la mesure où l'avènement de la métropole moderne redistribue profondément les termes et les valeurs de l'antique opposition de la ville et de la campagne¹⁶. La représentation de la ville accède, après la Révolution de 1789, à une autonomie qu'elle n'avait jamais eue jusque-là. « L'antiquité, note Karlheinz

15 Edmond Delièvre, *La Nouvelle Antigone, idylle moderne*, Saint-Quentin, impr. Ch. Poette, 1874, p. 7.

16 Les développements qui suivent sur la représentation de l'espace, et de la ville en particulier, doivent beaucoup aux grands livres de Paul Zumthor, *La Mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Édition du Seuil, 1993, et de Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours* [1993], traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

Stierle, n'a pas de langage pour la conscience de la ville dans l'ensemble de sa vie concrète »¹⁷ : on trouve bien des réflexions sur la ville chez les Anciens, mais elles s'élèvent toujours au-dessus de la représentation concrète, et quant aux nombreux détails de la vie quotidienne du citadin qui émaillent les satires romaines, ils s'inscrivent toujours dans le cadre d'une rhétorique de l'éloge et du blâme qui oppose les embarras de la ville à l'idéale simplicité de la vie campagnarde. Au Moyen Âge, quelques textes font de Paris le centre de leur description, mais sans dessiner pour autant la ligne continue d'une nouvelle littérature urbaine. La représentation de la ville médiévale obéit en outre, comme le souligne Paul Zumthor, à un type urbain que caractérisent les notions de clôture, de solidité et de verticalité : la ville, symbole de puissance et source de valeurs, s'élève sur un territoire rural à la sauvagerie duquel elle s'oppose¹⁸. Jusqu'au XIII^e siècle, quatre modèles mythiques déterminent cet archétype urbain : la Jérusalem céleste (la Cité de Dieu), Babylone (la ville maudite), Rome (la source de l'autorité et de la connaissance), et Byzance (le lieu des merveilles, des reliques et de la sacralité). La puissance de ces archétypes médiévaux s'effrite à mesure que s'effondre pour l'homme moderne l'ancien cosmos qui leur donnait sens, mais jusqu'au XVIII^e siècle l'expérience de la grande ville ne fait guère l'objet d'analyses autonomes. La littérature archéologisante et descriptive produit un certain nombre d'inventaires des « antiquités de Paris », mais dans une perspective positiviste qui ne fait aucune place à l'expérience subjective du citadin ; quant aux satires de Boileau et de La Bruyère, elles répondent encore à des normes morales qui laissent peu de champ à la représentation de la métropole en tant que telle. Il faut attendre la fin des Lumières, et les œuvres en particulier de Rousseau, Diderot, Mercier et Rétif de la Bretonne, pour que se constitue une nouvelle conscience de la ville, sensible à son étrangeté, à ses réseaux de significations et à sa dynamique propre.

La métropole moderne apparaît désormais comme le centre de l'accélération du temps historique. Elle n'est plus, comme au Moyen Âge, le symbole dressé de ce qui demeure, mais un espace horizontal, ouvert, qui échappe à toute compréhension totalisante de la conscience individuelle et que domine, pour reprendre le mot de Stierle emprunté à Walter Benjamin, « le temps du maintenant ». Le triomphe toujours provisoire des modes, qui manifestent l'esprit du temps, et l'expérience de l'étrangeté des foules, du choc des rencontres qui font verser la présence aussitôt dans l'absence, sont les formes de cette temporalité nouvelle qui fait de la vitesse un mythe fondamental

17 K. Stierle, *La Capitale des signes*, op. cit., p. 39.

18 P. Zumthor, *La Mesure du monde*, op. cit., p. 111-141.

de la modernité. Le développement des réseaux d'omnibus et des voies de chemin de fer signe la victoire du temps sur l'espace et de la technique sur le temps : l'espace est désormais moins vécu que perçu, il cesse d'être éprouvé par le corps dans une expérience concrète et subjective, pour être perçu comme un environnement objectif, abstrait et divisible en séquences mesurables. Parcouru à toute vitesse, l'espace est dévoré par le temps abstrait de la machine : la révolution industrielle et technologique du XIX^e siècle, dans laquelle s'inscrit l'avènement de la métropole moderne, achève en somme la révolution galiléenne qui fait triompher, depuis l'aube du XVII^e siècle, un modèle mathématique de compréhension de la nature. L'homme moderne s'installe dans un monde de plus en plus abstrait, il substitue l'idéalité mathématique aux données sensibles et renvoie dans le domaine de l'illusion, au nom d'une vérité universelle et objective, les expériences singulières et forcément relatives du sujet individuel.

162

Comme le discours de la ville, le discours de la campagne s'autonomise. La relecture critique des clichés de l'idylle permet ainsi l'émergence d'une nouvelle représentation de la campagne, attentive aux spécificités concrètes de la vie aux champs, qu'elles soient sociales, économiques ou psychologiques.

Le thème de la fin de l'idylle, envisagé précédemment dans sa modalité élégiaque, se prête ainsi à d'autres variations plus réalistes. Dans *La Dernière Églogue, ou l'Églogue sous deux parapluies* de Louis Cœuret, par exemple, primée aux Jeux Floraux de 1844, l'ironie légère donne à la complainte les allures d'un vaudeville, et ce, dès le prologue :

On sait qu'au bon vieux temps il ne pleuvait jamais,
Et qu'on voyait courir par les prés et forêts,
Bergères et bergers, en l'état de nature,
C'est à dire tout nus, pour parler sans figure ;
Zéphyre, sur leurs chairs n'appuyait qu'à demi,
Le baiser, que l'on donne à l'enfant endormi.

Mais, depuis que le ciel, irrité de nos fautes,
À la pluie, ordonna de nous tremper les côtes ;
Que nous sommes forcés, de porter des souliers,
De crainte qu'au limon nos pieds restent liés ;
Et qu'un épais manteau, couvrant notre corps frêle,
Ne le défend que mal, du vent et de la grêle :
Je trouve, pour ma part, un plaisir fort léger
D'être une Amaryllis, ou de se voir berger.
C'était aussi l'avis de Jacques, et de Roumage,
Pasteurs de Bagnolet, pris par un fort orage ;

Le parapluie ouvert, et le corps tout transi,
Ils marmottaient entr'eux l'Églogue que voici¹⁹ [.]

L'églogue en question se présente comme un dialogue entre deux bergers, Jacques et Roumage, comparant leur triste état à celui de leurs ancêtres. Leur discours est ponctué par ces vers désenchantés :

Le métier de pasteur a perdu sa magie,
L'Églogue d'autrefois n'est plus qu'une élégie²⁰.

Blottis sous un parapluie, Jacques et Roumage évoquent avec nostalgie le bonheur des pâtres du « bon vieux temps » : autrefois, sous un soleil radieux, les bergers étaient chantés par les poètes, ils vivaient libres, satisfaits, le corps fortifié par les travaux des champs, sans autres peines que celles de l'amour ; aujourd'hui, non seulement il pleut, mais les bergers dépendent d'un maître intraitable, ils sont en butte aux gendarmes et aux gardes champêtres sourcilleux, tandis que la société les abandonne à leur misère :

[...] maintenant on nourrit notre esprit,
Aux dépens de ce corps, qui souffre et s'amaigrit ;
L'école et les journaux nous bourrent de science :
Nous pourrions aborder, politique, éloquence,
Aller loin !... l'embarras est qu'on meurt en chemin,
Faute qu'en son bissac on n'ait un peu de pain²¹.

Les démons de la propriété et de l'ambition dévorent le cœur des hommes et les rendent malheureux, alors que l'amour et la contemplation suffisaient au bonheur de leurs ancêtres. Le chant alterné des deux bergers est interrompu, à la fin du poème, par l'irruption d'un garde champêtre qui leur réclame trente francs pour avoir laissé paître leurs moutons dans le champ d'un autre. Jacques et Roumage, excédés, abandonnent leurs troupeaux et quittent l'état de berger plutôt que de subir cette nouvelle peine :

JACQUES

Dès à présent, partons.

(*au garde champêtre*)

Nous ne retournons pas, Seigneur, à nos moutons,
Car nous n'en avons point ; modestes prolétaires,

19 Louis Coeuret, *La Dernière Églogue, ou l'Églogue sous deux parapluies*, Draguignan, impr. de H. Bernard, 1844, p. 1.

20 *Ibid.*, p. 2.

21 *Ibid.*, p. 4.

Nous gardions des troupeaux pour leurs propriétaires :
On va leur réclamer et dommages et dépens ;
Ils n'ont qu'à s'arranger entr'eux, bêtes et gens.

ROUMAGE

Tu l'as dit : notre état a perdu sa magie ;
L'Églogue d'autrefois n'est plus qu'une Élégie²².

Si le thème de cette *Dernière Églogue* est bien la disparition du bonheur pastoral, le ton est plus encore celui du constat que de la nostalgie : Jacques et Roumage ont perdu tout espoir de retour au paradis perdu, ils dressent le constat d'une évolution historique, sociale et économique irréversible. Ce constat réaliste renvoie l'idylle dans la galerie des images du « bon vieux temps », mais discrédite également les plaintes élégiaques qui en déplorent la perte. Lorsque Jacques évoque le bonheur des bergers d'autrefois, par exemple, Roumage n'abonde pas dans le sens de la déploration mélancolique, mais répond avec une ironie qui détruit tout pathos élégiaque :

Diable, tu fais la phrase en vrai maître d'école ;
Il me venait aux yeux des pleurs, sur ma parole²³.

Dans cette *Dernière Églogue*, l'évocation du bonheur pastoral s'inscrit dans le cadre d'une peinture réaliste, qui rend compte des réalités socio-économiques nouvelles et de l'exode rural : les bergers et les bergères, réduits à la misère, se font domestiques ou bonnes d'enfants, dans l'espoir de vivre un peu mieux à la ville.

Notre *corpus* présente un autre recueil mineur, intitulé *Poésies nouvelles. Les Dernières pastorales*, qui brode sur ce thème de la fin de l'idylle dans une perspective réaliste. Publié en 1856, ce recueil de Justin Villeman peint une modernité placée sous le signe de l'or et de la science, qui condamne les bergers à disparaître. « Le Troupeau » met en scène, sous la forme dialoguée de l'églogue, un pâtre suppliant un vétérinaire de sauver son troupeau d'une épizootie. Le vétérinaire s'engage à soigner ce mal, mais il met en garde le berger contre un « mal scientifique », bien plus grave et sans doute incurable, la « zootechnie » : la mécanisation de la production, avec le développement des machines à vapeur, est la ruine des bergers²⁴. Les gens se satisfont désormais d'une moindre qualité, dès lors que les techniques nouvelles assurent une production plus massive et plus rentable :

²² *Ibid.*, p. 7.

²³ *Ibid.*, p. 4.

²⁴ Justin Villeman, *Poésies nouvelles. Les Dernières Pastorales*, Paris, typ. Bailly, Divry et C^{ie}, 1856, p. 7-8.

LE PÂTRE

Hélas ! que deviendrai-je ?

LE VÉTÉRINAIRE

Allons, ne pleure point !

LE PÂTRE

De grâce encor, Monsieur, expliquez-moi ce point.

On vit de gélatine, on mange un pain de fève :

Que cherchent les savants ? Serait-ce pas un rêve ?

Au delà des vrais biens est-il quelque trésor ?

Qu'aurons-nous en échange ?

LE VÉTÉRINAIRE

Oh ! le rustre ! de l'or²⁵ !

L'or, en pièces sonnantes et trébuchantes, a remplacé l'Âge d'or. Le langage n'est plus celui de la déploration élégiaque du paradis perdu (« ne pleure point ! »), mais celui du constat réaliste des mutations historiques. Dans sa deuxième pastorale, Villeman chante l'avènement de l'âge d'or au sens propre du terme : les peuples d'aujourd'hui, dit-il, ne se battent plus pour l'amour, ni pour la gloire, ni pour leur Dieu, mais pour l'or, qui irrigue les veines de la société tout entière et sans lequel « tout retombe en poussière »²⁶.

La misère des paysans n'est pas neuve et, sous l'Ancien Régime, les bergers de l'idylle apparaissaient clairement comme des figures idéalisées, imaginées par les élites lettrées des Salons et de la Cour ignorant tout, ou presque, de la campagne, sinon par le biais de leurs luxueuses villégiatures. L'originalité de ces « dernières pastorales » du XIX^e siècle tient à l'évocation réaliste qu'elles font des progrès de la mécanisation, de l'exode rural et plus largement des mutations historiques, sociales et économiques du monde paysan. Les représentations du bonheur champêtre sont perçues, dès lors, non comme des figures de l'idéal, mais comme de simples mensonges. Dans un « Fragment posthume » de 1857, par exemple, le poète-ouvrier Charles-Auguste Grivot traite de « faussetés » les « contes répandus » par la tradition pastorale :

J'ai parcouru la Beauce aux épaisses moissons,
Au sol riche et fertile, où jamais les buissons
Des gras et blancs troupeaux n'ont déchiré la laine ;
J'ai marché bien des jours dans cette immense plaine :

25 *Ibid.*, p. 12.

26 *Ibid.*, p. 13-22.

J'ai vu bien des bergers conduire leurs troupeaux ;
 Mais jamais dans ces champs les accents des pipeaux,
 Le son de la musette ou l'idylle plaintive
 Ne sont venus frapper mon oreille attentive,
 Et j'ai traité bientôt comme des faussetés
 Ces contes répandus, chaque jour répétés,
 Qu'assis sur le gazon, dans la verte campagne,
 L'heureux berger chantait l'amour et sa compagne ;
 Que, mettant avec lui leurs voix à l'unisson,
 Les échos d'alentour redisaient sa chanson,
 Et que toujours ses chants et le son des musettes
 Disaient aux voyageurs : « Près des troupeaux vous êtes. »
 Et je me dis alors : « Si dans ces heureux champs
 L'homme dans son bonheur ne trouve pas de chants,
 Jamais, assurément, dans de pauvres contrées,
 La joie et les chansons n'ont été rencontrées.²⁷ »

La déconstruction réaliste de l'idylle

Déconstruite par le discours réaliste, l'idylle apparaît tantôt comme l'image d'un monde disparu, tantôt comme l'image mensongère d'un monde qui n'a jamais existé ailleurs que dans l'imagination des poètes. Champfleury, cofondateur de la revue *Le Réalisme*, va plus loin encore dans la déconstruction : sa « Vision dans la forêt », insérée dans le volume d'hommages à Denecourt, *Fontainebleau*, montre que l'idylle est devenue impossible pour l'homme moderne. Ce récit très ironique raconte une excursion de deux jours en forêt de Fontainebleau. Le narrateur y fait l'épreuve de son incapacité à communier avec la nature. Il s'efforce, certes, de saisir les beautés mystérieuses de la forêt, mais il ne voit plus bientôt qu'une grossière « farce bourgeoise » :

Je passai deux jours dans la forêt : la première journée, le ciel était voilé, et toute la nature était habillée d'un manteau gris, délicat, un peu brumeux et mélancolique. J'appliquai mes sens à saisir la forme des arbres, la coloration des plantes, à écouter les bruits des insectes, des oiseaux, à aspirer les fraîcheurs embaumées ; mais, vers les deux heures de l'après-midi, le soleil perça les nuages, et des rayons brillants et gais allèrent tomber, j'ose à peine l'avouer, sur un gros pâté.

27 Charles-Auguste Grivot (1814-1856), « Fragment posthume », dans l'anthologie d'Edmond Thomas, *Voix d'en bas*, op. cit., p. 408.

Un énorme pâté, à côtes vernies, qu'un bourgeois de la rue Grenétat avait acheté rue Montorgueil, suivi de sa femme et de son enfant.

Tous les trois partis de l'embarcadère du chemin de fer de Fontainebleau, où il y avait une foule énorme qui profitait d'un train de plaisir.

Depuis un mois, ces bourgeois rêvaient d'aller manger un pâté dans la forêt de Fontainebleau : *pâté* et *forêt* s'étaient soudés dans leur esprit comme la *Roche-qui-tette* s'est soudée à un arbre. Était-ce l'amour de la nature qui les entraînait, ou l'amour du pâté ? Allaient-ils en forêt pour manger du pâté, ou mangeaient-ils du pâté pour voir la forêt ? c'est ce qu'il est difficile de décider.

Dans le train de plaisir, les bourgeois avaient pris mille précautions pour le pâté, de peur qu'il ne fût écrasé par de turbulents voyageurs serrés les uns contre les autres. Des êtres mal élevés fumaient de grosses pipes au grand désespoir des bourgeois, qui craignaient qu'une odeur malsaine de tabac ne s'attachât à la croûte de leur pâté. La bourgeoise s'était plainte inutilement devant ses grossiers compagnons de route que la fumée de tabac l'incommodait ; mais l'un d'eux avait riposté que c'était justement pour corriger l'odeur du waggon, et que *cela sentait horriblement le pâté*.

Enfin les bourgeois arrivent à Fontainebleau ; ils se dirigent vers la forêt.

Mais, tout à coup, l'honnête commerçant de la rue Grenétat pousse un cri à faire rentrer tous les chevreuils, tous les lapins et tous les oiseaux de la forêt.

– Malheureuse ! s'écrie-t-il, tu as oublié le pâté !

Telle fut la vision qui m'assaillit en pleine forêt, et qui ne me quitta plus, vision soufflée par le démon qui se tient caché dans l'encrier de Paul de Kock, et je n'ai pas le courage de dire tous les détails capricieux de cette farce bourgeoise qui se jouaient dans l'intérieur de mon cerveau, et qui, à partir de ce moment, me cacha les arbres, la verdure, le soleil²⁸.

Cette impossible communion romantique avec la nature n'est pas le seul fait des circonstances et de ces bourgeois rencontrés au hasard d'un chemin. L'anecdote relatée dans ce texte vient en effet illustrer un constat plus général, d'ordre historique :

Sans doute la volonté entre pour beaucoup dans l'homme ; mais il ne suffit pas de dire : Je veux apprendre à parler allemand d'ici à demain matin, pour se réveiller le lendemain parlant allemand.

Il en est de même de la nature : sans doute nous devrions la comprendre de tout temps ; mais quand la civilisation nous a bouché l'entendement des choses naturelles, pour y substituer la science factice des choses convenues, d'usages

²⁸ Champfleury, « Vision dans la forêt », dans *Hommage à C. F. Denecourt. Fontainebleau. Paysages, légendes, souvenirs, fantaisies*, Paris, Hachette, 1855, p. 105-106.

de la société, de lectures inutiles, alors ce sont des combats sans nombre, des replis sur soi-même, des puits qu'il faut creuser, des plongeurs au dedans de nous-mêmes, pour dépouiller l'homme des villes et retrouver bien loin, caché au fond d'une prison, maigre et garrotté, l'homme de la nature, que nous tenons enfermé aussi criminellement que ces parents dénaturés qui jettent leurs enfants dans les galetas, privés de nourriture²⁹.

Le mouvement qui porte « l'homme des villes » vers « l'homme de la nature » enfoui dans les profondeurs de son être n'est plus guère qu'une contorsion désespérée : Champfleury prend acte de cet impossible retour à la nature ; il assume pleinement la part d'ironie dont l'homme moderne ne saurait se défaire et qui rend l'idylle désormais impossible.

168 Cette déconstruction réaliste s'accompagne cependant, chez d'autres auteurs, d'une réinvention de l'idylle. Les *Églogues* de Gustave Le Vasseur, au milieu du siècle, offrent un bon exemple de ce double mouvement. Les églogues IV et V font ainsi dialoguer un passant, venu de la ville, et un paysan rompu au dur labeur des champs. Le premier est pétri des clichés de la pastorale, il peine à comprendre le labeur du second et plus encore son attirance pour la ville ; le paysan, lui, ne cesse d'opposer au passant la dureté de sa condition réelle et leurs chants alternés se soldent, dans les deux poèmes, par le constat de leur incompréhension mutuelle. Dans la IV^e églogue, par exemple, le passant s'étonne de ce que le paysan n'ait pas pris soin, pour construire sa chaumière, de penser à la vue, à l'exposition au soleil, aux critères esthétiques en somme, que les citadins font passer en priorité pour leurs villégiatures. Le paysan lui oppose le point de vue du travailleur, qui n'a guère le temps de jouir des paysages chantés par les poètes :

Nous avons bien le temps et le loisir, vraiment,
De nous préoccuper de notre appartement !
Nous laissons aux oisifs citadins et champêtres
Le soin de faire entrer le jour par les fenêtres
Et d'égayer leurs murs par de joyeux décors ;
Nous allons prendre l'air et le soleil dehors
Et nos femmes n'ont point cette besogne aisée
D'aller passer leur temps à coudre, à la croisée.
Le laboureur travaille et n'a pas de loisir,
Il respire pour vivre et non pour son plaisir.
La Nature est sans doute une bonne nourrice
Qui séduit le poète et rit à son caprice,

29 *Ibid.*, p. 104-105.

La terre est douce à voir et plaisante, mais nous,
Ses humbles serviteurs et ses grossiers époux,
Nous fécondons le sein sans souci du visage.
Nous n'avons pas le temps de voir le paysage³⁰.

La réponse du paysan est exemplaire de cette autonomisation du discours de la campagne, qui se dégage progressivement des grilles d'interprétation symbolique et des conventions esthétiques qui le déterminaient auparavant. La V^e églogue réécrit également d'une manière originale l'opposition de la ville et de la campagne : elle n'oppose ni l'oisiveté du berger-poète à l'affairement des villes, ni l'innocence primitive à la dépravation du monde moderne, mais plutôt deux types de rapport au travail et au temps. Le passant tente de décourager le paysan de quitter sa terre pour gagner la ville. Le travail du paysan, avancé-t-il, pour difficile qu'il soit, préserve une forme d'intégrité du sens et d'unité subjective, en ce qu'il forme un tout :

Tu vois de ton travail rude et quotidien
Le début et la fin, le but et le moyen.
C'est chez toi seulement que la coutume antique
À la table du maître asseoit le domestique,
C'est à ton foyer seul qu'on voit encor parfois
Mourir un serviteur vieilli sous le harnois³¹.

Il présente au contraire le travail de l'ouvrier comme une sorte d'esclavage moderne, absurde et harassant, la parcellisation des tâches, leur répétition monotone et la soumission de l'homme au rythme de la machine touchant à l'intégrité même du sujet :

Au bruit lugubre et sourd des métiers, il tâtonne
Et fait, sans goût, dans l'ombre, une œuvre monotone ;
Attaché pour la vie à quelque obscur détail,
Il mourra sans savoir où s'en va son travail,
Pourquoi faire, comment et par quel engrenage
Son rouage s'emboîte à quelque autre rouage.
La machine en sait bien plus long que l'ouvrier,
Elle commande l'homme et le laisse crier,
Ne capitule point, jamais ne s'apitoie
Et, si l'enfant lui joue un tour, elle le broye.

30 Gustave Le Vavas seur, « Le passant et le paysan » (IV^e Églogue), dans *Poésies complètes*, édition entièrement revue et corrigée, Paris, Lemerre, 1888, t. II, p. 35.

31 Gustave Le Vavas seur, « Autre dialogue » (V^e églogue), *ibid.*, p. 43.

La mère perd son temps quand elle la maudit ;
Un autre enfant succède au mort et tout est dit.
Jamais despote nègre ou tyran de la Chine
Ne fut plus absolu, plus dieu que la machine.
Au fond d'une chapelle, en un lieu réservé,
Son trône est un autel avec soin préservé
Des ongles de la crasse et des dents de la rouille,
Tandis que, sans laver l'ordure qui le souille,
L'homme qui la nettoye, envahi tout entier,
Garde au creux de sa peau la fange du métier³².

Cette relecture des antithèses traditionnelles de la pastorale procède donc à une véritable refondation du genre, et si *Le Vavasseur* rejette les conventions classiques idéalisantes, c'est pour inventer une autre forme d'idylle, plus réaliste. Dans son poème-préface aux « églogues » et aux « portraits rustiques », le poète affirme clairement cette ambition :

170

Peut-être à mon herbier sec
Pourrais-je trouver en grec
 Quelque mérite :
« Rose sèche a bien son prix. »
C'est un aphorisme pris
 Dans Théocrite.

Mais ici, je ne veux rien
Traduire du grec ancien
 Ni de Virgile ;
Ma récolte est de mon crû ;
Feuilles et fleurs tout a crû
 Dans mon argile.

Lecteurs, prenez, s'il vous plaît,
Ce mien bouquet tel qu'il est
 Et, si l'arôme
Rural paraît à quelqu'un
Vague comme le parfum
 Qui sort du chaume,

S'il est par trop innocent,
Trop bucolique et s'il sent

32 *Ibid.*, p. 39.

Un peu l'étable,
On peut en toute saison
Le garder dans sa maison
Et sur sa table³³.

Fontenelle condamnait la rusticité des bergers de Théocrite, parce qu'ils « sent[aient] trop la campagne » ; Gustave Le Vavas seur, au contraire, revendique cet « arôme rural » et cette senteur d'étable, comme un gage d'authenticité poétique.

Les représentations de la campagne évoluent, au XIX^e siècle, comme celles de la ville, en se libérant des conventions morales et esthétiques classiques : l'idylle, en tant que poésie du lieu, constitue un point d'observation privilégié de ces mutations du rapport entre littérature et réalité, caractéristiques de la modernité. Ce mouvement de l'idylle vers le réel est toutefois inséparable d'un mouvement inverse, qui l'attire vers les contrées imaginaires de la fantaisie.

171

Fantaisie

Les fantaisistes constituent une mouvance hétéroclite d'écrivains qui, dans les années 1840-1860, partagent une certaine idée de l'autonomie de l'art : ils récuse nt la littérature utilitaire, politique ou morale, fustigent l'« école du bon sens » et les romans honnêtes d'une littérature à succès, ainsi que les engagements excessifs en faveur du réalisme³⁴. Ils revendiquent la liberté de l'imagination créatrice, exaltent les excentriques, les déclassés, les originaux qui transgressent la morale bourgeoise et les codes académiques. Affichant leur rupture avec les grands modèles artistiques légitimés par la tradition, ils se plaisent, au contraire, à promouvoir les *minores* oubliés par la « grande » histoire, à ressusciter les formes marginales (légendes populaires, chansons lyriques et gauloises, odelettes, etc.) et à combiner des modèles connus pour produire des formes inédites de littérature.

Les adeptes de la fantaisie n'ont jamais constitué d'« école » proprement dite. L'éphémère *Revue fantaisiste* fondée par Catulle Mendès, qui parut à un rythme bi-mensuel du 1^{er} février au 15 novembre 1861, rassemble ainsi des écrivains d'âges et d'horizons très divers. Mendès n'a que vingt ans lorsqu'il fonde cette

33 Gustave Le Vavas seur, « Préface », *ibid.*, p. 6-7.

34 La fantaisie est une notion complexe, dont les frontières sont au moins aussi mouvantes que celles de l'idylle. Pour une présentation détaillée de la notion, qui excèderait les limites de notre étude, voir :

– Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, Paris, Klincksiek, 1972-1973, 3 vol.

– Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003. Pour une mise au point historique et théorique précise sur la notion, voir en particulier, dans cet ouvrage collectif, les articles de Bernard Vouilloux, « Élément pour l'archéologie d'une notion », p. 19-58, et de Jean-Louis Cabanès, « La Fantaisie dans *La Revue Fantaisiste* : éthos, tonalités, genres », p. 111-144.

revue, dans la lignée de *L'Artiste* d'Arsène Houssaye, mais il parvient à fédérer des poètes plus confirmés : Gozlan et Gautier, nés respectivement en 1803 et 1811, ont connu directement les batailles romantiques ; Banville, Baudelaire, Champfleury, Asselineau, Babou et Monselet, nés dans les années 1820, ont fait leurs débuts dans les années 1840-1845, aux premiers temps du mouvement fantaisiste, et se sont pour la plupart illustrés dans des caricatures et des réécritures parodiques publiées dans différents journaux comme *Le Corsaire-Satan*, *La Silhouette* ou *Le Salon caricatural, critique en vers et contre tous* ; les plus jeunes, Cladel, Glatigny, Villiers, Daudet et Mendès, nés dans les années 1835-1840, débudent dans le milieu littéraire sous le second Empire et font vivre, jusque dans le dernier tiers du siècle, cet esprit de fantaisie, à la fois frivole et contestataire.

172

Le renouveau de l'idylle n'est évidemment pas le souci premier de ces poètes qui visent à affranchir la littérature des classifications, des normes et des anciennes hiérarchies, notamment génériques, mais les références à l'idylle, comme thème et comme genre, sont suffisamment nombreuses dans leurs œuvres pour que l'on s'interroge sur le statut qu'ils lui confèrent. *La Bohème galante*, par exemple, publiée dans *L'Artiste* en 1852, place sous le signe de l'idylle la vie de bohème menée par Nerval, avec Rogier, Gautier et Houssaye, dans la rue du Doyenné. L'œuvre de Banville également, qui est l'un des fantaisistes majeurs, fait une large place à l'idylle, depuis *Les Cariatides* de 1842, où les églogues imitées de Virgile côtoient les fêtes galantes et les trumeaux inspirés du XVIII^e siècle, jusqu'aux *Idylles prussiennes* de 1871. Glatigny, l'un des jeunes collaborateurs de *La Revue fantaisiste*, est quant à lui surnommé « l'espèce de Faune en délire » par Anatole France. Catulle Mendès, enfin, s'est intéressé aux idylles du jeune Jacques Madeleine, dont il a préfacé *L'Idylle éternelle* en 1884, et il est lui-même l'auteur d'un recueil intitulé *Idylles galantes*, paru en 1891. Comment comprendre cette présence diffuse de l'idylle en terre de fantaisie ?

Une idylle effrontée

Le genre de l'idylle, qui chante les bergers et leur douce oisiveté, paraît profondément intempestif à l'heure du capitalisme et des nouvelles formes de littérature qui triomphent dans la presse à grand tirage. C'est précisément cette *inactualité* de l'idylle qui la rend aimable et qui la sauve aux yeux de nombreux fantaisistes. Pour ces écrivains qui se placent volontairement en marge de la société, écrire une idylle, au beau milieu du XIX^e siècle, est un acte de contestation par lequel ils revendiquent le droit à la légèreté, à l'oisiveté et au pur plaisir du chant, contre la dictature de l'utile, de la rentabilité, de la morale et de l'engagement politique.

Pour Théodore de Banville, que Gustave Le Vavas seur comparait à un « berger athénien perdu dans la grand'ville », l'idylle apparaît ainsi comme un refuge de

beauté et de distinction contre la médiocrité des vaudevilles, des feuilletons et des orateurs qui envahissent Paris³⁵ :

Oh ! lorsque incessamment tant de caprices noirs
S'impriment à la rame,
Et que notre Thalie accouche tous les soirs
D'un nouveau mélodrame ;

Que les analyseurs sur leurs gros feuilletons
Jettent leur sel attique,
Et, tout en disséquant, chantent sur tous les tons
Les devoirs du critique ;

Que dans un bouge affreux des orateurs blafards
Dissentent sur les nègres,

Que l'actrice en haillons étale tous ses fards
Sur ses ossements maigres ;

[...]

Que ne puis-je, ô Paris, vieille ville aux abois,
Te fuir d'un pas agile,
Et me mêler là-bas, sous l'ombrage des bois,
Aux bergers de Virgile !

Voir les chevreaux lascifs errer près d'un ravin
Ou parcourir la plaine,
Et, comme Mnasyllus, rencontrer, pris de vin,
Le bon homme Silène ;

Près des saules courbés poursuivre Amaryllis
Au jeune sein d'albâtre,
Voir les nymphes emplir leurs corbeilles de lys
Pour Alexis le pâtre ;

Dans les gazons fleuris, au murmure de l'eau,
Dépenser mes journées
À dire quelques chants aux filles d'Apollon
En strophes alternées ;

Pleurer Daphnis ravi par un cruel destin,

35 Voir Gustave Le Vavas seur, « Un chapitre d'art poétique – La Rime » : « Ô mes contemporains ! – Est-ce toi, de Banville, / Berger athénien perdu dans la grand'ville, / Toi, dont la flûte attique aux sons mélodieux / Apprit d'Apollon même à célébrer les dieux, / Toi, dont l'inimitable et charmante arabesque / Illustre si gaiement l'ode funambulesque ? », dans *Poésies complètes*, édition entièrement revue et corrigée, Paris, Lemerre, 1888, t. I, p. 63.

Et, fuyant nos martyres,
Mieux qu'Alphesibœus en dansant au festin
Imiter les Satyres³⁶ !

Le vœu de fuite exprimé dans ces vers de « Nostalgie », Banville le réalise dans d'autres poèmes, comme dans cette « Phyllis, églogue », écrite en juillet 1842, où le chant alterné de Daphnis et Damète nous transporte dans l'univers de la bucolique virgilienne la plus pure :

DAPHNIS
Tandis que mollement étendu sous les chênes
Tu t'endors aux doux bruits des cascades prochaines,
Dis, as-tu vu s'enfuir ma rieuse Phyllis,
Souple comme le lierre et blanche comme un lys ?

174

DAMÈTE
Je ne sais. Il se peut que sa tunique ouverte
Ait sous ses pas légers effleuré l'herbe verte,
Mais je ne l'ai pas vue, et je n'écoute pas
Le chant d'une bergère ou le bruit de ses pas.

DAPHNIS
Quel rêve ambitieux te poursuit, ô Damète !
Et verse des poisons dans ton âme inquiète ?
Pourquoi ne plus unir nos deux pipeaux, formés
De sept roseaux divers sous la cire enfermés ?

DAMÈTE
Parce que l'aigle altier ne rase pas la terre,
Que dans le nectar seul un dieux se désaltère,
Et que, comme Phyllis et la nymphe des bois,
Je puis chanter les Dieux sur la lyre à dix voix.

DAPHNIS
Cet orgueil ne convient qu'aux poètes des villes.
Pan ne dédaigne pas les Muses les plus viles,
Et, berger comme nous, aime de plus simples chants³⁷.

36 Théodore de Banville, *Les Cariatides* (1839-1842), dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. P. J. Edwards, Paris, Champion, 1994-2000, 9 vol., t. I, p. 187-189.

37 *Ibid.*, p. 109-118.

Pour trancher leur différend, les deux bergers entament une longue joute poétique en présence du sage Palémon, lequel finit par accorder le prix à Daphnis, consacrant ainsi la victoire du pipeau sur la lyre. Cette églogue imitée de Virgile ne peut-elle se lire comme une contestation implicite de la modernité vulgaire et mercantile ? L'écriture de Banville ne saurait se réduire en tout cas à l'imitation naïve des Anciens³⁸. L'antique harmonie de l'homme et de la nature a été rompue par la société moderne, mais il la chantera *quand même* ; « Cythère est en deuil », mais « qu'importe ! » écrit-il dans la « Ballade de Banville aux Enfants perdus », il nous y conviera malgré tout par la grâce de l'imagination poétique :

Je le sais bien que Cythère est en deuil !
 Que son jardin, souffleté par l'orage,
 Ô mes amis, n'est plus qu'un sombre écueil
 Agonisant sous le soleil sauvage.
 La solitude habite son rivage.
 Qu'importe ! allons vers les pays fictifs !
 Cherchons la plage où nos désirs oisifs
 S'abreuveront dans le sacré mystère
 Fait pour un cœur d'esprits contemplatifs :
 Embarquons-nous pour la belle Cythère³⁹.

Sous les traits de la campagne virgilienne ou de Cythère, le monde de l'idylle apparaît toujours comme un lieu propice à l'oisiveté et à la contemplation des mystères sacrés de la nature, à mille lieues donc de la littérature « industrielle » contemporaine qui, selon les parnassiens, vendrait son âme aux modes éphémères et aux lois du marché.

En 1845, *La Poésie dans les bois* d'Arsène Houssaye brode sur le même type d'opposition. Les poèmes de ce recueil dessinent une courbe qui va du printemps à l'automne, d'un « Adieu à Paris » liminaire, daté du 15 avril, à un « Adieu aux bois », évoquant le temps des vendanges. L'« Adieu à Paris » module l'opposition de la ville et de la campagne dans une perspective subjective : quittant Paris, « ville où le cœur oublie » et lieu de tous les « ennuis », le poète retrouve les bois

38 On pourra relire à ce sujet les pages de Baudelaire saluant l'audace de Banville et son écriture intempestive : « Banville seul, je l'ai déjà dit, est purement, naturellement et volontairement lyrique. [...] Dans ses vers, tout a un air de fête et d'innocence, même de volupté. Sa poésie n'est pas seulement un regret, une nostalgie, elle est même un retour très volontaire vers l'état paradisiaque. À ce point de vue, nous pouvons le considérer comme un original de la nature la plus courageuse. En pleine atmosphère satanique ou romantique, au milieu d'un concert d'imprécations, il a l'audace de chanter la bonté des dieux et d'être un parfait classique. » (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. II, p. 167-169).

39 Théodore de Banville, « Ballade de Banville aux Enfants perdus », dans *Trente-six ballades joyeuses (1861-1873)*, dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. VI, p. 209-210.

et les champs de sa jeunesse ; il y voit « reflleurir [s]on printemps » et, touchant presque du doigt les « Visions tant aimées » de ses vingt ans, « dans la verte forêt [s]on cœur apprend à vivre ». La nature apparaît comme le lieu d'un ressourcement subjectif, où le poète renoue avec la force vitale qui l'animait autrefois, avec l'audace de sa « douce folie », de la « rime indocile » et des « heures d'espérance ». Le temps a passé, cependant, et le retour au pays natal est teinté de mélancolie :

Amour, Illusion, Chimère, Rêverie,
Nous allons encor voyager...
Mais sans moi vous partez ? Adieu ! Dans ma patrie
Je ne suis plus qu'un étranger.

Il ne s'arrête pas, blondes enchanteresses,
Votre cortège rayonnant :
C'est pour d'autres amants, c'est pour d'autres maîtresses
Que vous chanterez maintenant⁴⁰.

176

Cette ouverture désenchantée, qui aurait pu se prolonger en *lamento* mélancolique sur la fuite du temps, prélude au contraire à des poèmes dominés par les images lumineuses d'une vie renaissante. Il y a, dans la fantaisie pastorale d'Arsène Houssaye, une sorte de quête volontariste du bonheur, un mouvement vers la vie qui se ressource au contact de la nature et refuse l'enlèvement mélancolique dans le deuil. Après l'« Adieu à Paris », le deuxième poème, intitulé « Les Clefs du paradis », réinterprète ainsi le motif de la reverdie sur le mode d'une exhortation à la joie et à l'espérance : « Pourquoi porter le deuil de la jeunesse ? » se demande le poète, « ne voit-on pas des fleurs sur les tombeaux ? » Comme dans *Les Chansons des rues et des bois* hugoliennes, la fantaisie pastorale est animée par une audace de vivre et d'aimer au-delà du deuil et de la mélancolie :

Elle était blonde, il en est qui sont brunes,
Je ressaisis l'espérance et je dis :
Il faut aimer ! J'en connais quelques-unes
Ayant encor les clefs du Paradis⁴¹.

La « poésie dans les bois » est une poésie de la renaissance du sujet comme de la nature ; les derniers quatrains du « Printemps » développent explicitement ce parallélisme :

40 Arsène Houssaye, *La Poésie dans les bois*, dans *Les Poésies de Arsène Houssaye*, Paris, Dentu, 1877, p. 6-8.

41 *Ibid.*, p. 8-9.

L'art succombe ; l'artiste est à peine un manoeuvre
 Qui sans haleine va toujours ;
La petite monnaie est l'âme de toute oeuvre
 Qui se fait en ces tristes jours.

[...]

Fuyez ce vain renom qui se paye à la ligne,
 Allez reposer votre esprit
Au bord de quelque bois, au pied de quelque vigne,
 Où Zeus, le grand poète, écrit.
Créateurs effrénés, du Créateur suprême
 Que ne suivez-vous les leçons ?
Ce n'est pas en un jour qu'il finit le poème
 Des vendanges et des moissons.
Cybèle aux blonds cheveux, notre mère féconde,
 Sème ses trésors à pas lents ;
Elle aime à s'appuyer, pour traverser le monde,
 Sur le cou des bœufs indolents⁴⁴.

178

Lieu d'un ressourcement psychologique du sujet, la retraite champêtre devient aussi le lieu d'une renaissance poétique : écrire l'idylle à l'époque du capitalisme, c'est revendiquer une écriture à contretemps, libérée des logiques mercantiles triomphant à la ville.

Si le poète affirme sa liberté en quittant la ville pour les champs, il ne saurait néanmoins s'y fixer : ce serait troquer une prison pour une autre. Le recueil qui s'ouvrait sur un « Adieu à Paris » s'achève ainsi sur un « Adieu aux bois ». Après la retrempe printanière et estivale de l'esprit dans le grand bain de la nature vient le temps du retour à la vie parisienne, à son fourmillement social, à son bouillonnement culturel, à ses passions vaines et orgueilleuses – le retour dans cet « enfer », en somme, que le poète épuisé avait fui au printemps :

Paris, orgueil du cœur, vanité de l'esprit !

En ce pays brûlé de passion ardente,
Je trouverai l'enfer de Virgile et du Dante,
Mais DESESPERANZA n'y fut jamais inscrit.

Sand, Quinet, Esquiros, retouchant l'Évangile,
Bâtiront sous mes yeux leur Église fragile,
Avec Saint-Just pour Saint et pour Dieu Jésus-Christ.

44 *Ibid.*, p. 14-16.

Lamartine au banquet de Platon me convie ;
Balzac, Sandeau, Feuillet, Marmier content la vie ;
Sacy, Nisard, Caro, du Beau marquent les lois.

Point d'hiver à Paris ! car s'il pleut ou s'il neige,
J'irai voir le soleil au Louvre dans Corrège,
Ou dans votre atelier, Diaz, Baudry, Delacroix !

Paris, tout ce que j'aime et tout ce que je crois⁴⁵ !

Par ce retournement final, Houssaye se démarque ironiquement des utopies sociales et des nostalgies primitivistes qui avaient investi la poésie pastorale au siècle précédent. L'antagonisme symbolique des espaces urbains et champêtres est réinterprété sur le mode d'une complémentarité et d'une dynamique, répondant à la double aspiration du sujet au mouvement et au repos : Paris n'est plus seulement la ville où l'on étouffe, la Babel où l'on se perd, mais aussi le lieu exaltant de tous les échanges et de toutes les rencontres artistiques ; l'essentiel, pour le poète fantaisiste, est dans la liberté de mouvement, dans les allers-retours d'un espace à l'autre, dans la transgression des frontières géographiques et symboliques.

Une même logique transgressive est à l'œuvre au niveau générique. La poésie d'Arsène Houssaye, comme celle des *Chansons des rues et des bois* de Hugo, confond en une même fantaisie les chansons, les odelettes, les ballades, les idylles et tous les « petits » genres d'une poésie placée sous le signe de la liberté. Ce que le directeur de *L'Artiste* nomme « poésie dans les bois », Hugo le nommera « chanson » ou « idylle », et Nerval, bien souvent, « odelette ». Cette instabilité des frontières génériques inhérente à la fantaisie explique largement l'impression paradoxale, pour le lecteur familier de la littérature du XIX^e siècle, d'une absence et d'une omniprésence de l'idylle, d'une quasi-disparition du genre et d'une prolifération de ses codes, de ses références et de ses clichés : transgressive, la fantaisie se réfère constamment aux anciennes conventions qu'elle conteste.

Intempestive, audacieuse, effrontée – telle est donc aussi l'idylle moderne :

Rions du maire, ou de l'édile ;
Et mordons, en gens convaincus,
Dans cette pomme de l'idylle
Où l'on voit les dents de Moschus⁴⁶.

45 *Ibid.*, p. 26-27.

46 Victor Hugo, *Chansons des rues et des bois*, dans *Œuvres poétiques*, éd. Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, t. III, p. 19.

À ces vers d'Hugo, répondent ceux de Paul Ginisty, plus obscur poète et chroniqueur de la fin du siècle, qui entreprend de chanter les nids d'amour cachés dans les replis de la métropole :

Et nous rirons, pensant que, seuls peut-être encor,
En ce siècle de prose, en ce siècle butor,
Nous faisons triompher effrontément l'idylle⁴⁷ !

Du côté de Millet, du côté de Watteau

L'ambiguïté constitutive de l'idylle, en équilibre instable, depuis ses premières théorisations à l'âge classique, entre la naïveté et l'artifice, entre la nature et la culture, se voit reformulée dans la seconde moitié du XIX^e siècle par une fantaisie poétique parcourant toute la gamme des nuances qui séparent les rudes paysans de Millet des bergers enrubannés de Watteau.

180

Les églogues de Gustave Le Vasseur, par exemple, se situent clairement du côté d'un certain réalisme poétique. Chez ce poète qui se revendique par ailleurs de la fantaisie légère, capricieuse et insoumise des petits poètes normands⁴⁸, l'univers des *Églogues* est placé sous le signe d'un labeur et d'une piété qui le distinguent de l'univers des fêtes galantes, peuplé de bergers oisifs et d'amoureux fardés. Moissonneurs et vanneurs sont représentés en plein travail : le poète décrit la puissance et la vigueur de leurs corps, il évoque les chansons populaires qui leur donnent du cœur à l'ouvrage et souligne l'accord qui règne entre leur labeur et l'ordre divin de la nature. L'églogue, pour cet ami de jeunesse de Baudelaire, est une poésie du concret, qui plonge dans l'épaisseur du quotidien, s'attache aux grands gestes simples et nécessaires de ceux qui vivent et meurent sur la terre et dégage, surtout, la figure du paysan des abstractions allégoriques de l'idylle morale.

Une brève confrontation de textes suffit à mettre en évidence le contraste entre cette écriture pastorale qui tend vers le concret et les allégories morales réduisant les bergers à de pures abstractions. Dans une idylle de Jauffret comme « Les traces de l'âge d'or », par exemple, l'évocation des travaux paysans s'intègre dans une symbolique morale qui lui préexiste. Le poète, un homme des villes qui connaît « les crimes et les perfidies des hommes », interroge deux jeunes enfants qu'il a rencontrés au détour d'un vallon :

47 Paul Ginisty, « Promenade sentimentale », dans *Les Idylles parisiennes*, Paris, Ollendorff, 1881, p. 12

48 Voir Gustave Le Vasseur, « Dans une bibliothèque normande », dans *Poésies complètes*, Paris, Lemerre, 1888, t. III, p. 222.

Mes amis, leur dis-je, vous vous ressemblez beaucoup ; sans doute vous êtes des frères. Habitez-vous ce vallon ? « Oui, me répond le plus jeune, d'un ton timide et naïf ; oui, nous habitons le vallon de Bagarède. Voyez-vous là-bas deux rocs dépouillés de verdure, et réunis par un autre roc voûté comme l'arche d'un pont ? C'est là le pont des fées. Vis-à-vis est notre petite maisonnette. Mon père cultive ici quelques oliviers, et laboure un petit champ qui avoisine notre cabane. Ma mère sème du chanvre le long de la rivière, et le récolte. Pour nous, tantôt nous conduisons ces chèvres dans le vallon ; tantôt, assis à l'ombre d'un saule, à l'endroit où la rivière bouillonne sur un lit pierreux, nous amorçons les jeunes truites. »

La garde des troupeaux, les semailles, le labour et les récoltes apparaissent comme autant de clichés destinés à broser le tableau d'un paysage champêtre dont le poète ne retient que la douceur et l'aimable aspect. Le « petit champ » et la « cabane patriarcale » sont des images toutes faites que le poète utilise pour figurer les notions abstraites d'une morale philosophique de la frugalité heureuse, d'un bonheur fondé sur l'autosuffisance, le travail et les valeurs familiales :

Cabane patriarcale ! m'écriai-je, je retrouve dans ton enceinte quelques traces de ce siècle que les poètes ont appelé l'âge d'or. Époux respectables ! jouissez dans cette retraite de tout le bonheur que la nature peut procurer. Ces pans de rocs vous cachent les crimes et les perfidies des hommes. Des enfants aimables croissent avec un cœur pur dans ce désert presque inaccessible, et s'empressent déjà de vous soulager dans vos travaux. Ainsi, la treille que vos mains ont plantée à l'abri de votre cabane, l'ombrage déjà de ses rameaux verts, et l'enrichit de ses grappes dorées.

Et moi, si jamais le tableau hideux des crimes du genre humain fait frémir mon cœur sensible, je me consolerais en pensant qu'il existe sur la terre des solitudes profondes, où l'on peut encore retrouver des traces de l'âge d'or⁴⁹.

Les notations concrètes participent d'un symbolisme abstrait, comme cette « treille » dont les « rameaux verts » ombragent agréablement la cabane et qui figure le soulagement procuré aux parents vieillissants par des enfants reconnaissants. Dans les *Églogues* de Gustave Le Vavasseur, au contraire, les scènes de la vie paysanne semblent dégagées de cette symbolique abstraite. « La Batterie de sarrasin » (1855), par exemple, alterne la description du travail

49 Cette citation, comme la précédente, est extraite du texte de Louis-François Jauffret, « Les traces de l'âge d'or », recueilli par Paul Chaussard, dans *Bibliothèque pastorale, ou Cours de Littérature champêtre, contenant les chefs-d'œuvres [sic] des meilleurs poètes pastoraux, anciens et modernes, depuis Moïse jusqu'à nos jours*, Paris, Genest aîné, 1803, 4 vol., t. IV, p. 308-311.

des batteurs et les couplets de leurs chansons. On est loin ici des paysages d’Arcadie où les bergers se fondent dans le panorama d’une nature idéale ; la réalité concrète du travail paysan, pleine de bruits et de sueur, passe au premier plan, avec force détails :

Une aire est préparée au milieu de la cour ;
Les batteurs, l’outil haut, se rangent à l’entour ;
La première charrette arrive, on la décharge,
On boit un coup, un seul et puis on bat la charge ;
On s’excite, on s’appelle, on dirait un combat ;
On déclare la guerre à la paille qu’on bat ;
Ainsi qu’en une forge où la sueur ruisselle
Sous les marteaux pétille et jaillit l’étincelle,
Ainsi sous les fléaux cadencés jusqu’au soir
Sur l’aire on entendra crépiter le blé noir
Et pour mieux s’exciter et mieux charmer leur peine
Les batteurs en frappant chantent à perdre haleine :

« Pour faire sortir le grain
Frappons, frappons sur la paille
Sans peine on n’a rien qui vaille,
Aux paresseux point de pain !
Flau... flau... flau ! leur terre est morte,
Les paresseux sont maudits,
Dieu leur fermera la porte,
La porte du Paradis⁵⁰. »

L’évocation du repos des travailleurs, le soir venu, passe également par une série d’images très concrètes, où il est moins question de « bonheur » et de « vertu » que de « gosiers arides » et d’estomacs affamés apaisés par le cidre et par « un mouton tout entier » :

Le maître a fait rôtir un mouton tout entier ;
Pour prévenir la soif dans les gosiers arides,
Il fait remplir les brocs dès que les brocs sont vides,
La chantepleure chôme et l’on tire au fausset,
On chante ce qu’on sait, Jean gringotté en fausset,
Nicolas reste court et Madelon nasille ;
On n’est pas difficile, on s’amuse en famille,

50 Gustave Le Vavas seur, « La Batterie de sarrasin », dans *Poésies complètes*, Paris, Lemerre, 1888, t. II, p. 19-25.

La voix peut s'égarer le long de la chanson,
 On l'excuse, les cœurs chantent à l'unisson.
 C'est si bon de mâcher à petites bouchées,
 D'arroser doucement les gorges desséchées
 À petits coups, souvent... toujours. Tant pis, ma foi,
 Si l'on est un peu gris, quand on rentre chez soi ;
 On a bu trop longtemps peut-être ; à qui la faute ?
 C'est la faute du cidre et du bon cœur de l'hôte⁵¹.

Idéalisation encore, dira-t-on, que cette scène heureuse du labeur paysan, où « les cœurs chantent à l'unisson », où le maître au « bon cœur » prévient la soif de ses ouvriers et où l'« on s'amuse en famille ». D'autres églogues, cependant, laissent une plus large place aux ombres du tableau, comme cette « Mort du paysan », qui peint les derniers rôles d'un vieil homme, usé par le travail des champs, et tout le rituel funéraire qui s'en suit dans la « pauvre demeure ». La foi sans faille des paysans écarte les affres de l'agonie et baigne toute la scène dans une sorte de paix grave et divine :

On est prêt pour la mort dans la pauvre demeure ;
 Le moribond sait bien que c'est sa dernière heure ;
 Comme le bûcheron il ne se trouble pas
 À l'apparition des affres du trépas ;
 Pour le croyant la Mort n'est pas un grand peut-être ;
 La journée est finie, on règle avec le maître,
 Le compte est simple à faire et facile à revoir ;
 Quand il a travaillé du matin jusqu'au soir,
 Calme et sans redouter reproches ni colère,
 L'ouvrier fatigué se présente au salaire,
 Il sait ce que le maître a promis [...] ⁵².

Par cette foi inébranlable, les paysans de *Le Vavasseur* sont pleinement accordés à l'ordre de la nature, dont ils acceptent le mystère divin, sous quelque aspect qu'il se présente. La célébration de cet accord métaphysique s'inscrit dans le droit fil de la tradition pastorale, mais elle s'enlève sur le fond d'une représentation très concrète de la réalité que n'autorisaient pas les représentations conventionnelles de la Nature. Le conte pastoral de Sylvain Maréchal, intitulé « L'Homme juste », que nous avons déjà cité pour montrer la transformation de l'idylle en prose

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Gustave Le Vavasseur, « La Mort du paysan », *ibid.*, p. 48-57,

édifiante à la fin du XVIII^e siècle, fait ainsi des derniers moments d'un vieux paysan le prétexte d'une exhortation morale :

« La nature aime le juste : elle lui accorde une heureuse enfance, une belle jeunesse, une vieillesse amie. Elle lui donne des parents sages, une épouse chaste, de tendres enfants, de vrais amis ; une santé parfaite, une terre fertile ; une vie fortunée, une mort consolante. Le juste est heureux fils, heureux époux, heureux ami.

« *Qu'il est doux d'être vertueux !*

« Mais des larmes coulent de tes yeux, mon fils ! reprit le vieillard en l'embrassant. Ah ! que j'aime te voir sensible à cette image ! sois donc toujours juste, et tu seras toujours heureux. Cherche à faire le bien, tu trouveras le bonheur ».

Ce furent les dernières paroles de Lysandre. Il ignorait que la mort, placée derrière lui depuis quelques instants, n'avait osé par sa présence interrompre une scène aussi touchante. À peine le vieillard eut-il fini qu'elle s'offre à ses regards. Lysandre la vit sans effroi : il l'attendait sans crainte. Il embrasse encore une fois Philandre. La mort saisit cet instant, le frappe et l'âme du père passa dans celle de son fils⁵³.

184

La dimension physique, concrète, de la mort est éludée : le vieux Lysandre prononce ses derniers mots sans que son fils, Philandre, se doute un seul instant de la mort qui le guette. Là aussi, la foi du mourant dissipe l'effroi et le fait franchir sans crainte le seuil de la vie. L'arrière-plan moral, en somme, est le même dans « La Mort du paysan » que dans « L'Homme juste », mais l'évocation des derniers instants du vieillard est aussi abstraite dans la prose édifiante de Sylvain Maréchal qu'elle est concrète sous la plume du poète normand, et ce, dès les premiers vers :

Cassé, tordu, noueux, rabougri, toussant bas,
Comme une roue usée il geint à chaque pas ;
Son poing tout racorni, rugueux comme la serre
D'un vautour est plus brun que le bâton qu'il serre.
Assis, il s'engourdit dans un vague sommeil,
Debout, il tremble à l'ombre et frissonne au soleil.
Le squelette habillé, perdu dans sa défroque,
Flotte comme un noyau desséché dans sa coque⁵⁴.

53 Sylvain Maréchal, « L'Homme juste », cité par Paul Chaussard, dans *Bibliothèque pastorale*, op. cit., t. IV, p. 139-144.

54 Gustave Le Vasseur, « La Mort du paysan », dans *Poésies complètes*, op. cit., t. II, p. 48.

La poésie pastorale de Gustave Le Vavas seur ancre l'harmonie sacrée de l'homme et de la nature dans l'épaisseur sensible et matérielle du monde : la nature ne disparaît plus sous un schème symbolique abstrait, mais c'est à travers elle, à travers l'épaisseur du concret, que le chant du poète se fraye un chemin vers le sacré.

À l'opposé de ce réalisme poétique, le goût pour les idylles galantes dans la manière de Watteau s'affirme durant tout le second Empire. Comme le rappelle Jean-Bertrand Barrère, le thème « Watteau », avec ses parcs Louis XIII ou Louis XIV, ses couples galants et ses mascarades, d'abord « oublié, sinon méprisé, en 1830 », « est venu à la mode et s'est bardé de commentaires entre 1840 et 1855, pour être définitivement associé en 1869 au recueil fameux de Verlaine »⁵⁵. Le nom « Watteau » désigne alors bien plus que le peintre flamand, contemporain de Louis XIV et mort en 1726 ; il annonce un univers de fantaisie artiste, de bals, de masques et de pure élégance dans le décor pastel d'un XVIII^e siècle ressuscité.

Au premier abord, idylle et fête galantes semblent deux notions à tel point antithétiques qu'il pourrait paraître abusif de les réunir sous l'appellation d'« idylle galante » dans une typologie du genre pastoral. Paul Verlaine n'a nullement conçu ses *Fêtes galantes* de 1869 comme une réécriture moderne de l'idylle antique, bien au contraire. Dans ces poèmes placés sous le signe de l'artifice et de la mélancolie, il n'est question ni de Virgile, ni de Théocrite, ni des bergers-poètes ni des vertueux paysans, ni même des anciennes catégories génériques comme la pastorale, l'églogue, l'idylle ou la bucolique. Seul apparaît le mot « bergerie », dans le poème « L'Allée », en référence aux bergeries mondaines des XVII^e et XVIII^e siècles, qui voyaient les nobles se déguiser en bergers et reconstituer dans leurs parcs, laiteries, fermes et bergeries :

Fardée et peinte comme au temps des bergeries,
Frêle parmi les nœuds énormes de rubans,
Elle passe, sous les ramures assombries,
Dans l'allée où verdit la mousse des vieux bancs,
Avec mille façons et mille afféteries
Qu'on garde d'ordinaire aux perruches chéries.
Sa longue robe à queue est bleue, et l'éventail
Qu'elle froisse en ses doigts fluets aux larges bagues
S'égaie un des sujets érotiques, si vagues
Qu'elle sourit, tout en rêvant, à maint détail.
– Blonde, en somme. Le nez mignon avec la bouche

55 Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, Paris, Klincksieck, 1972-1973, 3 vol., t. I, p. 370. Sur le développement de la mode « Watteau » au XIX^e siècle, *ibid.*, t. I, p. 370-392.

Incarnadine, grasse, et divine d'orgueil
Inconscient. – D'ailleurs plus fine que la mouche
Qui ravive l'éclat un peu niais de l'œil⁵⁶.

Dans la lignée du Parnasse, Verlaine compose un univers saturé d'artifices et une poésie qui s'assume totalement comme fiction. Cet anti-naturalisme, qui deviendra l'un des éléments essentiels du symbolisme, situe la poésie des fêtes galantes à l'opposé des rêveries primitivistes et de l'esthétique réaliste, qui ont diversement contribué à renouveler l'idylle « naïve » depuis le XVIII^e siècle. Dès les *Poèmes saturniens* de 1866, Verlaine affirmait cet anti-naturalisme avec force, rompant aussi bien avec la tradition des « pastorales siciliennes » qu'avec le culte romantique de la nature :

Nature, rien de toi ne m'émeut, ni les champs
Nourriciers, ni l'écho vermeil des pastorales
Siciliennes, ni les pompes aurorales,
Ni la solennité dolente des couchants⁵⁷.

186

Le refus du naturalisme et de toute prétention à la reproduction naïve du réel se décline, dans les *Fêtes galantes*, de plusieurs manières. Verlaine souligne, d'abord, le caractère artificiel des scènes qu'il compose : ses personnages sont masqués, déguisés, fardés ; leurs noms rappellent l'univers des comédies italiennes (Arlequin, Pierrot, Colombine, Scaramouche, Pulcinella) et du roman pastoral classique (Tircis, Aminte, Clitandre, Damis, etc.) ; les Faunes et les Amours que le poète croise au détour des allées, loin de symboliser la renaissance des dieux antiques, sont des statues de marbre ou de terre cuite. Rien de naturel, rien de naïf, pas même l'amour, évoqué sous l'angle du libertinage galant et des ruses de la séduction :

Trompeurs exquis et coquettes charmantes,
Cœurs tendres, mais affranchis du serment,
Nous devisons délicieusement,
Et les amants lutinent les amantes,

De qui la main imperceptible sait
Parfois donner un soufflet qu'on échange

56 Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec, révisée par J. Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 108.

57 *Ibid.*, p. 64, « L'Angoisse ». Voir aussi, dans les *Poèmes Saturniens*, le poème « Dans les bois » qui prend le contre-pied des « innocents ou bien des lymphatiques », qui « ne trouvent dans les bois que charmes langoureux, / Souffles frais et parfums tièdes », en leur opposant l'« horreur triviale et profonde » qu'ils inspirent au poète (*ibid.*, p. 83).

Contre un baiser sur l'extrême phalange
Du petit doigt, et comme la chose est

Immensément excessive et farouche,
On est puni par un regard très sec,
Lequel contraste, au demeurant, avec
La moue assez clémente de la bouche⁵⁸.

Le poète refuse également le pittoresque et la précision descriptive, dans un double mouvement de spiritualisation et de néantisation du réel particulièrement sensible aux deux extrémités du recueil. Le poème liminaire, intitulé « Clair de lune », associe d'emblée le décor des fêtes galantes à l'intériorité subjective, faisant du paysage, un paysage d'âme :

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques,
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres⁵⁹.

Le paysage se construit par petites touches impressionnistes, dans une logique qui privilégie la suggestion à la description. Les groupes d'amants aux « déguisements fantasques », évoqués dans la première strophe, évoluent dans l'atmosphère mélancolique d'un clair de lune, parmi les arbres, les marbres et les jets d'eau de ce que l'on devine être un parc. La longue phrase des deux dernières strophes est caractéristique de l'écriture musicale de Verlaine, où l'armature syntaxique s'efface progressivement au profit de reprises et de juxtapositions presque liturgiques. Les adjectifs qualifiant le « calme clair de lune triste et beau » suggèrent les sensations produites par la lumière, plutôt qu'ils n'en précisent objectivement les couleurs ou le grain ; de même, la finesse et la hauteur des « jets d'eau » n'apparaissent qu'une fois évoqués leurs « sanglot[s] d'extase »,

58 *Ibid.*, p. 109, « À la promenade ».

59 *Ibid.*, p. 107, « Clair de lune ».

c'est-à-dire encore ce que leur bruit régulier suggère à une âme mélancolique. Le « mode mineur », enfin, sur lequel les amants chantent l'amour et le bonheur, est ici purement musical : il ne s'agit pas d'opposer le haut et le bas, l'humble et le sublime, comme chez Hugo, pour porter la révolution dans la rhétorique classique ; si le « mode mineur » de Verlaine s'oppose implicitement au mode majeur, tonalité souvent brillante, gaie et lumineuse, c'est seulement comme une musique plus sombre, plus mélancolique et plus intériorisée. Le charme « triste et beau » de ce paysage d'âme peuplé de « masques » chantant et dansant au clair de lune cède la place, dans le « Colloque sentimental » final, à deux « spectres » baignés d'une nuit funèbre et glacée :

Dans le vieux parc solitaire et glacé,
Deux formes ont tout à l'heure passé.

Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,
Et l'on entend à peine leurs paroles.

Dans le vieux parc solitaire et glacé,
Deux spectres ont évoqué le passé.

– Te souvient-il de notre extase ancienne ?
– Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne ?

– Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom ?
Toujours vois-tu mon âme en rêve ? – Non.

– Ah ! les beaux jours de bonheur indicible
Où nous joignons nos bouches ! – C'est possible.

– Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir !
– L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.

Tels ils marchaient dans les avoines folles,
Et la nuit seule entendit leurs paroles⁶⁰.

Les fantaisies galantes et les jeux de masques s'ouvrent sur une perception angoissée du néant. Aux paysages peuplés de figures fardées succède, pour reprendre le beau titre d'un recueil de Philippe Jaccottet, un paysage « avec figures absentes » – deux spectres aux yeux « morts » dont les paroles d'outre-tombe sont à peine audibles. Un degré supplémentaire est franchi dans l'anti-naturalisme, puisque l'on passe d'une poésie de l'artifice à une poésie du néant, musical assemblage de mots d'où l'épaisseur même du réel s'absente.

60 *Ibid.*, p. 121.

Il y a loin de ces *Fêtes galantes* adossées au néant aux idylles naïves qui chantent la plénitude d'une nature animée par les dieux antiques, le bonheur simple des paysans ou l'innocence des premiers pasteurs de l'Âge d'or. Saluant la parution des *Fêtes galantes* dans les colonnes du *National*, le 19 avril 1869, Théodore de Banville souligne ainsi le fossé qui sépare l'esthétique verlainienne de l'idylle antique :

N'oubliez pas d'avoir avec vous quelques poètes ! Ce sont des amis, spirituels, bien élevés et nobles d'âme qu'on ne regrette jamais d'avoir eu pour compagnons de voyage. Si vous aimez les grands élans, les haines vigoureuses, les robustes aspirations vers le beau et vers le bien, ayez les *Amours et Haines* d'Édouard Pailleron [...]. Édouard Pailleron, lui aussi, chante les vendangeurs en un style sobre, fier, harmonieux, digne de l'idylle antique [...].

Mais il est des esprits affolés d'art, épris de la poésie plus que de la nature, qui, pareils au nautonnier de *L'Embarquement pour Cythère*, au fond même des bois tout vivants et frémissants rêvent aux magies de la peinture et des décors, qui, en entendant chanter le rossignol et murmurer le zéphyr, regrettent les accords des harpes et des luths, et qui, même dans les antres sauvages, dans les retraites sacrées des nymphes déchevelées et nues, veulent des Amintes et des Cydalises savamment coiffées et vêtues de longues robes de satin couleur de pourpre et couleur de rose ! À ceux-là, je dirai : emportez avec vous les *Fêtes Galantes* de Paul Verlaine, et ce petit livre de magicien vous rendra, suave, harmonieux et délicieusement triste, tout le monde idéal et enchanté du divin maître des comédies amoureuses, du grand et sublime Watteau⁶¹.

Banville oppose ici deux types de littérature : l'une, celle d'Édouard Pailleron, s'inscrit dans la lignée de l'idylle antique et s'adresse aux amoureux de la nature ; l'autre, tout entière du côté de la fantaisie artiste et du « monde idéal » de Watteau, celle des *Fêtes Galantes*, plaît aux « esprits affolés d'art, épris de la poésie plus que de la nature ». À ce premier niveau d'analyse, donc, « idylle » et « fêtes galantes » apparaissent comme deux notions antithétiques.

Plusieurs textes du XIX^e siècle donnent cependant corps à la notion d'*idylle galante* et justifient qu'on l'intègre dans une typologie du genre. *Les Idylles galantes* de Catulle Mendès, par exemple, publiées chez Dentu en 1891, assimilent explicitement les deux traditions. Écrivain polygraphe, directeur de journal et chroniqueur influent de la République des Lettres sous le second Empire et la III^e République, Catulle Mendès fut particulièrement apprécié

61 Théodore de Banville, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, choix de textes, introduction et notes par P. J. Edwards et P. S. Hambly, Paris, Champion, 2003, 2 vol., t. I, p. 213-214.

de Mallarmé, dont il fut l'un des plus fidèles amis, et de Verlaine, qui goûtait la préciosité et l'esprit décadent de ses écrits. Le premier poème en prose des *Idylles galantes*, intitulé « Dans le parc », place d'emblée le recueil sous le signe des *Fêtes galantes* de Verlaine et des tableaux de Watteau. Il se présente comme une réécriture largement ironique du « Clair de lune », où l'on entend « sangloter d'extase les jets d'eau », et du « Colloque sentimental » verlainiens : Aminte et Sylvandre dialoguent « tandis que le jet d'eau chante, comme un vers de Verlaine, non pas : chante, mais pleure, dans le parc lunaire où erre l'âme soupirante de Wateau [sic] »⁶² ; Sylvandre, galant mort depuis trois jours, est une ombre spectrale à laquelle Aminte, une belle coquette, tente en vain d'arracher le désir d'un baiser ; la belle dame, dépitée et avide de baisers, se dirige alors vers Damis, qu'elle aperçoit au loin, étendu sur le gazon du parc, en espérant qu'il n'est pas, lui aussi, réduit à l'état de spectre :

190

Et elle va, cherchant des lèvres, tandis que le jet d'eau chante, non pas : chante, mais pleure comme un vers de Verlaine.

Cependant, à quoi se console, resté seul, le défunt Sylvandre ? Il se remémore les amours et les trahisons de jadis, qu'il contera pour s'en divertir et pour les en amuser aux fantômes d'amants errant dans le parc, sous la lune, avec l'âme soupirante de Wateau [sic]⁶³.

L'ironie déjoue la mélancolie des scènes verlainiennes, leur ôtant ce qu'elles pouvaient avoir de grinçant. Alors que l'auteur du « Colloque sentimental » rendait sensible la part d'ombre et de néant constituant l'envers des masques, Mendès exploite surtout la dimension divertissante de ces comédies-ballets inspirées de Watteau.

Les trente « idylles galantes » du recueil se caractérisent toutes par cette même ironie visant à la fois la gravité mélancolique des *Fêtes galantes* et la prétendue naïveté de l'idylle. Les saynètes en prose, souvent dialoguées, à la manière du chant bucolique, se présentent comme de petits récits érotiques ou badins, réputés licencieux à l'époque, sur les amours lesbiens, l'art et les plaisirs du baiser, le dépit d'un vieil avare supplanté par un jeune poète auprès d'une prostituée ou, par exemple, l'excitation d'un vieux curé lorsqu'une adolescente naïve lui raconte innocemment les caresses qu'elle a prodiguées à son grand cousin. Les jeux de l'amour se réduisent, dans ces *Idylles galantes*, à la brûlure d'une sensualité licencieuse qui transgresse toutes les règles établies de la morale – nulle tristesse et nulle mélancolie pour les « fantômes d'amants errant dans le parc » de Mendès, nulle candeur, nulle innocence, non plus, chez ces nymphes mondaines, les

62 Catulle Mendès, *Les Idylles galantes*, Paris, Dentu, 1891, p. 5.

63 *Ibid.*, p. 7.

lesbiennes Naïs et Thaïs, « bergères d'un Trianon païen, d'où la sévérité de la règle exclut les faunes, et même les club-men »⁶⁴. La surenchère caricaturale qui transforme les scènes galantes de Verlaine en des scènes à l'érotisme sulfureux s'applique également au décor. Mendès souligne à gros traits les artifices qui le constituent, comme dans cette « Vallée du mensonge » où l'ironie, jointe à la préciosité du langage, ruine à plaisir toute prétention réaliste de la description. L'idylle s'ouvre ainsi sur une invraisemblable prosopopée du paysage :

Si les feuilles ondulent en ce bois de lauriers-roses (ce sont à vrai dire des lauriers-roses fournis par le plus illustre des fleuristes parisiens, et l'on eut soin, pour qu'ils soient plus parfumés et plus roses, de les roser encore avec de la veloutine rose !) si les feuilles, (dit le décor), frissonnent en ce bois de lauriers, ce n'est point que le zéphyr ou la brise s'avise de glisser entre les branches ; le vent, le vrai vent n'aurait garde de souffler de ce côté⁶⁵ !

Les dernières lignes du poème, après le dialogue badin de plusieurs couples d'amants sur le thème du baiser, reprennent la même description et renchérissent dans la caricature et la préciosité :

Là-dessus les couples s'éloignent de la pelouse à travers les lauriers-roses rosés de veloutine rose ; là, ni le zéphyr ni la brise ne glisse entre les branches, car le vrai vent n'aurait garde de souffler de ce côté ! et, grâce à tant de suprêmes soupirs toujours inachevés, ondule plus tendrement la palpitation rythmique des feuillages où des rossignols, achetés passage Jouffroy, et qui savent les airs nouveaux, de ramille en ramille volètent vers leurs nids de malines et de valenciennes soutachées de jais blanc⁶⁶.

Cette réinterprétation « décadente » de l'idylle, antinaturaliste, précieuse et sulfureuse, n'est pas neuve dans l'œuvre de Mendès. Quelques années plus tôt, en 1886, le petit chapitre de *Lesbia* intitulé « Idylle d'automne » participait déjà de cette sorte d'écriture. Ce bref récit s'articule autour de trois moments. Dans un premier temps, les deux héroïnes, Bérengère et Thérèse, échafaudent le projet d'une escapade champêtre : leurs maris sont partis à la chasse pour la journée, et la chaleur du soleil d'automne émoustille leurs sens ; elles sont résolues à se faire plaisir, au prix même d'un adultère. Bérengère rêve d'une idylle telle que la décrivent les poètes et dit à son amie :

Il y a des amants partout où il y a des oiseaux et des roses ! De jeunes hommes, citadins ou paysans, échappés des villes ou venant des villages, – il est de fort jolis

64 *Ibid.*, p. 52.

65 *Ibid.*, p. 73

66 *Ibid.*, p. 86.

campagnards ! – se promènent dans les venelles, en quête de la compatissante amoureuse que leur promirent les marguerites effeuillées ; je serai celle que cherche le plus beau et le plus hardi d’entre eux. Puisque le soleil, sans qu’il y ait de ma faute, m’a mis au cœur le désir d’une idylle, tant pis, c’est résolu, j’en veux une⁶⁷ !

Le mot « idylle », dans ce passage, est réduit à la signification qu’il a aujourd’hui d’« histoire d’amour », mais Catulle Mendès joue également de toute la mémoire littéraire du genre. À la fin de la première section apparaît ainsi le mot grec « oaristys », allusion directe à l’une des plus célèbres idylles de Théocrite :

Elles partirent ensemble, folles, heureuses de l’être, riantes et chuchotantes, se demandant : « Que nous arrivera-t-il ? » vers l’un des bois où dialoguent, du printemps à l’automne, sous les arbres jamais assez touffus, les baisers et les querelles des oaristys parisiennes⁶⁸.

192

La seconde section opère un retournement ironique de tous les clichés de la pastorale naïve. Les deux mondaines se promènent dans un bois où toute la nature semble parler d’amour, mais elles ne croisent pas un de ces « campagnards adolescents des peintures et des églogues, qui attendent leur promesse derrière la haie du petit jardin »⁶⁹ : les seuls hommes qu’elles aperçoivent, des paysans en blouse ou des parisiens riant grassement à la fenêtre des cabarets, ne leur inspirent que du dégoût. Le contraste entre l’idylle rêvée à partir « des peintures et des églogues » et la réalité décevante est l’un des lieux communs de l’écriture réaliste, qui dénonce le mensonge de l’idylle, et de la poésie romantique, qui se nourrit de ses chimères. Catulle Mendès renvoie dos-à-dos ces deux voies dans un ultime retournement ironique. La troisième section insiste sur la dépravation morale des deux femmes, qui leur évite toute déception ; à défaut d’avoir rencontré le berger de l’idylle, elles ont goûté toutes les deux au plaisir d’une idylle entre femmes :

– Dame, songe donc ! il est certain que mon envie de te suivre dans les bois avait quelque chose d’absurde, puisqu’au lieu d’une idylle il en eût fallu deux ; mais, enfin, si je n’étais pas allée avec toi...

– Eh bien ?

– Eh bien, acheva Thérèse en pouffant de plus belle, il n’y aurait pas eu d’idylle du tout⁷⁰ !

67 Catulle Mendès, *Lesbia*, Paris, Maurice de Brunhoff, 1886, p. 117-118.

68 *Ibid.*, p. 119-120.

69 *Ibid.*, p. 122.

70 *Ibid.*, p. 127.

La seule déception que l'auteur envisageait d'ailleurs possible pour ces deux mondaines n'était pas celle de la désillusion – deux femmes éprises d'idéal et de pureté qui auraient poursuivi en vain l'ombre d'un berger idéal – mais la frustration de n'avoir pas pu goûter au plaisir de l'adultère : « S'être inclinées, autant que possible, vers la chute, et en avoir été sauvegardées par la malice du hasard, voilà qui est difficile à endurer patiemment. J'imagine qu'une hermine serait étrangement furieuse, si, résolue à se tacher, elle n'avait pu trouver la moindre flaque de boue »⁷¹. Au niveau thématique, donc, cette brève « Idylle d'automne » tirée de *Lesbia* renverse tous les clichés de l'idylle naïve aux prétentions morales et montre, au lieu de bergères ingénues, des mondaines qui avouent sans vergogne leur attirance pour les plaisirs défendus de l'adultère et de l'amour lesbien.

Au niveau de l'écriture, cette esthétique décadente de l'idylle repose sur un culte anti-naturaliste de la forme que Catulle Mendès considérait déjà, dans un texte de 1884, contemporain de la parution d'*À rebours* de Huysmans, comme la seule voie possible de l'idylle moderne. Préfaçant *L'Idylle éternelle* de Jacques Madeleine (1848-1931), dont il vante les talents de poète, le fondateur du *Parnasse Contemporain* expose sa conception du naturel et de la naïveté en littérature. « L'anormal, l'extraordinaire, le monstrueux, l'à-rebours, le pas possible sont aujourd'hui, dans la vie et dans l'art, si peu exceptionnels, si fréquents, que le naturel paraîtrait la chose la plus surprenante du monde »⁷² : fort de ce constat, Catulle Mendès concède qu'« une petite littérature bien honnête, bien innocente » aurait le mérite de divertir un instant les « libertins vieilliss » lassés de l'excessif et de la débauche ; mais en profondeur, cette littérature ingénue lui semble non seulement vouée à l'échec, car elle « ne tarderait pas à produire le plus parfait ennui » chez des lecteurs habitués à la perversité, mais encore coupable d'hypocrisie :

En vérité, l'artiste moderne qui, par une condescendance à la feinte pudeur de quelques critiques, essaierait de rénover les innocences de jadis, serait bien autrement coupable que le plus artificiel et le plus raffiné des parnassiens ou des naturalistes, puisqu'à sa dépravation intime qu'il nierait en vain, il ajouterait le mensonge de la simplicité et l'hypocrisie de la vertu⁷³ !

L'Idylle éternelle de Jacques Madeleine échappe, à ses yeux, à ces deux écueils, dans la mesure où le poète, en même temps que « sincèrement naïf », est un « artiste singulièrement subtil » qui a « le sens intime du vers » et « le respect

⁷¹ *Ibid.*, p. 125-126.

⁷² Jacques Madeleine, *L'Idylle éternelle, avec une préface par Catulle Mendès*, Paris, Ollendorff, 1884, p. I-II.

⁷³ *Ibid.*, p. IV-V.

religieux de la forme »⁷⁴. Certes, les poèmes de *L'Idylle éternelle* chantent les amours heureux, les sourires et les roses – il faut bien que jeunesse se passe, concède Mendès –, mais ils le font dans une écriture savante où il n'est d'autre floraison que celle, artistique, des vers. Le poème « Renouveau » témoigne d'autant mieux de cette esthétique artificialiste qu'il brode sur un motif éculé de la poésie lyrique, la *reverdie* :

C'était l'hiver ! j'étais un Jardin que les Roses
Désertaient. – Les chardons stupides, les pavots
Endormeurs poussaient seuls et croissaient sans rivaux
Dans mon champ infertile aux horizons moroses.

Tout semblait s'enliser en la bourbe des proses
Et je raillais vos airs naïfs, ô chers dévôts
De l'Amour, qui sentez toujours des chants nouveaux
Épanouir vos cœurs de leurs floraisons roses.

Mais je t'ai vue, ô chère enfant, j'ai vu tes yeux,
Ton sourire adoré, ton corps délicieux,
Ton âme. Et, comme au temps jadis, je veux écrire

Des Rimes, qui diront leurs rêves doux et chers.
Il a suffi de ton regard, de ton sourire,
Pour faire éclore en moi tout un bouquet de vers⁷⁵.

Il n'est d'autre nature, dans ce poème, que les floraisons de l'âme : tous les mots qui désignent habituellement la nature (le Jardin, les Roses, les chardons, les pavots, la bourbe, etc.) sont dépouillés de leur logique référentielle pour composer le paysage changeant d'une âme que l'amour transfigure en y faisant renaître les vers.

Que retenir de cette brève incursion dans l'œuvre de Catulle Mendès ? La préface de 1884 à *L'Idylle éternelle*, l'« Idylle d'automne » de *Lesbia* en 1886 et *Les Idylles galantes* de 1891 témoignent de la persistance d'une conscience générique de l'idylle, dont les lieux communs, relus à la lumière de l'esthétique artificialiste et antinaturaliste des *Fêtes galantes*, et plus largement des mouvements symbolistes et décadents, donnent lieu à une réécriture originale, non pas anachroniquement tournée vers le passé, mais pétrie des enjeux les plus modernes de la littérature fin de siècle. Mendès ne se soucie guère de la distinction entre vers et prose, ni de la hiérarchie des genres ; toute sa poétique de l'idylle est centrée sur l'ambiguïté fondamentale du genre, sur cette structure

74 *Ibid.*, p. XI.

75 *Ibid.*, p. 7-8.

oppositionnelle, à double valeur poétique et morale, définie par un « pôle naïf » et un « pôle artificiel » : d'un côté, le naturel, l'innocence et l'ingénuité, de l'autre, l'artifice, la préciosité et l'ironie, liés à la dépravation morale, au goût de l'excessif et de la volupté licencieuse. Faire le choix de l'« idylle galante », pour Mendès, c'est faire le choix d'une écriture réflexive, consciente de tous les artifices qui la constituent – c'est affirmer en somme, contre le mythe de la poésie naturelle, la nature foncièrement fictionnelle de la poésie.

Le réinvestissement du « pôle artificiel » de l'idylle, manifeste chez les symbolistes, s'enracine bien plus avant dans le siècle et justifie également l'intégration de l'*idylle galante* dans une typologie du genre au XIX^e siècle. L'assimilation de l'idylle et des fêtes galantes, réactivée par la parution du recueil de Verlaine en 1869, est en effet bien antérieure à celle-ci, puisqu'elle constitue l'un des principaux arguments des détracteurs de l'idylle dès les premiers temps du romantisme. Hugo et Musset, dans leurs premiers écrits du moins, se font fort de ridiculiser les faunes de marbre et autres coquetteries bucoliques du château de Versailles, et dans un texte déjà cité de 1832, Jules Janin raille lui-aussi les « rubans roses » dont les auteurs affublent les bergers depuis le XVII^e siècle, ravalant ainsi l'idylle « aux derniers rangs des compositions burlesques »⁷⁶. Les bergeries de Florian font aussi l'objet de railleries nombreuses, dans le vaudeville notamment, où les auteurs tournent en dérision l'artificialité des décors et l'in vraisemblance des personnages. Pour dire cette artificialité, c'est encore l'image des fêtes galantes qui revient le plus souvent. Dans telle adaptation mélodramatique d'*Estelle et Némorin*, en 1788, par M. Gabiot, les didascalies décrivent « un paysage où tout est préparé pour une fête pastorale et très galante »⁷⁷. Dans la « bergerie en un acte » de Prarond, *Tout vient avec le temps* (1845), où la référence au roman pastoral de Florian est constante, les costumes caricaturent à dessein le déguisement des nobles qui se piquent de jouer aux bergers : « *Monsieur de Blancmouton, vêtu d'une façon ridicule, grande houlette, flûte et pannetière. Le Chevalier, même costume à peu près, mais moins exagéré, ni flûte, ni houlette. Araminte, chapeau de paille, houlette, petites mules, poudres, etc.* »⁷⁸. Dans telle autre « bucolique musicale » de Jallais et Ancessy, datée de 1856, les auteurs insistent sur l'in vraisemblance des costumes en satin dont

76 Jules Janin, « Avant-Propos de la première édition » [1832] des *Contes fantastiques et littéraires* [1863], Paris-Genève, Slatkine reprints, 1979, p. 15. Sur ce point, voir plus haut, « Prologue », p. 14.

77 Jean-Louis Gabiot, *Estelle et Némorin. Mélodrame pastoral en 2 actes, en prose, tiré du roman de M. le Chevalier de Florian. Représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Ambigu-Comique, le 25 juin 1788. Paroles de M. Gabiot, Musique de M. Rigel*, Paris, chez Cailleau, 1788.

78 Prarond, *Tout vient avec le temps. Bergerie en un acte*, Abbeville, typographie Jeunet, 1845, p. 23.

Estelle et Némorin sont affublés, costumes « semblable[s] à ceux des bergers de Watteau et de Boucher »⁷⁹. Verlaine lui-même, en 1889, dans un poème de *Parallèlement* où il congédie l'esthétique des fêtes galantes sur le mode de l'auto-dérision, retrouve pour ce faire les clichés ironiques à l'encontre des « moutons enrubannés du pire poétastre » – implicite allusion aux bergeries galantes en vogue au XVIII^e siècle :

La dernière fête galante

Pour une bonne fois séparons-nous,
Très chers messieurs et si belles mesdames.
Assez comme cela d'épithalames,
Et puis là, nos plaisirs furent trop doux.

Nul remords, nul regret vrai, nul désastre !
C'est effrayant ce que nous nous sentons
D'affinités avecque les moutons
Enrubannés du pire poétastre.

Nous fûmes trop ridicules un peu
Avec nos airs de n'y toucher qu'à peine.
Le Dieu d'amour veut qu'on ait de l'haleine,
Il a raison ! Et c'est un jeune Dieu.

Séparons-nous, je vous le dis encore.
Ô que nos cœurs qui furent trop bêtants,
Dès ce jourd'hui réclament, trop hurlants,
L'embarquement pour Sodome et Gomorrhe⁸⁰ !

Dans cette « Dernière fête galante », les couples d'amants inspirés du célèbre *Embarquement pour Cythère* de Watteau sont réduits à l'état de cœurs « trop bêtants », trop proches donc de l'univers aseptisé de l'idylle, où il n'est « nul remords, nul regret vrai, nul désastre ». Les ombres mélancoliques planant sur les parcs lunaires des *Fêtes galantes* semblent trop douces au poète qui, vingt ans plus tard, réduit à la misère et détruit par l'alcool, entend peindre, « parallèlement » à la voie mystique de *Sagesse*, *Amour* et *Bonheur*, la « part maudite » de son être et « l'enfer de son Œuvre chrétien » (Avertissement de l'édition de 1894)⁸¹.

79 Jallais, *Estelle et Némorin. Bucolique musicale en un acte, paroles de M. A. de Jallais, Musique de M. Ancessy, représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre des Folies-Nouvelles, le 21 juillet 1856*, Paris, Beck, 1856.

80 Paul Verlaine, *Parallèlement*, dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., p. 508.

81 *Ibid.*, p. 483.

Entre les deux pôles du naïf et de l'artificiel, l'idylle ouvre l'espace d'une réflexion sur la décadence et la notion même de modernité. C'est dans cet espace que s'inscrit, par exemple, le roman pastoral de Jules Janin, publié en 1851 sous le titre de *Gaîtés champêtres*⁸². Alors qu'il avait, dès 1832, pris acte de la mort de l'idylle, ravalée, selon lui, « aux derniers rangs des compositions burlesques » depuis les bergeries galantes des XVII^e et XVIII^e siècles, Janin compose à son tour un vaste roman pastoral qui orchestre savamment, dans une écriture ironique et précieuse, tous les clichés de la tradition bucolique, depuis l'Antiquité jusqu'aux bergers en costumes satinés de Watteau et de Florian. Dans une longue préface, il explique la logique profonde de cet apparent revirement : sa pastorale est tout aussi artificielle, invraisemblable et « décadente » que les bergeries galantes du siècle passé, mais c'est en cela, précisément, qu'elle convient à l'époque moderne, qui est une époque de décadence. L'idylle galante, avatar dégradé de l'idylle naïve des origines, devient donc un genre emblématique, aux yeux du bourgeois conservateur qu'est Janin, de la décadence historique qui affecte la société française depuis la Révolution de 1789. Cette interprétation des artifices de la pastorale moderne comme symptôme de la décadence historique affleure également dans l'écriture nervalienne de l'idylle. On retrouve dans *Sylvie* par exemple le même contraste entre l'idylle naïve et l'idylle artificielle : quittant le théâtre de la ville pour l'espace bucolique du Valois où il espère « repren[dre] pied sur le réel », le poète n'y trouve plus qu'une terre envahie par les artifices modernes – des fêtes galantes à la manière du « voyage à Cythère » de Watteau, des airs d'opéras reléguant dans l'oubli les anciens airs naïfs des aïeules ou les techniques d'une industrie moderne ayant supplanté l'artisanat d'autrefois. Cette « idylle des environs de Paris », où Théophile Gautier entendait l'écho naïf de *Daphnis et Chloé*, est saturée d'allusions à l'univers des fêtes galantes du XVIII^e siècle – cette époque « où le naturel même était affecté » – comme si le poète moderne ne pouvait plus se rapporter à la nature que de façon indirecte, à travers tous les prismes de l'art, du rêve et de la littérature. Cette secondarité de l'artiste moderne est le signe, pour Nerval, d'un mouvement de décadence historique, mais contrairement à Jules Janin, il n'interprète pas celle-ci en termes moraux ou politiques ; les artifices de l'idylle, symptômes de la décadence moderne, deviennent, pour l'auteur de *Sylvie*, l'occasion d'une lucidité accrue et d'un retour critique sur l'un des mythes les plus puissamment à l'œuvre dans toute son écriture, le mythe du paradis perdu et de la naïveté originelle.

Indépendamment même de l'idée de décadence, la mise en tension des deux pôles antagonistes de l'idylle est un procédé d'écriture que l'on retrouve, dès avant

82 Jules Janin, *Les Gaîtés champêtres*, Paris, Michel Lévy frères, 1851, 2 vol.

le symbolisme et le naturalisme, sous la plume des écrivains fantaisistes. Deux articles de Banville sur les romans champêtres de George Sand, parus en 1851 dans *Le Pouvoir* et en 1869 dans *Le National* sont sur ce point particulièrement éloquents. Dans l'article déjà cité du 19 avril 1869 consacré aux *Fêtes Galantes* de Verlaine, Théodore de Banville opposait nettement l'esthétique artificialiste inspirée de Watteau et celle de l'idylle antique, inspirée de la seule nature. Le critique se montre plus nuancé dans ses articles sur George Sand, dans lesquels il analyse les liens intimes qui rapprochent les deux esthétiques. La notion de fantaisie est au cœur de l'article du 13 janvier 1851, où Banville tente de percer « le secret de ce style élégant, harmonieux et rusé, à la fois maniéré et naïf » que Sand « a donné pour langage à des paysans de fantaisie plus vrais que la vérité »⁸³. Cette fantaisie apparaît comme un mixte indissoluble d'idéal et de réalité : « si parfois, à l'imitation de Ronsard, [Sand] a le caprice d'appeler sa Galatée Margot et son Daphnis Toinon, ne craignez rien, [écrit Banville,] nous ne sommes pas pour cela en Berry ni en Nivernais, mais bien en plein vallon du Tempé ! » Le poète fantaisiste, explorant un « réel » plus vrai que la « réalité » en ce qu'il serait pétri des rêves, de l'idéal et des souvenirs qui animent la matière, est particulièrement sensible à l'interpénétration de l'idéal et du trivial dans les romans champêtres de George Sand. Dans cette perspective, Banville ne perçoit plus sur le mode de l'opposition le rapport entre les deux pôles de l'idylle, le naïf et l'artificiel, mais il en souligne au contraire l'interpénétration constante dans le domaine de la vérité poétique. Les références à Virgile et Théocrite se mêlent alors, sans solution de continuité, aux évocations des bergers de Watteau, de Boucher et de Lancret, pour évoquer ce « monde heureux » de l'idylle, où s'épanouissent « les caprices lumineux » de la fantaisie. Dans son article de 1869 sur une reprise de *La Petite Fadette* à l'opéra-comique, Banville n'a pas abandonné cette conception de l'idylle comme « mixte » d'idéal et de réalité⁸⁴. Les références qu'il convoque pour décrire l'écriture pastorale de Sand ne sont plus exactement les mêmes qu'en 1851 et les allusions aux peintres de fêtes galantes ont disparu – réservées désormais à l'illustration du recueil de Verlaine, paru la même année –, mais on n'en retrouve pas moins unis les deux pôles, naïf et artificiel, de l'idylle : les paysans de Sand, pour Banville, tiennent aussi bien des bergers de Théocrite et de Longus que des personnages de Corot autour desquels « se joue et frissonne une atmosphère pleine de parfums caressants et d'harmonieux silences, où respire le souffle sacré de la grande Nourrice ».

83 Toutes les références qui suivent à cet article, « George Sand : *Claudie* » (*Le Pouvoir*, 13 janvier 1851), voir Théodore de Banville, *Critiques littéraire, artistique et musicale choisies*, éd. cit., t. II, p. 41-44.

84 Théodore de Banville, « George Sand : Reprise de *La Petite Fadette* » (*Le National*, 20 septembre 1869), *ibid.*, p. 38-41.

L'allusion aux tableaux de Camille Corot est d'autant plus intéressante que ce peintre, particulièrement en vogue sous le second Empire, fait figure de pont entre le néo-classicisme et le naturalisme de l'école de Barbizon ; ses paysages « lyriques », lumineux, aux contours adoucis, intègrent des formes prises sur le motif dans un travail de composition très classique, effectué entre les murs de l'atelier, qui fait intervenir, outre le souvenir des choses vues, toute la mémoire des œuvres, de la mythologie classique aux ballets d'opéra, en passant par les tableaux des grands peintres du passé, comme Poussin ou Watteau.

Alors qu'il semblait réduire l'idylle antique à une poésie de la nature, simple et naïve, dans son article sur les *Fêtes galantes* de Verlaine, Banville se montre ici sensible à la « magie » du roman de Longus et, plus généralement, au « délicieux enchantement de l'idylle antique », aussi pétrie de poésie et frémissante d'idéal qu'un tableau de Corot, de Watteau, de Boucher ou de Lancret. Tout se passe comme si les artifices avoués de la représentation chez les peintres se faisaient les révélateurs des artifices inavoués de l'idylle prétendument naïve. D'une opposition simple entre la nature et l'artifice, Banville passe dans ces textes sur Sand à une conception plus complexe de l'idylle où s'interpénètrent l'idéal et le réel :

Dans *La Petite Fadette*, ce qui fait la grandeur du type, c'est que tout moderne et local et réel comme nous le voyons, car Fanchon est bien au vrai une paysanne berrichonne de nos jours, il contient et résume en lui en même temps, peut-être à l'insu de son créateur inspiré, toutes les poésies du passé, les grâces du vieux roman et du fabliau comme le délicieux enchantement de l'idylle antique⁸⁵.

Réinvestie en tant qu'objet complexe unissant la nature et l'art, l'idylle problématise les relations entre la réalité historique et ce réel pétri d'idéal qu'instaure la fantaisie⁸⁶.

Crise de l'idylle et conscience moderne

Les multiples variations sur le thème de la « fin de l'idylle » ne marquent pas la disparition du genre pastoral et de ses lieux communs, dont la présence est attestée dans les mouvements poétiques les plus divers jusqu'à la fin du siècle : elles manifestent plutôt le battement incessant du genre entre ses deux pôles, naïf et artificiel. Gustave Le Vasseur, par exemple, fait le procès des représentations idéalisées de la pastorale classique, avec ses bergers-poètes

⁸⁵ Théodore de Banville, « George Sand : Reprise de *La Petite Fadette* », *ibid.*, p. 40.

⁸⁶ Pour une illustration poétique de cette interpénétration du réel et de l'idéal dans l'idylle, abordée ici du point de vue essentiellement théorique, nous nous permettons de renvoyer aux pages que nous consacrons ci-après aux *Chansons des rues et des bois* de Victor Hugo, p. 264 sq.

galants et oisifs, mais pour s'adonner à une autre forme d'églogue, qu'il désire plus concrète, plus « réaliste » ; à l'inverse, Jules Janin et Catulle Mendès, entérinent la mort de l'idylle naïve de l'Antiquité, tout en s'illustrant dans l'écriture volontairement décadente et artificialiste l'un d'un vaste roman champêtre, l'autre d'*Idylles galantes*.

Les variations sur les « chimères » de l'idylle perpétuent également jusque dans le mouvement symboliste l'un des lieux communs du XVIII^e siècle. Les significations que revêt cet écart entre les « beaux songes » de l'idylle et la réalité moderne évoluent cependant et les chimères pastorales ont perdu l'efficace morale que leur supposaient Chénier, Gessner ou Marmontel. La rupture est consommée entre l'univers poétique et le monde de l'action : la reconnaissance du caractère chimérique, illusoire ou fictif, de l'idéal pastoral nourrit la mélancolie de la belle âme romantique, l'ironie de l'esprit réaliste, les caprices de l'imagination fantaisiste, aussi bien que le pessimisme de l'écrivain symboliste, conscient qu'il n'aura jamais affaire, dans les mots, qu'à l'absence et au « creux néant musicien ».

200

L'idylle n'en finit pas de « finir » parce que ses chimères fascinent et que leur démystification toujours renouvelée réfléchit l'obsession de la décadence et de la crise qui hante les esprits du XIX^e siècle. La crise, telle que la réfléchit l'idylle, se décline sur au moins quatre plans. Sur un plan moral d'abord, la « fin » de l'idylle accuse la dépravation morale de l'homme moderne, liée à la perte du contact avec la nature originelle et les forces vitales dont elle regorgeait : l'idylle galante, saturée d'artifices, incarnerait ainsi l'avatar moderne et dégradé d'une idylle antique entée sur la simple nature. Sur un plan religieux, ensuite, réduire le mythe pastoral au statut de chimère, d'illusion ou de mensonge, c'est le priver de toute valeur de vérité : se trouve alors rompue l'unité symbolique que le paganisme et le christianisme établissaient entre l'homme, la nature et le divin ; l'individu, solitaire, n'est plus renvoyé à d'autre infini qu'à celui qu'il éprouve en lui-même, sous la forme du désir ou du vertige mélancolique. La crise religieuse est donc inséparable d'une crise de la subjectivité. Le processus d'intériorisation des clichés de l'idylle est particulièrement représentatif de cette dimension subjective de la crise. La retraite champêtre devient un refuge intérieur et imaginaire, où le sujet blessé par le monde se retire et cherche une consolation. L'univers pastoral ne figure plus, dès lors, un état originel de l'humanité, mais un paysage d'âme, peuplé de créatures fantasmées. Alors que l'idylle, dans le modèle historico-philosophique du XVIII^e siècle, était porteuse d'un discours à la portée universelle, sur le bien, le bonheur, la nature ou la société, elle se replie ici sur la sphère individuelle de la subjectivité pour nous dire quelque chose des rapports qu'un sujet singulier entretient avec le monde et avec lui-même. Ce passage d'un « mythe » pastoral à valeur universelle, à

des « chimères » bucoliques fantasmées par un sujet individuel remet en cause la vérité du discours poétique : les chimères de l'idylle réfléchissent ainsi une crise d'ordre poétique, qui est à la fois une crise de la représentation et une crise de la mythologie. La tension propre à l'idylle entre ses deux pôles constitutifs, le naturel et l'artificiel, ouvre un espace d'interrogation sur les rapports entre poésie et réalité. En étudiant le réinvestissement poétique des deux pôles antagonistes de l'idylle, nous avons suivi simultanément le développement d'un nouveau mythe naturaliste de la poésie et l'avènement de la poésie comme art de la fiction. Qu'elle ait le visage des paysans de Millet ou des bergers de Watteau, l'idylle réfléchit donc, de manière critique, les enjeux poétiques les plus modernes et se renouvelle par là même tout au long du siècle.

PASSION DE LA PRÉSENCE

Le lyrisme romantique intériorise les clichés de l'idylle et les réinterprète à l'aune d'un paradigme psychologique comme autant de rêves ou de fantasmes dont aime à se bercer le sujet mélancolique en mal d'absolu. La consolation ne dure cependant que le temps de l'illusion et la reconnaissance – ironique ou nostalgique – du caractère chimérique des figures du bonheur champêtre marque la « fin », du moins momentanée, de l'idylle. Cette survie « négative » de l'idylle, sur le mode de la chimère et de l'illusion, est toutefois inséparable d'un autre versant, « positif », du processus d'intériorisation psychologique : en se reployant sur l'espace intérieur du songe, le poète romantique ne découvre pas seulement de vaines illusions, mais une nouvelle forme de vérité aussi, voire de sacré, dans la perception intuitive des harmonies de la nature et de l'amour. La démythification de l'idylle va ainsi de pair avec une re-mythification du genre.

L'immense, le Tout

La nature et le divin

L'invention du lyrisme romantique entraîne une redéfinition de l'idylle perceptible, nous l'avons vu, dans les textes de Mme de Staël et de Chateaubriand sur *Paul et Virginie* : l'auteur de *De la littérature* et celui du *Génie du christianisme* semblent moins sensibles aux innovations génériques, à la critique sociale ou aux questions morales contenues dans l'idylle tragique de Bernardin de Saint-Pierre, qu'à la poétique de l'analogie qui s'y invente⁸⁷. Poésie de l'unité et de l'harmonie, l'idylle devient exemplaire d'un « nouveau genre de poésie », fondé, pour Mme de Staël, sur « l'observation de la nature dans ses rapports

87 Nous renvoyons le lecteur à notre chapitre précédent, p. 141 sq.

avec les sentiments qu'elle fait éprouver à l'homme ». La petite idylle s'ouvre ainsi à l'immensité du Tout et la poésie légère à la gravité d'un questionnement métaphysique sur les rapports entre l'homme, la nature et le divin.

Il serait abusif de voir en toute poésie lyrique chantant les harmonies de la nature une réinterprétation moderne de la tradition pastorale, dans la mesure même où le lyrisme romantique réévalue profondément les anciennes catégories génériques issues de la poésie classique. On ne peut réduire, par exemple, les *Méditations poétiques* à une entreprise de rénovation du genre de l'idylle, même si Lamartine est indubitablement imprégné des grands textes de la tradition pastorale. En effet, pour le poète qui se glorifiait, dans la préface de 1849, d'avoir « fait descendre la poésie du Parnasse » et « donné à ce qu'on nommait la muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme », l'enjeu n'est pas de renouveler tel ou tel genre poétique mais de promouvoir une nouvelle conception de la poésie, qui ne serait plus un art d'agrément, un divertissement mondain avec ses règles du jeu, où l'on rivalise de virtuosité, mais l'expression d'une sensibilité particulière, le cri d'un cœur et d'une âme singulière. Ce changement de paradigme ne fait pas table rase des lieux communs et des codes génériques traditionnels, qui continuent de modeler l'expression poétique, mais il remet en cause leur statut de normes régulatrices *a priori* de l'écriture et de la lecture : les anciens genres de l'épique, de l'idylle, de l'ode et de l'hymne se trouvent englobés dans une seule et même poésie lyrique, conçue comme la parole d'un sujet poétique singulier.

La question du devenir de l'idylle dans le lyrisme romantique peut dès lors être traitée de plusieurs manières. Une étude thématique permet d'envisager les transformations subies par ses lieux communs emblématiques du genre. Dans les *Méditations poétiques*, trois poèmes comme « Le Vallon », « La Retraite » et « Adieu » par exemple, font apparaître les lignes de force d'une réinterprétation psychologique et religieuse du discours de la retraite champêtre⁸⁸. Ils réactivent les antithèses les plus traditionnelles de l'idylle : l'îlot champêtre protégé du monde par un « rempart de verdure », lieu clos à « l'horizon borné » où règnent la paix, la vertu, le bonheur et le repos pour le sage qui sait borner ses désirs, s'oppose aux bruits du monde et à ses « sots préjugés », aux naufrages, aux maux et aux tourments qui accablent l'être embarqué sur l'océan sans borne d'une « orageuse existence ». Relu dans une perspective psychologique, le lieu de l'idylle devient un lieu de consolation où l'homme reprend son souffle et s'apaise avant de reprendre la route amère et tumultueuse de la vie, un lieu

88 Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*, dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, « Le Vallon », p. 19-20, « La Retraite », p. 36-38, « Adieu », p. 65-67.

d'initiation aussi, qui fait accéder l'homme à la perception du divin. L'enjeu de la retraite champêtre n'est plus tant, dès lors, la réforme morale ou sociale, comme au XVIII^e siècle, mais bien la conversion spirituelle de l'individu : l'homme qui se recueille au sein de la nature non seulement « se retrouve », mais découvre Dieu, l'auteur caché de toute la Création. Dans une perspective historique, la réécriture lamartinienne du discours de la retraite champêtre est donc emblématique d'un fait caractéristique de l'époque romantique, à savoir le grand retour de la question religieuse au cœur de la poésie lyrique.

Une autre approche critique, plus sensible à la synchronie, interpréterait différemment le devenir de l'idylle au sein du lyrisme romantique, en montrant comment les anciens genres de la rhétorique classique deviennent autant de registres, désignant les diverses modulations énonciatives et affectives du chant poétique. « Le Vallon » tresse ainsi trois registres au moins, l'élégiaque, l'idyllique et l'hymnique : le chant de l'âme en peine s'apaise au sein du val consolateur et se mue progressivement en un hymne au Créateur découvert à travers la nature. L'étude de ce registre idyllique, entendu comme la modalité heureuse de la parole lyrique, excèderait largement le cadre de notre travail et risquerait de nous perdre dans l'océan sans limites de toute la poésie lyrique du XIX^e siècle. Nous nous en tiendrons donc, selon le principe méthodologique que nous nous sommes fixé, à l'analyse des références explicites à l'idylle au sein des œuvres. Lamartine n'a pas nommé *idylles* « Le Vallon », « La Retraite » et « Adieu », et rien n'indique qu'il ait conçu l'idyllique en termes de registre poétique. Il réinvestit néanmoins le mythe pastoral d'une valeur sacrée : l'espace bucolique, où d'autres ne voient qu'un décor artificiel peuplé de bergers invraisemblables, manifeste chez lui l'harmonie des rapports entre l'homme, la nature et Dieu.

La re-sacralisation romantique de la poésie, chargée de déchiffrer le grand livre de la nature et de manifester l'unité du cosmos, contribue ainsi au renouvellement des clichés de la pastorale. Dans notre *corpus* de *minores*, les idylles d'Eugène Porry offrent un bon exemple de ce mysticisme romantique. *Hélène et Arthur, idylle en 5 tableaux*, au sous-titre éloquent *Âme et nature*, est un long poème en alexandrins bâti sur une stricte correspondance entre les saisons et les péripéties d'un couple d'amoureux : l'éclosion des fleurs et l'éclat du printemps voient s'épanouir l'amour des jeunes gens ; le soleil accablant de l'été figure leur accablement lorsque les campagnes militaires de 1793 imposent à Arthur de rejoindre l'armée ; Hélène dépérit durant tout l'automne, en même temps que la nature, puis elle meurt au moment des premières neiges de l'hiver⁸⁹. Arthur rentre sain et sauf de la guerre, au milieu de l'hiver, et se

89 Eugène Porry, *Hélène et Arthur, idylle en 5 tableaux. Âme et nature* [1842], Marseille, Imprimerie Paulin Réés, 1850.

désespère lorsqu'il apprend la mort de sa bien-aimée. Le cinquième tableau opère alors un ultime rebondissement aussi invraisemblable que symbolique :

À l'horizon doré la lumière naissante
Étincelle... Soudain, surprise ravissante !
Hélène se réveille, ouvre ses yeux au jour,
Et le ciel l'a rendue à la vie, à l'amour !

Le réveil d'Hélène est concomitant du réveil printanier de la nature et manifeste la correspondance sans faille du microcosme (l'âme) et du macrocosme (la nature) sous l'empire de la puissance divine. Dans une autre idylle, publiée une quinzaine d'années plus tard sous le titre *Âme et Nature, idylle en prose*, Eugène Porry abandonne la fiction narrative d'*Hélène et Arthur* pour célébrer directement cette harmonie cosmique dont la poésie est, selon lui, l'écho sonore :

204

La POÉSIE est, dans les grandes âmes, le reflet des impressions du monde extérieur, et le pressentiment des joies célestes. C'est le rayon qui s'élançe du domaine de l'éternelle beauté ; c'est le retentissement de l'harmonie universelle et du divin concert des mondes tournant autour du trône de la Divinité. Dans les temps anciens, les hommes, plus animés qu'aujourd'hui du feu céleste de la Poésie, et mus par un instinct sublime, ont élevé à la grande déesse, notre mère, de magnifiques temples de marbre aux pompeuses colonnes. La faux du Temps a renversé ces majestueux édifices dont ton œil contemple les débris éloquents ; mais il reste à la POÉSIE un temple plus beau que tous les autres, un temple que la main de l'homme n'a point construit, qu'elle ne détruira jamais, – la NATURE ! Oui, mon fils, la NATURE, cette souveraine éternelle, cette infatigable mère des mondes, porte la POÉSIE dans ses entrailles fécondes, comme une tendre mère porte et nourrit son enfant au milieu d'une alternative de douleurs et de plaisirs ineffables⁹⁰.

Dans cette prose mystique, Eugène Porry, influencé par les théories de Swedenborg, chante « l'harmonie universelle » sur un mode très abstrait ; il déleste son idylle de tout le pittoresque pastoral, pour n'en retenir que l'idée d'une harmonie cosmique, d'un accord entre la nature, l'homme et le divin.

Le retour de Pan

Sous d'autres plumes, moins abstraites, la célébration du grand Tout de la nature passe au contraire par le réinvestissement des figures de l'églogue, et notamment des faunes. Ceux-ci n'avaient certes pas disparu du répertoire mythologique, et

90 Eugène Porry, *Uranie, poème mystique, suivi de Âme et Nature, idylle en prose*, Paris, Técheiner, 1865, p. 93-94.

l'on trouverait maintes fois mentionnées ces divinités rustiques dans les quatre volumes, par exemple, de la *Bibliothèque pastorale* de Paul Chaussard, en 1803. Mais les chèvre-pieds, dans cette anthologie fortement orientée vers l'édification morale, figurent essentiellement à titre décoratif ; pas un seul d'entre eux n'a l'épaisseur du Silène de la VI^e églogue de Virgile (églogue que Chaussard n'a d'ailleurs pas retenue dans son choix de bucoliques virgiliennes) et tous ont perdu l'aspect transgressif et provocateur qui les caractérisait dans l'Antiquité. Françoise Lavocat, qui a étudié la représentation des satyres dans la pastorale dramatique, fait remonter ce processus d'affadissement au XVII^e siècle, époque où l'impératif de bienséance s'impose au théâtre. Dans un article consacré aux traductions françaises de l'*Aminta* du Tasse jusqu'au milieu du XVII^e siècle, elle montre que celles-ci s'attachent à vider le satyre italien de sa densité et de ses ambiguïtés⁹¹. Le Tasse mettait en scène un satyre véritablement hybride, oscillant sans cesse sur l'échelle des êtres (homme, dieu, monstre ou bête) et moralement inclassable, tantôt contempteur des mauvaises mœurs, tantôt apologiste du mal. Il se plaisait en outre à brouiller les identités, dans un jeu de miroir entre le satyre et les bergers : un passage de l'œuvre montrait ainsi le berger Tirci tentant de convaincre Aminta de surprendre la belle Silvia, nue, endormie près d'une fontaine ; les bergers se retrouvaient alors dans la position du satyre-voyeur, jouissant du spectacle érotique de la nymphe livrée à leurs regards. Par cette confusion momentanée du point de vue des bergers et de celui du satyre, Le Tasse nourrissait un questionnement sur les rapports complexes du désir à l'instinct et à la loi. Les traductions françaises de l'*Aminta*, au XVII^e siècle, s'attachent au contraire à dissiper toutes ces ambiguïtés. Françoise Lavocat montre ainsi comment les traducteurs, soumis au nouvel impératif de bienséance, rendent le satyre à son altérité hyperbolique, en le remplaçant tout entier du côté de l'animal monstrueux. Les faunes se voient peu à peu réduits à une fonction simplement décorative dans des pastorales édifiantes vidées de ce que l'Éros païen pouvait avoir de sauvage et de violent. Les idylles de Gessner retenues par Chaussard dans le troisième tome de sa *Bibliothèque pastorale* évoquent ainsi le dieu Pan à plusieurs reprises, dans sa fonction de dieu protecteur des bergers : dans « Le Sacrifice des petits enfants », idylle imitée de Gessner par Léonard, Myrtil et Chloé préparent ensemble des offrandes qu'ils destinent à Pan dans l'espoir d'obtenir de lui la guérison de leur vieux père malade ; à peine ont-ils déposé sur l'autel les guirlandes de fleurs, les fruits et les oiseaux que le dieu prend la parole pour louer leur générosité et répondre à leurs vœux :

91 Françoise Lavocat, « Les métamorphoses du monstre. Le satyre dans l'*Aminta* et ses traductions françaises jusqu'au milieu du dix-septième siècle », *Études Épistémè*, n° 6, 2004, p. 58-71.

Et leurs petites mains tremblantes
Saisissaient des oiseaux les ailes frémissantes.
Déjà, glacés de crainte, ils détournaient les yeux,
Pour commencer leurs sacrifices.
Mais une voix s'élève : « Enfants trop généreux !
» Arrêtez ! l'innocence intéresse les dieux :
» Gardez-vous d'immoler ce qui fait vos délices !
» Je rends votre père à vos vœux ».

Leur père fut sauvé ; ce jour même avec eux
Il alla du dieu Pan bénir la bienfaisance ;
Il passa de longs jours au sein de l'abondance,
Et vit naître les fils de ses petits neveux⁹².

206

Dans l'idylle de Gessner qui suit, « Climène et Damon, ou les souvenirs de l'enfance », le dieu Pan est encore à l'honneur :

CLIMÈNE

Dis-moi, mon bien-aimé, que veux-tu faire ici de ce petit autel ? À quelle divinité doit-il être consacré ?

DAMON

Ignores-tu, ma bien-aimée, le charme qui m'attache aux bords de cette onde paisible ? Ne te souvient-il plus qu'aux jours de notre enfance, c'était notre asile favori ? Là, nous n'étions pas plus haut que cette jeune ancolie ; là, s'écoulaient rapidement nos heures, lorsque nous les passions ensemble, occupés aux doux jeux de l'innocence. Voilà, Climène, pourquoi j'élève ici ce petit autel. J'en dois l'hommage au dieu de la tendresse ; car ses feux, ô souvenir qui m'enchantent ! ses feux s'allumèrent dès lors au fond de nos cœurs.

CLIMÈNE

Ce souvenir, Damon, m'est-il moins doux qu'à toi ? Écoute, autour de cet autel je planterai des myrtes et des rosiers. Si Pan les protège, leurs rameaux s'élèveront bientôt au-dessus de l'autel, et formeront un petit temple de verdure où nous viendrons adorer l'innocence et l'amour⁹³.

Dieu tendre et protecteur, Pan n'est ici qu'un élément du décor pastoral destiné à mettre en valeur la piété et la bienfaisance des bergers.

92 Paul Chaussard, *Bibliothèque pastorale, ou Cours de Littérature champêtre, contenant les chefs-d'œuvres [sic] des meilleurs poètes pastoraux, anciens et modernes, depuis Moïse jusqu'à nos jours*, Paris, Genest aîné, 1803, 4 vol., t. III, p. 116-117.

93 *Ibid.*, t. III, p. 118-119.

Il y a loin de ce petit « dieu de la tendresse » au Satyre cosmique de *La Légende des siècles* ou au Faune brûlant de désir de Mallarmé. Au XIX^e siècle, et sous la plume des plus grands auteurs, les chèvre-pieds reviennent sur le devant de la scène poétique et retrouvent l'épaisseur légendaire qu'ils pouvaient avoir dans l'Antiquité. Cette réhabilitation du Faune s'inscrit dans le cadre plus large d'une réhabilitation poétique des dieux antiques et d'une reconsidération des rapports entre poésie et mythologie. Bertrand Marchal, qui a longuement analysé le jeu de bascule permanent entre la démythification de la mythologie et son réinvestissement religieux, dégage quatre moments principaux pour l'époque qui nous intéresse⁹⁴. À la fin du XVIII^e siècle, d'abord, les Idéologues développent une philosophie de l'histoire athée qui discrédite la religion en la ravalant au rang de simple légende mythologique : grâce à l'outil comparatiste, des hommes comme Dupuis et Volney font apparaître des similitudes entre les différentes traditions religieuses et, repérant qu'elles sont toutes liées à des phénomènes naturels, ils en déduisent que mythes et religions ne sont que des fables mensongères, des falsifications de la Vérité, qui est la vérité de la nature. Dans la première moitié du XIX^e siècle, ensuite, cette équivalence entre mythe et religion est interprétée dans un tout autre sens. Dans *La Symbolique* de Creuzer, publiée en Allemagne entre 1810 et 1812, les mythes retrouvent un contenu religieux : là où Dupuis et Volney ne voyaient que des falsifications, Creuzer voit des fables symboliques, douées d'un sens caché. Les mythes, certes, apparaissent au comparatiste comme une manière figurée de représenter les phénomènes naturels, mais la nature n'est-elle pas précisément le foyer du sentiment religieux et la première révélation du divin faite à l'homme ? Tel est, brièvement, le sens de la réévaluation religieuse que les romantiques font subir aux différentes mythologies avant que celles-ci ne fassent l'objet d'une nouvelle déconstruction au milieu du siècle, non plus historique, mais linguistique. Dans les années 1850, en effet, les théories linguistiques de Max Müller et de Renan suscitent une nouvelle conception des mythes : ceux-ci naissent des métaphores utilisées, dès l'origine, pour décrire les phénomènes naturels ; lorsque l'homme oublie la nature purement langagière de ces images et se met à croire, par exemple, que « le soleil se couche », lorsque le nom est confondu avec la chose, alors naissent les mythologies. Dans cette perspective, le mythe n'a donc aucune valeur religieuse, morale, ou historique ; il n'est que le symptôme d'une confusion, d'une inconscience, d'une « maladie » en somme qui affecte le langage. Cette révolution linguistique s'accompagne, enfin, à la même époque, d'une révolution anthropologique, dont témoigne l'œuvre de Nerval et qui fait

94 Bertrand Marchal, « Les dieux antiques », dans *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris, Corti, 1988, p. 101-162.

basculer le mythe, intériorisé, dans le domaine de la psychologie : le mythe, alors vidé de son contenu religieux, ne figure plus tant, de manière symbolique, la vérité universelle de la nature que la « vérité de parole », toujours singulière, d'un sujet donné.

La mythologie pastorale, tout au long du siècle, est travaillée en profondeur par ce mouvement de balancier, mis en évidence par Bertrand Marchal et repérable souvent au sein d'une même œuvre, entre déconstruction et réinvestissement du mythe. Pan, le « petit dieu de la tendresse » qui protège les bergers de l'idylle morale depuis son petit autel rustique, devient ainsi, sous la plume des poètes romantiques, le symbole du grand Tout de la nature vivante, animée par l'amour universel et les puissances divines. Cette re-mythification du faune, chez Victor Hugo par exemple, est inséparable d'une critique du « paganisme Pompadour », où les figures mythiques, gracieuses et édulcorées, sont réduites à la fonction d'ornements conventionnels. Il faut reprendre Faune aux cuistres, « marchands de grec » et « marchands de latin », qui changent le « grand temple » de la nature en « petite chapelle », tel est le leitmotiv développé dans le long poème des *Contemplations*, « À propos d'Horace ». Dans un poème daté de 1827 déjà, recueilli dans le « Reliquat » des *Odes et Ballades*, Hugo s'en prenait violemment aux « chansonniers faméliques » et aux « poètes bucoliques » qui font un usage systématique et purement ornemental des nobles figures du mythe :

208

Rimeurs pastoraux ou lubriques,
Qui ramassez les ornements
De vos délires symétriques,
Dans le ruisseau des rhétoriques,
Au coin de tous les rudiments ;
[...]
Dépouillez vos erreurs banales ;
Vos pastourelles virginales
Sont des filles de régiments ;
Vos flots troublés sont des eaux sales ;
Vos génisses et vos cavales
Sont des vaches et des juments⁹⁵.

Il déconstruit le paganisme ornemental en rabattant le sublime sur la trivialité et raille la rhétorique creuse qui use toujours des mêmes artifices sans rien dire, ni voir de la réalité. « Allez, voyez, chantez ! » dit Hugo aux poètes, dans « Pan », car c'est au contact du monde, de la réalité tout entière, et non dans les livres de

95 Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, éd. Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, t. I, p. 572-573.

mythologie, que l'homme peut renouer avec le grand Tout de la nature figuré symboliquement par le Faune. Le règne de Pan ne s'étend plus seulement au petit espace clos et préservé de l'idylle, mais au monde entier ; les anciennes frontières tombent, d'un point de vue thématique et générique ; les lieux communs de la pastorale se trouvent dès lors intégrés dans un lyrisme qui les dépasse et tend à embrasser la totalité de la Création. Le mouvement d'élargissement de ces strophes montre bien cette intégration de l'idylle, avec son « troupeau qui bêle », son « chevreau lascif » et son « pâtre » chanteur, dans un ensemble plus vaste :

Partout où la nature est gracieuse et belle,
 Où l'herbe s'épaissit pour le troupeau qui bêle,
 Où le chevreau lascif mord le cytise en fleurs,
 Où chante un pâtre, assis sous une antique arcade,
 Où la brise du soir fouette avec la cascade
 Le rocher tout en pleurs ;

Partout où va la plume et le flocon de laine ;
 Que ce soit une mer, que ce soit une plaine,
 Une vieille forêt aux branchages mouvants,
 Îles au sol désert, lacs à l'eau solitaire,
 Montagnes, océans, neige ou sable, onde ou terre,
 Flots ou sillons, partout où vont les quatre vents ;

Partout où le couchant grandit l'ombre des chênes,
 Partout où les coteaux croisent leurs molles chaînes,
 Partout où sont des champs, des moissons, des cités,
 Partout où pend un fruit à la branche épuisée,
 Partout où l'oiseau boit des gouttes de rosée,
 Allez, voyez, chantez⁹⁶ !

La célébration de Pan retrouve une dimension religieuse, qui ne saurait se réduire à un simple panthéisme, puisqu'il est toujours, pour Hugo, un Dieu personnel et immanent :

C'est Dieu qui remplit tout. Le monde, c'est son temple.
 Œuvre vivante, où tout l'écoute et le contemple !
 Tout lui parle et le chante. Il est seul, il est un⁹⁷.

La Flûte de Pan (1861), un recueil du poète André Lefèvre, aujourd'hui peu connu mais qui avait retenu en son temps l'attention notamment de Sainte-

96 Victor Hugo, « Pan », dans *Les Feuilles d'automne*, *ibid.*, p. 804.

97 *Ibid.*

Beuve, de Gautier ou de Mendès, donne un bon aperçu, à la fois poétique et critique, de la renaissance symbolique des dieux antiques. La préface de la deuxième édition, en 1863, tout comme le « Prélude » qui figurait déjà dans la première édition de 1861, dénonce, à la manière d'Hugo, l'affadissement du « paganisme Pompadour » et milite pour un réinvestissement moderne des figures du mythe :

De tout temps, et surtout depuis que la mythologie ridicule du dernier siècle a été justement bafouée par l'école moderne, les poètes ont craint qu'on ne les traitât de païens, de Corybantes égarés dans les villes ; pour nous, ces titres nous plaisent, et nous les défendrons⁹⁸.

210 La renaissance des dieux antiques à l'époque moderne ne se fait ni dans la perspective religieuse d'un retour au culte païen des Anciens, ni dans une perspective d'ordre archéologique ou muséologique. À l'objection d'anachronisme qu'il envisage dans les deux premières strophes des « Dieux antiques »,

– Pourquoi n'as-tu de chants que pour les dieux antiques ?
Poète, ignores-tu qu'ils sont muets et sourds,
Que Phébus même est mort avec les jeux Pythiques,
Hélas ! que les Vénus, marbres paralytiques,
N'ont plus rien à donner aux humaines amours ?

Veux-tu nous ramener aux sources épuisées
Où les siècles derniers ont bu tant de fadeur
Que nos aînés naguère en ont eu des nausées ?
Tu t'égares, crois-moi. Laisse là tes musées,
Et du monde vivant contemple la splendeur.

Lefèvre répond :

– Eh ! que fais-je ? Les champs savent que j'étudie
Jusqu'au frisson de l'herbe ou de l'eau sous le vent ;
J'erre, dans les rumeurs cherchant la mélodie
Et du couchant sublime admirant l'incendie.
La Nature n'a pas d'adepte plus fervent.

C'est justement pour déchiffrer le mystère de la nature que l'homme moderne redonne corps aux mythes de l'Antiquité :

98 André Lefèvre, *La Flûte de Pan*, 2^e édition augmentée d'une préface et de quinze pièces inédites, Paris, Hetzel, 1863, « Préface de la deuxième édition », p. VI.

Dans les choses réside une langue secrète
 Qui, sans rythme et sans voix, lasse d'isolement,
 Aime à prendre l'accent que le rêveur lui prête.
 De là naît un accord que la Fable interprète ;
 Elle a l'oreille fine et l'on croit qu'elle ment⁹⁹.

Le mythe de Pan, rappelle Lefèvre dans sa préface, est ainsi passé par trois phases : d'abord figure anecdotique de la mythologie, l'amant malheureux de Syrinx étend peu à peu son empire sur tout l'univers pastoral, avant de devenir, « lorsque la philosophie ne vit plus dans les mythes que des symboles », « l'emblème du Grand-Tout, de la nature vivante, de ce mouvement infini dont l'humanité orgueilleuse cherche vainement à s'isoler »¹⁰⁰. Les figures mythologiques, dans *La Flûte de Pan*, sont ainsi conçus comme autant de symboles de cette vie de la nature. Danaé, par exemple, captive dans sa prison d'airain, figure la terre glacée par l'hiver, attendant que les rayons du soleil la fécondent au printemps :

Une féconde pluie, or fluide et vivant,
 Tombe de l'empirée au caprice du vent.
 Danaé baisse la paupière
 Et reçoit dans son sein la splendide liqueur ;
 Et, comme la nature, elle est frappée au cœur
 Par une flèche de lumière.

Vertige, enchantement de ses yeux éblouis !
 Les murs de sa prison se sont évanouis.
 Libre dans l'univers immense !
 Ainsi le bouton mince à moitié pourpre et vert,
 Par la molle chaleur du printemps entr'ouvert,
 S'étale et la rose commence¹⁰¹.

Symbole du panthéisme, ou du moins d'un certain sentiment religieux de la nature, Pan constitue en outre une figure allégorique du poète : sous les traits de Pan, l'inventeur de la flûte aux sept tuyaux, ou de Marsyas, le rival malheureux d'Apollon, les satyres réveillent par leur musique les forces vitales de la nature, ils raniment l'Éros éternel qui circule en toutes choses. Victor de Laprade (1812-1883), connu surtout pour la majesté de sa poésie chrétienne, a donné à la deuxième série du *Parnasse contemporain* (1869-1871) une version très sensuelle

99 Cette strophe et les trois précédentes sont tirées du poème intitulé « Les Dieux antiques », *ibid.*, p. 265-272.

100 *ibid.*, p. 1.

101 *ibid.*, p. 11.

du Faune musicien. « Le Faune, poème » s'ouvre sur la peinture d'un paysage désolé, triste et solitaire, où s'élève un vieux chêne presque mort ; à l'apparition du Faune, la lumière redonne vie à tout ce sinistre tableau¹⁰² :

Voici qu'une lueur se meut dans cette nuit ;
Une forme s'éclaire au fond du noir réduit.
Comme une vague aurore au sein de l'ombre éclose
Monte, en s'illuminant, je ne sais quoi de rose ;
Et sur le seuil de l'ancre inondé de soleil
Un Faune adolescent s'assied, brun & vermeil ;
Non tel qu'un dieu d'airain dans sa niche de marbre,
Mais vif, riant, bercé comme une fleur sur l'arbre.

À sa lèvre appliquant sa flûte de roseaux,
Mollement il en tire un air, un chant d'oiseaux,
Un chant simple & profond qui saisit & pénètre,
Un air inattendu que l'on croit reconnaître,
Tant il sait, en accords justes & merveilleux,
Fondre le cri de l'âme avec la voix des lieux.

212

Le « Faune adolescent » de Laprade n'est plus ce « dieu d'airain dans sa niche de marbre » qui figurait à l'arrière-plan des bergeries du XVIII^e siècle ; il conjoint l'espièglerie de l'Amour antique et la puissance cosmique du grand Pan. La nature meurt lorsqu'il disparaît dans les larges flancs du chêne, mais revit dès lors qu'il « s'élanç[e] à son heure, / jouant de ses pipeaux, éternels comme lui » :

Sitôt qu'il reparait, sitôt qu'il fait entendre
Sur les roseaux de Pan sa chanson vive ou tendre,
Le prodige adoré s'accomplit dans les bois :
L'arbre est peuplé d'oiseaux, de fleurs comme autrefois,
Égayé de festins & de rondes champêtres ;
Un frisson printanier fait bondir tous ces êtres,
Et l'homme enfin connaît à des signes divers
Qu'un dieu jeune a souri dans le vieil univers.

On retrouve dans le sourire de ce « dieu jeune » et dans le « frisson printanier » qui anime la vie de toute la nature quelque chose de la verdure pastorale d'André Chénier, désireux de régénérer la poésie moderne en la retrempeant dans la jeune idylle de l'Antiquité.

102 Victor de Laprade, « Le Faune, poème », dans *Le Parnasse contemporain, 2^e série, 1869-1871*, éd. Catulle Mendès et Louis-Xavier de Ricard, Paris, Lemerre, p. 129-134. Les trois citations sorties qui suivent constituent respectivement les vers 23-36, 100-107 et 86-90 de ce poème.

Cette sensualité païenne irradie également, chez Rimbaud, dans des poèmes de la première manière comme « Soleil et chair » ou « Tête de Faune » en particulier, vraisemblablement inspiré du « Faune » de Laprade. Les trois quatrains du poème rimbaldien concentrent la sensualité diffuse dans le long poème de Laprade et ne retiennent du mythe que l'ardeur érotique du chèvre-pied. À le comparer au Faune de Rimbaud, celui de Laprade paraît beaucoup plus abstrait ; bien qu'« immortel », son apparition tient du « prodige » ; le monde s'anime lorsqu'il fait entendre « sa chanson vive ou tendre », mais meurt aussitôt qu'il se retire dans l'ombre :

Tout disparaît aussi, les oiseaux & les fleurs,
 Les vierges aux doux yeux, & les mille couleurs
 Des prés, des cieux, des bois, la lumière elle-même ;
 Tout meurt avec le bruit de la note suprême,
 Avec le divin souffle emporté par le vent...

Tout se passe comme si Laprade n'allait pas jusqu'au bout du panthéisme qu'il semblait professer dans ce poème, comme s'il ne faisait de l'apparition et de la disparition du Faune qu'une allégorie de l'alternance des saisons. Le poème « Tête de Faune » de Rimbaud n'est pas construit sur cette loi d'alternance, mais sur le mode de la « manifestation », au sens propre du terme. L'apparition du « faune effaré », dans la strophe centrale, manifeste l'Éros vital qui anime la nature en tout temps ; elle donne brièvement un visage, des yeux, des dents, des lèvres, au « Baiser d'or du Bois » qui frémit continuellement dans la nature :

Dans la feuillée, écrin vert taché d'or,
 Dans la feuillée incertaine et fleurie
 De fleurs splendides où le baiser dort,
 Vif et crevant l'exquise broderie,

 Un faune effaré montre ses deux yeux
 Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches.
 Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux
 Sa lèvre éclate en rires sous les branches.

 Et quand il a fui – tel qu'un écureuil –
 Son rire tremble encore à chaque feuille
 Et l'on voit épeuré par un bouvreuil
 Le Baiser d'or du Bois, qui se recueille¹⁰³.

103 Arthur Rimbaud, « Tête de Faune » [1871], dans *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 38.

De là, sans doute, cette impression que le faune de Rimbaud est beaucoup moins abstrait que celui de Laprade : nous ne sommes plus, avec « Tête de Faune », dans le domaine de l'allégorie ; le faune n'allégorise pas la nature, il *est* la nature, il manifeste, par petites touches impressionnistes, l'Être latent sous les apparences, la violence de l'Éros cosmique caché sous « l'exquise broderie » de la nature et les doux frémissements de la feuillée.

D'Hugo à Rimbaud, en passant par Lefèvre et Laprade, le chèvre-pied de la pastorale antique a quitté la petite niche de marbre dans laquelle la poésie fugitive du XVIII^e siècle l'avait progressivement relégué pour revenir, en même temps que la nature devenait la grande divinité de substitution du XIX^e siècle, au premier plan de la scène poétique.

214 Le culte de la nature, sous ses formes les plus diverses, et la relecture moderne des figures du mythe pastoral ne font cependant pas l'unanimité dans la République des Lettres. Certains refusent cette modernisation du mythe, au premier rang desquels Leconte de Lisle. C'est en archéologue, soucieux de précision scientifique, qu'il exhume la figure de Pan, dans ses *Poèmes antiques* de 1852. Son faune est le « Pan d'Arcadie », la divinité « aux pieds de chèvre » de la mythologie grecque, et non la figure symbolique d'un vague panthéisme moderne :

Pan d'Arcadie, aux pieds de chèvre, au front armé
De deux cornes, bruyant, et des pasteurs aimé,
Emplit les verts roseaux d'une amoureuse haleine¹⁰⁴.

Dans ces premiers vers, comme dans la suite du poème, la précision de la description prévaut sur l'expression de la sensualité. Celle-ci n'est pas absente, certes, mais dans la mesure seulement où elle est un des attributs caractéristiques du faune. Le poète ne s'intéresse guère aux virtualités symboliques du mythe ni même à son pouvoir de suggestion ; ne croyant ni à une quelconque « Vie » mystérieuse qui circulerait dans la nature, ni à « l'Être » caché dans les choses, il se fixe pour tâche de restituer à la figure mythique la précision et la pureté de ses traits :

La peau de lynx revêt son dos ; sa tête est ceinte
De l'agreste safran, de la molle hyacinthe ;
Et d'un rire sonore il éveille les bois¹⁰⁵.

Dans la scène du rapt, qui occupe les derniers vers, nulle dramatisation, nulle violence érotique ; seuls les gestes du faune se succèdent avec sobriété dans une nuit paisible :

104 Leconte de Lisle, « Pan », *Poèmes antiques* [1852], dans *Œuvres complètes*, éd. Edgard Pich, Paris, Champion, t. II, 2011, p. 129.

105 *Ibid.*

Mais sitôt que la Nuit, calme et ceinte d'étoiles,
Déploie aux cieus muets les longs plis de ses voiles,
Pan, d'amour enflammé, dans les bois familiers
Poursuit la vierge errante à l'ombre des halliers,
La saisit au passage ; et, transporté de joie,
Aux clartés de la lune, il emporte sa proie¹⁰⁶.

Tout lien symbolique est rompu, pour Leconte de Lisle, entre la modernité et les figures du mythe qu'il contemple comme les débris d'une civilisation éteinte.

Réduits à l'état de curiosités archéologiques ou réinvestis de valeurs symboliques et religieuses, ces divers faunes sont riches d'au moins deux enseignements. En premier lieu, les figures du mythe pastoral ne sont pas anachroniques en elles-mêmes : il existe encore, durant tout le XIX^e siècle, différents usages du mythe, les uns que l'on pourra dire, effectivement, anachroniques en ce qu'ils perpétuent les conventions poétiques et les idéologies du siècle précédent, les autres que l'on pourra dire modernes en ce qu'ils témoignent des enjeux poético-religieux les plus récents. Cette analyse confirme ce que montrait déjà notre étude de l'idylle comme genre, à savoir que la fragilité de ses frontières et ses ambiguïtés constitutives permettent aux littérateurs de tous bords d'en proposer des réinterprétations toujours renouvelées. En second lieu, l'évolution de la figure du Faune témoigne d'un déplacement essentiel pour comprendre certaines évolutions de l'idylle au cours du siècle : Pan, le dieu rustique protecteur des bergers devient le symbole du Tout. Alors que l'espace bucolique se caractérisait traditionnellement par sa clôture et son aspect resserré de refuge, il tend à se confondre désormais avec la nature tout entière : quelques fleurs, un jardin, des arbres, un terrain vague où pousse l'herbe folle, au milieu même de la ville, suffiront à convoquer tout l'imaginaire de l'idylle dès lors qu'ils seront mis en résonance avec les harmonies cosmiques de la nature.

L'intime, l'infime

À la manière du poète virgilien de la IV^e églogue, les classiques élevaient le ton de l'idylle pour célébrer les Grands ; les romantiques, à leur tour, l'élèvent pour célébrer le Tout divin de la nature. Mais si la nature est le grand mythe du XIX^e siècle, qui vient emplir le vide laissé par la mort de Dieu, Pan n'est que l'une de ses figurations symboliques. Certains poètes préfèrent à cette approche synthétique et totalisante de la nature, le détour par des lieux plus intimes et plus singuliers, comme le terroir et la terre natale.

106 *Ibid.*

La poésie pastorale n'a pas attendu le XIX^e siècle et la redécouverte, par les élites parisiennes, des chants populaires des provinces, pour s'étendre hors des frontières de la mythique Arcadie grecque. On se souvient, par exemple, de Gessner chantant les bons paysans de la campagne suisse, d'André Chénier évoquant tantôt les champs de Syracuse, tantôt les nymphes dansant sur les bords du Rhône, de la Loire et de la Garonne, ou encore de Florian, qui place au début d'*Estelle* un éloge de l'Occitanie, sa terre natale. La couleur locale reste cependant bien discrète et colore à peine les stéréotypes de la pastorale. La préface d'*Estelle*, par exemple, la relègue au rang de charme accessoire, comme si le chant de la terre natale n'était qu'un petit plaisir égoïste que l'auteur s'accordait à l'occasion d'un travail visant à rénover le genre pastoral. Après avoir retracé l'histoire du genre, présenté ses règles de composition traditionnelles et justifié ses innovations d'ordre rhétorique sur plus d'une dizaine de pages, Florian consacre un ultime paragraphe au plaisir tout personnel que lui procure son ouvrage :

Indépendamment du genre pastoral, que j'ai toujours aimé de prédilection, mon ouvrage avait un intérêt puissant pour mon cœur : la scène est dans la province, dans l'endroit même où je suis né : il est si doux de parler de sa patrie, de se rappeler les lieux où l'on a passé ses premiers ans, où l'on a senti ses premières émotions ! le nom seul de ces lieux a un charme secret pour notre âme : elle semble se rajeunir en pensant à ce temps heureux de l'enfance où les plaisirs sont si vifs, les chagrins si courts, les jouissances si pures¹⁰⁷.

Ce paragraphe, dont nous n'avons cité que les premières lignes, s'ouvre sur une formule très significative du statut de la couleur locale : « indépendamment du genre pastoral », c'est dire combien le charme de la terre natale n'entre guère, pour Florian, dans les principes constitutifs du genre. Le XIX^e siècle, au contraire, procède à la refondation du genre pastoral par le biais de la poésie du terroir. La couleur locale, dès lors, ne vient plus s'ajouter aux conventions d'un genre déjà constitué, mais elle les remodèle en profondeur. La préface d'Auguste Brizeux à *Marie*, recueil de poésies qui chantent le terroir breton, montre clairement le renversement qui s'opère dès les premières décennies du siècle :

Le lieu où sont placées les douze idylles ou élégies qui donnent leur nom à ce livre ne se recommande ni par l'éclat des costumes, d'ordinaire si riches en Bretagne, ni par le dialecte pur de ses habitants. La partie méridionale du pays est même fort aride et sèche ; ce ne sont que des bruyères et des landes, quelques

¹⁰⁷ Florian, *Essai sur la pastorale*, dans *Œuvres complètes de Florian, nouvelle édition*, t. I, *Galatée – Estelle*, Ladrangé, Furne, 1829, p. 144-145.

ifs épars le long des fossés, ou de grosses pierres blanches lourdement couchées sur le sol. Vers le Nord, la campagne devient mouvante et pleine de vie. La rivière de l'Ellé a cette beauté un peu triste qui plaît tant sous notre climat ; rien n'est frais comme les eaux de Castell-linn ; et du petit village de Stang-er-haro, ou de la montagne opposée, rien n'est vert et sauvage comme la vallée du Scorf.

Au milieu des incertitudes de nos temps, incertitudes cruelles et cependant chères à la pensée en ce qu'elles constatent son indépendance, la nature est une synthèse toujours visible et vivante où l'on aime à se reposer. Là, toutes nos facultés peuvent se développer à l'aise et s'appliquer, notre intelligence concevoir, notre cœur aimer, notre imagination librement déployer ses ailes.

Bien peu de gens ont des idées exactes sur la Bretagne. Pour apprécier les peuples simples, il faut avoir été élevé parmi eux, de bonne heure avoir parlé leur langue, s'être assis à leur table : alors se découvrent leur poésie intime et cachée, et la grâce native de leurs mœurs.

Les campagnes civilisées qui environnent Paris sont trop connues : ici, ni religion, ni arts, ni costumes, ni langue ; ils n'ont plus l'ignorance qui retient dans le bien ; la science qui vous y ramène, ils ne l'ont pas encore. La science est belle pour les peuples comme pour les individus, mais lorsque le cercle est entièrement parcouru et qu'on revient perfectionné à son point de départ.

Que mon pays me pardonne si j'ai montré le chemin de ses fontaines et de ses bruyères.

*12 septembre 1831*¹⁰⁸.

Le poète se soucie peu d'inscrire son écriture dans les catégories génériques traditionnelles, il se contente d'emblée d'une référence imprécise à l'idylle et à l'élégie. Sa poésie se définit avant tout par un certain rapport au lieu, en l'occurrence à la Bretagne du Sud. La « poésie intime et cachée » des Bretons et « la grâce native de leurs mœurs » n'apparaissent qu'à celui qui s'est longuement familiarisé avec eux ; de même, c'est en faisant le détour par la beauté austère et singulière d'une lande aride que l'on peut accéder à la nature, cette « synthèse toujours visible et vivante où l'on aime à se reposer ». Entrer dans l'intimité d'un terroir, c'est s'arracher aux « campagnes civilisées » des environs de Paris, dénaturées par la science et les conventions sociales, et, renouant avec une forme de naïveté primitive, retremper son âme dans la vie de l'universelle nature. L'idylle, dans cette perspective, est moins un genre littéraire codifié que l'expression singulière d'un certain rapport à la nature et au lieu.

¹⁰⁸ Auguste Brizeux, *Œuvres complètes*, précédées d'une notice par Saint René Taillandier, Paris, Michel Lévy, 1860, t. I, p. 3-4.

Cette évolution du genre bucolique vers une poésie du terroir est l'une des lignes de force qui traversent la littérature pastorale au XIX^e siècle, mais elle est menée avec plus ou moins de radicalité et de lucidité selon les auteurs. De nombreuses œuvres mêlent les deux conceptions de l'idylle, approfondissant le travail de la « couleur locale » tout en recyclant les stéréotypes du genre. Les *Poésies lyriques et bucoliques* de Claude-Auguste Dorion, par exemple, publiées à Paris en 1820, témoignent de la double influence du modèle antique et du modèle gessnérien : les onze idylles du recueil, mêlant chants alternés, plaintes amoureuses et petites scènes rustiques de facture très classique, célèbrent de façon récurrente les campagnes suisses, où plane l'ombre de Gessner, mais aussi les vallées, moins célèbres en littérature, du Béarn et de la Bigorre. Dans « L'Automne et le vieillard », Dorion chante ainsi les bords de l'Adour, les bergeries de Campan et des villages alentours, Médouse et Asté, avec la même élévation que s'il avait célébré les contrées de l'Arcadie mythique :

218

Non, qui n'a pas erré sur les bords de l'Adour,
 Qui n'a point de Campan cherché les bergeries,
 Ses ombrages si frais, et ses molles prairies,
 Ignore de Palès le plus heureux séjour¹⁰⁹.

N'importe quel coin reculé de province, pour peu qu'on s'y rapporte avec amour, peut figurer une Arcadie nouvelle. L'auteur vosgien des *Bucoliques dédiées aux Dames*, un certain Morel, intercale ainsi deux éloges de son pays natal dans le cours d'un recueil essentiellement conçu comme une petite suite galante, retraçant le bonheur et les déchirements d'un couple d'amants. La couleur locale est encore peu prononcée, cependant, et les images convenues que le poète emploie pour décrire la Moselle, dans « Aspects du sol natal » – « l'onde mugissante » du fleuve, « l'yeuse au vert feuillage », l'« asile ombragé d'ifs et de cyprès » situé « loin du tumulte de la ville », le « champ solitaire », etc. – pourraient s'appliquer indifféremment à bien d'autres paysages¹¹⁰. La préface qu'un certain abbé Rainguet rédige en 1868 pour justifier la poétique de ses *Idylles saintongeaises* théorise cette écriture de l'entre-deux, que d'aucuns jugeront maladroite dans son désir d'allier des exigences contraires, à savoir le réalisme de la couleur locale et l'idéalisation conventionnelle de la pastorale classique¹¹¹. Le texte débute par une typologie des différentes « espèces » du genre de l'idylle, où l'auteur distingue la bucolique, la pastorale, l'éplogue sacrée,

¹⁰⁹ Claude-Auguste Dorion, *Poésies lyriques et bucoliques, suivies d'Héromède, reine de Ségeste, tragédie en 5 actes*, Paris, Firmin-Didot, 1820, p. 103.

¹¹⁰ A. Morel, *Bucoliques dédiées aux dames*, Paris, impr. de Félix Malteste et C^{ie}, 1839, p. 14-16.

¹¹¹ Abbé Augustin Rainguet, *Idylles saintongeaises, paysages et vues d'intérieur*, Montlieu, à la Procure du Petit-Séminaire, 1868, « Préface », p. VII-XX.

l'églogue héroïque, l'halieutique, le mime, « l'enfantine » et l'idylle proprement dite. Développant sa réflexion dans les cadres de la poétique classique, l'abbé Rainguet s'interroge, plus loin, sur les moyens de ménager la vraisemblance des paysans et des enfants mis en scène dans ses idylles : comment représenter avec vraisemblance des personnages naïfs en évitant le double écueil de la niaiserie et de l'affectation ?

Nos paysans et les enfants mis en scène peuvent-ils s'élever un peu, en suivant cette veine poétique, sans cesser d'être vrais, c'est-à-dire vraisemblables ? La mesure sera difficile à garder, et il faudra de l'art au poète pour ménager cette vraisemblance. Qu'on lui accorde que ses personnages sont de choix et qu'il les idéalise encore par un privilège à lui reconnu de tout le monde. Seulement, il a dû remarquer, même chez nos poètes les plus vantés, en lisant des vers où l'on fait parler les enfants, que le naïf est tout près des niaiseries enfantines, et que rien n'est plus faux que le langage fabriqué mis dans leur bouche. Racine est bien loin de ce défaut choquant : son Eliacin est le modèle du genre¹¹².

Une telle formulation s'inscrit dans le droit fil des conceptions classiques de la littérature : le vrai est assimilé au vraisemblable, l'idéalisation de la réalité semble un principe incontesté de la représentation poétique et la naïveté de l'idylle est définie en termes stylistiques, par une double opposition aux « niaiseries enfantines » et à la fausseté du « langage fabriqué ». Dans l'avant-dernier paragraphe de sa préface, l'auteur développe un dernier aspect de sa conception classique de l'idylle ; il insiste, en se référant à Boileau, sur la nécessité d'instruire le lecteur à travers ces petits tableaux champêtres si légers en apparence :

Que des poèmes ne soient pas écrits pour argumenter, *ad probandum*, on le conçoit ; mais une œuvre d'art, si humble qu'on la suppose, a toujours une portée : on ne s'étonnera donc pas de voir une conclusion religieuse ou sociale, ou simplement morale, sortir de ces idylles, même de celles qui paraîtraient un peu frivoles :

« Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose. » (Boileau)¹¹³

Au milieu de ces développements, qui prouvent l'attachement de l'auteur aux préceptes de la poétique classique, viennent s'en glisser d'autres qui témoignent au contraire de sa sensibilité aux nouvelles conceptions de la pastorale portées par les défenseurs de la poésie populaire et de la culture des terroirs :

C'est pour être vrai que nous n'avons point négligé ce qu'on est convenu d'appeler la couleur ; et tout en peignant la nature humaine et la nature

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

champêtre en général, nous avons fait des *Idylles saintongeaises*, parce que les sites, les croyances, les superstitions, la tournure d'esprit, le genre de la conversation, et en général les noms propres, appartiennent à la Saintonge. Nous avons même risqué quelques mots de la langue provinciale : pourquoi notre Saintonge ne jouirait-elle pas du privilège accordé à la Bretagne, à la Normandie, à la Franche-Comté ? N'a-t-elle pas sa poésie aussi, d'un genre tempéré comme son climat, souvent narquois, mais touchant aussi, dans la seule forme de poésie qui soit populaire chez nous, la chanson¹¹⁴ ?

220

Les avancées de l'abbé Rainguet en direction de la pastorale du terroir restent timides ; elles consistent essentiellement en l'adoption, qu'il estime fort audacieuse, de « quelques mots de la langue provinciale », ainsi qu'en l'abandon de l'onomastique grecque traditionnelle au profit des « vrais noms de baptême » et des « noms pittoresques » que l'on connaît en Saintonge. Ainsi, la première idylle du recueil, « Les Cerises », met en scène quatre enfants, nommés René, Luce, Tony et Marie, qui accompagnent gaiement leur père et leur jeune mère convalescente aux abords d'une métairie où pousse un cerisier aux larges branches. Tous baignent dans l'allégresse d'un beau jour et s'affairent à cueillir les cerises, jusqu'au moment où le plus jeune garçon tombe d'une branche trop frêle et s'égratigne les mains et les genoux. L'abbé Rainguet, dans l'esprit des idylles morales et familiales du XVIII^e siècle, souligne la naïveté touchante de la scène, en s'attendrissant sur le bonheur de la jeune mère à peine guérie et sur le joyeux tumulte des quatre enfants ; il profite en outre de « l'accident » final pour glisser dans son poème quelques maximes édifiantes (« Qui veut monter trop haut descend plus vite encor », « C'est la vie ici-bas : des biens mêlés de maux. »)¹¹⁵. S'il revendique le droit à la couleur locale et à l'inspiration populaire, l'auteur des *Idylles saintongeaises* ne s'affranchit pas pour autant des préceptes et des stéréotypes de l'idylle traditionnelle, qui déterminent toujours en profondeur sa conception du genre.

D'autres auteurs, comme le poète franc-comtois Max Buchon (1818-1869), ont une conception beaucoup plus radicale de la poésie des terroirs, qui contribue incidemment au renouvellement de l'idylle naïve. Si l'abbé Rainguet situait explicitement son œuvre dans la lignée de l'idylle traditionnelle, le chantre de la Franche-Comté se réfère, au contraire, au paradigme de la poésie populaire. Dans un long texte de 1863, écrit pour un volume de *Noëls et chants populaires de la Franche-Comté* publié à Salins la même année, repris ensuite en introduction du recueil plus volumineux encore des *Chants populaires de*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, « Les Cerises », p. 6.

la Franche-Comté, publié à Paris en 1878, Max Buchon expose sa conception de la poésie populaire et justifie le travail de collectionneur qu'il a entrepris en marge des collectes officielles initiées par le décret du ministre Fortoul en 1852. Le projet ministériel de collecter les chants populaires de la France lui semble découler d'une ambition patrimoniale fort louable, mais vouée à l'échec dans son principe même :

L'art d'État présente autant de difficultés que la religion d'État, car il perd ainsi ses caractères si essentiels de personnalisme, de provincialisme et de liberté complète.

Au nombre des documents fournis au comité par ses correspondants officiels ou officieux, il peut d'ailleurs s'en trouver d'un intérêt tellement aventureux que l'État hésitera à les couvrir de son suprême patronage. Alors on tombe forcément dans les épurations, dont il devient difficile de préciser les limites raisonnables¹¹⁶.

La poésie populaire, en effet, échappe par définition à tout cadre institutionnel et la sélection des textes, opérée par le comité officiel selon des critères généraux définis *a priori* sur un plan national, ne peut qu'en trahir la singularité provinciale. Un collectionneur particulier, en revanche, indépendant de toute institution et mû par l'amour de sa terre natale, semble plus à même de révéler, sans la trahir, la poésie d'un terroir :

Opérant à ses risques et périls sur son propre fonds, c'est-à-dire dans l'intérieur de sa province, dont il connaît l'origine, les instincts, les ressources et le tempérament, il y apportera vraisemblablement un discernement plus pénétrant et plus sympathique que ne le ferait un étranger. Je n'en citerai, en exemple, que M. de La Villemarqué, pour la Bretagne. Parler de notre province natale, n'est-ce pas en quelque sorte parler de nous-mêmes¹¹⁷ ?

On retrouve dans ces lignes une idée assez proche de celle développée Brizeux dans la préface de *Marie*, à savoir que la poésie d'une province ne se révèle qu'à celui qui s'y rapporte avec sympathie, dans un mouvement qui vient du cœur et non du seul intellect.

Le peuple, écrit Max Buchon, « a trouvé le moyen de perpétuer de mémoire sa langue, ses traditions, ses chroniques et poésies si variées » à l'écart des académies, des bibliothèques, des journaux et, plus généralement, du « mouvement intellectuel des hautes classes »¹¹⁸. De même, c'est en se

¹¹⁶ Max Buchon, *Chants populaires de la Franche-Comté, avec une notice biographique par Champfleury*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1878, p. 10.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

déprenant de ses cadres de pensée traditionnels et de ses références savantes que l'intellectuel pourra comprendre et goûter, avec toutes les fibres de son cœur et de sa sensibilité, la culture populaire. Se désolidarisant de « ceux qui professent un amour platonique pour les antiquailles » et n'ont pour les chants populaires qu'une curiosité « archéologique », le compilateur des *Chants populaires de la Franche-Comté* met en avant son intérêt pour « le côté vivant des choses »¹¹⁹. Contrairement à la culture savante en effet, qui aurait contribué à la décadence des mœurs en atrophiant les esprits dans un vain culte du savoir, de l'imitation et de l'artifice, la culture populaire aurait eu le mérite de se développer sans couper l'homme de la nature et des forces originelles de la vie :

Aborder notre littérature populaire, c'est remonter à nos origines authentiques, c'est retrouver le courant de nos affinités naturelles, c'est rentrer en possession de notre liberté et de notre spontanéité, seules génératrices de productions durables¹²⁰.

222

Pour régénérer la poésie moderne et enrayer la décadence où elle se trouve plongée, il faudrait donc la retremper à sa source populaire.

Joignant les actes à la parole et s'essayant lui-même à cette régénération de la poésie qu'il appelle de ses vœux, Max Buchon publie plusieurs *Scènes champêtres* en vers¹²¹ ; elles lui valent d'être salué par Théophile Gautier comme « une sorte de Courbet de la poésie »¹²². Loin de perpétuer les clichés sur le berger ou le paysan de l'idylle, il y chante la poésie des métiers, dans ce qu'ils ont de plus divers et de plus singulier. Au boniment d'un chaudronnier,

– Voici le chaudronnier, ma brave chère Dame,
Donnez vite vos vieux meubles qu'on les étame,
Cuillères à refondre ou pots à renfiler ;
Voici le chaudronnier, vous n'avez qu'à parler¹²³.

119 *Ibid.*, p. 8.

120 *Ibid.*, p. 4.

121 Max Buchon, *Poésies complètes de J.-P. Hebel, traduites et suivies de scènes champêtres par Max Buchon*, Paris/Berne, Borrani et Droz/Librairie J. Dalp, 1853. Il faudrait pouvoir citer, mais cela excéderait les limites de ce volume, plusieurs de ces scènes champêtres qui offrent un bel exemple, méconnu, du renouvellement de l'idylle au contact de la poésie populaire.

122 Théophile Gautier, *Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques et d'une Étude sur la poésie française, 1830-1868*, Paris, Charpentier, 1874, p. 380. Dans le cours d'une longue énumération de petits ouvrages simples, naïfs et champêtres qu'il recommande à l'attention du lecteur, Gautier mentionne ainsi, après « les idylles de Thalès Bernard », « les tableaux rustiques de Max Buchon, une sorte de Courbet de la poésie, très réaliste, mais aussi très vrai, ce qui n'est pas la même chose ».

123 Max Buchon, *Poésies complètes de J.-P. Hebel, traduites et suivies de scènes champêtres par Max Buchon, op. cit.*, p. 194.

répondent les chansons d'un marchand de paniers, d'un vigneron et d'un fruitier :

Je suis vrai Fribourgeois du pays de Gruyères,
Où les vaches, la nuit, dorment dans les bruyères.
Les paysans d'ici m'ont voulu pour fruitier,
Et je trouve, ma foi, que c'est un bon métier.

Tout bien considéré, j'ai dans cette commune
Une position charmante et peu commune ;
D'autant qu'avec des bras dodus comme ceux-ci,
L'ouvrage ne me met nullement en souci.

Autant de seaux de lait dans mon chaudron je brasse,
Autant de frais minois, tous les matins, j'embrasse ;
Quand les filles, jurant toujours ne pas vouloir,
Viennent l'une après l'autre autour de mon couloir.

Chez nous, les filles font de bien autres femelles,
Des femmes de six pieds, aux robustes mamelles,
Et des mollets plus durs que jamais ne le fut
Un canon de Fribourg couché sur son affût.

Cela, c'est assez vrai ; mais bah ! tout se compense :
Chez nous, les fruitiers n'ont pour se garnir la panse
Que du lait fade et blanc au fond de leur chalet ;
Le vin rouge d'ici davantage me plaît¹²⁴.

Ailleurs, c'est une forte paysanne que l'on voit suer en pétrissant le pain, une jeune fille, sans ruban ni houlette, qui nourrit une poule et ses poussins avides, ou bien encore un cochon bien gras que l'on se réjouit de tuer bientôt pour faire du boudin et du lard odorant. Ces *Scènes champêtres* offrent de la campagne une représentation réaliste inspirée de la chanson populaire, bien différente des idéalizations savantes de l'idylle.

Idylle et poésie populaire sont deux notions bien distinctes et les travaux de Max Buchon, comme collectionneur et comme poète, donnent à voir une pratique et une théorie de la poésie champêtre qui se développent à l'écart des lieux communs de la bucolique. Les glissements d'une notion à l'autre sont pourtant fort nombreux, l'idylle restant bien souvent le modèle familial à partir duquel auteurs et critiques pensent l'étrangeté de la poésie populaire.

124 *Ibid.*, p. 204 sq.

La préface de F. Bovet aux *Scènes champêtres* s'achève sur un glissement significatif qui résume l'entreprise poétique du poète franc-comtois à une simple tentative de renouvellement de l'idylle. Après avoir insisté, tout au long de sa préface, sur l'audace novatrice de ce poète qui, fidèle à la réalité, « appelle un chat un chat, une chèvre une chèvre, et même, le dirais-je ? un cochon un cochon ! *Horresco referrens* ! », F. Bovet conclut la préface en ces termes :

Le genre de M. Buchon est donc assez neuf pour qu'il mérite d'attirer l'attention et de piquer la curiosité des lecteurs les plus blasés. La Muse française s'était déjà mise bien souvent en costume de campagne, mais toujours dans la toilette d'une bergère aux plus beaux jours de fête ; elle n'avait pas encore emprunté aux paysannes leur robe de tous les jours ; si quelquefois elle avait daigné danser avec elles le dimanche, elle n'avait jamais mis la main à leurs rudes occupations journalières. Nous n'avons point à apprécier ici le plus ou moins de réussite de l'entreprise ; nous nous contentons d'applaudir à l'intention et de saluer cette nouvelle tentative. S'il se trouvait que M. Buchon n'eût pas atteint le but, il aurait du moins le mérite de l'avoir aperçu et indiqué¹²⁵.

224

Le réalisme poétique de Buchon est finalement interprété comme une « nouvelle tentative » de renouveler le genre de l'idylle théorisé par Boileau, une manière de « piquer la curiosité des lecteurs les plus blasés » en proposant une variation inédite sur les lieux communs du genre. Le préfacier trahit-il la poétique des *Scènes champêtres* en les situant ainsi dans la lignée de la tradition pastorale ? Dans notre perspective, la réponse importe peu ; l'essentiel est de comprendre les causes et les enjeux d'une telle assimilation, que l'on retrouve sous des plumes plus illustres que celle de M. Bovet, et d'abord dans les textes officiels encadrant la collecte des chants populaires sous la monarchie de Juillet et sous le second Empire¹²⁶.

D'un point de vue politique, cette collecte officielle est l'occasion pour les autorités de repenser, après la Révolution, une histoire nationale fondée sur le concept d'« esprit français » et de forger une représentation du peuple acceptable pour la classe dominante, en opposant le « bon peuple » idéal à la populace émeutière qui fait la hantise des bourgeois. Le rapport Fortoul, remis à Louis-Napoléon Bonaparte en septembre 1852, porte la marque de ces visées idéologiques :

¹²⁵ Préface de F. Bovet, *ibid.*, p. VIII.

¹²⁶ Sur ce point, voir l'ouvrage collectif *La Poésie populaire en France au XIX^e siècle*, Tusson Charente, Du Lérot, 2005.

Les chants populaires ont été, depuis le commencement du siècle, l'objet des recherches de l'érudition. Notre pays possède, plus qu'aucun autre, de précieux restes de ces poésies, aussi bien dans la langue nationale que dans les idiomes provinciaux qu'elle a remplacés. Malheureusement, ces richesses que le temps emporte chaque jour disparaîtront bientôt, si l'on ne s'empresse de recueillir tant de témoignages touchants de la gloire et des malheurs de notre patrie.

Fondateur d'un gouvernement qui aime à s'appuyer sur la fidélité des souvenirs poétiques du peuple, vous avez voulu, Monseigneur, conserver avec respect les chants qui rappellent les luttes héroïques de nos pères et les joies paisibles de leurs foyers domestiques. [...] J'ai l'honneur [...] de vous proposer de faire publier le *Recueil des poésies populaires de la France*. Dans ces chants, qui offrent non seulement la trace des événements de l'histoire, mais encore les modèles de beautés longtemps méconnues, nous aimerons à retrouver une fraîcheur de génie qui n'appartient qu'à quelques époques heureuses ; au contact de l'expression naïve du vieil esprit français, notre littérature se surprendra peut-être à rougir des fausses délicatesses où s'égaré parfois sa subtilité¹²⁷.

Ce rapport, qui engage à recueillir les « précieux restes » poétiques du passé national, implique une conception résolument passéiste de la poésie populaire. De fait, tous les textes postérieurs à la Révolution seront exclus du *Recueil* : la poésie des gougnettes républicaines et des poètes-ouvriers, pourtant en plein essor sous la monarchie de Juillet, est ainsi mise au ban, de même que, plus largement, toute forme contemporaine d'expression populaire. Ainsi coupée de son ancrage contemporain, à la fois politique et social, la poésie populaire se voit réduite à sa dimension folklorique et s'ancre dans une tradition essentiellement rurale et anhistorique : le folklore et les idiomes provinciaux sont survalorisés, la force révolutionnaire du peuple est niée au profit de sa force d'inertie et « populaire » devient quasiment synonyme de « primitif ». La langue du peuple, « expression naïve du vieil esprit français », conserverait quelque chose de cette « fraîcheur du génie qui n'appartient qu'à quelques époques heureuses ». À travers la collecte officielle se jouent donc une quête de l'origine nationale et celle, surtout, d'une langue primitive dont la poésie populaire, naïve, anonyme et collective, aurait conservé des traces.

On comprend mieux, dans cette perspective, que les discours sur la poésie populaire aient emprunté à la rhétorique traditionnelle de l'idylle de quoi

127 « Rapport de Fortoul au Prince Président de la République Française », 13 septembre 1852, *Bulletin*, p. 21-22.

définir leur objet : n'est-il pas toujours question du concept paradoxal de poésie naïve *et* naturelle, de la quête d'une langue originelle et d'un bon peuple, aussi spontanément chantant que le mythique berger de l'idylle ? L'anthologiste Alphonse Viollet explique ainsi, dans son ouvrage sur *Les Poètes du peuple au XIX^e siècle* (1846), qu'il entend par « poètes du peuple » les « poètes de la nature », c'est-à-dire les hommes qui, privés d'instruction, deviennent naturellement poètes :

226

La plupart des poètes du peuple qui figurent dans ce volume appartiennent à la classe des artisans ; quelques-uns seulement n'exercent aucune profession manuelle ; mais tous ont ce trait de ressemblance qu'ils ne doivent leur illustration qu'à leurs *dispositions naturelles* et à leurs études propres. C'est à l'un ou l'autre de ces titres, ou à ces deux titres réunis, qu'ils ont été admis dans cette collection. Tous, sans exception, sont des *poètes de la nature*. Mais il ne suffit pas d'être tailleur, maçon, cordonnier, pour y avoir droit d'entrée ; il faut, avant tout, avoir fait ses preuves d'ignorance, et n'être sorti de cette ignorance que par des efforts personnels, sans autre guide que la vocation. Reboul et Hégésippe Moreau avaient reçu trop d'instruction pour prendre place ici. Nous avons dû épier avec une vive sollicitude les circonstances qui ont donné l'éveil à cette vocation, et, en les rapportant fidèlement, nous faisons assister nos lecteurs à *l'éclosion naturelle du génie*¹²⁸.

C'est à l'idylle, autrefois, et à la figure mythique du berger-poète, que les hommes cultivés confiaient le soin de représenter « l'éclosion naturelle du génie » et la naissance du chant poétique au sein d'une humanité naïve, encore proche de la nature. Au XIX^e siècle, un déplacement s'opère : ce que les lettrés demandaient à l'idylle naïve, à savoir de les faire renouer avec l'ingénuité et l'être même de la nature originelle, ils le demandent désormais à la poésie populaire. Les termes de l'opposition changent, l'antagonisme entre poésie populaire et poésie savante succédant à celui de l'idylle naïve et de l'idylle galante ; mais la problématique reste la même : comment renouer avec la « naïveté » et la « nature » originelle, comment revenir à l'Unité de l'homme et de la nature rompue par le processus de civilisation, par la grâce d'une langue *poétique*, c'est-à-dire, par essence, *fabriquée* et artificielle ?

Les *Études sur la poésie populaire* de Gabriel Vicaire, publiées en revue entre 1882 et 1883, avant d'être réunies dans un volume posthume en 1902, donnent à voir très clairement ce déplacement du mythe de la « poésie naturelle » de

¹²⁸ Alphonse Viollet, *Les Poètes du peuple au XIX^e siècle*, Paris, Librairie française et étrangère, 1846, « Avertissement », p. I-II. Nous soulignons.

l'idylle vers la poésie populaire. L'auteur distingue « la *littérature orale* » et « la *littérature écrite* », « celle des simples et celle des lettrés »¹²⁹ :

Alors que la littérature savante change et se renouvelle perpétuellement – car c'est la condition même de son existence – alors que les maîtres les plus incontestés semblent parfois démodés et *rococos*, la littérature populaire, cette aïeule toujours immuable, est toujours jeune. Elle n'a en effet rien à voir avec la mode. Les fanfreluches d'un jour, les oripeaux de convention, lui sont étrangers. Elle ne les méprise pas, elle les ignore. La tradition lui marque sa route, elle ne saurait s'en écarter, sous peine de mourir.

C'est ce qui explique le mépris singulier dont elle a été victime, tant que l'Antiquité classique et ses imitateurs avaient seuls voix au chapitre. C'est aussi ce qui fait sa force et son vrai mérite.

Ses racines plongent loin, très loin, dans le passé.

Étant toujours restée fidèle à ses origines, n'ayant subi aucune influence étrangère, elle est, par cela même, profondément nationale. On dirait un témoin des anciens âges, quelque chose comme un solitaire oublié, qui, tandis que tout s'est transformé violemment autour de lui, conserverait encore les idées et parlerait la langue du vieux temps¹³⁰.

Dans ces lignes, Vicaire définit la littérature populaire comme une littérature immuablement originelle qui, échappant à l'histoire, serait préservée de toute décadence et de toute influence susceptible de la dénaturer. Quelques éléments étrangers, il est vrai, ont pu se glisser parfois dans la chanson populaire et l'auteur cite l'exemple de plusieurs romances sentimentales du temps de Louis XIV et de Louis XV qui lui semblent contaminées par des artifices de l'idylle galante :

Tous ces couplets témoignent d'un raffinement de sentiments peu ordinaire chez nos poètes rustiques. Évidemment Mme Deshoulières a passé par là avec ses moutons enrubannés d'une faveur rose, et aussi Segrais et M. le chevalier de Florian ; on dirait de belles demoiselles de la ville qui, transplantées aux champs, auraient fini par s'y acclimater au point de dérouter leurs adorateurs d'autrefois. Observez le changement d'allures. Sans doute, elles ont égaré en route plus d'un falbala ; plus d'un ruban du bon faiseur est resté pendu aux buissons du sentier ; mais, pour n'avoir pas tout à fait la désinvolture de Marie-Antoinette à Trianon, elles n'en sont pas moins charmantes en sabots rustiques. Leur gaucherie a de la grâce, et elles ont gagné en gentillesse.

Mais laissons de côté ces éléments étrangers.

129 Gabriel Vicaire, *Études sur la poésie populaire, légendes et traditions*, éd. Georges Vicaire, Paris, Henri Leclerc, 1902, p. 79.

130 *Ibid.*, p. 82.

Il reste un art naïf sans doute et fort borné dans ses moyens d'expression, original cependant, tout à fait sincère, et que son ingénuité même rend singulièrement attachant¹³¹.

Ces artifices restent cependant des « éléments étrangers » qui n'affectent pas l'essence naïve de la littérature populaire. Un tel raisonnement perpétue l'opposition structurante de toute la tradition de l'idylle, entre un pôle naïf, longtemps incarné par l'idylle antique, et plus particulièrement celle de Théocrite, et un pôle artificiel, incarné par les « moutons enrubannés » de Florian et Mme Deshoulières. Le paradigme de l'« art naïf » a simplement changé, la poésie populaire venant prendre la place des idylles de Théocrite. Celles-ci sont renvoyées du côté de la poésie galante ; leurs bergers paraissent bien artificiels et idéalisés au regard des « vrais paysans », comme le souligne Gabriel Vicaire dans un passage traitant de « l'amour à la campagne » :

228

Le cabaret joue un grand rôle dans ces idylles de village. J'ai quelque regret à le dire ; mais la poésie populaire, qui n'est pas bégueule, aime à soulever tous les voiles.

Qui veut ouïr une chanson

De ma Nanon ?

Venez ici, nous la dirons.

Elle est bien faite et composée

À la table d'un cabaret.

Çui qui l'a faite et composée,

Composée là,

Tenait ma mie entre ses bras.

Tes biaux yeux doux, ton biau regard

Me font coucher ce soir bien tard.

Ce n'est pas précisément le berger de Théocrite, qui, du haut d'un promontoire, contemple la mer immense avec sa maîtresse sur ses genoux. Notre homme, en si douce compagnie, se contente de regarder les pots d'étain où mousse le vin du cru. C'est moins poétique, mais c'est plus réconfortant¹³².

Tout se passe finalement comme si le mythe de la poésie naturelle, naïve et primitive, n'existait qu'à travers un rapport d'opposition à son autre, la poésie artificielle. Pendant longtemps, ce mythe s'est perpétué dans l'exercice classique du parallèle entre Théocrite et Virgile, le premier étant jugé plus naïf que

¹³¹ *Ibid.*, p. 17.

¹³² *Ibid.*, p. 5-6.

le second¹³³. Plus tard, les deux maîtres de l'Antiquité ont été réunis dans une même opposition aux artifices de l'idylle galante du XVIII^e siècle, avant d'être à leur tour rejetés du côté de la poésie savante par une poésie populaire conçue, elle, comme naturelle et « éternellement jeune ». Pour régénérer son art, le poète « savant » n'ira donc plus boire à la source de l'Antiquité, comme André Chénier, mais à la source, toujours vive, de la poésie populaire.

C'est en ces termes, par exemple, que George Sand expose l'esthétique de ses romans champêtres dans l'avant-propos de *François le Champi*. Sa réflexion repose sur une distinction de la « vie primitive » et de la « vie civilisée », la première ayant toujours été « le rêve, l'idéal de tous les hommes et de tous les temps »¹³⁴. Cet idéal pastoral a nourri, depuis l'Antiquité jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, « une suite ininterrompue de *bergeries* » dont les types, « tous plus ou moins faux », paraissent désormais « niais et ridicules »¹³⁵ :

Tous ces types de l'âge d'or, ces bergères de l'*Astrée* qui passent par le Lignon de Florian, qui portent de la poudre et du satin sous Louis XV et auxquels Sedaine commence, à la fin de la monarchie, à donner des sabots, sont tous plus ou moins faux, et aujourd'hui ils nous paraissent niais et ridicules. Nous en avons fini avec eux, nous n'en voyons plus guère que sous forme de fantômes à l'Opéra, et pourtant ils ont régné sur les cours et ont fait les délices des rois qui leur empruntaient la houlette et la panetière¹³⁶.

La littérature, poursuit George Sand, a dès lors « quitté la houlette pour prendre le poignard » et se complait dans un réalisme noir et brutal tout aussi éloigné de la vraie poésie que l'étaient les bergers de l'idylle galante. L'ambition qui la guide dans l'écriture de ses romans rustiques est de trouver une voie médiane pour « relever l'idéal champêtre sans le farder ou le noircir »¹³⁷. Il ne s'agit donc pas d'imiter la poésie populaire – imitation vouée à l'échec pour tout homme « civilisé » – mais d'inventer la formule par laquelle « l'art, sans cesser d'être l'art pour tous, peut entrer dans le mystère de la simplicité primitive, et communiquer

¹³³ Dans sa *Bibliothèque pastorale*, Chaussard cite un large extrait de la préface de Tissot aux églogues de Virgile. Tissot cite lui-même le parallèle entre Théocrite et Virgile fait par le professeur Gail : « Rempli de grâces naturelles, le premier se montre quelquefois âpre, agreste, et brut : c'est un jeune sauvage qui folâtre, en laissant à ses charmants caprices toute liberté de s'égayer. Le second, plus exact, plus régulier, laisse apercevoir la parure et l'art : c'est un ami de la nature, mais qui, au milieu des champs, n'a pas tout à fait oublié les mœurs, le langage, et même le luxe des villes. Lorsqu'il chante les forêts, il veut que les forêts soient dignes d'un Consul... L'on peut dire du premier que ses vers sont nés ; ceux de Virgile sont faits. » (Paul Chaussard, *Bibliothèque pastorale*, op. cit., t. II, p. 5-6).

¹³⁴ George Sand, *François le Champi*, Paris, LGF, 1999, p. 28.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 29-30.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 31.

à l'esprit le charme répandu dans la nature »¹³⁸. Le langage des romans champêtres devra ainsi répondre à une double exigence, « parler clairement pour le Parisien, naïvement pour le paysan », tout en assumant le risque de se voir reprocher par les uns de manquer « d'élégance » et par les autres de « manquer de couleur »¹³⁹.

Il est frappant de voir comment cette esthétique de la poésie rustique, qui prétend rompre avec des siècles de bergeries factices, réinvestit en fait les problématiques essentielles de la poésie pastorale : cette quête poétique d'un mixte idéal entre « l'art » et la « simplicité primitive » perpétue celle des poètes bucoliques qui, génération après génération, se sont efforcés de ramener vers un point d'équilibre une idylle qui tantôt « sentait trop la campagne », tantôt leur semblait pécher par excès d'artifices et de galanteries. Cette similitude structurelle entre la poésie rustique inspirée de la littérature populaire, d'une part, et la poésie bucolique traditionnelle, d'autre part, permet de comprendre le glissement qui s'opère fréquemment d'une notion à l'autre. On ne sera pas surpris de voir Nerval, par exemple, assimiler les deux notions que l'auteur de *François le Champi* s'efforçait pourtant de distinguer, en écrivant à Maurice Sand, dans une lettre célèbre du 5 novembre 1853 : « J'ai écrit il y a trois ou quatre mois un petit roman qui n'est pas tout à fait un conte. C'est intitulé *Sylvie*, et cela a paru dans la *Revue des Deux Mondes* [...]. C'est une sorte d'idylle, dont votre illustre mère est un peu cause par ses bergeries du Berry. J'ai voulu illustrer aussi mon Valois »¹⁴⁰.

Les réflexions de Thalès Bernard (1821-1873) fourniront un dernier exemple éloquent de la conjonction qui s'opère entre les problématiques de la poésie populaire et celles de la poésie pastorale. Cet érudit passionné des littératures étrangères milite pour une rénovation de la poésie fondée sur l'exploration des poésies populaires non seulement nationales, mais surtout russes, allemandes et nordiques, qui pourraient insuffler à la poésie savante « la naïveté et la simplicité » qui lui manquent. La « littérature civilisée » lui semble en péril, en effet, parce qu'elle s'épuise dans le cercle de l'imitation :

Il en est des littératures civilisées comme de la plus récente période géologique : on n'y imagine plus rien et les productions n'y sont plus qu'une combinaison et un amoindrissement des formes du passé. Les seuls peuples qui inventent encore sont les races à l'état sauvage ; les autres se contentent de ruminer ce qui leur a été légué¹⁴¹.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1993, p. 819-820.

¹⁴¹ Thalès Bernard, *Lettres sur la poésie, par Thalès Bernard. Rénovation de la poésie. Projet de fondation d'une Académie de littérature étrangère*, Paris, Vanier, 1857, p. 1.

C'est donc en allant puiser dans les légendes et les croyances de la poésie populaire que les poètes lettrés pourront, selon lui, revitaliser leur art. Ce programme se heurte cependant à une difficulté de taille que Thalès Bernard analyse en des termes fort proches de ceux de George Sand. On ne peut transplanter telle quelle la poésie populaire dans la poésie savante, la rudesse de son langage peu châtié choquerait trop les lettrés. Entre la « poésie cultivée, celle de Hugo et de Lamartine, à laquelle le peuple n'entend rien » et la « poésie vulgaire, celle de Béranger et de Pierre Dupont, pour laquelle les esprits éclairés ont une admiration médiocre », il conviendrait donc de trouver une voie médiane¹⁴² :

La véritable solution du problème serait de trouver une poésie qui convînt également à la bourgeoisie et au peuple ; mais il est probable que cette solution n'est pas susceptible d'exister. Contentons-nous donc de créer, d'après la poésie populaire, une poésie cultivée, dans laquelle nous conserverons les ravissantes inspirations de la première, en les fécondant par un élément intellectuel et religieux qui leur donne plus de force¹⁴³.

Poétiquement, il s'y efforce, dans les nombreuses livraisons de ses *Mélodies pastorales*, publiées entre 1856 et 1871 – *Mélodies* auxquelles Théophile Gautier fait allusion, en les nommant « idylles », dans son « Rapport sur les progrès de la poésie depuis 1830 ». Dans une préface aux *Chants agrestes* du poète et folkloriste Achille Millien (1838-1927), c'est encore à cette quête d'une voie médiane entre poésie savante et poésie populaire que Thalès Bernard se réfère, mais en la replaçant cette fois explicitement dans la lignée de la tradition pastorale. Prolongeant les réflexions de ses *Lettres sur la poésie*, il y loue la « pénétration incessante » qui « s'est opérée entre les diverses littératures de l'Europe » et appelle à la poursuite de ce mouvement ; ainsi, écrit-il, « la poésie populaire sera absorbée à son tour par les poètes de la civilisation, auxquels elle communiquera sa fraîcheur et son coloris »¹⁴⁴. La poésie d'Achille Millien, lui semble contribuer à ce mouvement de rénovation, dans la mesure où elle tend à réaliser ce mixte idéal entre l'élément savant et l'élément populaire – et c'est précisément par cette combinaison subtile qu'elle s'inscrit, remarquons le glissement, dans la tradition pastorale :

Ainsi encouragé, M. Achille Millien devait aller plus loin que son premier effort, et donner à la pastorale un riche épanouissement.

¹⁴² *Ibid.*, p. 6.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 6-7.

¹⁴⁴ Achille Millien, *Chants agrestes*, préface de Thalès Bernard et musique d'Albert Sowinski, Paris, Dentu, 1862, p. VIII.

Chez les anciens mêmes, dans Théocrite et Virgile, les créateurs du genre, le naturel est inférieur à l'art, tandis que dans la poésie populaire des Allemands, des Slaves, des Finnois, c'est l'art qui est faible, et le naturel qui triomphe. M. Achille Millien, scrutant ce problème, a tenté de combiner le naturel et l'art, et il n'est pas indigne de figurer auprès de ses grands maîtres¹⁴⁵.

232

Comment interpréter cette intrusion du lexique de l'idylle dans les réflexions sur la poésie populaire ? Elle témoigne, d'abord, d'un réflexe banal de la pensée, qui est de rapporter l'inconnu au connu pour l'appréhender : le genre de l'idylle étant intimement lié, surtout depuis le XVIII^e siècle, à la notion de « naïveté » en poésie, c'est à lui que les lettrés comparent intuitivement la naïveté de la poésie populaire. Elle révèle, ensuite, la permanence d'un mythe de la nature qui oriente tout un champ de la littérature du XIX^e siècle. À travers la poésie populaire, bien des poètes cultivés semblent poursuivre la quête de la nature originelle, dont ils se sentent coupés du fait même de leur culture. Cette quête d'une régénération par le retour à la nature, source mythique de toute création (biologique et artistique), est inséparable d'une pensée de la civilisation comme processus de décadence lié à la surenchère des conventions et des artifices. D'un point de vue esthétique, enfin, la poétique des scènes champêtres et autres tableaux rustiques repose sur une alchimie fort subtile, voire impossible, du « naturel » et de « l'artificiel » – jouant ainsi, en des termes renouvelés, le paradoxe de l'idylle, à la fois *genre* littéraire codifié, donc artificiel, et *mythe* d'une nature originelle préservée des corruptions de la culture.

Du terroir à la Terre

La continuité entre les problématiques de l'idylle et certains enjeux de la poésie populaire contribue à renouveler les lieux communs de la tradition pastorale. L'idylle, comme poésie de la nature, se déploie sur deux registres complémentaires : elle tend vers l'élévation lyrique et l'hymne mystique au grand Tout, sur le mode de la IV^e églogue virgilienne ; dans sa version populaire, en revanche, elle célèbre la nature familière du terroir, chante la beauté de l'intime, de l'infime et des gestes les plus quotidiens, réinventant par là même une poésie en mode mineur bien différente de la poésie fugitive du siècle précédent.

La traditionnelle opposition de la ville et de la retraite champêtre s'infléchit ainsi dans le sens d'une antithèse opposant Paris aux terroirs provinciaux. L'espace bucolique, autrefois explicitement mythique ou fictif, s'incarne à présent dans la singularité d'un lieu, qui n'est plus forcément exotique et lointain, comme l'île de France de *Paul et Virginie*, mais aussi proche et

145 *Ibid.*, p. X.

familier que peuvent l'être la Normandie, le Berry ou le Valois. L'idylle n'est plus dans un ailleurs idéalisé, mais dans l'ici familier du terroir provincial. Ce renversement va de pair avec une redéfinition du statut de la subjectivité dans la pastorale. L'allégorie du berger-poète était inséparable d'une forme de dépersonnalisation : en réinvestissant cette représentation codifiée du poète, l'écrivain entendait affirmer non pas sa singularité d'individu, mais son appartenance à une communauté poétique. L'idylle rustique du XIX^e siècle, au contraire, naît précisément du rapport singulier que le poète entretient avec un lieu particulier : c'est le sujet poétique qui, par les souvenirs et les sentiments dont il charge la représentation du lieu, l'élève au rang d'espace bucolique. Les poètes insistent dès lors sur l'originalité de leur parole, récuse toute forme d'imitation livresque et de modèles – récusation qui tend à devenir un nouveau lieu commun de la poésie champêtre. « Ma récolte est de mon crû », affirme ainsi Gustave Le Vavas seur, dans le poème-préface de ses *Églogues* :

Je vous offre, amis lecteurs,
Un bien gros bouquet des fleurs
De ma province ;
Pour vous, quand vous aurez lu,
Et pour moi j'aurais voulu
Qu'il fût plus mince.

[...]

Peut-être à mon herbier sec
Pourrais-je trouver en grec
Quelque mérite :
« Rose sèche a bien son prix. »
C'est un aphorisme pris
Dans Théocrite.

Mais ici, je ne veux rien
Traduire du grec ancien
Ni de Virgile ;
Ma récolte est de mon crû ;
Feuilles et fleurs tout a crû
Dans mon argile¹⁴⁶.

Le poète poitevin Auguste Gaud lui fait écho, en 1893, dans *Au Pays natal. Idylles et Poèmes*, en proclamant fièrement son originalité dès le poème liminaire :

¹⁴⁶ Gustave Le Vavas seur, *Églogues*, dans *Poésies complètes*, édition entièrement revue et corrigée, Paris, Lemerre, 1888, t. II, p. 3-8.

D'aucuns m'ont dit déjà : « Ceci, c'est du Vicaire ;
 Cela, du Richepin. » Non, j'ai bu dans mon verre ;
 Si j'ai chanté, comme eux, les gueux, les paysans,
 Ce sont ceux du Poitou, je n'ai point vu les autres,
 Et si les leurs parfois, sont semblables aux nôtres,
 Ceux que nous avons peints, n'en sont pas moins puissants.
 Que m'importe d'ailleurs ! je me ris des oracles,
 Je vais seul, et je chante, en dépit des cénacles ;
 Je fuis les flagorneurs et leur coup d'encensoir.
 Je ne veux ni parrain, ni maître, et mon idole,
 N'est point parmi ceux qui se font une auréole,
 De la mousse des bocks, qu'ils offrent, chaque soir¹⁴⁷.

234 Dans le poème qui suit, il poursuit sa charge contre les pédants et fait de sa familiarité avec les « gars » de sa province le principe même de son esthétique :

Or, je veux, en ces vers, célébrer leurs amours,
 Et chanter leur refrain, qui vibre aux alentours,
 En été, dans les champs ; dans la vigne, à l'automne.
 Les uns, diront : c'est bien ; les autres : c'est banal,
 Et, si quelque pédant m'éreinte en son journal,
 Nos gars lui répondront par le mot de Cambronne¹⁴⁸ !

La défense des particularismes locaux et du style familier contre les conventions uniformisantes et idéalisantes de la culture classique passe bien souvent par une valorisation des patois. Les poèmes « rustiques », quand ils ne sont pas écrits entièrement en patois, sont émaillés de termes issus du parler local, accompagnés de notes explicatives destinées à en éclairer le sens. Dans l'« idylle bretonne » d'Amand Guérin, intitulée *Efflam* par exemple, toute la couleur locale du poème tient à quelques mots de breton expliqués dans la préface, qui ancrent l'éternelle histoire « des amours et du mariage d'un jeune paysan » dans les campagnes du Finistère :

Quelques explications sont nécessaires pour certains termes. – Le *sône* est la romance, l'élégie chantée ; le *guerz*, la chanson ou la ballade. – Le *bâz-valan* (bâton de genêt) est l'entremetteur de mariage, celui qui parle pour le jeune homme. – *Maric* est un diminutif de Marie ; on dit aussi *Maïc* et *Maï*, ce dernier mot ne formant qu'une syllabe. – Les *Corriganned* (naines blanches) sont des fées

147 Auguste Gaud, « À Jacques Renaud », dans *Au Pays natal. Idylles et Poèmes*, Niort, L. Clouzot, 1893, p. 1-2.

148 « À Eugène Thébaud », *ibid.*, p. 10.

qu'on rencontre, la nuit, et dont l'appel est ordinairement perfide. – Les *Miroirs d'argent* rappellent l'usage qui existe dans quelques endroits de la Cornouaille, comme Quéménéven, où la mariée porte sur sa coiffure autant de petits miroirs d'argent qu'elle possède de centaines de francs de revenu. – *Le chœur des pauvres* a lieu, le lendemain des noces, quand la mariée a distribué à tous les pauvres de la contrée les restes du festin de la veille ; il y a aussi un bal des pauvres.

Les autres allusions aux mœurs et aux croyances bretonnes s'expliquent d'elles-mêmes¹⁴⁹.

L'usage du patois reste cependant problématique pour les poètes espérant plus qu'une notoriété locale : comment écrire dans un langage « populaire » qui ne trahisse pas l'âme du peuple, mais qui touche également un public lettré au-delà des frontières du terroir ? Ce problème, central, nous l'avons vu, dans les réflexions de George Sand ou de Max Buchon sur la poésie populaire, est celui que rencontre également Pierre Dupont dans son recueil de *Dix Églogues*. La dédicace du volume – « À Lyon, ma ville natale, et aux campagnes environnantes, hommage filial. (Lyon, 22 mai 1864) » – met en exergue le rapport singulier du poète au terroir lyonnais : c'est l'attachement subjectif au lieu, l'amour filial que le poète lui voue, qui fonde l'espace bucolique. La familiarité de l'auteur avec le terroir se manifeste par l'usage de toponymes très précis et de diminutifs locaux : Pierre Dupont évoque tantôt les coteaux de Saint-Denis-de-Bron, tantôt un « petit taillis » connu des seuls familiers du lieu, « au bord d'un ruisseau, souvent tari l'été, qui amène à la Saône le trop plein de nos étangs de la Bresse »¹⁵⁰ ; il fait allusion à son village natal, « un petit village situé sur la rive gauche de la Saône, et qui a nom Rochetaillée », et au surnom qu'on lui donnait dans la région : « Le personnage qui, dans cette églogue, après une longue absence, revient, de la ville, dans le village où il a été élevé, prend ici un nom assez usité à Lyon et aux environs : Petrus. Le nom de Pierre était d'un usage plus général ; en ceci l'auteur n'a fait que respecter un souvenir »¹⁵¹. La vérité autobiographique qui fonde cette poésie de la terre natale fait éclater les conventions traditionnelles de l'églogue, et l'allégorie du berger-poète en particulier. À la représentation conventionnelle et symbolique de soi, Pierre Dupont substitue une représentation véridique. Dès l'argument de la première églogue, il renonce explicitement au masque pastoral :

Aux vendanges de l'année 1862, à Saint-Denis-de-Bron, les vendangeurs plaisantaient l'auteur, et lui disaient de les aider.

149 Amand Guérin, *Efflam, idylle bretonne*, Paris, Isidore Pesron, 1851, p. 3-4.

150 Pierre Dupont, *Dix Églogues, poèmes bucoliques*, Lyon, Pinier, 1864, p. 51.

151 *Ibid.*, p. 17.

Hélas ! chacun son métier, les vaches seront bien gardées.

Pendant que l'on vendangeait, il a fait ces vers¹⁵².

L'auteur ne joue pas au vendangeur, comme Marie-Antoinette jouait à la bergère au Petit Trianon ; il assume son authentique familiarité avec les paysans, mais également la différence que lui confère son statut de poète. « Chacun son métier, les vaches seront bien gardées », dit l'adage populaire : c'est en rompant l'équivalence symbolique du berger-poète que Dupont peut chanter, en poète, et sans la trahir, la condition véritable des paysans. Une nouvelle forme d'idéalisation, non plus conventionnelle mais affective, investit cependant l'écriture :

L'églogue ne porte pas de manchettes.

Elle peint le paysan fait homme, sans imiter ni caresser le butor ni le rustre ; son idéal, c'est l'homme cultivant la terre.

Si je n'avais trouvé de ces hommes-là, dans notre cher pays, cette inspiration, si ténue qu'elle soit, m'aurait manqué.

Ces églogues ne sont qu'une peinture affaiblie de nos heureuses contrées et des belles âmes qui les habitent. Le mal n'a aucune prise sur elles¹⁵³.

Le pays natal restera toujours, aux yeux de son enfant, ce « cher pays », peuplé de « belles âmes » pures.

Cette réinterprétation subjective de la pastorale est inséparable, dans ce recueil, d'une réflexion sur la poésie populaire. Dans la VI^e églogue, par exemple, Dupont met en scène la rencontre de deux amoureux et souligne, dans l'argument, son incapacité à rendre fidèlement, « d'après nature », la simplicité rustique de leur échange :

Il était impossible, sans descendre au trivial, ou sans parler en vers le patois du pays, d'exprimer d'après nature le dialogue de deux amoureux de la campagne. Devant cette difficulté, l'auteur s'est décidé résolument à idéaliser son héros et son héroïne, en gardant de son mieux la fidélité du paysage, et en ne donnant pas à ses images, à ses mouvements et à ses comparaisons d'autres bases que la pensée d'un amour simple et rustique¹⁵⁴.

Pierre Dupont, encore une fois, ne feint pas la naïveté rustique ; en tant que poète, il se sait le dépositaire d'une culture savante, mais il entend rompre avec la peinture livresque de la campagne pour s'inspirer de sa propre expérience,

152 *Ibid.*, p. 4.

153 *Ibid.*, p. VII-VIII.

154 *Ibid.*, p. 89.

des gens et des lieux qui lui sont familiers. En présentant sa VIII^e églogue, qui évoque une scène de pêche au bord de la Saône, le poète fait allusion aux pêcheurs de Théocrite, mais précise qu'il a « esquivé le combat » avec son illustre prédécesseur grec en ne se proposant d'autre but « que de faire revivre des tableaux et des personnages, qui, certes, sont au-dessus de toute fiction, par la simplicité de leur existence, et la beauté du site où elle a son mouvement »¹⁵⁵. De même, dans l'argument de la IX^e églogue, il compare le vieil homme qu'il met en scène au vieillard de la IV^e géorgique virgilienne, mais souligne, dans le même temps, qu'il n'a eu à s'inspirer, pour le peindre, que de la vie même :

Celui qui est dépeint, ici, n'est heureusement pas le seul du genre ; le vieillard du Galèse, si bien exprimé par Virgile, a eu des imitateurs vivants et en aura toujours, dans les hommes qui, ayant eu à souffrir sur la terre des secousses de la vie, s'appuient sur leur conscience pour attendre et mériter une belle mort¹⁵⁶.

Les *Dix Églogues* de Pierre Dupont témoignent ainsi d'un renouvellement de l'intérieur du genre pastoral : la naturalisation de l'idylle et la refondation subjective de l'espace bucolique se dessinent au sein d'une écriture qui s'inscrit dans la continuité du genre et en réinvestit les structures les plus traditionnelles.

On trouverait bien d'autres œuvres, dans notre *corpus*, présentant de semblables variations sur l'antithèse commune de la ville et de la campagne. Les *Bucoliques dédiées aux Dames* (1839) de Morel, par exemple, dont l'esthétique est encore assez proche de celle des poésies fugitives, esquissent une relecture moderne de l'opposition ville/campagne, fondée sur l'idéalisation subjective du terroir natal. Dans « Paris et les Vosges », le poète dépasse la symbolique morale traditionnelle, qui fait de Paris le lieu de tous les vices et de la campagne le lieu de l'innocence, pour l'inscrire dans une dynamique subjective. La province natale apparaît d'abord comme un lieu qu'il faut quitter pour devenir :

Comme un enfant, qui, par l'orgueil surpris,
Des bras d'un père à regret se dégage,
J'abandonnai mes pénates chéris,
Et vers les murs du superbe Paris
Je m'embarquai, lourd d'un léger bagage¹⁵⁷.

Comme dans les romans de formation, l'arrachement à la terre natale et la vie parisienne sont ici deux expériences capitales dans la quête identitaire du poète :

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 121.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 139.

¹⁵⁷ A. Morel, *Bucoliques dédiées aux dames*, *op. cit.*, p. 10.

le « superbe Paris » constitue le lieu mythique de la gloire, du pouvoir, de la richesse et de toutes les formes de « réussite » sociale. Dans un second temps, cependant, le mythe parisien se défait, l'avoir et le pouvoir ne brillent plus que d'un vain éclat, tandis que la terre natale, objet d'une nostalgie nouvelle, se révèle au sujet comme le lieu d'un possible accomplissement d'ordre ontologique :

Ah ! que d'un nom caressant la chimère,
Que, tourmenté d'un rêve ambitieux,
Un autre vole, avide d'autres cieus,
Tenter la palme et du Tasse et d'Homère !
Il est un coin dont je rends grâce aux dieux ;
C'est le rivage où vit encor ma mère,
Où, dans la tombe, hélas ! mon pauvre père,
Un soir d'automne a reçu nos adieux¹⁵⁸ !

238

La province natale, lieu de l'être et de l'enracinement familial, peut devenir ainsi l'espace d'une quête identitaire et d'une exploration de l'origine. C'est une quête de cet ordre, on le sait, qui conduira le narrateur nervalien à quitter soudainement Paris pour le Valois natal, dans *Sylvie*.

Toutes les idylles de la terre natale n'approfondissent pas comme la nouvelle valoisienne de Nerval cette problématique identitaire ; beaucoup s'en tiennent à chanter le bonheur sans mélange des retrouvailles avec les lieux et les amis de l'enfance, à la manière de ce Barandeguy-Dupont, qui célèbre le terroir de Gonesse dans ses *Bucoliques du moulin des Cressonnières* de 1864 :

Moulins du Tilhay ! de la Planche !
Que de fois, au bruit de vos eaux,
J'ai noté d'une pierre blanche
Mes beaux jours cachés sous la branche,
Et rêvé parmi vos roseaux !

Sous l'humble chaume et sous l'ardoise
Le bonheur rit également ;
Il habite vers Seine-et-Oise ;
On peut l'aller dire à Pontoise,
Sans quitter l'arrondissement.

J'aime ton terroir, ô Gonesse !
On y vit libre et sans témoins ;
Entre l'étude et la paresse,

158 *Ibid.*, p. 12.

La Muse parfois m'y caresse ;
Montmorency me plairait moins.

Paris, où chacun s'entre-pousse,
A-t-il la paix de ces halliers ?
A-t-il ces vers tapis de mousse,
Où la lune brille si douce
Le long de ces hauts peupliers¹⁵⁹ ?

L'ancien paradigme moral subsiste dans ces *Bucoliques* qui perpétuent l'opposition tranchée du havre champêtre et de la métropole parisienne « où chacun s'entre-pousse » :

« Paris, que l'avarice ou le plaisir réveille,
« Qui fait du jour la nuit, et de la nuit la veille ;
« Paris, ce vieux sultan qui gouverne là-bas,
« Qui jette son mouchoir aux voluptés du monde,
« Et qui va dépeupler le ciel, la terre et l'onde,
« Pour le moindre de ses repas¹⁶⁰ !

Ce qui relève de l'opposition simple, dans les bucoliques d'un Morel ou d'un Barandeguy-Dupont, se rejoue sur un mode autrement plus complexe, et surtout plus critique, dans l'idylle nervalienne. L'originalité de *Sylvie* par rapport à ces œuvres oubliées, tient sans doute, nous le verrons, au fait que Nerval y réalise la synthèse critique des voies contemporaines de l'écriture pastorale : le lieu de l'origine devient problématique en ce que la source de l'être semble minée par le néant et la nature par le théâtre ; la quête identitaire qui s'y joue approche des zones troubles de la folie et les chants populaires, qui devraient garder intacte la naïveté primitive, tendent à disparaître.

Les variations qui renouvellent l'opposition traditionnelle de la ville et de la retraite champêtre portent l'empreinte des grands courants d'idées qui traversent la littérature du XIX^e siècle. Le chant des terroirs et de la terre natale se colore ainsi de nuances différentes entre le premier et le dernier tiers du siècle. On peut distinguer, sommairement, le chant du terroir « romantique », où prime la quête des origines (origine nationale, linguistique, individuelle, etc.), et le chant de la terre « naturaliste », qui célèbre dans la nature préservée des provinces la source vitale de l'être et de la fécondité. Le premier, auquel ressortit l'esthétique nervalienne de l'idylle, est placé sous le signe de l'historicité : la

159 Barandeguy-Dupont, *Bucoliques du moulin des Cressonnières (près Gonesse)*, Paris, Ad. Lainé, 1864, p. 6-7.

160 *Ibid.*, p. 18.

nostalgie y est souvent le moteur essentiel du retour à la terre natale, comme la hantise de la perte et le désir de sauver les parcelles d'un folklore populaire en voie d'extinction. Le chant de la terre « naturaliste », au contraire, est surtout d'ordre ontologique, nous le verrons notamment en relisant le roman zolien *Fécondité* (1899), où la terre est décrite comme la source intarissable de l'être. Le chant du terroir, qui creuse la voie du singulier, des particularités locales et de la subjectivité individuelle, se mue progressivement en un chant de la Terre renouant avec les grands mythes universels.

Cette évolution est perceptible dans plusieurs bucoliques de la fin du siècle, dont nous retiendrons ici quelques exemples, tirés d'un recueil d'Émile Blémont, *Les Pommiers en fleurs, idylles de France et de Normandie* (1891). Le titre de l'ouvrage inscrit le recueil dans la lignée des idylles du terroir, soucieuses d'illustrer la singularité d'une province et de son folklore ; mais les variations proposées sur l'antithèse Paris/province témoignent d'une relecture plus naturaliste que romantique du lieu commun. L'opposition de la capitale et de la campagne, dans l'idylle « À une parisienne », par exemple, n'illustre pas tant la défense d'un terroir menacé par l'hégémonie de la métropole, que la défense des idées naturalistes contre l'idéologie artificialiste des « décadents » et autres chantres du pessimisme fin de siècle : le poète invite son amante à fuir les « pâles névroses » qui assaillent l'homme à Paris, à « désappren[re] l'écriture », à oublier les journaux et les romans qui épuisent les esprits à force de vains savoirs, pour « retremper dans la nature » son « esprit fatigué » et renouer avec le plaisir simple des besoins vitaux satisfaits¹⁶¹. Dans « Le Baptême des fleurs », la charge traditionnelle contre les pédants vise tout particulièrement la stérilité et la vanité d'une science abstraite, coupée de la nature ; le poète devient dès lors implicitement le gardien de l'être et de la nature féconde :

240

– Au puits de la Vérité
Tu ne puises que le vide,
L'ennui, la stérilité,
Ô suprême Danaïde,

Ô Science, quand tu crains
De donner aux fleurs trouvées
Des poètes pour parrains
Et pour marraines des fées¹⁶² !

161 Émile Blémont, « À une parisienne », dans *Les Pommiers en fleurs, idylles de France et de Normandie*, Paris, Charpentier, 1891, p. 12-16.

162 « Le Baptême des fleurs », *ibid.*, p. 59.

En face de Paris, lieu où triomphent les « pâles névroses » et la « stérilité » de l'esprit décadent, la nature apparaît comme le lieu d'une vitalité toujours renouvelée. Dans l'idylle des « Cerises », la nature a repris ses droits sur les murailles austères d'un vieux château en ruine : « lierre, lilas, sureaux et charmes /[e]nvahissent les trous béants » de la salle d'armes, un grand cerisier, couvert de fruits appétissants, a poussé au beau milieu de « la tour nue et sans toiture », signant ainsi la revanche de la nature et de la vie sur les « antiques traîneurs de ferrailles », les « lourds batailleurs » et les « barons hautains » qui prétendaient imposer leur règne par la force sur les terres alentour¹⁶³. Le folklore provincial et les touches de couleur locale s'effacent au profit d'une célébration de la nature dans ce qu'elle a de plus élémentaire et universel. Blémont chante ainsi, dans l'« Idylle blonde », la terre nourricière, opposée au « grand Paris malsain », et l'on voit ressurgir, à la fin du poème, la figure mythologique du Faune, emblème de la grande force érotique et vitale qui circule dans la nature :

Plein de tendresse pour la terre
Qui me berce avec ses chansons,
J'aime à traverser solitaire,
L'ondulant trésor des moissons.

Je rencontre Jeanne ; sa gorge
Luit, nue, entre ses tétins ronds !
Les sentiers, sous le seigle et l'orge,
Sont tapissés de liserons.

Les sentiers, sous l'orge et le seigle,
Ont partout des fleurs pour tapis ;
Et je ne sais quel Faune espiègle
Rit, caché dans l'or des épis¹⁶⁴.

La traditionnelle opposition de la ville et de la retraite champêtre, loin d'être vouée à perpétuer de vieux clichés anachroniques, est donc remodelée par les esthétiques nouvelles qui émergent tout au long du siècle depuis le romantisme, qui la réinterprète à l'aune d'un paradigme subjectif et d'une poésie populaire découverte avec passion dans les terroirs provinciaux, jusqu'au naturalisme, qui y projette les termes de son combat contre les « pâles névroses » de l'esprit décadent au nom de l'inépuisable vitalité de la nature. Ces multiples variations, qui renouvellent le statut de l'espace bucolique, affectent également le personnel de la pastorale : du berger-poète aux Princes travestis, de l'humble laboureur

163 *Ibid.*, « Les Cerises », p. 91-94.

164 *Ibid.*, « Idylle blonde », p. 106-107.

au bon père de famille propriétaire de son domaine champêtre, les héros de l'idylle ont changé maintes fois de visage au cours de l'histoire du genre ; au XIX^e siècle, signe que cette évolution se poursuit, le personnel de l'idylle s'élargit pour accueillir indifféremment tous les « humbles » des villes et des campagnes.

L'idylle des humbles

Les phénomènes d'assimilation entre idylle et poésie populaire se traduisent en effet par une redéfinition des personnages-types de la pastorale. Les *Scènes champêtres* de Max Buchon, nous l'avons vu, évoquent aussi bien la paysanne, que le chaudronnier, le fruitier, le vigneron, le marchand de paniers ou les harangues bruyantes des maquignons de la Foire sur la place du marché. Le poète poitevin Auguste Gaud, quant à lui, met en scène, dans son recueil d'idylles *Au Pays natal*, non seulement des laboureurs et des paysans, mais aussi de petits ramoneurs auvergnats, venus vendre leurs services en Poitou durant l'hiver, ou encore une vieille misérable retrouvant, au hasard d'un sentier, son plus fidèle soupireur d'autrefois. L'idylle ne chante plus ici les amours de bergers idéaux revêtus de costumes satinés, mais la vie quotidienne des petites gens :

242

Oui, j'aime comme toi, le soleil, la nature,
Les bois ombreux où la source claire murmure,
 Les gars courbés sur le sillon !...
J'aime les grands bœufs roux aux regards nostalgiques,
Les filles aux yeux bleus, doux et mélancoliques,
 Avec leur teint vermillon !

J'aime le sol natal et les fraîches idylles,
Les parias, les gueux des champs et ceux des villes ;
 Le gai refrain de leurs chansons¹⁶⁵ !...

Ces vers d'Auguste Gaud formulent explicitement l'ouverture de l'idylle au peuple tout entier, à tous les humbles, « les gueux des champs et ceux des villes ».

Un pas de plus est franchi, dès lors, dans le lent processus de dé-pastoralisation de l'idylle amorcé lors du tournant philosophique du XVIII^e siècle. L'exaltation du bonheur et de la vertu passant au premier plan, le décorum champêtre devenait accessoire, au point que Fontenelle se plaisait à imaginer une idylle située « ailleurs qu'à la campagne [...] de sorte qu'il n'y entrât ni chèvre, ni brebis »¹⁶⁶. Les poètes rustiques du XIX^e siècle accomplissent, mais pour d'autres

¹⁶⁵ Auguste Gaud, « Léon Cladel », dans *Au Pays natal, Idylles et Poèmes*, Niort, L. Clouzot, 1893, p. 25.

¹⁶⁶ Fontenelle, *Poésies pastorales de M. D. F. avec un Traité sur la nature de l'églogue, et une digression sur les anciens et les modernes*, Paris, Brunet, 1698, p. 155.

raisons, cette délocalisation rêvée par Fontenelle, en faisant fleurir l'idylle « dans les rues et les bois », dans les campagnes reculées comme dans les faubourgs de province ou les rues de Paris.

Cette vision unifiée du peuple des villes et des campagnes est perceptible dans l'œuvre de Pierre Dupont et dans la réception dont elle a fait l'objet. Le chansonnier est salué par ses contemporains comme un poète à la fois bucolique et urbain. Baudelaire, dans les deux articles qu'il lui consacre en 1851 et en 1861, souligne ainsi la continuité profonde qui unit, chez lui, l'inspiration bucolique des *Paysans* et l'inspiration urbaine du *Chant des Ouvriers*, toutes deux n'étant que les modalités complémentaires d'une même charité profonde qui le porte à aimer tous les humbles :

En 1846 ou 47 (je crois plutôt que c'est en 46), Pierre Dupont, dans une de nos longues flâneries (heureuses flâneries d'un temps où nous n'écrivions pas encore, l'œil fixé sur une pendule, délices d'une jeunesse prodigue, ô mon cher Pierre, vous en souvenez-vous ?), me parla d'un petit poème qu'il venait de composer et sur la valeur duquel son esprit était très indécis. Il me chanta, de cette voix si charmante qu'il possédait alors, le magnifique *Chant des Ouvriers*. Il était vraiment très incertain, ne sachant trop que penser de son œuvre ; il ne m'en voudra pas de publier ce détail, assez comique d'ailleurs. Le fait est que c'était pour lui une veine nouvelle ; je dis *pour lui*, parce qu'un esprit plus exercé que n'était le sien à suivre ses propres évolutions, aurait pu deviner, d'après l'album *Les Paysans*, qu'il serait bientôt entraîné à chanter les douleurs et les jouissances de tous les pauvres¹⁶⁷.

Si une telle continuité est possible, c'est que la poésie du chansonnier n'a rien à voir, Baudelaire le souligne, avec « la fausse bucolique de Florian » et les artifices éculés de la tradition pastorale. La véritable révolution poétique opérée par Pierre Dupont ne consiste pas à passer d'une poésie champêtre à une poésie de la ville, mais à refonder la bucolique en puisant aux sources de la mémoire (poésie de la terre natale) et de la chanson populaire (poésie du métier) ; le changement de décor, champêtre ou urbain, n'est alors qu'une variation thématique secondaire :

Tout d'un coup, il fut frappé d'une illumination : il se souvint de ses émotions d'enfance, de la poésie latente de l'enfance, jadis si souvent provoquée par ce que nous pouvons appeler la poésie anonyme, la chanson, non pas celle du soi-disant homme de lettres, courbé sur un bureau officiel et utilisant ses loisirs de bureaucrate, mais la chanson du premier venu, du laboureur, du maçon, du

¹⁶⁷ Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 171.

roulier, du matelot. L'album des *Paysans* était écrit dans un style net et décidé, frais, pittoresque, cru, et la phrase était enlevée, comme un cavalier par son cheval, par des airs d'un goût naïf, faciles à retenir et composés par le poète lui-même. On se souvient de ce succès. Il fut grand, il fut universel. Les hommes de lettres (je parle des vrais) y trouvèrent leur pâture. Le monde ne fut pas insensible à cette grâce rustique. Mais le grand secours que la Muse en tira fut de ramener l'esprit du public vers la vraie poésie, qui est, à ce qu'il paraît, plus incommode et plus difficile à aimer que la routine et les vieilles modes. La bucolique était retrouvée ; comme la fausse bucolique de Florian, elle avait ses grâces, mais elle possédait surtout un accent pénétrant, profond, tiré du sujet lui-même et tournant vite à la mélancolie. La grâce y était naturelle, et non plaquée par le procédé artificiel dont usaient au XVIII^e siècle les peintres et les littérateurs. Quelques crudités même servaient à rendre plus visibles les délicatesses des rudes personnages dont ces poésies racontaient la joie ou la douleur. Qu'un paysan avoue sans honte que la mort de sa femme l'affligeait moins que la mort de ses bœufs, je n'en suis pas plus choqué que de voir les saltimbanques dépenser plus de soins paternels, câlins, charitables, pour leurs chevaux que pour leurs enfants. Sous l'horrible idiotisme du métier il y a la poésie du métier ; Pierre Dupont a su la trouver, et souvent il l'a exprimée d'une manière éclatante¹⁶⁸.

La bucolique ainsi refondée devient une poésie des humbles, le chant par lequel une « âme tendre portée à l'utopie » et empreinte d'une authentique compassion dit « les petites joies et les grandes douleurs des petites gens »¹⁶⁹. L'analyse de Théophile Gautier, dans son rapport de 1868 sur « Les Progrès de la poésie depuis 1830 », rejoint dans une large mesure celle de Baudelaire. Elle insiste à son tour sur le caractère indissociable, dans le génie de Dupont, de l'inspiration bucolique et de l'inspiration politique, qui chante la vie et les espoirs des ouvriers :

[L]'auteur des *Bœufs* n'est pas seulement un poète bucolique qui, dans son vallon de Tempé, reste étranger aux agitations des villes ou n'en perçoit que de lointaines rumeurs, comme les bergers de Virgile se demandant sous l'ombrage ce que peut bien être cette Rome dont on parle tant. Pierre Dupont vivait en pleine fournaise sur le cratère même du volcan, et chaque événement politique lui inspirait un chant dont il composait l'air, et qu'il chantait lui-même comme un aède antique dans les réunions, les clubs et les ateliers, d'une voie pure et sonore, que bientôt la fatigue brisa, car on lui redemandait sans cesse ces

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 170-171.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 172-173.

stances dont le refrain était souvent repris en chœur, dès le second couplet, par l'assistance enthousiasmée¹⁷⁰.

Comme Baudelaire, Gautier montre que cette continuité est liée à la redéfinition « populaire » de l'idylle, qui rompt avec la tradition pastorale fondée sur l'imitation des anciens et sur une représentation conventionnelle de la campagne. On retrouve, dans l'éloge que Gautier fait de *La Musette* par exemple, cette idée maintes fois relevée déjà au cours de notre étude, selon laquelle l'idylle, transfigurée par l'inspiration populaire, réaliserait enfin l'alliance idéale de l'art et de la nature :

La Musette est dans son genre un petit chef-d'œuvre, une sorte d'idylle de Théocrite en couplets d'un ton plus humble et plus familier. À entendre le poète donnant des conseils sur la peau et le bois à choisir, sur la manière de percer les trous des tuyaux à leur juste place et la façon de faire dire à l'instrument gonflé par le souffle d'une poitrine humaine les douleurs, les joies et les amours, on dirait un Faune enseignant à un berger d'églogue l'art de joindre avec de la cire les roseaux d'une flûte de Pan. Mais n'allez pas croire à une imitation ou à une réminiscence classique. La chanson est telle qu'un pâtre la pourrait chanter en surveillant ses chèvres du haut d'une roche. Pas un mot littéraire n'y détone, et cependant l'art est satisfait¹⁷¹.

Ces analyses nous invitent à revenir, pour la préciser, sur l'image du peuple qui sous-tend les idylles populaires de Pierre Dupont. L'assimilation de l'idylle et de la poésie populaire repose en grande partie sur une idéalisation du « bon peuple » qui, resté à l'écart du processus historique de civilisation, perpétuerait les valeurs ancestrales, voire quelque chose de la nature primitive : cette vision mythique du peuple, comme autrefois du berger, est un moderne avatar du mythe de l'origine, qui n'est pas exempt de toute arrière-pensée idéologique. Les *Dix Églogues* de Pierre Dupont ne sont pas étrangères à cette idéalisation du « bon peuple » : « Ces églogues, affirme l'auteur en préface, ne sont qu'une peinture affaiblie de nos heureuses contrées et des belles âmes qui les habitent. Le mal n'a aucune prise sur elles »¹⁷². S'il idéalise sans doute la « belle âme » populaire, le chansonnier ne réduit pas le peuple à sa dimension conservatrice. Chantre de la Révolution et de l'utopie socialiste en 1848, il voit également dans le peuple une entité dynamique, capable de modifier le cours de l'Histoire et de l'orienter dans le sens du progrès. *Le Chant des Ouvriers* appelle ainsi à l'union

170 Théophile Gautier, « Les Progrès de la poésie depuis 1830 », dans *Histoire du romantisme*, *op. cit.*, p. 325-326.

171 *Ibid.*, p. 325.

172 Pierre Dupont, *Dix Églogues*, *op. cit.*, p. VIII.

révolutionnaire du peuple dans une même marche vers la liberté, comme
Le Chant des Paysans, où l'on trouve ces vers :

Que va donc devenir la France,
Si rien n'en sort à ce moment
Où le cri d'indépendance
Nous appelle au grand armement ?
Soldats, citoyens, faites place
Aux paysans sous vos drapeaux ;
Nous allons nous lever en masse
Avec les fourches et les faux.
[...]
À bas les menteurs et les traîtres,
Les tyrans et les usuriers !
Les paysans seront les maîtres,
Unis avec les ouvriers¹⁷³.

246

Dupont n'envisage pas seulement l'aspect politique du mythe du progrès incarné par le peuple. Dans la dernière des *Dix Églogues* de 1864, intitulée « Le Laboureur et son Fils », il aborde la question d'un point de vue essentiellement économique. Un vieux laboureur, attaché à la terre et aux traditions que lui ont léguées ses ancêtres, dialogue avec son jeune fils, tout juste rentré de la ville, où il a travaillé comme ouvrier pendant quelques années. Le fils s'est constitué un petit pécule et veut acheter des terres jouxtant celles de son père pour les cultiver à sa manière, en recourant aux machines et aux techniques modernes qu'il a découvertes à la ville. Le dialogue de ces deux personnages montre l'ambivalence symbolique du mythe du peuple, à la fois force conservatrice, tournée vers l'origine, et force révolutionnaire, en marche vers le progrès :

LE FILS
[...]
À labourer, à battre, à moissonner, à moudre.
Quels problèmes profonds la vapeur peut résoudre !

La vapeur, la lumière et l'électricité
Font entrevoir à l'homme une félicité
Qui réalisera les promesses divines ;
Nous nous affranchirons, servis par les machines.

173 Pierre Dupont, *Le Chant des Paysans*, Paris, chez l'auteur, 1849.

LE PÈRE

J'admire tes grands mots, je ne les comprends pas.
Nous avons cheminé jusqu'ici, pas à pas,
Guidés par un instinct que vous nommez routine,
Vous n'avancerez pas beaucoup plus, j'imagine.

Penses-tu qu'on arrive au bonheur en courant ?
Une eau calme vaut bien un rapide torrent.
Je n'ai jamais quitté mon toit, mes habitudes,
Et je n'ai jamais eu d'autres inquiétudes
Que de te voir lancé dans ce grand tourbillon,
Quand il t'aurait suffi de creuser ton sillon¹⁷⁴.

Cette opposition entre le conservatisme et le « grand tourbillon » du progrès technique importe plus, désormais, que l'ancienne ligne de partage entre la ville et la campagne. La frontière s'estompe entre les deux espaces, comme le montre ici l'aller-retour du fils : parti travailler à l'usine pendant quelques années, il revient vivre dans sa campagne natale, accompagné d'une « fille de la ville », qu'il entend prendre pour épouse, et fort de nouvelles connaissances techniques qu'il veut appliquer à l'agriculture.

Qu'elle soit ouvrière ou bucolique, la poésie de Pierre Dupont exprime une utopie socialiste et une foi dans le progrès que tous ses contemporains, et Baudelaire en particulier, ne partagent pas. Dans un tout autre registre, mais emblématique aussi d'un certain scepticisme à l'égard d'un tel idéalisme, une curieuse *Églogue ouvrière* de notre *corpus*, datée de 1892, envisage de façon critique l'assimilation du paysan et de l'ouvrier. Ce long poème publié à compte d'auteur par un certain Henri Turpin, imprimeur à Sancerre, se présente sous la forme d'un dialogue entre deux ouvriers, Firmin et Prudent, qui s'opposent sur la question des rapports entre la Muse et l'atelier : les ouvriers peuvent-ils encore cultiver un talent poétique, comme les bergers de l'idylle ? Sont-ils vraiment libérés par les machines, comme le proclament les chantres du progrès technique, ou bien sont-ils asservis par leurs cadences infernales au point d'en perdre leur âme et leur sensibilité ? Prudent se lamente sur le poids du labeur, sur la noirceur étouffante de l'atelier où Plutus et la machine règnent en maîtres, engloutissant les esprits dans l'Érèbe, à mille lieues de toute poésie. Du fait de ses conditions de travail, dit-il, l'ouvrier a perdu ses facultés poétiques, tandis que l'âme des paysans, toujours au contact de la nature, peut encore s'élever vers les Muses :

174 Pierre Dupont, « Le Laboureur et son Fils », dans *Dix Églogues*, *op. cit.*, p. 155-174.

PRUDENT

Quelle est la poésie, oh ! dis-moi donc, mon frère !
Qui rayonne au travers de ce lieu si sévère,
Où la fatigue règne, où le jour n'entre pas,
Où votre ambition repose sur vos bras,
Sans chanson d'alouette ou sans accent d'Elvire,
Où votre expansion, après midi soupire ?
Aux champs, l'on a parfois l'agrément de goûter
Le charme des saisons ; on sait se contenter,
Lorsque le front souffrant veut combattre un malaise,
Et la pensée ainsi peut s'élargir à l'aise !
Mais dans un atelier¹⁷⁵ ?

248

Firmin lui oppose une conception plus optimiste de leur condition ouvrière. Selon lui, les conditions de travail ou la noirceur de l'atelier ne sont pas des obstacles infranchissables :

Ton argument n'est bon que formulé par toi !
Le matérialisme est le point qui t'arrête ;
Pendant, malgré lui, peut vibrer ta musette
Et passer par-dessus, elle, n'importe quoi !

Si Chloé, si Daphnis ne sont plus de vrais pâtres ;
Si Théocrite est loin de Racan, de Segrais,
Le poète est tenu de passer ses secrets
À l'humanité mère embellissant les âtres¹⁷⁶ !

Ouvrier ou paysan, quiconque a l'audace d'aller à l'encontre du matérialisme ambiant et de faire triompher les forces de l'esprit peut retrouver la voie de la poésie. L'argumentation de Firmin finit pas convaincre Prudent et les deux compagnons vont profiter de leur pause déjeuner pour rivaliser de poésie, à la manière des bergers antiques, dans l'enclos qui jouxte l'atelier – l'églouge, qui conteste les valeurs du capitalisme, serait-elle condamnée à n'être plus qu'un divertissement sans conséquence et la poésie, un loisir délassant que l'on pratique à la pause déjeuner ?

Quoi qu'il en soit, l'idylle s'est progressivement acclimatée à la ville : dans la seconde moitié du XIX^e siècle, à côté de la tradition pastorale classique, qui perdure, s'invente une autre conception de l'idylle, où l'élément « pastoral » proprement dit devient purement accessoire. Les *Idylles parisiennes* (1881)

175 Henri Turpin, *Églogue ouvrière, les Rivaux*, Sancerre, Imprimerie Henri Turpin, 1892, v. 59-69.
176 *Ibid.*, v. 49-56.

de Paul Ginisty offrent un bon exemple de cette dé-pastoralisation du genre. Chroniqueur de l'*Année littéraire* entre 1885 et 1892, auteur de plusieurs « études parisiennes » telles que *Paris à la loupe* (1883) et *Les Rastaquouères* (1883), auteur d'études également sur les *Scènes de la Vie de Bohème* d'Henry Murger, Ginisty est un écrivain de la ville à part entière, nullement porté à l'idéalisation des vertes campagnes. Il croque sur le vif, dans ses *Idylles parisiennes*, la vie qui fourmille dans la capitale, rend un hommage attendri aux petites gens, aux marginaux de la société, et ironise avec amertume sur le triomphe des bourgeois. L'intérêt particulier qu'il porte au monde des saltimbanques est révélateur du modèle « fantaisiste » qui sous-tend sa conception de l'idylle urbaine. Contrairement à Pierre Dupont par exemple, qui acclimate l'idylle à Paris en chantant la poésie des métiers et l'union révolutionnaire du peuple laborieux, Ginisty chante les derniers représentants d'une vie de bohème en voie d'extinction, des grisettes, des saltimbanques qui, même réduits à la misère, font vivre la fantaisie des spectacles, une petite danseuse, une ouvreuse, une écuyère ou un clown¹⁷⁷. À côté de cette bohème misérable, qui a souvent le visage déchirant des vieux clowns tristes, Ginisty évoque, en des poèmes plus légers, la bohème galante des amoureux. L'amant de « Promenade sentimentale », par exemple, invite sa compagne à découvrir avec lui les nids d'amour qui abriteront leur idylle parisienne :

Pour qui sait les trouver, il est, en plein Paris,
Des petits coins charmants, mystérieux, sauvages,
Qui, pour bien abriter deux amants très épris,
Valent, ô mon cher cœur, les plus lointains rivages¹⁷⁸.

Une petite maison (« Maison à louer »), la « Fontaine de Médicis » au jardin du Luxembourg, un simple banc public, une petite place tranquille, il est tant de lieux à Paris, proclame Ginisty, où faire « triompher effrontément l'idylle »¹⁷⁹ !

François Coppée, à sa manière, ne dit pas autre chose dans ses idylles parisiennes. *Une idylle pendant le siège* (1874), par exemple, raconte les amours de Gabriel et d'Eugénie qui se nouent sur fond de guerre franco-prussienne. Selon un procédé qui doit beaucoup aux *Misérables* de Victor Hugo, chantant l'idylle de Marius et Cosette au beau milieu des barricades de 1832, François Coppée accuse le contraste entre l'histoire des amants – tantôt réunis dans le bonheur, tantôt tragiquement séparés par les événements – et la grande Histoire qui s'écrit dans la violence et le sang. Quand tous les journaux ne parlent que

177 Paul Ginisty, *Idylles parisiennes*, Paris, Ollendorf, 1881, « La petite danseuse », p. 15-16, « L'ouvreuse », p. 29-30, « Une chute », p. 71-72.

178 *Ibid.*, « Promenade sentimentale », p. 11.

179 *Ibid.*, p. 12.

de guerre, Gabriel, lui, ne pense qu'à retrouver son Eugénie ; point de fuite à la campagne, un petit jardin perdu dans Paris suffit à abriter leur idylle :

Gabriel et Eugénie s'arrêtèrent devant une grille au delà de laquelle s'élevait, dans un étroit jardin à jet d'eau et à boules de verre étamé, un ridicule petit chalet, désir réalisé d'un bourgeois bucolique.

Mais ils ne virent là que l'éternel rêve des amants : un nid dans la verdure. Ils restèrent, pensifs et émus, devant les hauts peupliers, devant le sorbier dont les fruits commençaient à rougir, devant les massifs de reine-marguerites, devant les roses tardives¹⁸⁰.

250

Le « nid dans la verdure » est l'avatar urbain de la retraite champêtre traditionnelle : transfiguré par le désir des amants et symbole d'un espace où le désir peut se déployer librement sans se heurter aux contraintes du réel, « l'étroit jardin » se mue en espace bucolique. Le paradigme psychologique s'impose, balayant peu ou prou les anciennes acceptions génériques et philosophiques de la notion d'idylle. Le mot même d'*idylle*, dans le roman de Coppée, a le sens courant qu'on lui confère aujourd'hui : c'est un amour fusionnel, la « lune de miel » du sentiment, le chant du désir qui rend sourd à tout ce qui n'est pas lui. Coppée insiste, comme Hugo d'ailleurs, sur l'égoïsme des amants, qui fonde la clôture de l'idylle :

Le pauvre enfant n'était qu'un amoureux, et, malgré ses scrupules, ne pouvait se soustraire à la tyrannie de ce sentiment exclusif qui a été appelé si bien l'*égoïsme à deux*. Le souvenir d'Eugénie l'opprimait¹⁸¹.

Ils continuèrent à s'aimer sous les obus. Il leur fut un paradis, cet effroyable mois de janvier, pendant lequel les Parisiens épuisés, affamés, bombardés, mordirent dans un pain noir qui eût fait se révolter un bagne et grelottèrent auprès de leur triste feu de bois vert. [...] Ils furent heureux le 22 janvier ; ils furent heureux – ô honte ! – le jour de la capitulation¹⁸² !

Idylle : histoire d'amour, donc, « *égoïsme à deux* » ; mais à la fin du XIX^e siècle, dans une époque où la culture classique reste la référence commune de tous les lettrés, la mémoire de la tradition pastorale est encore vive. Dans une autre « *idylle parisienne* » de 1887, intitulée *Le Banc*, François Coppée exploite à nouveau le contraste de l'idylle et de la guerre, mais place cette fois-ci la scène à l'ombre d'un vieux « Sylvain de marbre démodé » :

180 François Coppée, *Une idylle pendant le siège*, Paris, Lemerre, 1874, p. 78.

181 *Ibid.*, p. 108.

182 *Ibid.*, p. 137-138.

Non loin du piédestal où j'étais accoudé,
 À l'ombre d'un Sylvain de marbre démodé
 Et sur un banc perdu du jardin solitaire,
 Je vis une servante auprès d'un militaire.
 Ils se tenaient tous deux assis à chaque coin
 Du banc, et se parlaient doucement, mais de loin,
 – Attitude où l'amour jeune est reconnaissable¹⁸³.

Le poète, adoptant la posture de l'antique satyre-voyeur, observe l'idylle qui se noue entre la pauvre servante et le militaire jusqu'au moment où la fanfare appelle celui-ci à rejoindre la troupe ; ému par la scène touchante qui se déroule sous ses yeux, il laisse échapper une prière, le murmure d'un hymne à l'Amour :

Alors, mystérieux témoin, je te bénis,
 Amour, consolateur dernier des misérables !
 Je vous bénis, ô nuit, ô rameaux vénérables
 Qui les cachez, pendant qu'ils oubliaient un peu¹⁸⁴ !

Longtemps l'idylle a chanté la noble simplicité, la frugalité des bergers et le bonheur que l'on retire à borner ses désirs – mais au fond de la misère, lorsque l'on n'a plus rien, lorsque la « petite maison aux contrevents verts » et le « petit champ » qui l'entoure sont devenus des luxes inaccessibles, que reste-t-il, sinon l'Amour, « consolateur dernier des misérables » ?

La « double postulation » de l'idylle, au XIX^e siècle, vers l'être et le néant réfléchit la révolution subjective qui place la question du sujet au centre de la littérature moderne et l'inquiétude métaphysique qui en résulte. D'un côté, le poète bucolique aspire à renouer avec une réalité ontologique supérieure qui échapperait à la mort et aux altérations du temps. Sa quête ardente de l'origine n'est pas tant une idéalisation du passé en lui-même, qu'un refus de la mort et de l'historicité. La fascination des poètes pour la langue populaire manifeste un désir semblable à la nostalgie du pays natal : il leur semble entrevoir dans les chants et dans la langue non policée du peuple les traces encore vives d'une langue originelle, d'un verbe lourd de cette réalité ontologique supérieure à laquelle ils aspirent en vain. Qu'elle chante le grand Tout de la nature cosmique, la terre natale, les terroirs provinciaux ou le peuple des humbles, l'idylle exprime ce désir d'être investi dans la poésie moderne en lieu et place de la religion d'autrefois. D'un autre côté, cependant, l'idylle est comme hantée par la conscience du néant, par une « passion de l'absence » dont nous avons

183 François Coppée, *Le Banc, idylle parisienne*, Paris, Lemerre, 1887, v. 1-7.

184 *Ibid.*, v. 82-85.

étudié les différentes facettes au début de ce chapitre. Une fois détruit l'ancien ordre symbolique qui leur donnait sens, les fictions pastorales se réduisent à de pures illusions : le désir d'être se heurte à la conscience du vide ontologique des fictions poétiques ; mélancolique ou ironique, le poète prend alors la mesure du caractère fictionnel du sacré et de ses propres mythes.

Les différents aspects de ce paradoxe fondamental, ici rassemblés, sont apparus de façon éclatée dans le cours de notre étude, et c'est là peut-être ce qui distingue les auteurs « mineurs » des « grands » poètes reconnus comme tels par l'histoire littéraire. Leur écriture de l'idylle est relativement simple en ce qu'elle n'investit qu'un seul versant du genre, le positif ou le négatif : tel texte chante la plénitude de la terre natale ou vante la mémoire vive de l'origine perpétuée par les chants populaires, tel autre dit au contraire la vanité des fictions pastorales. Plus complexes en revanche sont les poétiques de l'idylle d'écrivains comme Hugo, Nerval, Baudelaire ou Mallarmé, qui parviennent à faire des paradoxes du genre le lieu d'une réflexion sur les enjeux majeurs de la poésie moderne.

POÉTIQUES MODERNES

Quelque aspiration d'écrivain aux champs va, Juin s'exhale,
dicter, sur le ton modéré, un *O rus quando te récent*.

Mallarmé¹

HUGO : DYNAMIQUES DE L'IDYLLE

La veine pastorale traverse toute l'œuvre de Victor Hugo et nous ne prétendons naturellement pas en proposer ici une étude exhaustive. En relisant quelques pages bien connues de *La Légende des siècles* et des *Chansons des rues et des bois*, nous essaierons de les situer dans le panorama général du genre dessiné par les chapitres précédents. Le recul théorique et historique que nous procure ce panorama nous permettra en outre, nous l'espérons du moins, d'apporter un éclairage nouveau sur le sujet, déjà maintes fois traité, de l'idylle hugolienne².

- 1 Stéphane Mallarmé, « Bucolique », *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 252.
- 2 L'idylle hugolienne a déjà fait l'objet de plusieurs études, essentiellement thématiques. Dans *La Fantaisie de Victor Hugo* (Paris, Klincksieck, t. II, 1972, t. I et III, 1973), Jean-Bertrand Barrère l'a définie, sous le nom de « fantaisie pastorale », comme un sous-ensemble de la « fantaisie » proprement dite, entendue comme une écriture légère, riante et gracieuse, opposée à la veine plus sombre de la poésie hugolienne nourrie d'inquiétude métaphysique et de visions apocalyptiques. Cette réhabilitation de la fantaisie a ouvert la voie à d'autres études. Claude Gély par exemple, dans *La Contemplation et le rêve. Victor Hugo, poète de l'intimité* (Paris, Nizet, 1993) montre que la fantaisie promeut à la dignité poétique les réalités les plus familières de l'intérieur bourgeois, du champ, du bois et de la rue, en témoignant, « à même l'humilité des choses quotidiennes, de la présence de l'éternel » (p. 512). L'espace clos de l'idylle lui apparaît dès lors comme l'une des représentations de l'intimité heureuse et son élargissement à la nature tout entière manifeste la croyance hugolienne en l'unité fondamentale du monde. La poésie du familier est également au cœur de l'étude de Claude Rétat, *X, ou le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil* (Paris, CNRS éditions, 1999), qui fait des *Chansons des rues et des bois* le socle de son analyse. Recueil exemplaire, à ses yeux, du « divin répandu » jusque dans les réalités les plus communes, il témoignerait de la place centrale de l'idylle dans la poétique hugolienne : véritable centre organique à partir duquel Hugo s'attache à décloisonner les genres en affirmant le monisme illimité de la nature, l'idylle rayonne dans des œuvres aussi diverses que *La Légende des siècles*, *La Forêt mouillée*, *Les Misérables* ou *L'Art d'être grand-père*. Pierre Albouy, enfin, dans *La Création mythologique chez Victor Hugo* (Paris, Corti, 1985), offre une approche complémentaire des précédentes, en s'intéressant au statut de la mythologie païenne : décriée durant la première bataille romantique (1800-1825) qui oppose la vérité du merveilleux chrétien aux mensonges de l'Olympe, décriée encore dans la préface de *Cromwell* (1827), elle se voit progressivement réintégrée dans la poétique hugolienne, comme en témoigne par exemple « Le Satyre » de *La Légende des siècles*, en 1859.

La transfiguration du Satyre

Dans « Le Satyre » de *La Légende des siècles*, Victor Hugo articule, comme dans la préface de *Cromwell*, une réflexion sur les genres, une apologie du grotesque et une histoire de l'humanité, mais il réinvestit, pour ce faire, les lieux communs de l'idylle, un genre qu'il n'avait pas même mentionné dans la célèbre préface de 1827. À la trilogie de l'ode, de l'épopée et du drame succède, en 1859, la transfiguration de l'idylle en épopée ou, selon un principe d'équivalence cher au poète, la transfiguration de l'épopée guerrière en idylle cosmique.

Monisme et dynamisme de la Nature

254 L'histoire de l'humanité que déroulait la préface de *Cromwell* était calquée sur un schéma biblique en trois temps (Éden, Chute, Rédemption) et visait à démontrer la supériorité du christianisme sur le matérialisme païen. Il n'était guère étonnant, dès lors, que l'idylle traditionnelle, avec sa mythologie païenne, ne reçût pas les faveurs du jeune dramaturge. Pour l'auteur du « Satyre », l'idylle reste un genre fondamentalement païen, comme le souligne le titre de la section, « Seizième siècle / Renaissance – paganisme ». Hugo convoque dans ces vers tous les dieux de l'Olympe, le faune coureur de nymphes et le modèle virgilien des IV^e et VI^e églogues. Il n'embrasse pas pour autant le matérialisme païen qu'il condamnait dans sa préface de 1827 au nom du spiritualisme chrétien. « Le Satyre » témoigne plutôt d'une évolution très personnelle de sa métaphysique, désormais fondée sur l'idée d'un monisme de la Nature – Nature dont Dieu, à la fois immanent et transcendant, ne serait que le Moi profond. Matérialisme et spiritualisme sont devenus, pour Hugo, les deux faces d'une même réalité³.

Cette invention de la Nature est le fruit d'une réconciliation progressive avec la mythologie païenne, qui relève plus de l'appropriation que de la conversion⁴. Contrairement à nombre de ses contemporains, en effet, l'auteur du « Satyre » ne réinvestit la mythologie païenne d'aucune dimension sacrée : dieux, faunes et nymphes sont toujours à ses yeux de simples figures, mais il se les approprie pour créer un mythe original, dont la portée est à la fois métaphysique, poétique et politique. Le poème « À propos d'Horace » des *Contemplations*, par exemple, témoigne bien de cette évolution. Hugo n'y condamne plus la mythologie païenne en tant que telle, comme dans la préface de *Cromwell*, mais la manière dont elle est enseignée dans les classes par les « marchands de grec », « marchands de latin » et autres avatars de « l'éternel pédant ». Il accuse ces

3 Voir à ce sujet les pages de Pierre Laforgue, « *Les Misérables*, ou des roses dans la misère », dans *Hugo more erotico. L'amour, le sexe, le désir*, Paris, Eurédit, 2002, p. 137-164.

4 Jean-Bertrand Barrère, « Hugo et le chèvre-pied », *Cahiers de l'A.I.E.F.*, 1958, vol. 10, p. 121-137.

derniers de changer le « grand temple » de la Nature en une « petite chapelle », de raturer « l'esprit, la splendeur, le matin », et de transformer en pensum tous les grands textes antiques en les vidant de la vie, de l'amour et du sublime qui faisaient leur beauté. Le poème s'achève sur l'annonce prophétique d'un jour nouveau, où, libérées des pédants qui les ont tant dénaturées, les figures de la mythologie païenne pourront initier l'enfant à l'infini du divin. La poésie, pour Hugo, doit se faire l'instrument de cette révélation et faire advenir la « pure leur » latente dans les « jambages noirs » de la nature⁵.

« Le Satyre » réalise ce programme tout autant qu'il en fournit l'art poétique. Hugo y déroule une « légende des siècles » fort différente de celle de la préface de *Cromwell*, en intégrant l'histoire de l'humanité dans l'histoire plus vaste encore de la Terre : au commencement, dit le faune, n'était pas l'Éden éblouissant de merveilles, mais « Le Noir », la « Terre lugubre » « au chaos contiguë ». Abîmes, forêts, montagnes, la création s'ébauche dans le noir du chaos originel qu'anime le grand Éros primitif, ce « rut religieux » de la nature, dont Hugo souligne le double aspect charnel et spirituel. La préface de *Cromwell* opposait la matérialité païenne et la spiritualité chrétienne ; le discours du Satyre, au contraire, unit la matière et l'esprit comme les deux versants d'une même réalité. Tout en disant le « rut » et « l'universelle faim » de la nature, le faune semble « suivre un esprit sous la terre », avec cette même curiosité mystique qui pousse les montagnes, par exemple, à s'élever pour tenter d'apercevoir, en tendant le cou, « la Cause au pur rayonnement / Et l'Énigme sacrée, au loin, sans vêtement, / Montrant sa forme blanche au fond de l'insondable »⁶.

Le mouvement de la création peut ainsi se lire comme la révélation progressive de l'âme, qui en est le principe. La lumière naît du Noir, l'âme sort de l'abîme, l'homme apparaît et chante l'hymne de l'Âge d'or primitif. Hugo s'étend peu sur ce bonheur des premiers temps, qui n'est qu'un moment dans le mouvement continu de transfiguration par lequel le Noir s'étoile en accouchant de l'âme. Réparties entre la fin de la section « Le Noir » et le début de la suivante, « Le Sombre », les brèves notations consacrées à l'Âge d'or insistent surtout sur les causes de sa perte : fruit naturellement mûri par le mouvement de la création, cet âge bienheureux a pris fin parce que l'homme, dans « sa démence », a porté un coup d'arrêt au progrès de la Nature, en lui substituant l'ordre illégitime des tyrans. L'idylle traditionnelle projetait l'Âge d'or sur un espace bucolique opposé à l'histoire et idéalement préservé des processus de corruption et de décadence. Dans « Le Satyre » au contraire, Victor Hugo balaye cette opposition

5 Victor Hugo, « À propos d'Horace », dans *Œuvres poétiques*, éd. Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1967, p. 507-513.

6 Victor Hugo, *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, éd. Jacques Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 418-421.

et réintègre le mouvement historique dans la définition même de l'Âge d'or. Rien n'échappe à l'histoire, puisque rien n'échappe au grand Tout de la Nature et que celle-ci est une force créatrice, un mouvement perpétuel de transfiguration. La chute dans « Le Sombre » n'est donc pas la chute dans l'histoire d'un Âge d'or qui lui aurait été autrefois soustrait, mais plutôt le dévoiement du processus historique à l'œuvre dans la Nature : d'un côté, le Progrès réel, orienté dans le bon sens, la transfiguration du Noir accouchant naturellement de l'étoile, de l'âme et de l'homme ; de l'autre, le faux progrès, dévoyé par la démence humaine, instaurant un ordre tyrannique, une hiérarchie contre-nature, un faux « Bleu » idéal qui n'est que l'avvers du « Sombre » et ne se maintient qu'à force de guerres, d'humiliations et de violences iniques.

256

Empêchée dans son mouvement, la puissance de création s'inverse en puissance destructrice. L'âme sortait du chaos ; c'est désormais « le gouffre acharné contre l'âme »⁷ ; le « parfum pur » des premiers temps devient « miasme fétide »⁸ et l'homme, issu de la transfiguration de l'Être « d'abord à moitié brute et moitié forêt »⁹, déchoit jusqu'à rejoindre le règne animal dont il commençait à sortir. Cette inversion résulte d'une falsification de l'ordre divin de la Nature. Les tyrans instaurent un ordre faux, en réalité un état d'« anarchie », reposant sur des hiérarchies que seule la loi du plus fort justifie¹⁰. À l'unité de l'ordre naturel, où le petit et le grand sont unis par la grâce du mouvement transfigurateur de la création, où le gland devient chêne, où la brute devient homme, ils substituent par la force le règne de la dualité, opposant dans une guerre sanglante le haut et le bas, l'infime et l'immense, les vainqueurs et les vaincus, les maîtres et les esclaves – enfermant toutes choses dans une série d'antagonismes figés, qui finissent par s'imposer comme s'ils étaient dictés par la fatalité.

C'est précisément à cette fatalité supposée de l'ordre des tyrans que le Satyre s'attaque dans la troisième partie de son discours. Il développe, sur un mode prophétique, l'utopie d'une autre modernité possible, qui rétablirait l'ordre de la création et relancerait le travail de transfiguration interrompu lorsque l'humanité a été « mise sous le scellé »¹¹. Rompant avec « Le Sombre », « L'Étoilé » renoue avec le mouvement de la Nature tel qu'il était ébauché dans « Le Noir » : « Transfigure-toi ! va ! sois de plus en plus l'âme ! », dit le Satyre en exhortant l'homme à renverser les tyrans¹². La prophétie se réalise à mesure qu'elle s'énonce. Le réel renaît sous les yeux du faune et celui qui, dans

7 *Ibid.*, p. 425.

8 *Ibid.*, p. 423.

9 *Ibid.*, p. 422.

10 *Ibid.*, p. 426.

11 *Ibid.*, p. 423.

12 *Ibid.*, p. 427.

« Le Noir », « avait l'air de suivre un esprit sous la terre », devient le témoin du divin dans sa forme la plus épurée : « Je suis témoin que tout disparaît. Quelqu'un est. / Mais celui-là, jamais l'homme ne le connaît »¹³. Parvenu au terme de sa « chasse », le satyre comprend que celle-ci n'a en réalité pas de terme – puisque Dieu reste l'inconnaissable – sinon comme pur dynamisme, comme pur mouvement de transfiguration, rétif à la « mise sous le scellé » que constitue toute représentation.

De l'histoire de l'humanité esquissée dans la préface de *Cromwell* à la cosmogonie du « Satyre », la métaphysique hugolienne a donc profondément évolué : libérée de l'orthodoxie chrétienne, elle repose sur un nouveau mythe de la Nature et du divin qui rend caduque l'opposition traditionnelle du matériel et du spirituel. À la logique dualiste du drame et du christianisme, le « Satyre » substitue une logique moniste identifiant la Nature à un mouvement de transfiguration perpétuel. Pour forger ce mythe personnel, fondateur d'une nouvelle conception de l'histoire, Hugo s'est approprié les figures traditionnelles de la mythologie païenne, dont il a redécouvert la part d'ombre, la puissance érotique et cosmique, longtemps occultées à ses yeux par l'usage purement ornemental et conventionnel qui en avait été fait.

Sa réflexion générique évolue en même temps que sa pensée métaphysique : l'idylle, écartée de la démonstration en 1827 au profit de l'ode, se voit désormais intégrée au grand art poétique de *La Légende des siècles*. La référence aux IV^e et VI^e églogues de Virgile, l'allusion aux « pipeaux brisés » du Satyre et le choix même du Faune comme locuteur principal font de l'idylle traditionnelle le creuset de la nouvelle réflexion générique du poète. Celui-ci réinvente l'idylle païenne à mesure qu'il élabore son grand mythe personnel de la Nature. Il procède, tout d'abord, à la dé-pastoralisation relative du genre, comme nombre de ses contemporains, en mettant l'accent sur la dimension métaphysique du mythe : la Nature et l'Amour, en tant que principes cosmiques, lui importent bien plus que le pittoresque de l'aventure pastorale. Si cette dé-pastoralisation est monnaie courante depuis le xviii^e siècle, le contenu philosophique de cette idylle est, en revanche, profondément original. Le « saint ordre de paix, d'amour et d'unité » dont elle dessine les contours ne ressemble en rien aux édens bourgeois de l'idylle morale¹⁴. Loin de condamner le plaisir charnel pour louer les vertus de l'amour filial et conjugal, loin de bâtir la paix sur le respect des règles religieuses et sociales destinées à écarter toutes les puissances troubles de la nature, Hugo les réintègre à l'idylle : il exalte l'éros débridé du Satyre, rompt avec la stabilité illusoire de la paix bucolique et y réintègre l'histoire, dans toute

¹³ *Ibid.*, p. 428.

¹⁴ *Ibid.*, p. 426.

sa violence et sa puissance transfiguratrice¹⁵. Réconciliée avec l'histoire, l'idylle figure désormais un bonheur à la portée de tous, pour peu que l'humanité renverse les tyrans et rétablisse l'ordre véritable de la Nature. La dimension métaphysique du mythe de l'idylle se double ainsi d'une dimension politique qui fait du « Satyre » un grand mythe révolutionnaire et démocratique. Cet aspect du poème hugolien a déjà fait l'objet de nombreuses études approfondies, aussi nous contenterons-nous de renvoyer sur ce point aux ouvrages, par exemple, de Pierre Albouy¹⁶ et de Pierre Laforgue¹⁷, pour concentrer nos analyses sur les enjeux poétiques liés à cette réinvention métaphysique et politique de l'idylle.

La simplicité colossale de la création

258

La redéfinition hugolienne de l'idylle est la traduction, sur le plan poétique, de la pensée cosmogonique et métaphysique développée dans « Le Satyre » : en plaçant au cœur de sa poétique le dynamisme de la création, cet élan transfigurateur vers le sacré, le poète rompt avec les antithèses structurantes de l'idylle classique (Âge d'or et décadence, ville et campagne, art et nature, etc.) et réinvente une idylle placée sous le signe de l'unité.

Au lieu d'accuser l'idylle d'être un genre faux, comme il le faisait au début de sa carrière, Hugo l'arrache à l'opposition, qu'il juge désormais stérile, de la poésie artificielle et de la poésie naturelle. Son ambition n'est pas de régénérer la poésie savante en la trempant dans la naïveté de la poésie populaire, à la manière de George Sand ou de Max Buchon qui, nous l'avons vu, cherchent un *juste milieu*, une poésie *mixte* qui tienne à la fois de la culture savante et du réalisme populaire. « Le Satyre » est tout sauf un art poétique du juste milieu et de l'équilibre prudent : balayant les fausses oppositions, il invente au contraire une idylle ayant la simplicité colossale de la Nature. Le faune abandonne ses pipeaux rustiques, brisés par Hercule, d'abord pour la flûte, que lui prête Mercure, puis pour la lyre d'Apollon, qui croît et devient géante à son contact. Son chant est un souffle ardent, dont l'être, toujours en excès, toujours en avant, ne peut se dire bientôt que dans un cri. Il est porté par l'ivresse du désir et possède le foisonnement de la création. Personne n'a décrit ce foisonnement stylistique mieux que Victor Hugo lui-même : l'analyse qu'il propose de la simplicité dans *William Shakespeare* pourrait s'appliquer presque mot pour mot

15 Cette réconciliation de l'idylle et de l'histoire s'opère ici dans l'ordre de la « légende », de l'*idéal*. Dans *Les Misérables*, Hugo reprendra cette idée, à travers la dialectique de « l'idylle rue Plumet » et de « l'épopée rue Saint-Denis », mais il montrera aussi combien la « misère » entrave l'incarnation de ce couple idéal dans l'ordre de la *réalité* humaine. Sur ce point, voir plus loin les pages que nous consacrons aux *Misérables* ; p. 373 sq.

16 Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, Corti, 1985.

17 Pierre Laforgue, *Victor Hugo et La Légende des siècles, de la publication des Contemplations à l'abandon de La Fin de Satan (avril 1856-avril 1860)*, Orléans, Paradigme, 1997.

à son propre « Satyre ». Après avoir mis en parallèle la force créatrice du poète et la puissante « fertilité » qui préside à la création du monde, Hugo redéfinit la simplicité poétique comme ce qui suit l'ordre de la création naturelle :

Le poète, nous l'avons dit, c'est la nature. Subtil, minutieux, fin, microscopique comme elle ; immense. Pas discret, pas réservé, pas avare. Simplement magnifique. Expliquons-nous sur ce mot : simple.

La sobriété en poésie est pauvreté ; la simplicité est grandeur. Donner à chaque chose la quantité d'espace qui lui convient, ni plus, ni moins, c'est là la simplicité. Simplicité, c'est justice. Toute la loi du goût est là. Chaque chose mise à sa place et dite avec son mot. [...] L'opulence, la profusion, l'irradiation flamboyante, peuvent être de la simplicité. Le soleil est simple¹⁸.

La simplicité et la naïveté hugoliennes n'ont rien à voir avec celles des classiques, définies par une certaine qualité de dépouillement, de privation : le poème du « Satyre » a cette simplicité solaire et irradiante qui transfigure progressivement l'idylle, la petite fable initiale, en épopée cosmique ; il opère, sur le plan poétique, la révolution politique dont il parle, en libérant l'idylle « mise sous le scellé » par les classiques et en la remplaçant dans le mouvement transfigurateur de la création. « Simplicité, c'est justice », écrit Hugo dans *William Shakespeare*, et cette justice est précisément celle que le Satyre exalte dans son discours révolutionnaire : les théoriciens classiques sont les tyrans du style, ils creusent un abîme entre la simplicité et la grandeur en instaurant une hiérarchie trompeuse ; le génie poétique, lui, remet les choses à leur place, il restaure l'ordre naturel de la création et, ce faisant, renoue avec la « grande simplicité ». Le génie, révolutionnaire, ne va donc pas sans une forme de violence créatrice. « Le Satyre », on l'a vu, oppose la violence destructrice des tyrans à la violence créatrice de la Nature ; son discours même est un acte violent, puisqu'il opère un coup d'État et aboutit à la destitution de Jupiter. Le texte de *William Shakespeare* procède, sur le plan esthétique, à la même réintégration de la violence créatrice dans la « grande simplicité » du génie :

Mais aussi ce Shakespeare ne respecte rien, il va devant lui, il essouffle qui veut le suivre ; il enjambe les convenances, il culbute Aristote ; il fait des dégâts dans le jésuitisme, dans le méthodisme, dans le purisme et dans le puritanisme ; il met Loyola en désordre et Wesley sens dessus dessous ; il est vaillant, hardi, entreprenant, militant, direct. Son écritoire fume comme un cratère. Il est toujours en travail, en fonction, en verve, en train, en marche. Il a la plume au

18 Victor Hugo, extrait de *William Shakespeare* (II^e Partie, Livre I, 5), dans *Œuvres complètes. Critique*, éd. par le Groupe Hugo, Paris-VII-Jussieu, sous la direction de Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 349-350.

poing, la flamme au front, le diable au corps. L'étalon abuse ; il y a des passants mulets à qui c'est désagréable. Être fécond, c'est être agressif¹⁹.

260

Métaphysique, politique et esthétique, tout se tient : « Le Satyre » peut se lire comme une re-création totale de l'idylle. Hugo renouvelle le socle mythologique du genre et redéfinit ses caractéristiques traditionnelles (simplicité, naïveté, humilité) à partir d'un mythe original de la création naturelle et poétique. Il annule l'opposition de la poésie naturelle et de la poésie artificielle, autour de laquelle s'articulaient la plupart des discussions sur l'idylle depuis des siècles, et lui substitue celle du génie et de la médiocrité : la poésie inspirée par le génie, parce qu'elle épouse le mouvement de la création, est simple et naïve, quelles que soient les figures savantes, sublimes et recherchées qu'elle utilise avec art. Contrairement à ses contemporains qui pensent retrouver la naïveté originelle de l'idylle dans une forme de *renoncement* à l'art, en s'inspirant des chansons populaires ou en visant une représentation mimétique de la réalité, Hugo place la naïveté poétique sous le signe de l'*excès* : la voie de la naïveté est, pour lui, celle de l'ivresse d'un génie toujours « en verve, en train, en marche », libéré des contraintes imposées par les « tyrans » de toutes sortes. Fidèle à la réflexivité originelle du genre, qui figure aussi bien un mythe de la nature qu'un mythe de la poésie, Hugo fait donc de l'idylle simple et naïve, ainsi réinventée, le principe idéal de la poésie.

Entre le petit genre bucolique et le grand Tout de la poésie, il y a le même rapport d'équivalence, fondé sur un principe de transfiguration, qu'entre le satyre anonyme traîné par Hercule devant les Olympiens et le Pan démesuré qui défie Jupiter à la fin du poème. Libérée du joug que faisaient peser sur elle les tyrans classiques en la confinant au bas de leur fausse hiérarchie et replacée dans le mouvement transfigurateur de la création, l'idylle se développe en poème cosmique, en épopée de la Terre et de l'Humanité. La véritable épopée naît de l'idylle, comme l'âme sort du chaos, ou plutôt faudrait-il dire qu'elle *renaît* par le chant du Satyre, sur les ruines de la fausse épopée, guerrière et contre-nature, qui célébrait le règne des tyrans : c'est l'épopée de l'âme et de la lumière naissant du gouffre noir de la Nature animée par l'Éros, et de cette épopée seule peut naître le sublime véritable, le sublime simple de l'Étoilé. Le chant du satyre opère ainsi une révolution esthétique, en substituant l'épopée du progrès à l'épopée guerrière. Comme l'esclave est le « grain d'un roi » et le démon la « larve d'un dieu », l'idylle réinventée par Hugo est un « grain » d'épopée et le grotesque une « larve » du sublime²⁰.

19 *Ibid.*, p. 350-351.

20 Victor Hugo, *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, éd. cit., p. 427.

Cette relation d'équivalence par transfiguration est un peu différente de la relation posée par la préface de *Cromwell* entre le sublime et le grotesque. Hugo les considérait alors comme deux types esthétiques contraires, deux principes poétiques aussi différents que peuvent l'être l'âme et le corps pour un chrétien ; le drame romantique résultait de la *combinaison* de ces deux principes contraires et reposait donc sur une logique de l'antithèse. « Le Satyre », là encore, substitue la logique moniste de la transfiguration à la logique dualiste du contraste et de la combinaison : comme « l'aube d'Ivry, l'aube d'Athènes », le grotesque et le sublime sont faits « du même rayon »²¹. *Les Chansons des rues et des bois*, nous le verrons, tirent toutes les conséquences poétiques du principe d'équivalence dynamique dont le mythe du « Satyre » pose les bases métaphysiques.

L'épopée du Progrès

En écrivant l'idylle épique du « Satyre », Hugo réinterprète de manière originale la transgression, que l'on trouvait déjà chez Virgile, des limites génériques de la pastorale. Pour ses contemporains, héritiers de la poésie fugitive et édifiante du XVIII^e siècle, le mot d'ordre de la IV^e églogue vient légitimer deux formes d'idylle, l'une qui célèbre les Grands sous couvert de l'allégorie pastorale, l'autre qui revêt la petite fable champêtre d'une valeur morale exemplaire. Dans les deux cas, l'impératif classique de l'*aptum*, de la convenance, impose une élévation du style : l'humilité du style pastoral ne convenant pas à la grandeur des Princes ou de la Vertu, il convient de « hausser » un peu le ton – et l'on voit que la hiérarchie classique du haut et du bas sous-tend tous ces types de réécritures.

Cette idée de convenance, liée à une hiérarchie des styles et des sujets, n'a pas été surimposée aux poèmes de Virgile par ses imitateurs classiques, elle est explicitement formulée dans les deux églogues dont s'inspire Hugo pour écrire le « Satyre », la IV^e et la VI^e. Les premiers vers de la IV^e églogue justifient l'élévation du style par le rang social élevé de Pollion, le destinataire :

Haussons un peu le ton [*paulo majora canamus*], ô Muses de Sicile...
 À tous ne convient pas l'hommage des humbles plantes :
 Célébrons les forêts, mais dignes d'un consul²².

Virgile tente de concilier, dans cette églogue, la pastorale et la politique, la contemplation et l'action héroïque. Transgressant les limites de l'humble bucolique, il ouvre le genre à la grandeur épique et mêle à l'évocation de

21 Victor Hugo, « Le Poète bat aux champs », dans *Œuvres poétiques*, éd. Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, t. III, p. 15.

22 Virgile, *Bucoliques*, trad. Paul Valéry, éd. Florence Dupont, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », p. 78-79.

l'Âge d'or, la célébration de l'enfant divin, dont il annonce la naissance prochaine, et des héros futurs, dont les hauts faits rythmeront son enfance. Selon Donald M. Rosenberg, qui a analysé les rapports de la pastorale et de l'épique dans l'œuvre de Virgile, l'originalité de cette églogue tient à l'articulation inédite qu'elle instaure entre les deux genres²³. Alors que Virgile insiste, dans la I^{re} et la IX^e églogues, par exemple, sur le conflit de l'univers pastoral et de l'histoire, il reconnaît, dans cette idylle prophétique, que le retour à l'idéal arcadique se fera grâce à l'action héroïque (une nouvelle expédition des Argonautes et une nouvelle guerre de Troie) : l'Âge d'or, anhistorique, constitue l'origine et la fin des temps historiques et il donne sens, en tant que tel, à l'action héroïque. La IV^e églogue préfigure ainsi, selon Rosenberg, la relation que Virgile noue entre l'idylle et l'épopée dans *L'Énéide*. L'épopée d'Énée contient en effet deux grandes enclaves pastorales, aux chants VI et VIII, qui donnent sens à l'action du héros. Le discours visionnaire d'Anchise, aux Champs-Élysées, révèle à Énée le sens spirituel de sa quête, tandis que les conseils d'Évandre, qui règne sur le royaume rural de Pallantée, l'initient aux vertus nécessaires à la vigueur morale d'un empire. Ces incursions en Arcadie permettent à Énée de surmonter le conflit entre sa piété contemplative et sa destinée, qui l'oblige à une action guerrière et politique. Les rapports entre l'idylle et l'épopée se jouent donc, chez Virgile, à plusieurs niveaux, poétique, philosophique et politique, qui justifient l'imbrication des deux genres dans les *Bucoliques* comme dans *L'Énéide*.

La transgression des frontières génériques n'équivaut cependant ni à leur dissolution, ni à l'abolition de la hiérarchie des genres et des styles. Le dispositif énonciatif de la VI^e églogue est particulièrement révélateur en la matière. Le vieux Silène, réveillé par des nymphes, entonne pour leur plaire un chant cosmique où il dit la création du monde, en des termes lucrétiens, et plusieurs mythes dignes du grand lyrisme apollinien. Mais le chant de Silène est encadré par les propos d'un Je poétique très averti de la hiérarchie des genres et qui en joue avec la virtuosité du grand artiste. Les vers liminaires comportent, comme ceux de la IV^e églogue, une justification du style en termes de convenance rhétorique et d'adaptation au destinataire. Le poète feint de s'excuser auprès de Varus de l'humilité de son chant pastoral, qui n'est pas à la hauteur de ses « exploits royaux » ; il voulait entonner un chant plus élevé pour célébrer ses faits d'armes, mais Apollon, lui tirant l'oreille, lui a intimé l'ordre de respecter son rang de poète pastoral et de se contenter, par conséquent, d'un « air facile ». Honorer Varus, tout en respectant les codes de la pastorale, voilà les deux

23 Donald M. Rosenberg, *Oaten Reeds and Trumpets. Pastoral and Epic in Virgil, Spenser, and Milton*, Lewisburg/London/Toronto, Bucknell University Press/Associated University Presses, 1981.

exigences qui président à l'écriture du poème et le chant de Silène y répond habilement : la description du vieux Silène, ivre et encore endormi dans son antre, l'évocation des agaceries des nymphes qui le réveillent et de la danse des faunes et des fauves amadoués par son chant, relèvent du code bucolique le plus strict et signalent l'appartenance de la scène au genre pastoral ; le chant de Silène, en revanche, qui tresse ensemble le mythe de la création du monde, les grands mythes héroïques (Pyrrha, Saturne, Prométhée, Hylas, Ulysse) et des mythes poétiques comme celui du chanteur Linus, embrasse un vaste contenu qui excède les limites du petit tableau pastoral, fait honneur à la noblesse de Varus. La transgression des frontières génériques fait donc partie du jeu poétique, mais ne remet aucunement en cause la hiérarchie rhétorique. Au final, le chant du Satyre n'a rien bouleversé ; son poème terminé, le faune se range à l'ordre des choses et s'exhorte à reprendre ses tâches pastorales : « Mais il faut à présent rentrer, compter les bêtes », dit-il, car le soir vient²⁴.

Victor Hugo emprunte de nombreux éléments à ces deux églogues de Virgile, mais il donne une signification inédite et révolutionnaire au « *paulo majora canamus* » : le chant du Faune démystifie l'ordre faux des Olympiens et aboutit à son renversement final ; il sublime le trivial et humilie le sublime conventionnel, en un mouvement de renversement étranger à la poétique virgilienne. Il instaure, en outre, un rapport inédit d'équivalence par transfiguration entre l'idylle et l'épopée. Chez Virgile, la pastorale et l'épique restent deux genres et deux univers bien distincts, dont l'imbrication n'a rien d'une équivalence : les temps historiques sont placés sous le signe de l'épopée guerrière et l'action héroïque se voit justifiée en tant qu'elle vise au rétablissement de l'Âge d'or ; l'univers an-historique de l'Arcadie symbolise, quant à lui, le monde idéal de la poésie, dont les valeurs spirituelles et morales sont susceptibles d'orienter l'action héroïque. Le tour de force hugolien, profondément original, consiste à réintégrer dans l'idylle le mouvement historique de la création, ainsi que toutes les forces (l'Éros, le progrès) qui en sont traditionnellement exclues : l'idylle, libérée, se transfigure alors en épopée, une épopée nouvelle, qui n'est plus celle des guerriers, mais celle de l'âme et du progrès. Loin de célébrer les Puissants sous couvert du masque pastoral, Hugo les démasque, par le biais d'un grand mythe révolutionnaire et démocratique ; loin de condamner le désir et la chair, comme l'idylle morale, il chante « l'innocence impudique de Rhée » et la puissance créatrice d'un Éros *bifrons*, à la fois charnel et spirituel. En refondant ainsi l'idylle sur une logique moniste, l'auteur du « Satyre » se démarque également d'autres voies, plus modernes, de renouvellement du genre qui, pour rompre avec les codes de l'esthétique classique, n'en perpétuent pas moins la logique

24 Virgile, *Bucoliques*, éd. cit., p. 99.

oppositionnelle : alors que les partisans de l'artificialisme poétique, parnassiens ou symbolistes, opposent leur univers de fêtes galantes aux partisans du réalisme poétique, qui cherchent la formule d'une idylle naïve, rustique et populaire, Hugo place au cœur de l'idylle un mythe de la création naturelle et poétique qui lui permet de dépasser l'antagonisme de la nature et de l'artifice.

L'originalité de l'idylle hugolienne tient enfin à la puissante cohérence de la pensée qui la sous-tend. Lorsqu'il réinvente l'idylle, Hugo la refonde totalement et avec lucidité, dans toutes ses dimensions, métaphysique, politique et poétique. Nous avons vu plusieurs poètes, parmi les *minores* contemporains, manquer leur projet de renouvellement du genre, ou du moins buter sur un certain nombre de contradictions, parce qu'ils restaient conditionnés par des mythes hérités de la plus ancienne tradition. Le poète-agronome Rougier de la Bergerie, par exemple, vantait le réalisme scientifique de ses *Églogues bucoliques*, bien supérieures, selon lui, aux pastorales mondaines de poètes ignorant tout des réalités agricoles ; ce réalisme affiché se voyait cependant contredit dans les faits par son idéalisation impensée de l'origine, déterminant une vision largement mythique de l'histoire comme processus de décadence ininterrompu depuis l'Âge d'or. Le même type de contradiction traverse, nous l'avons vu aussi, les propos des littérateurs folkloristes qui s'efforcent de régénérer l'idylle en la retremant à la source naïve de la poésie populaire : leur réalisme poétique est sous-tendu par un mythe impensé du « Bon Peuple », héritier des pasteurs de l'Âge d'or, qui occulte totalement la réalité historique contemporaine du peuple, dans sa dimension à la fois sociale et politique. La cohérence de la pensée hugolienne témoigne au contraire d'une lucidité et d'une conscience aiguë du mythe qui distinguent les plus grands génies poétiques du siècle.

Les Chansons des rues et des bois

Les 78 pièces des *Chansons des rues et des bois*, publiées en 1865, composent un concentré de poésie bucolique assez exceptionnel dans l'œuvre hugolienne, où la fantaisie pastorale s'exprime souvent de façon plus diffuse. Plus de la moitié des poèmes, 44 exactement, sont datés de 1859, donc strictement contemporains du « Satyre ». Ce recueil de fantaisie badine est cependant bien différent de l'idylle épique de *La Légende des siècles* et Hugo l'a présenté lui-même comme un « entracte » léger au sein de son grand œuvre poétique :

J'ajourne cette œuvre insondable ;
 J'ajourne Méduse et Satan ;
 Et je dis au sphinx formidable :
 Je parle à la rose, va-t'en.

Ami, cet entr'acte te fâche.

Qu'y faire ? les bois sont dorés ;
Je mets sur l'affiche : Relâche ;
Je vais rire un peu dans les prés²⁵.

Aux extrémités du recueil, « Le Cheval » et « Au Cheval » accentuent cet effet de clôture : Hugo y oppose l'inspiration fantaisiste des *Chansons* au souffle sublime, grave et puissant qui porte le reste de sa poésie. Le cheval de ces poèmes, Pégase, est le frère du Satyre. Il a, comme lui, une dimension cosmique : « quadrupède de l'infini », il se meut dans l'azur, secoue ses ailes « avec des souffles d'ouragan » et porte en ses yeux « l'âme du monde ». Comme le Satyre, dont la « poitrine terrible était pleine d'étoiles »²⁶ à l'issue de sa transfiguration, le cheval rayonne et, « puissant faiseur d'étincelles », fait croître la lumière – plus précisément « l'étoilé » – dans la nuit la plus sombre :

Faisant subitement tout voir,
Malgré l'ombre, malgré les voiles,
Envoie à ce fatal ciel noir
Une éclaboussure d'étoiles²⁷.

Telle est la prière que le poète confie au cheval, à la dernière page des *Chansons*, lorsqu'il le rend à son élément cosmique après lui avoir ôté le licol qui le retenait dans le pré de l'idylle. Comme le Satyre encore, qui appelle l'humanité à secouer le joug des tyrans, à se remettre en marche vers le progrès et à se transfigurer pour devenir de plus en plus « âme », Pégase est une créature en mouvement, dont la « course épouvantable » renverse les tyrannies politiques et religieuses pour faire advenir « le vrai, le juste et le beau ».

L'articulation de cette chevauchée cosmique, très proche de la transfiguration du Satyre, avec la poésie bucolique des *Chansons* n'a rien d'évident. Si l'on en croit la pièce liminaire du recueil, mettre « Pégase au vert » est même un tour de force : le cheval, habitué à souffler « l'ode, l'épopée, / Le drame, les puissants effrois », se cabre, lutte et se débat lorsque le poète lui passe la bride au cou pour le tirer « vers le pré de l'idylle en fleur », de « l'épigramme, cette aubépine » et de « ce trèfle, le triolet »²⁸. Qu'il sublime un humble satyre anonyme ou qu'il humilie le sublime en forçant Pégase à brouter l'herbe de l'idylle, Hugo prétend toujours accomplir la révolution poétique qui substituera l'égalité aux fausses hiérarchies traditionnelles.

25 Victor Hugo, « *Paulo minora canamus* », dans *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. III, p. 26.

26 Victor Hugo, *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, éd. cit., p. 429.

27 Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. III, p. 206.

28 *Ibid.*, p. 5-6.

Jean-Bertrand Barrère a montré que le recueil des *Chansons* n'était pas une parenthèse isolée dans l'œuvre hugolienne, mais qu'il rendait plus apparente seulement, par un effet de concentration, la veine fantaisiste omniprésente dès les premiers écrits du poète. D'autres critiques, nous l'avons rappelé au début de ce chapitre, ont poursuivi la réévaluation du recueil en nuancant à leur tour le statut d'« entracte » que Victor Hugo semble lui conférer. Pierre Laforgue développe ainsi une interprétation qui prend le contre-pied des notions même d'ajournement et d'entracte²⁹. Tout contribue, dit-il en substance, à faire des *Chansons* une sorte d'intermède : son esthétique, sa tonalité et sa métrique constituent le recueil en un îlot de fantaisie perdu entre *La Légende des siècles* qui précède et *Satan* qui suit. Mais cette seule lecture, poursuit Laforgue, est trop réductrice pour être acceptable. En effet, *Les Chansons* s'inscrivent dans le droit fil des *Contemplations*, et notamment du deuxième livre, « L'âme en fleur ». Plus généralement encore, *Les Chansons* renouent avec le lyrisme et le Moi poétique, après une *Légende des siècles* qui, prenant l'histoire comme objet, les avait relativement abandonnés. La relation entre *Chansons* et *Légende* s'inverse donc du tout au tout : « loin d'être une interruption, le travail de l'été de 1859 peut passer pour une reprise de l'activité lyrique » et c'est au contraire *La Légende des siècles* qui serait une parenthèse épique à l'intérieur d'une poésie de bout en bout lyrique depuis les années 1830³⁰.

L'organisation des *Chansons* en deux parties intitulées « Jeunesse » et « Sagesse », qui font écho aux deux sections des *Contemplations*, « Autrefois » et « Aujourd'hui », replace en effet le sujet poétique au cœur du recueil. Le lyrisme dépasse cependant la stricte réalité biographique et se nourrit autant de souvenirs que de rêves. Hugo avertit d'emblée le lecteur en ces termes : « La Réalité est dans ce livre, modifiée par tout ce qui dans l'homme va au-delà du réel. Ce livre est écrit beaucoup avec le rêve, un peu avec le souvenir »³¹. Pierre Laforgue, dans un article de 2003, examine la dimension idéologique de ces rapports entre fantaisie et réalité³². La fantaisie des *Chansons*, montre-t-il, est une revendication de liberté tout autant poétique que politique : elle formule une véritable utopie, qui conteste la *réalité* historique (le scandale de la République confisquée en 1851, le coup d'État, l'Empire, le triomphe des

²⁹ Pierre Laforgue, *Victor Hugo et La Légende des Siècles*, *op. cit.*, p. 15-24.

³⁰ *Ibid.*, p. 21.

³¹ Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. III, p. 2.

³² Pierre Laforgue, « "Torchons radieux", ou fantaisie, réel et réalité dans *Les Chansons des rues et des bois* », dans *La Fantaisie post-romantique*, textes réunis par Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 507-515.

valeurs marchandes, etc.) au nom du *réel* – ce réel pétri d'idéal dont le Satyre prophétisait la renaissance en 1859. Loin d'être un « entracte », les *Chansons* développent donc la même utopie politique et poétique que « Le Satyre », une utopie républicaine et révolutionnaire qui dénonce les normes des belles-lettres, toujours suspectes de complicité avec le pouvoir des « tyrans ». Le principe stylistique d'équivalence, dont « Le Satyre » fournit le mythe fondateur, régit la poétique des *Chansons*, cette poétique du « torchon radieux » qui met sur un pied d'égalité le concret et l'abstrait, le trivial et le sublime, Céliène et Toïnon, Gros-Guillaume et Dorante, Chypre et la Beauce, etc. Cette révolution poétique est inséparable d'un appel à la révolution politique, manifeste dans la section « Liberté, égalité, fraternité », par exemple, qui célèbre le « 14 juillet dans la forêt », chante les contributions de l'homme à la marche du progrès (« L'Ascension humaine ») et dénonce les tyrannies et les obscurantismes, les rois, les prêtres et les chantres de l'académisme. Malgré une rupture apparente, Hugo développe donc dans ses *Chansons des rues et des bois* la même utopie poétique et politique que celle du « Satyre ».

La continuité entre les *Chansons* et « Le Satyre » est également métaphysique, puisqu'un même mythe de la Nature et du divin est à l'œuvre. La poésie des *Chansons* explore en effet le sublime de l'immanence et réconcilie l'amour, l'histoire et le progrès dans un grand mythe de la Nature envisagée dans son principe de croissance. L'image de l'église naturelle, dans la section « Sagesse », est particulièrement éloquente. Dans « L'Église », Hugo décrit une architecture purement naturelle :

C'était l'église en fleurs, bâtie
 Sans pierre, au fond du bois mouvant,
 Par l'aubépine et par l'ortie
 Avec des feuilles et du vent³³.

La suite du poème file la métaphore architecturale, en détaillant chaque élément constitutif de l'église dont les porches sont des branches et les cloches, les fleurs d'une rose trémière. Là, les abeilles mendient, le printemps leur fait l'aumône ; on marie « Un œillet nommé Cydalise / Avec un chou nommé Jacquot », le cricri et l'ortolan chantent au lutrin, tandis qu'« Un beau papillon dans sa chape / Offic[ie] superbement »³⁴. Tout, dans cette église, rayonne d'amour et de gaieté, à l'image de « la nef, d'aube baignée / Palpit[ant] d'extase et d'émoi »³⁵. Dans le poème « Clôture », à la fin de la section « Sagesse », Hugo

33 Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. III, p. 144.

34 *Ibid.*, p. 146-147.

35 *Ibid.*, p. 145.

abandonne la métaphore architecturale et ne décrit presque plus les choses, pour insister sur le pur rayonnement divin de l'église, à la fois matériel et spirituel :

Là, resplendit l'eucharistie
Qu'on appelle aussi le soleil³⁶.

L'amour est le grand principe de cette lumière sainte :

Oh ! la vraie église divine !
Au fond de tout il faisait jour.
Une rose me dit : Devine.
Et je lui répondis : Amour³⁷.

268

Comme « Le Satyre », la poésie des *Chansons* procède à la révélation d'une vérité d'ordre métaphysique : tout en dénonçant la falsification du divin opérée par les prêtres, elle exalte « la vraie église divine », où la nature, le divin et l'amour sont faits « du même rayon ». Claude Rétat a étudié cet aspect en détail dans *X, ou le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil*. Toujours en quête de Dieu, le poète des *Chansons* emprunte la voie mineure de l'immanence, substituant « le mouvement dans le déjà-là » à « la quête inconsistante d'un au-delà »³⁸ : il explore « le médiocre gorgé d'infini », atteint le sublime à travers le prosaïque et l'Un à travers le commun³⁹. Cette quête du divin dans l'immanence explique, selon Claude Rétat, la grande abstraction du recueil : « loin de chanter ce bois, cette fleur, ce merle, toujours siffleur, cet amant ou cette amante », *Les Chansons* « en dégag[ent] systématiquement la généralité »⁴⁰. Si l'idylle est toujours une poésie de la nature, elle refuse toute forme de pittoresque, elle brûle toutes les conventions champêtres et les tableaux rustiques, pour accéder à l'élémentaire :

Ici le ciel est bleu,
L'homme vit, le blé pousse
Dans la bonté de Dieu⁴¹.

C'est en ces termes, où la tautologie prosaïque touche à l'infini, que le poète de « Fuite en Sologne » vante les mérites de sa retraite champêtre. Le lieu bucolique, à la limite, n'est plus *un* lieu ; il est partout, dans « les campagnes / Quelconques où flambe l'été ! », dans le pur rayonnement du divin, de la nature, de l'amour⁴².

³⁶ *Ibid.*, p. 190.

³⁷ *Ibid.*, p. 196.

³⁸ Claude Rétat, *X, op. cit.*, p. 44.

³⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. III, p. 104.

⁴² *Ibid.*, p. 15.

En faisant évoluer ainsi la pastorale descriptive vers une poésie de l'*élémentaire*, Hugo ouvre à l'idylle une nouvelle voie, qu'emprunteront d'autres poètes après lui, comme Mallarmé ou Bonnefoy.

La continuité qui relie *Les Chansons* au reste de l'œuvre vient cependant buter sur cette affiche, placardée par le poète de « *Paulo minora canamus* » : « Relâche ». Pourquoi Hugo insiste-t-il tant sur cette notion d'« entracte », alors que la continuité est évidente ? Comment tenir ensemble, dans notre interprétation, l'*unité* de l'idylle réinventée, que manifeste le socle métaphysique, politique et poétique des *Chansons* et du « Satyre », et l'idée de *rupture* inhérente à l'« entracte » ?

« Relâche »

Le recueil s'ouvre sur une image strictement opposée à celle de la « relâche ». Le poème liminaire, en effet, montre « l'effort vertigineux » du poète pour mettre Pégase au vert :

Je l'avais saisi par la bride ;
Je tirais, les poings dans les nœuds,
Ayant dans les sourcils la ride
De cet effort vertigineux⁴³.

Le cavalier et sa monture, en effet, ne vivent pas à la même échelle. Pégase se meut à l'échelle cosmique, traverse les siècles et les cieux, « [s]ans patience et sans clémence », allant droit à l'idée⁴⁴ ; figure de la Pensée, il est « au delà de l'esprit humain », toujours en quête de l'idéal, et c'est par un effort de pensée que le poète le tire vers la prairie de l'idylle :

Pensif, j'entraînais loin des crimes,
Des dieux, des rois, de la douleur,
Ce sombre cheval des abîmes
Vers le pré de l'idylle en fleur⁴⁵.

Lorsque le poète le relâche, à la fin de l'entracte bucolique, il l'appelle à reprendre son vol vers « le vrai, le juste et le beau »⁴⁶ :

Vole, altier, rapide, insensé,
Droit à la cible aux cieux fixée,
Comme si je t'avais lancé,
Flèche, de l'arc de ma pensée⁴⁷.

⁴³ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁵ *Ibid.* Nous soulignons.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 203.

Le vol de Pégase, la Pensée pure, se fait en ligne droite, sans être tributaire de ces « péages » qui contraignent l'esprit humain, lié au corps :

Fuis dans l'azur, noir ou vermeil.
Monstre, au galop, ventre aux nuages !
Tu ne connais ni le sommeil,
Ni le sépulcre, nos péages⁴⁸.

Mettre Pégase au vert, c'est donc le forcer à interrompre sa course cosmique vers le Paradis idéal, et le retenir un moment dans « le pâturage / Que nous appelons paradis »⁴⁹ – la poésie des *Chansons* présente, après l'idylle cosmique du « Satyre », une idylle à taille humaine.

270

Ce changement d'échelle se traduit d'abord par une temporalité nouvelle : au survol infini des siècles succède la temporalité finie d'une vie humaine, dont la première époque donne son titre à la première partie du recueil (« Jeunesse »). Hugo fait ensuite des moments très divers de la vie la matière de ses poèmes, en évoquant par exemple les premiers amours d'un jeune homme de seize ans (« En sortant du collège »), « L'éternel petit roman » de l'homme et de la femme, qui s'aiment, se quittent et finissent par s'oublier (« L'oubli »), mais aussi des moments plus sombres, comme la maladie et l'approche de la mort (« Pendant une maladie »). Transposée à échelle humaine, la correspondance instaurée par « Le Satyre » entre histoire et nature prend la forme des saisons : le recueil des *Chansons* est ainsi structuré par un double parcours, de la jeunesse à la vieillesse et du printemps (« Floréal ») à l'hiver (« Nivôse »). De même que l'homme ne peut vivre, comme Pégase, dans un état perpétuel de tension et d'« effort vertigineux », la nature fait « relâche » en hiver. Dans le dernier poème de « Nivôse », intitulé justement « L'hiver », le poète trouve ainsi fermée la « sainte chapelle » de la nature :

On était au premier novembre.
Un hibou, comme nous passions,
Nous cria du fond de sa chambre :
Fermé pour réparations⁵⁰.

Cette idée d'un changement d'échelle est un premier élément susceptible de rendre compte à la fois de la continuité et de la rupture entre l'idylle à taille humaine des *Chansons* et l'idylle cosmique du « Satyre ». Dans *La Légende des siècles*, le Satyre développe une utopie du Progrès reposant sur la coïncidence

48 *Ibid.*, p. 200.

49 *Ibid.*, p. 7.

50 *Ibid.*, p. 197.

des ordres historiques et naturels, puisqu'il exhorte l'humanité à se replacer dans le sens du mouvement transfigurateur de la création. L'« Ordre du jour de Floréal », au début des *Chansons* développe, mais à une autre échelle, la même utopie, celle d'un « bulletin » journalistique qui n'annoncerait d'autres nouvelles que la victoire du printemps sur l'hiver : « Sachez que le printemps gagne / La bataille des lilas »⁵¹. Nous ne sommes plus dans le temps long de la légende des « siècles », mais dans le temps humain de la gazette quotidienne ; l'idéal est cependant le même : qu'histoire et nature coïncident dans un même mouvement de croissance. L'histoire, du point de vue humain, se trouve incarnée en une série de figures individualisées, comme dans le deuxième poème, sans titre, de « Floréal », où le poète égrène les noms des génies qui l'ont précédé⁵². Malgré ses illustres prédécesseurs, chaque génie doit reprendre à nouveaux frais la quête de la vérité et, dans le poème qui suit, le poète se trouve seul face à Psyché. La litanie des questions qu'il lui adresse prouve qu'il est animé de la même curiosité métaphysique que le Satyre ou Pégase et qu'il aspire à connaître le nom de « la chose sacrée ». Là encore, cependant, Hugo abandonne le point de vue surhumain de ses créatures monstrueuses pour le point de vue simplement humain : le sujet poétique n'interroge pas Psyché sur la vérité en soi, mais sur ce « qui fait l'homme meilleur », sur « ce qui fait vivre, / Ce qui fait que l'œil brille et voit ! » Son horizon n'est ni le gouffre ni l'infini, mais la fine fleur de l'humanité :

Quelle est la chose, humble et superbe,
Fait de matière et d'éther,
Où Dieu met le plus de son verbe
Et l'homme le plus de sa chair⁵³ ?

Dès le début du recueil se voit ainsi défini l'objet d'une quête, la « Sagesse », qui donnera son nom à la deuxième partie : « Ô Psyché ! quelle est la sagesse ? / Ô Psyché ! quelle est la vertu ? ». Donner à l'idylle une portée morale, en faire une poésie de la vertu, n'a rien d'original. Plus originale, en revanche, est la réponse de Psyché : la vertu, dit-elle, « C'est le baiser »⁵⁴. Fidèle à son ambition révolutionnaire, Hugo rompt avec le puritanisme qui condamne les plaisirs de la chair et réinvente, dans *Les Chansons*, une morale fondée sur l'éros.

On entrevoit ici une seconde explication rendant compte à la fois de la continuité et de la rupture entre la poésie des *Chansons* et la poésie cosmique incarnée par Pégase ou le Satyre. Le passage de l'échelle cosmique à l'échelle

51 *Ibid.*, p. 11.

52 *Ibid.*, p. 12-13.

53 *Ibid.*, p. 14.

54 *Ibid.*

humaine induit non seulement un changement de temporalité, mais encore un changement dans l'ordre du savoir. Pégase figure la pensée pure, volant droit vers l'idéal, sans être jamais dévié par les vicissitudes humaines. Au poète des *Chansons*, Psyché indique au contraire la voie de la terre : c'est en se livrant corps et âme à l'amour qu'il pourra connaître « la chose sacrée ». Faire « relâche », dans le contexte des *Chansons des rues et des bois*, signifierait délaissier un moment « l'effort vertigineux » et prométhéen de la pensée discursive, pour accéder à une autre forme de sagesse, ou encore se détourner de la philosophie, qui est amour de la sagesse, pour se convertir à la sagesse de l'amour.

De l'amour de la sagesse à la sagesse de l'amour

272

Refonder la morale sur l'amour suppose, tout d'abord, de redonner au désir sa place aux côtés de la raison. L'idylle morale traditionnelle, en effet, repose sur une conception négative du désir, conçu comme une puissance aveugle qu'il faudrait domestiquer et soumettre à la raison. Le poète des *Chansons*, en revanche, conteste cette suprématie indue de la raison, qu'il envoie « paître » :

Laissons, et même envoyons paître
Les bœufs, les chèvres, les brebis,
La raison, le garde-champêtre !
Fils, avril chante, crions bis⁵⁵ !

avant d'appeler ses compagnons à mordre, « en gens convaincus, / Dans cette pomme de l'idylle / Où l'on voit les dents de Moschus » pour libérer l'idylle de la morale chrétienne et le désir du carcan de la Faute⁵⁶.

Hugo réhabilite la spontanéité du désir, dont il fait le point de départ d'une sagesse nouvelle, dénonçant du même coup l'idéalisme et les savoirs purement livresques à l'honneur dans les collèges. Le « Post-scriptum des rêves » est particulièrement sévère à l'égard de ces réductions appauvrissantes de l'être à sa faculté raisonnante : « rien ne maigrit / Comme cette espèce de jeûne / Qu'on appelle nourrir l'esprit »⁵⁷. Cette éducation livresque fait le lit des religions dogmatiques, qui assènent des vérités toutes faites aux esprits affaiblis. À cette « ivrognerie » de savoir, qui assèche l'esprit, s'opposent la saine « ivresse »⁵⁸ de la joie et la gaieté des « chansons » des rues :

Aujourd'hui que mon esprit sombre
Voit sur les dogmes, flot changeant,

55 *Ibid.*, p. 19.

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*, p. 79.

58 Voir en particulier l'ivresse de Jean Sévère, synonyme de sagesse, dans un poème au titre éloquent : « Le Vrai est dans le vin », *ibid.*, p. 160-163.

L'épaisseur croissante de l'ombre,
Ô ciel bleu, je suis indulgent

Quand j'entends, dans le vague espace
Où toujours ma pensée erra,
Une belle fille qui passe
En chantant traderidera⁵⁹.

Le poème « Interruption à une lecture de Platon » met en évidence le même type de sagesse riante et familière : que passe « Lycoris / C'est-à-dire Turlurette » (et l'on retrouve dans ce passage désinvolté de la bergère virgilienne à la grisette du vaudeville le principe d'équivalence fondateur de l'idylle hugolienne), et le poète oublie Platon pour écouter sa « chanson de la rue » et contempler son « front céleste et frivole ». Cet « entracte » dans la lecture savante, loin d'être un vide, un néant pour l'esprit, ouvre la voie d'une plénitude et d'une sagesse nouvelles. La référence au *Phédon*, à la fin du poème, n'est pas anodine :

Et je lui dis (le Phédon
Donne tant de hardiesse !) :
– Mademoiselle, pardon,
Ne seriez-vous pas déesse⁶⁰ ?

Dans ce dialogue, en effet, Platon expose sa théorie des deux niveaux de l'être, opposant le monde intelligible et le monde sensible, inférieur, où le visible n'est qu'illusions, comme les ombres sur le mur de la Caverne. La métaphysique hugolienne est tout autre, sans arrière-monde, puisqu'elle repose, à l'époque des *Chansons*, sur l'idée d'un monisme de la nature faisant du matériel et du spirituel l'envers et l'avvers d'une même réalité. La chute du poème peut dès lors se lire comme un pied de nez ironique à la philosophie platonicienne : si le poète croit reconnaître en Turlurette une « déesse », cela ne signifie pas que son âme se soit élevée de l'amour d'un beau corps à l'amour du Beau en soi, mais au contraire qu'il n'est d'autre déesse que la femme, « céleste et frivole », transfigurée par l'amour. Est-ce un hasard si le poème sans titre qui suit immédiatement cette « Interruption à une lecture de Platon », évoque un banquet, non plus platonicien, mais champêtre, où le discours philosophique a laissé place aux cerises, aux fleurs et aux baisers⁶¹ ?

Cet anti-platonisme éclaire la signification du titre de la deuxième section de « Jeunesse », « Les Complications de l'idéal ». Dans le monde platonicien

59 *Ibid.*, p. 82.

60 *Ibid.*, p. 20-21.

61 *Ibid.*, p. 21.

des Idées, l'idéal est simple au sens où l'on peut parler du Beau, du Bon et du Vrai en soi. Au contraire, pour le poète des *Chansons des rues et des bois*, aux yeux duquel l'intelligible est inséparable du sensible, l'idéal est forcément compliqué, c'est-à-dire, au sens propre, constitué d'un assemblage de choses différentes. L'homme ne pourra donc s'y rapporter qu'avec l'ensemble de ses facultés, cœur, sens et raison mêlés. Le premier poème de cette section, « *Paulo minora canamus* », montre bien que la critique hugolienne ne vise pas la raison en tant que telle, mais le monopole injuste que certains lui octroient. Le poète ajourne l'effort prométhéen de la pensée, mais « pour un instant » seulement, car il n'a rien abandonné de ses prétentions à la connaissance : « je mets pied à terre », dit-il, mais « Plus tard, demain, je pousserai / Plus loin encor dans le mystère / Les strophes au vol effaré »⁶². Dans ce contexte, la « relâche » définit une autre manière d'approcher le « mystère » : d'un côté, la tension de l'enquêteur, qui interpelle, doute, explique et questionne ; de l'autre, la « relâche » du jouisseur, qui délaisse la tribune de l'orateur pour « rire un peu dans les prés » et « causer » avec le « portier de l'été ». Le génie hugolien, toujours *bifrons*, révèle ainsi les deux faces inséparables de la Sagesse : la tension vers « l'immense que-sait-on » et l'attention à « la bulle qui vole / Hors du baquet de Jeanneton »⁶³. L'*alternance* de moments divers – le mouvement de l'enquête et la stase de l'entracte – est l'équivalent à l'échelle humaine, de l'*hybridité* du Satyre, « dieu bestial », en même temps voyant et voyeur. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la figure de Pan reparaît dans le poème « Réalité », qui suit « *Paulo minora canamus* » :

La vérité n'a pas de bornes.
Grâce au grand Pan, dieu bestial,
Fils, le réel montre ses cornes
Sur le front bleu de l'idéal⁶⁴.

Parce que la conscience humaine est hybride, parce qu'elle combine la raison et l'affectivité, Hugo veut renverser un certain amour idéaliste de la sagesse et refonder sur l'éros la morale de l'idylle.

Cette morale réinventée tient entre deux maximes – « Vivre c'est aimer »⁶⁵ et « Comprendre est au-delà d'aimer »⁶⁶ – qui replacent le désir au cœur du sujet et invitent à l'intelligence de ce désir. Le sage serait, en somme, celui qui travaillerait à transfigurer le désir brut et spontané qui l'anime en désir

62 *Ibid.*, p. 25.

63 *Ibid.*, p. 27.

64 *Ibid.*, p. 28.

65 *Ibid.*

66 *Ibid.*, p. 143.

clairvoyant et réflexif, celui qui ferait croître en lui-même la conscience du désir, pour devenir, à son échelle, « de plus en plus âme ».

Le poème « En sortant du collège » introduit explicitement « le premier grade » de cette sagesse et la maxime qui lui correspond :

Puisque nous avons seize ans,
Vivons, mon vieux camarade,
Et cessons d'être innocents ;
Car c'est là le premier grade.

Vivre c'est aimer. Apprends
Que, dans l'ombre où nos cœurs rêvent,
J'ai vu deux yeux bleus, si grands
Que tous les astres s'y lèvent⁶⁷.

Suit une évocation du désir dans tous ses aspects, depuis la fièvre amoureuse jusqu'à la rage, la souffrance, la folie, la bêtise même qu'elle peut engendrer. *Les Chansons* fourmillent d'éloges à la folie et à l'ivresse d'aimer. Il faudrait relire par exemple « Bas à l'oreille du lecteur », « Pour Jeanne seule », « Pour d'autres » et tous les poèmes de « L'éternel petit roman », qui font miroiter les différentes facettes de l'expérience amoureuse et résonner le commandement premier de la morale hugolienne : « Il faut aimer ! ». Aimer, se soumettre à la tyrannie du désir et se livrer corps et âme aux périls de l'amour pour une Doña Rosita Rosa :

Plus de joie. On est la chose
Des tourments et des amours.
Quoique le tyran soit rose,
L'esclavage est noir toujours⁶⁸.

Le poème « Gare ! », dont ce quatrain est tiré, décrit l'amour en des termes qui ne dépareraient pas dans la bouche d'un prédicateur chrétien exhortant ses fidèles à rejeter la tyrannie de la chair : l'amoureux n'est plus qu'un « chien », « un loup fidèle », suivant à la trace la femme dont il s'est fait l'esclave. La morale hugolienne, révolutionnaire en ce sens, fait au contraire de cet abandon à la toute-puissance du désir la première étape d'une sagesse nouvelle : l'expérience amoureuse, quels qu'en soient les affres, met l'homme en contact avec la source même du rayonnement divin – le désir – qui est en lui.

L'amour auquel invite le poète hugolien est un principe universel, en effet, qui dépasse très largement le cadre de « l'éternel petit roman » des couples d'amants.

67 *Ibid.*, p. 28.

68 *Ibid.*, p. 108.

« Il faut aimer » est un impératif sans objet particulier, qui pourrait aussi bien les avoir tous : aimer la femme, certes, mais plus généralement tout ce qui est – le chant d'un oiseau, l'ombre d'un chêne, la rosée, l'aube, le vent :

Nous fîmes des canapés d'herbes ;
Nous nous grisâmes de lilas ;
Nous palpitions, joyeux, superbes,
Éblouis, innocents, hélas !

Penchés sur tout, nous respirâmes
L'arbre, le pré, la fleur, Vénus ;
Ivres, nous remplissions nos âmes
De tous les souffles inconnus⁶⁹.

276

Ces deux strophes de « Meudon » le disent clairement, mais l'on pourrait citer bien d'autres poèmes, tout dans la nature grise autant que le baiser d'une femme, dès lors qu'on sait l'apprécier dans son *être* même. « La rose est sans pourquoi », écrivait le mystique Angelus Silesius : faire « relâche », pour le poète des *Chansons*, c'est faire taire un instant tous les grands « pourquoi » qui l'aiguillonnent dans sa conquête du savoir, pour savourer l'être « sans pourquoi » de toute chose. « Ris, savoure, aime, déguste », dit le poète « À un visiteur parisien » venu le voir dans sa chaumière de Domremy⁷⁰. Hugo n'est pas de ceux qui considèrent le désir sous le seul angle du manque, il chante aussi la plénitude de la jouissance. Tantôt il enfourche Pégase et galope à la conquête de la vérité, tantôt il erre à travers champs, comme une eau paresseuse, recevant tout, appréciant ce qui est. L'« Amour de l'eau » décrit cet état de réceptivité profonde en filant la comparaison du poète et de l'eau :

Le poète, assis sous l'yeuse,
Dans les fleurs, comme en un sérail,
Aime l'eau, cette paresseuse
Qui fait un si profond travail.
[...]
Elle erre ; on dirait qu'elle écoute ;
Recevant de tout un tribut,
Oubliant comme lui sa route,
Et, comme lui, sachant son but⁷¹.

69 *Ibid.*, p. 37.

70 *Ibid.*, p. 130.

71 *Ibid.*, p. 190-191.

L'eau, bien que « paresseuse », fait un « profond travail » et bien qu'« oubliant » sa route, elle va, « sachant son but ». Ces deux images forment le paradoxe central du désir, qui est à la fois spontané et réfléchi, aveugle et intelligent, puisqu'il donne sens et valeur aux choses. Ce paradoxe explique les deux stades de la sagesse : au premier stade, nous l'avons vu, le poète jouit « paresseusement » de tout et s'abandonne à la toute-puissance du désir qui jaillit en lui, sans aucune règle ; mais dans cette « paresse », un « profond travail » s'accomplit – « comprendre » ce travail est tout l'objet du second stade de la sagesse.

La section « Sagesse » s'ouvre sur la définition de ce second stade :

L'âme a des étapes profondes.
On se laisse d'abord charmer,
Puis convaincre. Ce sont deux mondes.
Comprendre est au delà d'aimer⁷².

L'« au delà » de cette nouvelle maxime ne désigne aucun arrière-monde ; il définit simplement une étape dans la temporalité humaine du devenir. En effet, l'abandon au désir spontané ne constitue pas, en soi, une morale et, si l'expérience affective est au fondement de la sagesse hugolienne, celle-ci ne commence vraiment qu'avec le ressaisissement réflexif de cette expérience. À travers les joies et les souffrances de l'amour, le sujet part « à la découverte / Tout au fond de son propre cœur » et découvre la source jaillissante du désir qui l'habite⁷³. Découvrant en lui la source de l'ivresse et du rayonnement divin, il se libère du joug des circonstances extérieures : dans « L'oubli », le poète « flamboie », il rayonne de joie, au moment même où les circonstances (la séparation, la trahison de l'ancienne amante) auraient voulu qu'il « se désespère et pleure »⁷⁴. Être sage, pour l'auteur des *Chansons*, c'est choisir de s'abandonner au désir : tyrannique au stade de la spontanéité, l'éros devient source d'une liberté nouvelle dès lors qu'il est ressaisi par un travail réflexif.

Cette « éthique de la joie » donne aux *Chansons des rues et des bois* leur tonalité originale, cette franche gaieté qui tranche avec le *lamento* mélancolique de nombreuses idylles romantiques⁷⁵. La mélancolie n'est pas absente pour autant. Elle apparaît, dès la préface, comme l'envers de la fantaisie : « Rêver est permis aux vaincus ; se souvenir est permis aux solitaires »⁷⁶. Ces chansons,

72 *Ibid.*, p. 143.

73 *Ibid.*, p. 35.

74 *Ibid.*, p. 135-139.

75 Nous empruntons cette formule, « éthique de la joie », au philosophe Robert Misrahi, dont les réflexions sur le désir ont nourri notre compréhension de la « Sagesse » des *Chansons des rues et des bois*. Voir Marie de Solenne, *Entre désir et renoncement. Dialogues avec Julia Kristeva, Sylvie Germain, Robert Misrahi et Dagpo Rimpoché*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 13-46.

76 Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. III, p. 2.

Pierre Laforgue l'a montré, chantent un *réel* utopique autant qu'elles dénoncent la *réalité* historique. De là ce mélange de fantaisie et de mélancolie qui les caractérise : « Car il faut être, écrit Laforgue, plein d'amertume et de tristesse pour écrire pareil livre, pour se donner à soi-même le change en inventant un réel qui n'existe pas. La mélancolie, c'est la rançon de la fantaisie, c'est ce qui lui donne sens et l'empêche de n'être qu'un exercice de style ou facéties et fredaines d'un vieux poète qui aurait choisi ses fantasmes contre la réalité »⁷⁷. Si nous partageons le constat du critique sur l'amertume profonde qu'inspire au poète des *Chansons* la société du second Empire, nous n'irons pas jusqu'à soutenir, comme lui, que cette mélancolie « donne sens » à la fantaisie. Lorsque Victor Hugo choisit la joie contre la réalité, il pose, selon nous, un choix d'ordre moral ; en faisant ce choix de la « fantaisie », il se désolidarise de la société telle qu'elle est, mais refuse tout autant de s'abandonner à la complainte mélancolique qu'il entend sourdre en lui. Ce n'est donc pas la mélancolie, mais la morale du désir, nommée explicitement « Sagesse », qui donne sens à la fantaisie et l'empêche de se réduire à de simples « fredaines » et « fantasmes » de « vieux poète ». Plusieurs poèmes du recueil formulent explicitement cette éthique de la joie. « *Hilaritas* », par exemple, décrit la gaieté comme le meilleur auxiliaire de la bonté :

Le rire est notre meilleure aile ;
 Il nous soutient quand nous tombons.
 Le philosophe indulgent mêle
 Les hommes gais aux hommes bons⁷⁸.

Plus loin, « *Senior est junior* » montre comment cette éthique de la joie naît d'un dépassement de la mélancolie. Ce long poème est composé de neuf sections. Les trois premières évoquent les « beaux jours » de l'Âge d'or antique, en mettant l'accent sur l'innocence des femmes, qui se contentaient alors d'amour et d'eau fraîche. Cette époque n'est plus : dans les cinq sections qui suivent, le poète décrit, avec un mélange d'ironie et de mélancolie, le triomphe de ce « dieu de l'Utile » dont parle aussi Baudelaire dans le poème V des *Fleurs du Mal*, ce dieu de l'Argent qui rend les femmes vénales et corrompt l'amour jusqu'à la racine :

Les amours actuels abondent
 En combinaisons d'échiquiers.
 Doit, Avoir. Nos bergères tondent
 Moins de moutons que de banquiers⁷⁹.

⁷⁷ Pierre Laforgue, « “Torchons radieux”, ou fantaisie, réel et réalité dans *Les Chansons des rues et des bois* », dans *La Fantaisie post-romantique*, op. cit., p. 515.

⁷⁸ Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. III, p. 34.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 43.

Ce contraste entre un Âge d'or idéalisé et la décadence moderne est l'un des grands classiques de l'idylle et l'on a vu qu'il nourrissait encore, au XIX^e siècle, bien des chants mélancoliques : « Hélas ! », se plaint à son tour Victor Hugo,

Hélas ! pourquoi ces laideurs basses
S'imprimant toutes à la fois,
Dieu profond ! sur ces jeunes grâces
Faites pour chanter dans les bois⁸⁰ !

La mélancolie n'a cependant pas le dernier mot. Dans la neuvième et dernière section du poème, Hugo rompt clairement avec le *lamento* qui précède et choisit le bonheur champêtre plutôt que la mélancolie :

Buvez ! riez ! – moi je m'obstine
Aux songes de l'amour ancien ;
Je sens en moi l'âme enfantine
D'Homère, vieux musicien.

Je vis aux champs ; j'aime et je rêve ;
Je suis bucolique et berger ;
Je dédie aux dents blanches d'Ève
Tous les pommiers de mon verger.

Je m'appelle Amyntas, Mnasyte,
Qui vous voudrez ; je dis : Croyons.
Pensons, aimons ! et je m'exile
Dans les parfums et les rayons⁸¹.

La mélancolie naissait d'un sentiment d'exil subi : le poète se sentait exclu de la société mercantile de son temps et l'innocence antique, largement fantasmée, nourrissait sa nostalgie. Dans la dernière section du poème, cet exil qui l'opprimait devient, par un renversement caractéristique de la pensée hugolienne, l'instrument de son bonheur. Il ressaisit par un choix éthique ce qui n'était qu'un exil imposé par les circonstances extérieures : « moi je m'obstine / Aux songes de l'amour ancien », « et je m'exile / Dans les parfums et les rayons ». Le second stade de la « Sagesse » consiste donc en un travail réflexif par lequel le sujet reprend consciemment la tête de ses désirs et redéfinit les valeurs qu'il attribue aux choses extérieures.

80 *Ibid.*, p. 46.

81 *Ibid.*, p. 47.

La question des richesses est particulièrement emblématique de ce travail réflexif. Dénonçant, dans « *Paupertas* », l'illusion selon laquelle l'argent ferait le bonheur, Hugo remet en cause la valeur que lui confère la société :

Être riche n'est pas l'affaire ;
Toute l'affaire est de charmer ;
Du palais le grenier diffère
En ce qu'on y sait mieux aimer⁸².

280

La démystification de la richesse le conduit ici à faire l'éloge de la simplicité et de la pauvreté. Encore une fois, cependant, Hugo ne s'en tient pas à ce moment négatif du rejet et de la démystification ; il en fait le premier stade d'une refondation. À la fin du recueil, dans « Le poète est un riche », il redéfinit ainsi la notion même de richesse en s'appuyant sur la compréhension du désir qu'il a acquise. L'expérience et la connaissance du désir lui ont appris à trouver dans l'*être* la source de toute plénitude : la richesse n'est pas affaire de piastres ni d'*avoir*, mais de capacité à savourer ce qui est. Le poète ne s'estime donc plus être un « pauvre » heureux, comme dans « *Paupertas* », mais il s'éprouve « Millionnaire, étant joyeux » :

Le poète est propriétaire
Des rayons, des parfums, des voix ;
C'est à ce songeur solitaire
Qu'appartient l'écho dans les bois.

Il est, dans le bleu, dans le rose,
Millionnaire, étant joyeux ;
L'illusion étant la chose
Que l'homme possède le mieux⁸³.

Ce choix hugolien de la joie n'est pas une démission à l'égard de la société, mais plutôt une forme ultime de combat, nourrie par l'énergie du désespoir et la volonté d'affirmer, envers et contre tout, la dignité de l'homme, sans qui, disait le Satyre, « tout est décapité ». Il faudrait pouvoir citer ici en entier des poèmes comme « Écrit en 1827 », « Depuis six mille ans la guerre... » ou encore « À un ami » : Hugo y regarde en face les horreurs de la société contemporaine, dénonce l'avilissement de l'homme, soumis à ses pulsions destructrices, avant d'opposer à ces vagues de haine un rempart de joie et de bonheur défiant insolemment le Sombre. La première section du poème « Écrit en 1827 » dresse un tableau très noir de la réalité :

82 *Ibid.*, p. 30.

83 *Ibid.*, p. 192.

Je suis triste quand je vois l'homme.
Le vrai décroît dans les esprits.
L'ombre qui jadis noya Rome
Commence à submerger Paris⁸⁴.

Mais lui-même refuse de se laisser entraîner dans un tel naufrage. Il s'exhorte, au début de la deuxième section du poème, à jouir de la nature et de son rayonnement divin :

Mais tourne le dos, ma pensée !
Viens, les bois sont d'aube empourprés ;
Sois de la fête ; la rosée
T'a promise à la fleur des prés⁸⁵.

Désespérer, pour Hugo, reviendrait à nier l'existence de Dieu. Son éthique de la joie est l'expression concrète d'un acte de foi :

Ô solitude, tu m'accueilles
Et tu m'instruis sous le ciel bleu ;
Un petit oiseau sous les feuilles,
Chantant, suffit à prouver Dieu⁸⁶.

« *Ama, crede* » sont les deux piliers de la « Sagesse » des *Chansons*. C'est dans cette foi en la beauté et en la divinité du monde créé que Victor Hugo puise la force d'être poète – et qui plus est, poète bucolique – en un temps qui n'est plus à la poésie. La barbarie de l'homme le scandalise d'autant plus que la paix et la joie divines lui semblent là, offertes, à portée de mains. D'où cette indignation sur laquelle s'achève le premier poème de la section « Liberté, égalité, fraternité » :

On se hache, on se harponne,
On court par monts et par vaux ;
L'épouvante se cramponne
Du poing aux crins des chevaux.

Et l'aube est là sur la plaine !
Oh ! j'admire, en vérité,
Qu'on puisse avoir de la haine
Quand l'alouette a chanté⁸⁷.

84 *Ibid.*, p. 95.

85 *Ibid.*, p. 97.

86 *Ibid.*, p. 99.

87 *Ibid.*, p. 159-160.

Si « Comprendre est au-delà d'aimer », c'est que le travail réflexif permet d'aimer quand même, d'aimer le monde malgré la barbarie et la bêtise, malgré le mal en somme, alors que le désir spontané ne peut que s'inverser en plainte mélancolique. Telle est la leçon du moineau-franc de « Comédie dans les feuilles », qui raille la plainte continue du saule pleureur, « Ce bon vieux lakiste éploré ». S'adressant à la linotte, il dit ainsi :

– Vois-tu, ce saule, en ce beau lieu,
A pour état de prendre en note
Le diable à côté du bon Dieu.

De là son deuil. Il est possible
Que tout soit mal, ô ma catin ;
L'oiseau sert à l'homme de cible,
L'homme sert de cible au destin ;

282

Mais moi, j'aime mieux, sans envie,
Errer de bosquet en bosquet,
Corbleu, que de passer ma vie
À remplir de pleurs un baquet⁸⁸ ! –

Dans *Les Chansons des rues et des bois*, Victor Hugo réinvente donc entièrement la morale de l'idylle en la fondant sur le désir. La « Sagesse » hugolienne comprend deux grandes étapes, alliant chacune la jouissance intuitive et la réflexivité. « Vivre c'est aimer » : cette première étape comprend, d'une part, un moment critique, visant à libérer l'éros charnel des forces qui l'oppriment (la morale des prêtres, l'idéalisme platonicien, etc.), et un versant positif, d'autre part, exaltant l'ivresse amoureuse sous toutes ses formes. La seconde étape – « Comprendre c'est aimer » – procède à la ressaisie réflexive de l'expérience affective et en tire les principes d'une éthique de la joie, qui fait accéder le sujet à une liberté nouvelle. Fort de cette liberté conquise, le poète en exil s'offre ainsi le luxe de se « déclar[er] content », malgré la crise, « Puisque voilà les fraises mûres / Et que l'iris sort de l'étang »⁸⁹.

« Le Groupe des idylles »

Après l'idylle cosmique du « Satyre » et les idylles à hauteur d'homme des *Chansons des rues et des bois*, « Le Groupe des idylles », composé entre mai 1860 et février 1877, puis inséré dans la deuxième série de *La Légende des siècles*, combine ces deux échelles, de l'histoire et de l'individu : les vingt-trois poèmes

⁸⁸ *Ibid.*, p. 155.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 98.

qui le composent, écrits à la première personne, apparaissent comme autant de prises de paroles de leur titulaire, en même temps qu'ils dessinent, d'Orphée à André Chénier, une grande histoire de la poésie dans laquelle s'inscrit le « vieillard » de la dernière idylle, figure du poète moderne, voire de l'auteur lui-même. Ces idylles, Jean-Bertrand Barrère l'a montré, n'ont souvent qu'un rapport emblématique assez lâche avec le poète évoqué dans leur titre : « Catulle » s'appela d'abord « Tibulle » et « Asclépiade », « Théocrite »⁹⁰ ; la même invitation à l'amour résonne d'un poème à l'autre, prolongeant toutes les nuances de l'idylle hugolienne étudiées précédemment.

« L'Amour est toujours la même idylle au fond »

Les onze premiers poèmes chantent la puissance de l'Amour païen, grand animateur de la nature, en parcourant toute la gamme du lyrisme amoureux, depuis la note grave et sublime, aux résonances cosmiques, jusqu'à la note plus humble des scènes familiales. « Asclépiade » insiste sur l'effroi que la nature suscite et met en garde ceux qui voudraient y cacher leurs baisers : « Vous êtes mal cachés dans ce bois, prenez garde ; / La tremblante forêt songe, écoute et regarde »⁹¹. L'amour intègre les amants dans une totalité cosmique qui les dépasse ; ils ne sont qu'une « goutte » dans « le vase » du monde, ils font frissonner le « hallier noir » et s'agiter la tunique de « la fauve dryade »⁹². « Les cœurs sont le miroir obscur des firmaments », écrit le poète de « Bion », microcosme et macrocosme se correspondent, et l'érotisme se double, par conséquent, d'une métaphysique⁹³. « Moi, je ne sais qu'aimer », dit « Archiloque », mais

Tout ce qu'un mage explique
En regardant un astre à travers des cyprès,
Dans les bois d'Éleusis la nuit, n'est rien auprès
De ce que je devine en regardant Stellyre⁹⁴.

On retrouve, dans « Le Groupe des idylles », toute la dimension métaphysique de l'amour, déjà exposée précédemment, mais aussi sa dimension morale. Ces strophes de « Moschus », par exemple, ne sont pas sans rappeler l'éthique de la joie que le poète des *Chansons* opposait à la noirceur de son temps :

Moi, quoique par les rois l'homme soit assombri,
Je construis au-dessus de ma tête un abri

⁹⁰ Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, op. cit., t. II, p. 459.

⁹¹ Victor Hugo, « Le Groupe des idylles » dans *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, éd. cit., p. 498.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p. 500.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 496-497.

Avec des branches d'orme et des branches d'yeuse ;
J'aime les prés, les bois, le vent jamais captif,
Nèere et Phyllodoce, et je suis attentif
À l'idylle mélodieuse.

Parce que, dans cette ombre où parfois nous dormons,
De lointains coups de foudre errent de monts en monts,
Parce que tout est plein d'éclairs visionnaires,
Parce que le ciel gronde, est-il donc en marchant
Défendu de rêver, et d'écouter le chant
D'une flûte entre deux tonnerres⁹⁵ ?

284

Il n'est pas jusqu'aux maximes des *Chansons* qui ne résonnent encore dans le « Groupe des idylles » : « Rien n'est sûr que l'hymen, rien n'est vrai que la joie », « Aimons », « Adorons-nous », dit le poète dans « Catulle »⁹⁶ ; « Chante ! il faut chanter. Aime ! il faut aimer. Aimons » reprend-il dans « André Chénier »⁹⁷.

Cette conception du genre, semblable à celle du « Satyre » et des *Chansons*, oriente les onze poèmes suivants du « Groupe ». De « Dante » à « André Chénier », Hugo recompose l'histoire moderne de la pastorale en insistant sur la permanence de l'Amour, qui fonde le Tout, sur l'erreur de ceux qui, au XVIII^e siècle, ont dénaturé l'idylle en l'étouffant sous de « grands mots » et sur la nécessité qui en résulte de la restaurer.

Nous passerons sur les détails de la première idée, celle de la permanence de l'Amour comme principe de l'unité cosmique, puisqu'ils prolongent les différents aspects du grand Êros antique évoqué précédemment. L'Amour étant inaltérable, il ne peut y avoir, pour Hugo, de décadence d'ordre ontologique de l'Antiquité à la modernité. Si décadence de l'idylle il y a, elle résulte d'une faute d'ordre poétique, maintes fois dénoncée dans *Les Chansons des rues et des bois* et brièvement rappelée dans « Beaumarchais » : « Par les grands mots l'idylle est engourdie »⁹⁸. Les poètes se sont pliés aux règles académiques plutôt que de s'inspirer directement de l'expérience amoureuse et de la nature : ils ont ainsi réduit l'idylle à n'être qu'« un vieux trumeau dépeint et décloué » qui « aujourd'hui pend au grand plafond céleste »⁹⁹. L'idylle est défraîchie ? « Restaurons-la » répond aussitôt le poète¹⁰⁰. Tout en dénonçant la dénaturation néo-classique de l'idylle, Hugo indique la voie de sa restauration moderne.

95 *Ibid.*, p. 501.

96 *Ibid.*, p. 502-503.

97 *Ibid.*, p. 513.

98 *Ibid.*, p. 512.

99 *Ibid.*, p. 510.

100 *Ibid.*

Cette voie est, autrement formulée, la même que celle définie par *Les Chansons*. Elle consiste à renverser les fausses hiérarchies classiques, pour leur substituer une poétique manifestant l'unité ontologique du monde, où « la fille d'Auteuil » a la même dignité que ses sœurs des « temps fabuleux »¹⁰¹, Glycère et Lycoris, où le poète peut calquer « Margot sur Phyllodoce et Gros-Jean sur Ménéalque »¹⁰². Restaurer l'idylle, c'est donc la délivrer des pédants qui prétendent imposer leurs lois inhumaines à la vie, à l'amour et à la poésie ; c'est renouer avec l'identité profonde de l'homme et pouvoir dire, comme Orphée, « Je suis l'âme humaine chantant, / Et j'aime »¹⁰³ ; c'est rendre à l'amour, enfin, sa fonction d'animateur universel – animateur, au sens où il est l'âme, l'*anima* de toutes choses – et le replacer au centre de la métaphysique, de la morale et de la poésie.

D'« Orphée » à « André Chénier », Hugo n'écrit pas une histoire objective du genre bucolique, mais il expose une version légendaire de l'histoire littéraire, aussi légendaire que l'était l'histoire de l'humanité retracée dans « Le Satyre ». Restaurer l'idylle et faire renaître « le réel » participent d'une seule et même utopie poético-politique visant à remettre l'humanité en marche dans le bon sens – une marche qui ne la conduise pas vers l'abîme, mais qui la fasse progresser vers ce qu'elle a, en elle, de plus divin.

La notion de « groupe »

« Le Groupe des idylles » mêle aux figures emblématiques du genre pastoral (Théocrite, Bion, Moschus, Virgile, Longus, Ronsard, Racan, Segrais) d'autres auteurs fort peu « bucoliques » au regard des histoires littéraires traditionnelles : on y trouve ainsi Archiloque, connu pour ses *Iambes* satiriques, les élégiaques Asclépiade de Samos et Catulle, ainsi que Dante, Shakespeare, Voltaire, Diderot et Beaumarchais. Si le regroupement de tous ces génies sous la bannière de l'idylle peut surprendre, c'est parce que notre perception de l'histoire littéraire reste peu ou prou déterminée par les catégories génériques classiques : nous rangeons les œuvres de Dante et de Shakespeare du côté des œuvres sublimes et monumentales, à l'opposé de l'humble bluette pastorale. C'est oublier que toute la poétique hugolienne vise à renverser, précisément, ce type de hiérarchie : dans le satyre anonyme, Hugo voit le grand Pan cosmique, dans le gland, il voit le chêne, et dans l'idylle, la poésie tout entière. Dans la perspective hugolienne, est *idylle* toute poésie qui tend à faire renaître le « réel » occulté par la « réalité » en rendant manifeste l'unité ontologique de la nature, du divin et de l'amour ; or, telle est l'œuvre commune à laquelle travaillent, selon Hugo, tous les êtres

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 508.

¹⁰² *Ibid.*, p. 511.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 495.

de génie. Tout poète génial peut donc être, à ce titre, considéré comme un poète bucolique.

Plusieurs pages de Victor Hugo, et nous en retiendrons trois, explicitent ce qui se joue dans cette notion de « groupe » et témoignent de cette assimilation qu'il opère entre l'idylle, réinventée, et l'œuvre de génie. La deuxième série de *La Légende des siècles* ajoute à la section « Seizième siècle », peu après « Le Satyre », un poème intitulé « Clarté d'âmes », évoquant l'œuvre commune d'un groupe de génies solitaires, « travailleurs de l'abîme », « frères sans se connaître », ayant tous « l'idéal pour objet » et œuvrant pour le progrès de l'humanité :

Ils veillaient, et chacun se croyait seul au monde ;
Aucun lien entre eux que l'énigme profonde
Et la recherche obscure et terrible de Dieu¹⁰⁴.

286 Ces veilleurs sont tous frères du Satyre et du Cheval des *Chansons*, ils accomplissent chacun à leur mesure la révolte sacrée qui fait advenir le réel lumineux du fond même des ténèbres :

Ils avaient la révolte en eux, l'altier frisson
Que donne, à qui se sent des ailes, la prison ;
Chacun tâchait de rompre un anneau de la chaîne ;
Plus d'imposture ! plus de guerre ! plus de haine !
Il sortait de chacun de ces séditieux
Une sommation qui s'en allait aux cieux.
La vérité faisait, claire, auguste, insensée,
De chacun de ces fronts jaillir une pensée,
La justice, la paix, l'enfer amnistié.
Ces cerveaux lumineux dégageaient la pitié,
La bonté, le pardon aux vivants éphémères,
L'espérance, la joie et l'amour, des chimères,
Des rêves comme en font les astres, s'ils en font ;
Cela se répandait sous le zénith profond ;
Tous ces hommes étaient plongés dans les ténèbres ;
Seuls et noirs, combinant les rythmes, les algèbres,
Le chiffre avec le chant, le passé, le présent,
Ajoutant quelque chose à l'homme, agrandissant
La prunelle, l'esprit, la parole, l'ouïe,
Ils songeaient ; et l'aurore apparut, éblouie¹⁰⁵.

104 *Ibid.*, p. 432.

105 *Ibid.*, p. 434.

Cette image d'une fraternité des « travailleurs de l'abîme » réunit les deux dimensions, cosmique et individuelle, de l'œuvre poétique : en œuvrant à sa libération et à sa propre transfiguration, chaque veilleur solitaire œuvre au progrès de l'humanité tout entière et participe d'une œuvre commune. La communauté de ces « songeurs sacrés » transcende l'*espace*, c'est une communauté spirituelle qui rassemble, à leur insu même, des êtres solitaires, éparpillés aux quatre coins du globe et ignorant tout l'un de l'autre. Elle transcende aussi l'*histoire*, puisqu'elle rend contemporains des génies que séparent parfois plusieurs siècles. Le poète de « Segrais », dans « Le Groupe des idylles », se perçoit ainsi contemporain de Virgile, de Stésichore, de Plaute, d'Horace et de Ronsard, parce qu'il chante et qu'il aime, comme eux. Dès lors que l'on « prend [s]a part du vaste épanouissement », dès lors que l'on renoue avec le mouvement essentiel de la vie, on accède à une forme d'éternité au cœur même de notre finitude, car « l'amour est toujours la même idylle au fond »¹⁰⁶. Le deuxième poème de « Floréal », dans *Les Chansons des rues et des bois*, suggérait déjà cette idée par l'image de la ronde des satyres « Tourn[ant] encore au fond des bois ». Le poète égrenait, pendant neuf quatrains, les noms de ses prédécesseurs (Orphée, Phtas, Eschyle, Pline, Plaute, Molière, Dante, André Chénier, Virgile, Shakespeare), en rappelant que tous avaient cédé à l'attrait des nymphes et des bois ; dans le dernier quatrain, il s'inscrivait lui-même dans cette fraternité bucolique, en cédant à l'appel de la nature sacrée :

Ô feuillage, tu m'attires ;
Un dieu t'habite ; et je crois
Que la danse des satyres
Tourne encore au fond des bois¹⁰⁷.

« Le Groupe des idylles », en mélangeant la gravité et la légèreté, le mysticisme et le badinage amoureux, opère une forme de synthèse dans la notion de « groupe », réunissant la fraternité mystique des veilleurs de « Clarté d'âmes » et la fraternité plus ludique des poètes prenant part à « la danse des satyres » : il rassemble ainsi les génies en tenant compte de leur double visage – toujours mage et satyre, à l'image de l'auteur lui-même. Victor Hugo se crée une famille à son image, il prend place dans ce « groupe mystérieux » des génies qu'il évoquait déjà, en 1862, lorsqu'il écrivait à propos de William Shakespeare :

Il est de ces génies mal bridés exprès par Dieu pour qu'ils aillent farouches
et à plein vol dans l'infini.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 511.

¹⁰⁷ Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. III, p. 13.

De temps en temps il vient sur ce globe un de ces esprits. Leur passage, nous l'avons dit, renouvelle l'art, la science, la philosophie ou la société.

Ils emplissent un siècle, puis disparaissent. Alors ce n'est plus un siècle seulement que leur clarté illumine ; c'est l'humanité d'un bout à l'autre des temps, et l'on s'aperçoit que chacun de ces hommes était l'esprit humain lui-même contenu tout entier dans un cerveau, et venant, à un instant donné, faire sur la terre acte de progrès. Ces esprits suprêmes, une fois la vie achevée et l'œuvre faite, vont dans la mort rejoindre le groupe mystérieux, et sont probablement en famille dans l'infini¹⁰⁸.

En décrivant le génie de Shakespeare, Hugo exposait surtout sa propre conception du génie poétique ; c'est encore sa propre conception de l'idylle et du « groupe mystérieux » des génies qu'il développe, sous l'apparence d'une histoire du genre bucolique. « Le Groupe des idylles » est aussi peu une histoire littéraire, au sens de la critique académique, que « Les Phares » de Baudelaire sont une histoire de la peinture de Rubens à Delacroix. Les grands peintres dont l'auteur des *Fleurs du Mal* fait sa famille sont, comme les génies hugoliens, des « veilleurs », des « sentinelles » isolées, perdues dans les labyrinthes et les grands bois, mais dont les appels se répondent à travers l'espace, à travers les siècles, pour former un unique témoignage de la « dignité » humaine :

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité¹⁰⁹ !

La fraternité baudelairienne, qui transparait dans le « nous » de cette dernière strophe, est une fraternité dans la douleur et la mélancolie ; la famille hugolienne des génies, au contraire, se constitue dans la participation à l'Éros universel et divin qui unit tous les êtres.

Le poète et l'enfant : une méditation sur le langage

Ultime pièce du « Groupe des idylles », « L'idylle du vieillard » ressaisit sur un mode réflexif cet ancrage de la poésie dans une forme de positivité ontologique fondamentale¹¹⁰. Hugo va jusqu'au bout de sa logique de recreation de l'idylle, en substituant aux figures emblématiques des bergers et des nymphes, les

¹⁰⁸ Victor Hugo, *William Shakespeare*, dans *Œuvres complètes. Critique*, éd. cit., p. 352.

¹⁰⁹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 14.

¹¹⁰ Toutes les citations qui suivent sont tirées de « L'idylle du vieillard » de Victor Hugo dans *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, éd. cit., p. 514-516.

figures nouvelles du vieillard et de l'enfant. « L'idylle du vieillard », sous-titrée « La voix d'un enfant d'un an », renouvelle la tension constitutive de l'idylle : traditionnellement, l'églogue naissait du regard que l'homme cultivé des villes portait sur l'homme inculte des champs ; Hugo délaisse ici ce paradigme spatial pour un paradigme temporel, en faisant naître la tension de l'idylle du contraste entre l'*infans*, qui ne parle pas, mais balbutie, et le vieillard qui, toute sa vie, a fait œuvre de langage. Il réinterprète dans un sens nouveau le paradoxe de la poésie naturelle en faisant de l'idylle le réceptacle langagier de la parole pré-langagière, de cette « jaserie avant le langage » qu'est le « babil puéril ».

Fidèle à sa logique révolutionnaire, Hugo renverse la conception traditionnelle de l'enfant : il fait de l'*infans*, c'est-à-dire, étymologiquement, de celui qui ne parle pas, un être de parole, un maître même en la matière, qui « sans le savoir enseigne la nature ». Les hommes, imbus de leur supériorité et de leur fausse science, ne comprennent pas le langage enfantin et « s'en vont en disant » :

– Ce n'est rien ; c'est un souffle, une haleine, un murmure ;
Le mot n'est pas complet, quand l'âme n'est pas mûre. –

Le vieillard de l'idylle renverse la perspective en montrant que ce qui semble « rien » est tout : « Ce cri, ce chant qui sort d'un nid, / C'est l'homme qui commence et l'ange qui finit. Vénérez-le. » Le babil enfantin est une parole « mêlée à l'éden », un « Idiome où le ciel laisse un reste d'accent ». Chaque enfant qui naît fait renaître avec lui le langage ; il fait renaître le « réel » – une parole vraie, ontologiquement liée au mystère divin – enfoui sous la sombre réalité de « ce monde, où tout ment ». Son bégaiement mélodieux participe du verbe même de la création :

Le bruit mélodieux, la gamme
Dénouée et flottante où l'enfance amalgame
Le parfum de sa lèvre et l'azur de ses yeux,
Ressemble, ô vent du ciel, aux mots mystérieux
Que, pour exprimer l'ombre ou le jour, tu proposes
À la grande âme obscure éparse dans les choses.

Le poète bucolique, dès lors, est celui qui fait prendre dans les mots du poème ce « divin clair-obscur du langage enfantin », et qui, travaillant à déchiffrer l'énigme sacrée qu'il recèle, participe au progrès de l'humanité.

En substituant au berger la figure de l'enfant, Victor Hugo arrache l'idylle à la déploration nostalgique de l'origine perdue. Les bouleversements de la modernité peuvent détruire le mythe de la retraite champêtre, la ville et l'usine peuvent rendre anachronique le loisir pastoral, l'enfant, lui, incarne une origine toujours présente. Chaque enfant, en naissant, recrée le monde et le langage, et

tout poète, pour peu qu'il sache écouter son babil, peut ainsi se faire le chantre de la « Renaissance ». Si le Satyre est donné, dans *La Légende des siècles*, comme une figure du XVI^e siècle, le mouvement de renaissance qu'il accomplit est, lui, atemporel. Dans le sous-titre de ce poème, « La voix d'un enfant d'un an », l'article indéfini est aussi révélateur que l'anonymat du chèvre-pied au début du grand poème de 1859 : l'indéfini fait de l'enfant une figure universelle, de tous les lieux et de tous les temps. L'idylle, rendue à sa vraie nature, ne peut donc être anachronique et Victor Hugo, « vieillard » de 75 ans, trouve pleinement sa place dans le « groupe » des poètes bucoliques, autrement dit dans le groupe des génies, en se mettant à l'écoute de cette « bouche rose »,

D'où tombe, ô majesté de l'être faible et nu !
Sur le gouffre ignoré le logos inconnu.

290 Son maître bégaye-t-il ? Hugo y voit une preuve supplémentaire de sa sagesse. Les hommes ont tort, selon lui, de réduire à rien le babil enfantin sous prétexte que « le mot n'est pas complet ». Cette incomplétude, au contraire, est la marque nécessaire de tout véritable savoir humain ; ceux qui prétendent à une connaissance complète de l'énigme sacrée se leurrent, mentent et falsifient le divin. Tout le mal, disait Hugo dans « Le Satyre », « vient de la forme des dieux ». L'homme, reprend-il dans « L'idylle du vieillard », ne peut qu' « ébauche[r] dans ce monde / Une explication du mystère ». Or le « babil puéril » a précisément cette qualité de l'ébauche :

Nous appelons cela bégaiement ; c'est l'abîme
Où, comme un être ailé qui va de cime en cime,
La parole, mêlée à l'éden, au matin,
Essayant de saisir là-haut un mot lointain,
Le prend, le lâche, cherche et trouve, et s'inquiète.
Dans ce que dit l'enfant le ciel profond s'émiette.

Se mettre à l'écoute de « l'humble chant / de l'âme chancelante et du cœur trébuchant », c'est rompre avec les fausses certitudes de l'adulte, renouer avec l'inquiétude originelle de la parole et, ce faisant, faire œuvre de poésie. Ne peut-on voir, en effet, une image du travail poétique dans cette parole de l'enfant qui, « Essayant de saisir là-haut un mot lointain, / Le prend, le lâche, cherche et trouve, et s'inquiète » ? Le « divin clair-obscur du langage enfantin » figure, pour Hugo, un état originel de la langue que le poète aurait pour tâche de retrouver en s'efforçant de faire advenir « l'étoilé », ou le « clair » émietté dans l'« obscur ».

Ces images de l'émiettement, de l'ébauche et du bégaiement suggèrent finalement une autre interprétation du rapport entre l'idylle et le Tout de la poésie, complémentaire de la précédente. L'idylle hugolienne, disions-nous,

contient en puissance toute la lyre de la poésie, comme le gland contient le chêne et l'anonyme chèvre-pied le grand Pan cosmique. Elle se fonde en effet sur l'intuition d'une unité ontologique fondamentale de l'amour, de la nature et du divin, dont Hugo fait le principe même de toute poésie. Dans un sens donc, l'idylle contient le Tout de la poésie. Cependant, les poètes, si géniaux soient-ils, n'en restent pas moins des hommes voués à l'incomplétude. Songeurs, ils s'efforcent de percer l'« énigme profonde » de la nature divine, mais ils ne peuvent qu'« ébauche[r] dans ce monde / Une explication du mystère ». De même, s'ils aspirent à l'œuvre totale, ils ne peuvent en réaliser que des fragments – Hugo le sait bien, qui a dû se résoudre à une succession de « petites épopées » fragmentaires pour réaliser sa grande *Légende des siècles*. Dans cette perspective, les œuvres monumentales de Dante ou de Shakespeare ne sont que des idylles, des petites formes, au regard du Tout de la poésie. Toute œuvre, si géniale soit-elle, n'est au regard du Tout qu'un balbutiement d'enfant ébauchant une explication du mystère de la création.

Victor Hugo n'est ni le premier, ni le seul, au XIX^e siècle, à faire de l'enfant un avatar du berger dans l'idylle moderne, mais la manière dont il traite cette figure nouvelle est particulièrement originale. Les chantres de l'idylle morale, dans la lignée de Berquin et de Jauffret, peignent les charmes de l'enfance et de la maternité dans une perspective pédagogique : leurs idylles s'adressent aux jeunes mères et les conseillent sur l'éducation de leurs enfants, ou directement aux jeunes filles, pour les instruire de leurs devoirs et leur inculquer l'amour de la vertu. L'enfant, dans ce genre d'idylles, apparaît comme un petit être attendrissant de naïveté, dont il faut former l'esprit encore incomplet. Parallèlement à cette veine pédagogique de la pastorale, une autre veine, plus mélancolique, exploite également les charmes de l'enfance. De nombreuses idylles, on l'a vu, chantent la nostalgie du pays natal et le paradis perdu de l'enfance. Elles intériorisent le schème historique traditionnel opposant l'Âge d'or originel de l'humanité à la décadence de la civilisation et le réinterprètent sur un plan psychologique : souvenirs et fantasmes nourrissent une vision désenchantée du présent et se mêlent dans la nostalgie qui porte le sujet vers les terres idéalisées de son enfance. L'image de l'enfant, dans l'idylle hugolienne, touche également à la question de la morale et à celle de l'origine, mais dans une perspective radicalement différente de celles de ses contemporains.

Du point de vue moral, « L'idylle du vieillard » invite l'adulte à se mettre à l'école de l'enfant plutôt qu'à l'éduquer. L'innocence et la spontanéité de l'enfant, comme la grâce naturelle des petits oiseaux dans *Les Chansons des rues et des bois*, ont aux yeux du poète émerveillé quelque chose de divin qui le conduit à renverser les morales contre-nature, comme la morale chrétienne, fondée sur une condamnation de l'éros, pour réinventer une autre sagesse valorisant

au contraire le jaillissement de la vie, l'instinct érotique et créateur, le *natal* en tant que tel :

L'innocence au milieu de nous, quelle largesse !
Quel don du ciel ! Qui sait les conseils de sagesse,
Les éclairs de bonté, qui sait la foi, l'amour,
Que versent, à travers leur tremblant demi-jour,
Dans la querelle amère et sinistre où nous sommes,
Les âmes des enfants sur les âmes des hommes ?

N'importe quel nouveau-né, n'importe quelle jeune fille, n'importe quel brin d'herbe témoigne de la force intacte et toujours renaissante de l'éros créateur. L'origine, en ce sens, n'est jamais perdue, elle est toujours là, offerte à qui sait « faire relâche » pour en goûter la saveur : l'idylle hugolienne se démarque en cela des idylles mélancoliques nourries par la nostalgie de l'enfance.

292

La figure de l'enfant engage enfin, chez Hugo, une réflexion originale sur la nature du langage poétique et son statut ontologique. « L'idylle du vieillard » est une méditation sur « La voix d'un enfant d'un an », sur cet état premier de la parole antérieur au langage « complet » des adultes.

La jaserie avant le langage est la fleur
Qui précède le fruit, moins beau qu'elle, et meilleur,
Si c'est être meilleur qu'être plus nécessaire.

Plus « nécessaire », le babil enfantin l'est à cause du lien ontologique qui l'unit encore au mystère sacré dont il sort à peine. « Dans ce que dit l'enfant le ciel profond s'émiette », sa parole est un « brouillard de mots divins », qui participe d'une sorte d'indéfinit ontologique antérieur à la logique conceptuelle de l'adulte, qui sépare le mot d'avec la chose. La tâche du poète, fût-il un vieillard, est de repuiser dans cet indéfinit originel du langage et de tailler ainsi dans la réalité désenchantée une brèche suffisamment grande pour que « le réel » puisse renaître. On ne saurait réduire pour autant l'idylle hugolienne à une sorte de cratylisme généralisé, fondé sur l'adéquation naturelle du nom et de la chose. Pour Hugo, les mythes et les figures poétiques ne sont que des mots, des êtres de fiction, du vent ; c'est d'ailleurs pour cette raison qu'il peut les désinvestir de leurs significations conventionnelles et les réinvestir de ses propres significations originales. Son écriture de l'idylle n'en est pas moins sous-tendue par la foi en une positivité ontologique fondamentale, indifféremment nommée nature, amour ou Dieu, à laquelle la poésie, en tant que création, donnerait accès, au moins fugitivement. C'est en cela que l'idylle hugolienne, pleinement moderne et originale, se distingue d'autres écritures contemporaines du genre, celles de Nerval, de Baudelaire ou de Mallarmé, hantées par la conscience du néant.

Nerval aurait aimé croire, sans doute, comme Hugo, que « la danse des satyres / Tourne encore au fond des bois », mais son scepticisme l'en empêche¹¹¹. Il aspire à l'unité, mais ne trouve que la dualité : son rêve de plénitude est toujours hanté par un deuil à la fois personnel et métaphysique¹¹². Les pages qu'il consacre, dans le *Voyage en Orient*, à l'arrivée à Cythère sont emblématiques de ce battement, si caractéristique de son génie, entre le rêve de l'unité primitive et le désenchantement produit par la réalité présente. Un élan d'enthousiasme transporte le narrateur lorsqu'il commence à distinguer, dans l'aube naissante, les lointains contours de l'île :

Voyez déjà de cette ligne ardente qui s'élargit sur le cercle des eaux, partir des rayons roses épanouis en gerbe, et ravivant l'azur de l'air qui plus haut reste sombre encore. Ne dirait-on pas que le front d'une déesse et ses bras étendus soulèvent peu à peu le voile des nuits étincelant d'étoiles ? Elle vient, elle approche, elle glisse amoureusement sur les flots divins qui ont donné le jour à Cythérée... Mais que dis-je ? devant nous, là-bas, à l'horizon, cette côte vermeille, ces collines empourprées qui semblent des nuages, c'est l'île même de Vénus, c'est l'antique Cythère aux rochers de porphyre : Κυτήρη πορφύρισσα... Aujourd'hui cette île s'appelle Cérigo, et appartient aux Anglais¹¹³.

Mais le désenchantement est presque immédiat :

Voilà mon rêve... et voici mon réveil ! Le ciel et la mer sont toujours là ; le ciel d'Orient, la mer d'Ionie se donnent chaque matin le saint baiser d'amour ; mais la terre est morte, morte sous la main de l'homme, et les dieux se sont envolés !

Pour rentrer dans la prose, il faut avouer que Cythère n'a conservé de toutes ses beautés que ses rocs de porphyre, aussi tristes à voir que de simples rochers de grès. Pas un arbre sur la côte que nous avons suivie, pas une rose, hélas ! pas un coquillage le long de ce bord où les Néréides avaient choisi la conque de Cypris. Je cherchais les bergers et les bergères de Watteau, leurs navires ornés de guirlandes abordant des rives fleuries ; je rêvais ces folles bandes de pèlerins d'amour aux manteaux de satin changeant... je n'ai aperçu qu'un gentleman

111 Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. III, p. 13.

112 Sur ce point, voir le beau livre de Dagmar Wieser, *Nerval : Une Poétique du deuil à l'âge romantique* (Genève, Droz, 2004), qui montre comment l'œuvre nervalienne donne forme aux différentes facettes de « la perte indéfinie » qui la hante et la fonde : « deuil d'un objet d'amour, deuil de la poésie, deuil d'un statut sacré du poète, refus de la modernité sociale » (p. 17).

113 Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, t. II, 1984, t. III, 1993 ; ici, t. II, p. 234.

qui tirait aux bécasses et aux pigeons, et des soldats écossais blonds et rêveurs, cherchant peut-être à l'horizon les brouillards de leur patrie¹¹⁴.

L'opposition du « rêve » et du « réveil » recouvre une certaine vision de l'histoire, déterminée par le schème de la décadence : Nerval idéalise l'origine de l'humanité sous les traits de l'Âge d'or païen, où la nature, vivante, était habitée par les dieux ; l'époque moderne, en revanche, lui apparaît comme un âge désenchanté, exsangue de toutes les forces qui animaient le cosmos originel, et par là même hanté par la mort. En explorant l'archipel des Cyclades, le narrateur ne foule que les débris d'une civilisation défunte :

La verte naïade est morte épuisée dans sa grotte, les dieux des bocages ont disparu de cette terre sans ombre, et toutes ces divines animations de la matière se sont retirées peu à peu comme la vie d'un corps glacé. Oh ! n'a-t-on pas compris ce dernier cri jeté par un monde mourant, quand de pâles navigateurs s'en vinrent raconter qu'en passant, la nuit, près des côtes de Thessalie, ils avaient entendu une grande voix qui criait : « Pan est mort ! » Mort, eh quoi ! lui, le compagnon des esprits simples et joyeux, le dieu qui bénissait l'hymen fécond de l'homme et de la terre ! il est mort, lui par qui tout avait coutume de vivre ! mort sans lutte au pied de l'Olympe profané, mort comme un dieu peut seulement mourir, faute d'encens et d'hommages, et frappé au cœur comme un père par l'ingratitude et l'oubli ! Et maintenant... arrêtez-vous, enfants, que je contemple encore cette pierre ignorée qui rappelle son culte et qu'on a scellée par hasard dans le mur de la terrasse qui soutient votre église ; laissez-moi toucher ces attributs sculptés représentant un sistre, des cymbales, et, au milieu, une coupe couronnée de lierre ; c'est le débris de son autel rustique, que vos aïeux ont entouré avec ferveur, en des temps où la nature souriait au travail, où Syra s'appelait Syros¹¹⁵...

Puisque « Pan est mort », puisque la terre, d'où les dieux sont partis, est désormais livrée aux *gentlemen* tireurs de pigeons et autres tristes représentants d'une humanité déchue, la tentation est grande, pour le critique, de déclarer morte également l'idylle. Les nombreuses allusions à l'idylle ne révéleraient que la nostalgie du poète, exilé de la société moderne et désireux de retrouver la plénitude de l'origine perdue. Elles constitueraient, en somme, un versant classique de l'œuvre, aux grâces un peu surannées, contrastant avec un versant plus moderne, lié à l'écriture du rêve et de la folie. Une telle interprétation explique la coexistence, dans l'histoire de la réception de l'œuvre nervalienne, de

114 *Ibid.*

115 *Ibid.*, p. 253.

deux images antithétiques de l'auteur : il y aurait d'un côté le « doux Gérard », que d'aucuns jugeront un peu fade, épris des brumes rosâtres de l'idylle ancienne, et de l'autre le Nerval moderne, précurseur des surréalistes, explorant les méandres obscurs de l'inconscient, du deuil, de la mémoire et de la folie.

Ce clivage de la figure nervalienne repose en partie, nous semble-t-il, sur une réduction de l'idylle au thème du paradis perdu. Une pensée plus complexe de la notion invite à dépasser ce premier niveau d'interprétation pour reformuler de façon plus ouverte la problématique de l'idylle dans l'œuvre nervalienne : comment Nerval articule-t-il les deux statuts constitutifs de l'idylle (le genre et le mythe) ? À quels modèles de la tradition pastorale se réfère-t-il et quel usage fait-il de ces références ? Notre étude, une fois encore, ne peut prétendre à l'exhaustivité d'une monographie, et nous la limiterons à *Sylvie*, que Nerval nommait lui-même « une sorte d'idylle »¹¹⁶. Quelques remarques synthétiques s'imposent néanmoins au préalable, pour situer les enjeux de cette bergerie valoisienne dans l'ensemble de l'œuvre.

L'idylle nervalienne

Les pages précédemment citées du *Voyage en Orient* sur l'arrivée du narrateur dans l'archipel des Cyclades se prêtent particulièrement bien à l'exercice de la pensée complexe. Au lieu de conclure de la mort de Pan à la mort de l'idylle en général, nous pouvons dégager deux niveaux de complexité, en distinguant ce qui relève du genre et ce qui relève du mythe. Au niveau générique, le texte instaure une tension entre deux modèles de la tradition pastorale, antagonistes pour Nerval, à savoir le modèle antique et le modèle « Watteau ». D'un côté, Nerval aspire à renouer avec la *nature* originelle et les puissances divines immanentes qui l'animent, mais de l'autre, il projette sur cette nature primitive tous les *artifices* des idylles galantes du XVIII^e siècle. En cherchant « les bergers et les bergères de Watteau, leurs navires ornés de guirlandes abordant des rives fleuries » et en rêvant « ces folles bandes de pèlerins d'amour aux manteaux de satin changeant », le narrateur ne se rend-il pas involontairement complice des *gentlemen* qu'il dénonce, dans la mesure où il réduit à de pures figures théâtrales les figures sacrées de l'idylle primitive ? Se dessine là une première tension, entre le naturel et l'artificiel, caractéristique de l'idylle nervalienne sur le plan générique. Une seconde tension travaille cet épisode du *Voyage en Orient*, perceptible dans le lexique employé pour évoquer l'Âge d'or primitif. Nerval superpose en effet deux conceptions antithétiques du mythe, l'une, qui l'investit d'une valeur religieuse, et l'autre, démystifiante, qui le ravale au statut de rêve ou d'illusion.

¹¹⁶ Gérard de Nerval, lettre à Maurice Sand du 5 novembre 1853, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 820.

Si le vocabulaire religieux prédomine (il est question du « front d'une déesse », de « flots divins », d'« Olympe profané » et des restes d'un ancien « culte »), la thématique du « rêve » et du « réveil » structure tout l'épisode. Dans ces pages sur l'arrivée à Cythère, Nerval décrit le processus psychologique du fantasme, qui nous fait prendre nos rêves, un instant, pour des réalités, en même temps qu'il développe une certaine vision de l'histoire et du sacré. Ces deux niveaux de complexité, générique et mythologique, ont des ramifications dans l'ensemble de l'œuvre et constituent des éléments structurels de l'idylle nervalienne.

Entre odelette et chanson populaire

296 Nerval n'a pas consacré de réflexion théorique au genre de l'idylle, comme il a pu le faire pour l'odelette ou la chanson populaire. Dans l'analyse historique et théorique de ces deux derniers genres, cependant, se glissent plusieurs références à la pastorale qui dessinent une zone d'ombre et de tensions impensées. La double assimilation de l'idylle à l'odelette et à la chanson populaire est problématique en effet, dans la mesure où tout semble opposer ces deux genres : l'odelette relève de la poésie savante et fait inmanquablement référence, pour Nerval, à la poésie de Ronsard, tandis que la chanson populaire constitue à ses yeux le modèle par excellence de la poésie naturelle, primitive et comme née de la terre même. La présence diffuse de l'idylle dans les pages consacrées à l'odelette et aux chansons populaires témoigne donc d'un paradoxe implicite sur le plan théorique, dont Nerval fera l'objet, dans *Sylvie*, d'une élucidation poétique.

La Bohème galante (1852) est un bon observatoire des glissements qui s'opèrent entre l'idylle, l'odelette et la chanson. Nerval y reprend largement les pages de l'introduction qu'il avait consacrée, en 1830, au *Choix des poésies de Ronsard*, dans laquelle il développe son analyse de l'odelette, et les intègre dans le cours d'un récit autobiographique évoquant l'époque heureuse de la bohème du Doyenné. L'appartement de la rue du Doyenné, que Nerval partageait en 1834-1835 avec ses compagnons de bohème, Camille Rogier, Théophile Gautier et Arsène Houssaye, apparaît d'emblée comme un îlot arcadique en plein Paris. L'épigraphe, extraite du *Pastor fido* de Guarini, et le mot de Virgile, « *Arcades ambo* », repris dès le « Premier château » pour désigner l'heureuse fraternité qui régnait alors, constituent la tradition pastorale en une sorte de prisme filtrant le flot des souvenirs. La bohème du Doyenné figure un Âge d'or personnel dont le narrateur de 1852 se souvient avec nostalgie :

Quels temps heureux ! On donnait des bals, des soupers, des fêtes costumées, – on jouait de vieilles comédies, où Mlle Plessy, étant encore débutante, ne dédaigna pas d'accepter un rôle : – c'était celui de Béatrice dans *Jodelet*. – Et que notre pauvre Édouard était comique dans les rôles d'Arlequin !

Nous étions jeunes, toujours gais, souvent riches... Mais je viens de faire vibrer la corde sombre : notre palais est rasé. J'en ai foulé les débris l'automne passé¹¹⁷.

Le narrateur foule ici les « débris » de sa jeunesse heureuse comme le narrateur du *Voyage en Orient* foulait, à Cérigo, ceux de l'antique Cythère païenne. Son Âge d'or personnel est un univers de fêtes galantes, une Arcadie parisienne vouée à l'amitié, à l'amour, à la gaieté et à toutes les formes d'art ; lui-même se livrait alors à l'écriture d'odelettes, inspirées de Ronsard. Ses « *juvenilia* » ronsardisantes se caractérisent par une fantaisie très « artiste », savante et artificielle comme celle de Watteau. Elles sont le fruit non seulement d'un « paradoxe ingénieux »,

Vous le voyez, mon ami – *en ce temps, je ronsardisais* – pour me servir d'un mot de Malherbe. Considérez, toutefois, le paradoxe ingénieux qui fait le fond de ce travail : il s'agissait alors pour nous, jeunes gens, de rehausser la vieille versification française, affaiblie par les langueurs du XVIII^e siècle, troublée par les brutalités des novateurs trop ardents ; mais il fallait aussi maintenir le droit antérieur de la littérature nationale dans ce qui se rapporte à l'invention et aux formes générales¹¹⁸.

mais encore d'une inspiration très érudite, par laquelle le jeune poète s'inscrit dans la lignée d'une poésie remontant à l'Antiquité :

Eh bien ! étant admis à l'étude assidue de ces vieux poètes, croyez bien que je n'ai nullement cherché à en faire le pastiche, mais que leurs formes de style m'impressionnaient malgré moi, comme il est arrivé à beaucoup de poètes de notre temps.

Les *odelettes*, ou petites odes de Ronsard, m'avaient servi de modèle. C'était encore une forme classique, imitée par lui d'Anacréon, de Bion, et, jusqu'à un certain point, d'Horace. La forme concentrée de l'odelette ne me paraissait pas moins précieuse à conserver que celle du sonnet, où Ronsard s'est inspiré si heureusement de Pétrarque, de même que, dans ses élégies, il a suivi les traces d'Ovide ; toutefois, Ronsard a été généralement plutôt grec que latin, c'est là ce qui distingue son école de celle de Malherbe¹¹⁹.

Poursuivant l'analyse de ses odelettes ronsardisantes, Nerval insiste ensuite sur leur caractère musical et glisse insensiblement vers le modèle de la chanson populaire. Citant une strophe de son ode sur les papillons, il écrit ainsi :

117 *Ibid.*, p. 236.

118 *Ibid.*, p. 264.

119 *Ibid.*, p. 265.

C'est encore une coupe à la Ronsard, et cela peut se chanter sur l'air du cantique de Joseph. Remarquez une chose, c'est que les odelettes se chantaient et devenaient même populaires [...] ¹²⁰.

Dagmar Wieser a finement analysé ce glissement opéré dans le chapitre « Musique », en montrant notamment que, si Nerval « a tort de croire que les odes et les odelettes de Ronsard se sont fondues dans le patrimoine oral », cette croyance est néanmoins révélatrice de « ses propres aspirations au lyrisme » ¹²¹. La réflexion sur le caractère musical et oral de l'odelette reconduit Nerval vers le modèle folklorique, vers ces chants nationaux dont « les rythmes anciens [sont] conformes au génie primitif de la langue » ¹²². Véritable pivot de *La Bohême galante*, le chapitre « Musique » nous fait ainsi passer de l'odelette à la chanson populaire et de l'Arcadie parisienne du Doyenné à la terre natale du Valois ¹²³. La chanson populaire, tout en assonances et truffée de hiatus, constitue pour Nerval le modèle d'une poésie naturelle qui, contrairement à la poésie gourmée des poètes académiques, n'aurait jamais rompu avec la « voix vive » et la musicalité primitive de la langue ¹²⁴. Or, à la fin de *La Bohême galante*, c'est en assimilant l'une de ces chansons populaires à de « l'idylle antique » que Nerval fait l'éloge de son inspiration naïve :

298

Ah ! qu'y fait donc bon ! – Qu'y fait donc bon – Garder les vaches – Dans l'paquis aux bœufs, – Quand on est deux, – Quand on est quatre, – On s'embarrasse Quand on est deux, – Ça vaut bien mieux !

Qu'elle est nature, celle-là, et que c'est bien la chanson d'un berger !... Mais on la connaît par les *Mémoires* de Dumas ; – c'est, en effet, une chanson des environs de Villers-Cotterêts, où il a été élevé.

Citons pourtant les vers que dit le berger à la jeune Isabeau :

« Ton p'tit mollet rond – Passe sous ton jupon... – T'as quinze ans passés. – On le voit bien assez ! »

C'est de l'idylle antique, et l'air est charmant ¹²⁵.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 271.

¹²¹ Dagmar Wieser, *Nerval : une poétique du deuil*, op. cit., p. 243.

¹²² Nerval, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 278.

¹²³ Nerval reprend, avec quelques modifications, le contenu d'un article sur « Les Vieilles ballades françaises », qu'il avait publié le 10 juillet 1842 dans *La Sylphide*, de la même manière qu'il avait auparavant repris des pages de son Introduction au *Choix des poésies de Ronsard*.

¹²⁴ Sur ce point, voir Dagmar Wieser, *Nerval : une poétique du deuil*, op. cit., p. 234-237 et p. 293-302.

¹²⁵ Nerval, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 305.

De l'épigraphie tirée du *Pastor fido* à cette ultime chanson folklorique digne de « l'idylle antique », *La Bohème galante* tourne d'un bout à l'autre dans le cercle de l'idylle, dont elle fait affleurer, implicitement, le paradoxe essentiel : l'odelette et les fêtes galantes du Doyenné figurent le pôle artificiel du genre, tandis que les chansons populaires et le Valois natal en figurent le pôle naturel. Dans ces pages de 1852, Nerval insiste sur la continuité musicale qui relie ces deux pôles : tout se passe comme si la musique, et plus spécialement le chant, permettait à ses yeux de dépasser la dualité de l'artifice et de la nature en poésie.

L'assimilation de l'idylle à la chanson populaire, particulièrement manifeste dans le *Voyage en Orient*, est révélatrice de cette aspiration nervalienne à un lyrisme musical. Le narrateur porte sur les terres orientales qu'il découvre un regard toujours médiatisé par la culture savante dont il est pétri, mais il espère atteindre chaque fois une terre primitive, où seraient préservées, intactes, la nature et la voix vive de l'origine. Il aborde Cérigo en pensant à la Cythère de Watteau et à ses bergers « aux manteaux de satin changeant », mais il rêve d'y retrouver les traces de l'Âge d'or païen. Plus tard, dans « Les Femmes du Caire », le narrateur, qui a passé la nuit dans une cage, est réveillé par le chant d'un jeune homme, qu'il assimile instinctivement à celui des pasteurs de l'idylle antique :

C'est peut-être, me disais-je, quelque chant d'un pasteur de Trébizonde ou de Marmarique. Il me semble entendre des colombes qui roucoulent sur la pointe des ifs ; cela doit se chanter dans des vallons bleuâtres où les eaux douces éclairent de reflets d'argent les sombres rameaux du mélèze, où les roses fleurissent sur de hautes charmilles, où les chèvres se suspendent aux rochers verdoyants comme dans une idylle de Théocrite¹²⁶.

Cette chanson s'avérera n'être en réalité, au grand désespoir du narrateur, « qu'une sottise chanson politique », mais cette révélation décevante confirme une chose : la poésie primitive que Nerval rêve de retrouver, qu'il la nomme idylle ou chanson populaire, est affaire de musique et de voix, de matière sonore plus que de significations. L'idylle nervalienne se déploie donc dans une sorte d'entre-deux, dans le champ d'une tension permanente entre les costumes satinés de Watteau et la voix vive de l'origine, entre le théâtre et la nature, entre les fêtes galantes d'un XVIII^e siècle « où le naturel même était affecté » et les troupes des pasteurs primitifs, entre la savante odelette et la chanson populaire.

De là, sans doute, la place de choix que Nerval réserve au modèle rousseauiste parmi toutes les références à la tradition pastorale : si les bergers de Watteau sont du côté de l'artifice et les pasteurs de Théocrite les emblèmes de la nature primitive, Rousseau apparaît, lui, comme une figure beaucoup plus ambivalente

¹²⁶ Nerval, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 421.

et, à ce titre, une figure d'identification privilégiée de Nerval. De Rousseau, Nerval retient l'*Essai sur l'origine des langues*, qui nourrit sa rêverie primitiviste et sa quête d'une musicalité originelle du langage. Dans *La Bohème galante*, par exemple, Rousseau est évoqué dans le chapitre « Musique », qui fait glisser progressivement la réflexion de l'odelette savante à la chanson populaire. Projetant sur les odelettes de Ronsard son rêve d'un lyrisme musical, Nerval étaye son propos en se référant à Rousseau et au chansonnier Pierre Dupont : « Je suis persuadé, écrit-il, que tout poète ferait facilement la musique de ses vers s'il avait quelque connaissance de la notation. Rousseau est cependant presque le seul qui, avant Pierre Dupont, ait réussi »¹²⁷. Quelques chapitres plus loin, cependant, *La Bohème galante* présente un autre visage de Rousseau : dans les pages sur Ermenonville, maintes fois reprises et recomposées depuis *Les Faux Sauniers* jusqu'à *Sylvie*, Nerval évoque l'asile offert à Rousseau par René de Girardin, cette île des Peupliers avec sa grotte factice, ses bassins artificiels, ses fontaines et ses rochers, surtout, gravés de ronflantes inscriptions poétiques imitées de Gessner ou de Roucher. Lorsqu'il reprend une dernière fois ces pages, dans *Sylvie*, Nerval les débarrasse des longues considérations politiques sur les Illuminés qui se réunissaient au château d'Ermenonville avant la Révolution, pour ne retenir que cette image du dernier séjour de Rousseau. La référence à *La Nouvelle Héloïse*, si prégnante dans *Sylvie*, vient faire écho à ces grâces artificielles de l'île des Peupliers : les phrases de ce grand roman, que beaucoup, à l'époque de Nerval, tenaient encore pour un modèle de prose poétique, sonnent creux dans la bouche du narrateur qui les récite à Sylvie¹²⁸ ; ce ne sont que des grands mots qui n'engagent pas le narrateur, une manière bien artificielle de *phraser* au regard de la spontanéité encore vive de Sylvie, cueillant des fraises parfumées et fredonnant les chansons de ses aïeules. Il ne reste plus rien de la poésie originelle dans le pathos sentimental du roman ; la parole s'est figée en clichés, la musique s'est pétrifiée en tableaux, comme cette « série encadrée de gravures de l'*Émile* et de *La Nouvelle Héloïse*, par Moreau », que le narrateur nervalien retrouve, à Montagny, dans la maison de son oncle défunt¹²⁹. Si Rousseau apparaît comme l'une des références majeures de l'idylle nervalienne, c'est donc parce qu'il réunit, aux yeux de Nerval, les deux pôles constitutifs du genre, à savoir le pôle naïf, dont relève toute la rêverie primitiviste sur la langue originelle, et le pôle critique d'une écriture consciente de tous les artifices auxquels est voué le poète moderne.

¹²⁷ *Ibid.*, t. III, p. 271.

¹²⁸ Voir Dagmar Wieser, *Nerval : une poétique du deuil*, op. cit., p. 273.

¹²⁹ Nerval, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 556.

Cette ambivalence de l'idylle reste largement impensée dans l'œuvre nervalienne, jusqu'à *Sylvie* du moins. Les références à la tradition pastorale, que nous avons rassemblées ici en un propos synthétique, sont en réalité très éparses et n'apparaissent qu'au détour d'autre chose. *La Bohème galante*, par exemple, en faisant la synthèse de la réflexion critique antérieure, montre que la pensée nervalienne des genres poétiques s'articule essentiellement autour de l'odelette et de la chanson populaire : l'assimilation de ces genres à celui de l'idylle ne se fait qu'implicitement, au détour d'une exclamation ou d'une citation. À travers cette analyse critique de la petite ode et de la chanson, cependant, Nerval tente surtout de définir son propre cheminement entre l'enthousiasme poétique et la chute dans une prose désenchantée : son écriture, qui ne se résume ni à l'odelette ni à la chanson folklorique, est prise dans une tension permanente entre la poésie – ce rêve d'un retour à la voix vive de l'origine, à la musique primitive du langage – et la prose, fondamentalement critique, exhibant avec ironie sa propre artificialité. Cette tension constitutive de son écriture n'est pas sans rapport avec l'ambivalence de l'idylle et c'est en se donnant pour tâche d'illustrer son Valois en « une sorte d'idylle » que Nerval parviendra à formuler, dans *Sylvie*, son plus bel art poétique : en élucidant, à travers l'écriture, cette ambivalence jusqu'alors impensée du genre de l'idylle, il approfondira la compréhension de sa propre quête dans le langage et ressaisira une part jusqu'alors largement inconsciente de sa logique créatrice. Ce réinvestissement critique du genre de l'idylle est inséparable d'une déconstruction du *mythe* pastoral, manifeste dans *Sylvie*, mais dont les principaux éléments, là encore, sont déjà présents, mais épars, dans les œuvres antérieures.

Intériorisation et démythification du mythe pastoral

Le mythe pastoral donne corps à la représentation de l'Âge d'or primitif et l'on sait la fascination qu'il exerce sur Nerval. Le *Voyage en Orient* fait ainsi miroiter, dans une perspective syncrétique, au moins trois facettes – païenne, hébraïque et populaire – du mythe de l'originaire. Les références aux idylles de Théocrite¹³⁰, aux bucoliques de Virgile¹³¹ et plus largement à toutes les figures de la mythologie pastorale, comme les faunes, les nymphes, Vénus et Pan, se mêlent à l'évocation des fêtes patriarcales, des amours de Joseph et de Zuleïka¹³²,

130 Nerval, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 421, 476.

131 Nerval fait allusion à « l'équivoque classique de l'églogue de Corydon » (*ibid.*, p. 432) dans un chapitre des « Femmes du Caire » intitulé « Idylle », puis mentionne la nymphe Galatée de la III^e bucolique, qui fuit après s'être laissé voir, à la fin de « Druses et Maronites » (*ibid.*, p. 604).

132 *Ibid.*, p. 410.

et du Cantique des Cantiques¹³³, pour dessiner une représentation synchrétique, relativement courante depuis le XVIII^e siècle, des origines de l'humanité. Cette représentation s'enrichit d'une rêverie romantique sur l'âme du peuple et, plus généralement, sur tout le folklore populaire, qui conserveraient quelque chose de l'âme primitive. Au Caire, par exemple, le spectacle d'un jeune chevrier trayant ses bêtes pour lui vendre du lait suffit à transporter le narrateur dans l'univers idéalisé de l'idylle, quelle que soit la brutalité d'ailleurs avec laquelle le jeune homme lui réclame ensuite son argent¹³⁴ ; au Liban, il trouve à « la mélopée traînante d'un récitatif nasillard » et aux voix gutturales de jeunes gens assemblés dans un cabaret, où ils « restent à boire et à chanter d'ordinaire jusqu'à deux heures du matin », le charme d'une « musique primitive et biblique »¹³⁵ ; à Constantinople, enfin, le personnage lubrique d'une pièce populaire, Caragueuz, ne lui semble rien de moins qu'« un souvenir égaré du dieu de Lampsaque, de ce Pan, père universel, que l'Asie pleure encore »¹³⁶.

302

Ce mythe de l'originaire, omniprésent dans l'œuvre nervalienne, fait l'objet d'une double intériorisation, l'une idéalisante, l'autre critique. Tous les textes sur le Valois, comme ceux consacrés à la bohème du Doyenné, projettent sur l'histoire personnelle du sujet les lumières idéalisantes du mythe. Ce « vieux pays du Valois, où, pendant plus de mille ans, a battu le cœur de la France » figure, aux yeux du narrateur nervalien, un îlot arcadique qu'il a cru longtemps préservé des corruptions de la modernité¹³⁷. Lorsqu'il constate que cette Arcadie même est perdue, le désenchantement qu'il éprouve est à la hauteur de cette idéalisation préalable. À ce premier type d'intériorisation du mythe pastoral, transposé sur le plan de l'histoire personnelle, s'en ajoute un autre, qui consiste en sa redéfinition psychologique. Dans l'épisode de l'arrivée à Cythère du *Voyage en Orient*, par exemple, nous avons vu que Nerval superposait un discours d'ordre psychologique à ses considérations religieuses sur l'antique animation de la nature : ce qui relevait du mythe, à valeur religieuse, tend à n'être plus qu'un « rêve », le pur fantasme d'une âme mélancolique en mal d'absolu, que vient dissiper soudain le moment du « réveil » ou de la désillusion. Nerval porte sur son incorrigible propension à l'idéalisation un regard lucide et souvent plein d'humour. Lorsqu'il s'enflamme, à Vienne, pour une charmante Vénitienne rencontrée à la sortie d'un théâtre, et qu'il se persuade, avant même de la connaître, d'avoir trouvé la femme idéale, il porte un regard amusé sur sa propre

¹³³ *Ibid.*, p. 680-687, et plus largement toute l'« Histoire de la Reine du matin et de Soliman, prince des génies ».

¹³⁴ *Ibid.*, p. 355.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 479.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 655.

¹³⁷ *Ibid.*, t. III, p. 541.

naïveté : « tout cela me paraît bien berger » écrit-il à son ami, en attendant que l'heure sonne du premier rendez-vous¹³⁸. De même, lorsqu'il comprend que la chanson du jeune Arménien, qu'il avait prise pour un chant digne des bergers de Théocrite, n'est en réalité qu'une « sottise chanson politique », il exprime sa déception avec une pointe d'ironie envers lui-même :

« C'est, me dit-il, une chanson qu'on a faite à l'époque du massacre des janissaires. J'ai été bercé avec cette chanson. »

Comment ! disais-je en moi-même, ces douces paroles, cet air langoureux renferment des idées de mort et de carnage ! ceci nous éloigne un peu de l'églogue¹³⁹.

Ainsi teintées d'ironie, les références à l'idylle participent d'une critique de la naïveté et de l'aveuglement suscité par l'enthousiasme et l'idéalisation.

Le mythe pastoral a donc un statut complexe dans l'œuvre nervalienne et se situe, comme le genre de l'idylle, dans une sorte d'entre-deux, défini par la tension permanente entre foi et démythification, religion et psychologie, enthousiasme et ironie. Tous ces éléments épars de la constellation pastorale, *Sylvie* les rassemble en un miroir de concentration inédit, qui fait apparaître toutes les ambivalences jusqu'alors impensées de l'idylle. Dans le réinvestissement critique de l'idylle, genre et mythe, ne se joue dès lors rien de moins que l'élucidation des rapports qu'entretient le sujet poétique avec la réalité, le langage, et lui-même. – Où l'on voit que le « doux Gérard » bucolique est aussi le moderne explorateur de « l'espace du dedans ».

Sylvie

« C'est une sorte d'idylle... »

Nouvelles, récits poétiques ou poèmes en prose, *Les Filles du Feu* semblent échapper à toutes les catégories génériques identifiées par la tradition classique. Pourtant, *Sylvie* est explicitement rattachée par Nerval à la tradition de l'idylle et c'est comme telle que l'œuvre fut reçue par ses contemporains. Dans la lettre du 5 novembre 1853 qu'il adresse à Maurice Sand, Nerval inscrit son œuvre dans la lignée des bergeries sandiennes, d'inspiration populaire et régionale :

J'ai écrit il y a trois ou quatre mois un petit roman qui n'est pas tout à fait un conte. C'est intitulé *Sylvie*, et cela a paru dans la *Revue des Deux Mondes*

138 *Ibid.*, t. II, p. 204.

139 *Ibid.*, p. 424.

[...]. C'est une sorte d'idylle, dont votre illustre mère est un peu cause par ses bergeries du Berry. J'ai voulu illustrer aussi mon Valois¹⁴⁰.

Et c'est le terme *idylle* encore qui revient sous la plume d'un lecteur averti comme Théophile Gautier :

Sylvie, l'œuvre la plus récente de l'écrivain, nous semble un morceau tout à fait irréprochable ; ce sont des souvenirs d'enfance ressaisis à travers ce gracieux paysage d'Ermenonville, sur les sentiers fleuris, le long des rives du lac, au milieu des brumes légères colorées en rose par les rougeurs du matin ; une idylle des environs de Paris, mais si pure, si fraîche, si parfumée, si humide de rosée, que l'on pense involontairement à Daphnis et Chloé, à Paul et Virginie, à ces chastes couples d'amants qui baignent leurs pieds blancs dans les fontaines ou restent assis sur les mousses aux lisières des forêts d'Arcadie ; on dirait un marbre grec légèrement teinté de pastel aux joues et aux lèvres par un caprice de sculpteur¹⁴¹.

304

La beauté de cette « idylle des environs de Paris » a plus à voir, selon Gautier, avec l'idéal classique de l'Arcadie qu'avec l'esthétique sandienne, pourtant revendiquée par Nerval, du roman champêtre, régional et populaire. Gautier projetterait-il sur *Sylvie* son propre idéal d'une beauté marmoréenne ou Nerval aurait-il manqué le but qu'il s'était fixé d'« illustrer » son Valois ? Les choses ne sont pas si simples. En effet, dans la lettre à Maurice Sand, la référence à la bergerie berrichonne participe d'une volonté à peine déguisée de flatter un destinataire, à qui, rappelons-le, Nerval demande de bien vouloir illustrer une prochaine édition de *Sylvie*. Il y a en outre, dans les deux modalisateurs utilisés (« *une sorte d'idylle, dont votre mère est un peu cause...* »¹⁴²), le signe d'un écart par rapport au modèle évoqué : tout se passe comme si Nerval employait ici le terme *idylle* faute de mieux, pour fournir à Maurice Sand un repère générique estampillé par la tradition sans avoir à épiloguer sur l'originalité de ce « petit roman qui n'est pas tout à fait un conte ». Quant aux rapprochements effectués par Gautier entre *Sylvie* et la tradition arcadique de l'idylle, on ne peut leur dénier un ancrage textuel évident au sein de cette nouvelle qui se présente comme une véritable mosaïque de références intertextuelles, rassemblant toute la gamme des modèles traditionnels de l'idylle.

Ainsi, le « Dernier feuillet » rassemble-t-il, par exemple, trois références explicites à cette tradition littéraire : il est question de « l'idylle antique », de

140 Nerval, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 819-820.

141 Théophile Gautier, « *Lorely, – Les Filles du feu* », *Le Moniteur*, 25 février 1854. Passage cité par Jean-Nicolas Illouz, dans « Nerval, “sentimental” et “naïf” : l'idylle, l'élégie et la satire dans *Sylvie* », *Europe*, n° 935, mars 2007, p. 122-141, ici p. 138, note 10.

142 Nous soulignons.

l'idylle tragique, avec l'allusion au *Werther* goethéen, et des idylles sentimentales de Gessner, de Rousseau et de Roucher. Deux autres intertextes traditionnels sont mentionnés au cours de la nouvelle, la pastorale biblique du « cantique de l'Écclésiaste », citée dans l'épisode des noces enfantines d'Othys, et l'imaginaire des fêtes galantes, qui sert de cadre à la fête patronale de Loisy dans « Un voyage à Cythère ». Dans la lettre à Maurice Sand, Nerval reprend d'ailleurs cette référence à Watteau, comme si la douceur tendre du pastel, qu'y reconnaissait Gautier, venait baigner d'idéal ce que la bergerie pouvait avoir de trop rustique :

La nouvelle vous indiquera suffisamment le genre de paysage qui est celui des Watteau et des Lancret. C'est là le genre même, moins sévère que le paysage du Berry, qui donnerait un caractère aux compositions¹⁴³.

Rattachée au genre de l'idylle par ces multiples références artistiques et littéraires, *Sylvie* l'est également par sa forme, puisqu'elle se présente comme une série de « petits tableaux », et par tous les lieux communs de la pastorale qu'elle véhicule, du *locus amœnus* au dîner rustique, en passant par le mythe rousseauiste de l'humanité innocente, l'opposition géographique et morale de la ville et de la campagne, le colloque sentimental et les amours de bergers représentés sur un « antique trumeau ». Jean-Nicolas Illouz a précisément recensé l'ensemble de ces lieux communs, et il n'est pas nécessaire ici d'en refaire l'inventaire. Nous nous interrogerons, en revanche, sur la signification de tout ce « bric-à-brac » pastoral et sur son statut au sein de la nouvelle.

La nature des références intertextuelles appelle une première remarque. Le modèle idyllique, ou plutôt *les* modèles idylliques, en effet, ne sont pas les seules références culturelles explicites dans cette nouvelle saturée de littérature, où l'auteur cite également Pérégrinus et Apulée (chap. I), Dante (chap. II), Pétrarque et Francesco Colonna (chap. VII), l'*Anacharsis* et l'*Émile* (chap. IX), les paroles rituelles des initiés d'Éleusis (chap. XIII), et des imitations poétiques ou dramatiques de l'œuvre de Schiller (chap. XIII). Ces réminiscences intertextuelles, il est vrai, n'ont pas toutes le même statut, et le fait, par exemple, qu'Aurélié s'illustre dans des pièces inspirées de Schiller, ne suffit pas à faire de *Sylvie* une œuvre schillérienne : replacée dans son contexte, et pour signifiante qu'elle soit, la référence au dramaturge allemand n'a pas la dimension métapoétique qui lui conférerait un indice de généricité semblable à celui de l'idylle. En revanche, les références à Apulée, à Dante et aux mystères d'Éleusis dessinent les contours d'un modèle initiatique qui semble doué, lui, d'une valeur métapoétique. L'importance du schème initiatique n'est plus à démontrer et l'on sait qu'il servira de contrepoint paradoxal au discours médical de la folie

¹⁴³ Nerval, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 820.

dans *Aurélia*. Dans *Sylvie* déjà, la situation encadrante des références au modèle initiatique nous invite à lire comme une quête le double voyage, physique (le retour au Valois) et mental (la remémoration), du narrateur parisien. Dès le premier chapitre, le présent de la diégèse est rapproché de « l'époque de Pérégrinus et d'Apulée », de ce moment dit de la « décadence » latine où le paganisme officiel cède progressivement le pas à des formes de religion plus personnelles, porteuses d'un espoir de Salut individuel. Tout contribue, dans ce chapitre, à faire de « l'homme matériel » aspirant « au bouquet de roses qui devait le régénérer par les mains de la belle Isis », un répondant allégorique du narrateur, celui-ci rejetant la matière (l'argent et la femme réelle qu'il pourrait corrompre) au profit d'une « image », de « l'idéal ». Le chapitre XIII, qui se présente comme une première conclusion de la nouvelle avant la prise de distance critique du « Dernier feuillet », renouvelle explicitement cette assimilation du narrateur à l'initié :

306

J'ai passé par tous les cercles de ces lieux d'épreuves qu'on appelle théâtres. « J'ai mangé du tambour et bu de la cymbale », comme dit la phrase dénuée de sens apparent des initiés d'Éleusis. – Elle signifie sans doute qu'il faut au besoin passer les bornes du non-sens et de l'absurdité : la raison pour moi, c'était de conquérir et de fixer mon idéal¹⁴⁴.

Derrière l'apparente hétérogénéité des références culturelles se dessine donc une certaine cohérence : *Sylvie* est explicitement placée sous le double signe de l'idylle et de la quête initiatique. Après avoir analysé le schème idyllique, nous devons donc étudier la manière dont il s'articule avec le schème initiatique.

La valeur des différentes références à l'idylle appelle une seconde remarque préalable. Depuis ses premières théorisations, l'écriture de l'idylle semble inséparable, nous l'avons vu, d'une prise de position dans le débat rhétorique qui oppose les tenants du style « simple » et les tenants du style « galant » ou « fleuri ». Ce débat théorique sur l'introuvable équilibre stylistique de l'idylle se traduit dans les textes par une surdétermination axiologique des références à la tradition pastorale. Ainsi, lorsque Boileau cite Ronsard, Virgile et Théocrite dans les vers de son *Art poétique* (1674) consacrés au genre de l'idylle (II, v. 1-37), il le fait dans une perspective normative : les « Idylles gothiques » de Ronsard sont jugées plates et grossières, tandis que Théocrite et Virgile sont présentés comme les maîtres du genre, sachant allier grâce et simplicité. À la fin du XVIII^e siècle, Florian se situe toujours dans cette perspective normative quand il théorise, dans *l'Essai sur la pastorale* (1800), l'esthétique mise en œuvre dans son *Estelle* : c'est en évaluant les mérites et les défauts de ses prédécesseurs

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 565.

qu'il justifie sa nouvelle « formule » de roman pastoral, destinée à reconquérir les faveurs d'un public qui s'est détourné du genre. Tout se passe comme s'il existait une entité idéale, nommée tantôt églogue, idylle ou bergerie, réalisant le parfait équilibre entre l'élégance et la simplicité, l'artifice et la naïveté – entité que chaque œuvre singulière se devrait d'incarner au plus près, rivalisant pour cela avec les modèles qu'elle imite et tente de perfectionner. C'est dans cette perspective d'une rhétorique normative encore que se situe Philippe d'Arbaud-Jouques, un de ces poètes néo-classiques contemporains de Nerval : le recueil qu'il publie en 1845 chez Garnier, sous le titre *Etnéennes. Idylles dans la manière antique, accompagnées de notes et d'une dissertation sur les flûtes des anciens*, est tissé de préceptes destinés à perfectionner le genre et l'évocation des modèles traditionnels s'y accompagne toujours d'un jugement de valeur. L'« Avertissement » liminaire, par exemple, s'ouvre sur la mise en opposition de deux esthétiques :

Voici un ouvrage tout littéraire, ainsi que son titre l'annonce. L'Idylle, serait-elle traitée par un talent supérieur au mien, ne saurait aujourd'hui obtenir de la vogue ; car ce genre que l'on accueille encore avec plaisir dans les autres arts est en Poésie entièrement discrédité. Peut-être même que, prévenu par ce titre seul, le lecteur s'attend à retrouver, au milieu de paysages d'après Boucher et Vateau [*sic*], ces discours surchargés de bel esprit et de fade galanterie, cette sensibilité aussi affectée qu'incessante de bergers couronnés de roses et portant des rubans à leurs houlettes. Mais ici l'Idylle revient aux traces simples et naturelles de Théocrite et de Virgile. C'est aux littérateurs dignes d'apprécier leurs immortels écrits que l'auteur de ce faible travail ose s'adresser¹⁴⁵.

Plus significatives encore, ces longues notes accompagnant les références littéraires au gré de leur apparition dans le corps des poèmes. Citons par exemple l'*Épilogue* du recueil :

C'est ainsi que j'accorde, étendu sous un chêne,
Les soupirs d'une flûte au bruit d'une fontaine.
À l'exemple d'André, mais moins ingénieux,
Je reprends ce labeur qui fit, chez nos aïeux,
Souffler d'antiques airs sur la flûte angevine
Au berger qui chanta la forêt de Gastine.
Quand Vesper a brillé, de ce bocage épais
Je sors, j'erre, entouré de fraîcheur et de paix.
Que mon âge s'écoule en ces pures délices !

¹⁴⁵ Philippe d'Arbaud-Jouques, *Etnéennes, idylles dans la manière antique, accompagnées de notes et d'une dissertation sur les flûtes des anciens*, Paris, Garnier frères, 1845, p. V.

Fortune, aux champs, aux bois que nous font tes caprices,
Tes trompeuses faveurs, ton funeste courroux ?
Nos cœurs sont innocents et les dieux sont pour nous¹⁴⁶.

L'allusion familière à André Chénier, au troisième vers, est ainsi le prétexte à une longue note sur l'esthétique bucolique du poète, louant certes « l'énergie » et la « sensibilité » dont il fait preuve, mais dénonçant également ici et là quelques torts « que le goût et la morale auraient garde de pardonner », comme « d'avoir, pour mieux imiter Théocrite, comme lui, corrompu ses bergers et enchéri même sur lui, en faisant tenir à des bergères les discours des plus basses courtisannes [*sic*] »¹⁴⁷. La critique débouche sur l'énoncé de préceptes destinés à perfectionner le genre :

308

Quels seraient donc les moyens d'amener le genre à perfection ? Il me semble que les voici : étudier *par soi-même* les mœurs de ceux qu'on veut peindre et saisir dans la nature ce qu'elle peut offrir chez eux de louable, étude infructueuse, toutes les fois qu'elle aura lieu dans un château et en conversant avec ses fermiers, mais qui cesserait de l'être, si, dans quelques pays éloignés du sien, on séjournerait quelques temps dans un village, confondu avec ses habitants, d'eux inconnu et traitant comme eux. L'observation saisirait le récit d'une action vertueuse, un propos rempli de sagesse, une expression naïve, le langage d'un enfant avec la même attention que met le peintre à saisir sur le moment l'expression de la physionomie. Il observerait avec le même soin les aspects des sites différents afin de choisir les plus beaux pour en orner le lieu d'une scène vertueuse et aussi aimable que naturelle¹⁴⁸.

Le même type de note, à la fois critique et normative, accompagne la périphrase du sixième vers de l'*Épilogue*, qui désigne Ronsard. L'enjeu n'est pas d'étudier ici le détail de ces préceptes, ni même de les confronter à la poétique effectivement mise en œuvre dans les *Etnéennes*, mais de souligner la persistance, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, d'un certain usage axiologique des références intertextuelles¹⁴⁹.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 95-96.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 173.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 174-175.

¹⁴⁹ Graham Robb, dans *La Poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852* (Paris, Aubier, 1993), amorce une comparaison intéressante entre les sonnets des *Etnéennes* et ceux des *Chimères* : « Si l'on ne considère que la forme, l'emploi de majuscules et de corps différents, la juxtaposition de l'histoire moderne et la mythologie, les dieux antiques qui parlent à la première personne, on pourrait classer *Les Chimères*, elles aussi, sous la rubrique *idylles antiques*, en observant que le poète a simplement omis les notes explicatives qui accompagnent d'habitude ce genre de poème. Plus exactement, on peut dire qu'en exploitant ce genre allégorique, inspiré par Chénier, Nerval a su créer, à l'intérieur de conventions poétiques, une poésie sibylline où l'allusion suggestive et la juxtaposition imitent les structures du rêve » (p. 112-113).

Il en va tout autrement dans *Sylvie*, où les registres et les modèles les plus divers de la pastorale sont fondus sans qu'il soit possible de déterminer auquel d'entre eux va la préférence de l'auteur. Jean-Nicolas Illouz a parfaitement décrit la manière dont le chapitre VI, par exemple, intitulé « Othys », « *marie ensemble* une représentation prosaïque de la réalité rustique et son idéalisation poétique », en un mouvement qui rassemble tous les registres de l'idylle : « son registre « bas », au début du chapitre ; son registre « élevé » à la fin du chapitre, placée sous le signe de la poésie biblique ; son registre « moyen » qui, à la mi-temps du chapitre, se reconnaît dans la référence à Greuze »¹⁵⁰. Le critique a montré, en outre, que cet équilibre des esthétiques traditionnellement opposées se jouait à l'échelle de la nouvelle entière, le réalisme rustique du chapitre XII, « Le père Dodu », répondant à la préciosité galante du « Voyage à Cythère » inspiré de Watteau au chapitre IV.

Comment interpréter ce réinvestissement nervalien de la tradition pastorale ? *Sylvie* se fait-elle la simple caisse de résonance des différentes esthétiques de l'idylle, ou renouvelle-t-elle le genre de façon originale ?

Idylle et décadence

Le premier chapitre, « Nuit perdue », met en place une série d'oppositions traditionnelles. D'un côté, l'univers parisien corrompu, avec ses théâtres, ses cafés, ses assemblées nombreuses où s'aiguisent les intérêts, les plaisirs et les ambitions de chacun. De l'autre, l'univers idyllique d'une campagne idéalisée, « un souvenir de la province depuis longtemps oubliée, un écho lointain des fêtes naïves de la jeunesse » – petit tableau digne de Longus, où rien ne manque, ni les bœufs, ni les guirlandes tressées par des jeunes filles en fleurs, ni le cortège des garçons fiers comme des princes¹⁵¹.

L'ensemble de la nouvelle file cette double antithèse, géographique et morale. La région du Valois apparaît en effet comme une province reculée, que sa situation quasi insulaire semble préserver des bouleversements de l'histoire et de la corruption des villes. Les traditions ancestrales s'y perpétuent et la langue même a la pureté de l'origine : c'est le mythe, du moins, qui revient sans cesse sous la plume de Nerval, à travers l'évocation obsessionnelle de la voix « fraîche et pénétrante, légèrement voilée » des jeunes filles, « chantant de vieux airs transmis par leurs mères, et d'un français si naturellement pur, que l'on se sentait bien exister dans ce vieux pays du Valois, où, pendant plus de mille ans, a battu le cœur de la France »¹⁵². Le narrateur, dans ce *locus amœnus* valoisien,

150 Jean-Nicolas Illouz, « Nerval, "sentimental" et "naïf" », art. cit., p. 128.

151 Nerval, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 540.

152 *Ibid.*, p. 541.

reste le « Parisien », chaleureusement accueilli, certes, par de « bons paysans en blouses, aux mains rudes »¹⁵³, mais comme étranger toujours à la naïveté qui les caractérise : quand Sylvie cueille simplement des fraises, le Parisien récite des fragments de l'*Héloïse*, qui paraissent, par contraste, bien pompeux et artificiels. Les antithèses de ce type sont nombreuses et bien connues de la critique nervalienne : elles révèlent la nature oppositionnelle de l'idylle, qui n'existe que dans le contraste qui l'oppose à la réalité imparfaite.

Nerval ne s'en tient pas cependant à ces oppositions simples et les frontières se brouillent dans la brume aux teintes roses et bleues de l'idylle valoisienne. L'antithèse initiale du théâtre et de la nature, qui semblait dresser une frontière entre la province et l'univers parisien, se rejoue sans cesse au cœur même du Valois. Dès le chapitre III, par exemple, le narrateur rapproche son amour d'enfant pour Adrienne de celui qu'il éprouve aujourd'hui pour l'actrice. L'artifice est encore souligné dans le chapitre suivant, qui narre cette fête patronale « où, par une fantaisie pleine de goût, on avait reproduit une image des galantes solennités d'autrefois »¹⁵⁴ :

310

La traversée du lac avait été imaginée peut-être pour rappeler le *Voyage à Cythère* de Watteau. Nos costumes modernes dérangeaient seuls l'illusion¹⁵⁵.

« Othys », qui est sans doute, avec « Un voyage à Cythère », celui des chapitres qui se rattache le plus ostensiblement à la tradition de l'idylle, est également placé sous le signe du théâtre : les enfants se déguisent en « marié[s] de l'autre siècle », et le narrateur se complait dans la description des « fanfreluches », des « rubans passés » et de tout le « modeste clinquant » qui sert à la métamorphose. Il n'est pas jusqu'à la tante de Sylvie qui ne soit un instant comparée aux actrices parisiennes, alors même qu'elle incarne la paysanne, la « bonne vieille » par excellence :

C'était pourtant la même bonne vieille qui cuisinait en ce moment, courbée sur le feu de l'âtre. Cela me fit penser aux fées des Funambules qui cachent, sous leur masque ridé, un visage attrayant, qu'elles révèlent au dénouement, lorsqu'apparaît le temple de l'Amour et son soleil tournant qui rayonne de feux magiques¹⁵⁶.

Cette théâtralité des scènes idylliques remémorées s'enrichit, à partir du chapitre VIII, d'une dimension morale et historique. De retour à Loisy pour le bal, le narrateur subit en effet une série de déconvenues qui rompent

¹⁵³ *Ibid.*, p. 543.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 546.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 545.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 550.

brutalement l'illusion pastorale : le Valois, qui semblait un monde préservé, se révèle profondément travaillé par l'histoire et affecté des mêmes maux que l'univers parisien. Les différents aspects de ce désenchantement sont bien connus ; Michel Brix en résume ainsi les grandes lignes :

[L]e Valois s'est métamorphosé depuis l'enfance du narrateur, les modes ont changé, les chansons sont oubliées, le château devant lequel est apparue pour la première fois Adrienne est en ruines, Othys, Montagny et Loisy n'ont rien gardé du passé, on restaure Châalis, Sylvie elle-même ne ressemble plus à la petite fille d'autrefois : de dentellière, elle est devenue gantière et se sert d'une « mécanique » [...], elle chante des airs d'opéra, le décor de sa chambre a perdu son charme rustique¹⁵⁷.

Reste la question du sens que l'on peut attribuer à cette « dé-pastoralisation » du Valois. Michel Brix considère qu'elle « donne à la nouvelle sa signification “barrésienne” », soulignant ainsi la dimension sociale et morale de la décadence valoisienne¹⁵⁸. Pour Paul Bénichou, ce désenchantement historique, collectif, se double également d'une valeur initiatique au niveau individuel : c'est « le moment de la déception d'où l'on sort lucide », expérience fondamentale dans un récit qui pourrait se lire comme « une sorte de roman d'apprentissage »¹⁵⁹. Jean-Nicolas Illouz, enfin, insiste sur la dimension poétique de ce désenchantement, en montrant comment l'ironie fait basculer l'idylle dans la satire, au sens schillérien du terme¹⁶⁰. Ces trois analyses, complémentaires, s'accordent implicitement sur un point : le désenchantement, caractéristique de la modernité, opérerait le dépassement de l'idylle, au niveau thématique et poétique.

Comment comprendre, dès lors, que Nerval revendique explicitement le modèle idyllique pour définir l'appartenance générique de son « petit roman » et que ses contemporains aient également reçu la nouvelle comme une pastorale de la plus pure tradition ? Ne faudrait-il pas insister plutôt sur ce paradoxe d'un réinvestissement critique de la tradition pastorale ? Il nous semble en effet que l'écriture nervalienne exaspère les paradoxes de l'idylle, et notamment la tension fondamentale entre artifice et naïveté, là où la rhétorique traditionnelle tendait à les réduire par un discours normatif.

157 Michel Brix, *Les Déesses absentes. Vérité et simulacre dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 143-144.

158 *Ibid.*, p. 143.

159 Paul Bénichou, *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992, p. 443, 445.

160 Jean-Nicolas Illouz, « Nerval, “sentimental” et “naïf” », art. cit.

La confrontation de *Sylvie* avec un roman pastoral de Jules Janin, intitulé *Les Gaietés champêtres*, nous permettra de préciser les rapports qui se nouent entre idylle et décadence. « Prince des critiques » au *Journal des débats* de 1830 à 1874, Janin est un littéraire en vue dont l'œuvre est strictement contemporaine de celle de Nerval, mais aussi beaucoup plus lue et reconnue dans le milieu littéraire de l'époque.

Replacée dans la continuité de son œuvre, la publication par Janin d'un roman pastoral, en 1851, a de quoi surprendre. En effet, dans l'Avant-Propos de ses *Contes fantastiques et littéraires*, en 1832, Janin entérinait la mort de l'idylle et des autres genres poétiques traditionnels. Dans le cadre d'un dialogue fictif avec un prénommé Roland, qui se demandait pourquoi les poètes ne faisaient plus guère d'idylles, il répondait ainsi :

312

– Ne vois-tu donc pas que l'idylle qui n'a jamais été très fêtée parmi nous, et que M. de Segrais et les autres ont ravalée aux derniers rangs des compositions burlesques, serait aujourd'hui la plus étrange mystification ? Va donc chanter les bergers et les bois, et la puissance des bœufs, sous le règne des machines à vapeur et des chemins de fer, des marmites autoclaves et des cannes à fauteuil ? Depuis l'antiquité, la nature physique n'a pas été moins dérangée que la nature morale. Les bergers de Théocrite ont été dégradés à l'Opéra, qui les a rendus désormais impossibles. Les bergers de Théocrite étaient au moins vraisemblables ; mais les bergers de l'Opéra, en rubans roses, sont le désespoir de la poésie. Hélas ! la machine a tout remplacé. Enfin il n'y a plus d'orage à craindre avec le paratonnerre, plus d'inondations, plus de sécheresse avec les canaux, plus de mauvais vin avec le *Manuel du Vigneron* : tous les dangers ont cessé pour le berger ; les loups et les couleuvres de Virgile, autant de fables, aussi bien que Ménélaque et Tityre. [...]

– En ce cas, dit Roland, revenons à notre point de départ, au petit pas : dis-moi très simplement, puisque tu es si convaincu qu'on ne fera plus de drame, ode, poème, idylle, aucune espèce de grande poésie, à quoi serviront les poètes de l'avenir, et ce qu'il nous est encore permis d'en espérer ?

– Je te dirai très simplement, mon ami Roland, que les poètes s'étant réfugiés des grandes passions dans les petites, mettront leur art au niveau de leur vocation nouvelle, et feront de très petites choses, comme autrefois ils faisaient, en se jouant de très grands poèmes ; en un mot, et c'est là où je voulais en venir, (c'est là où j'en suis venu pour le plus long chemin), nous sommes tombés du poème au conte et du conte au *réalisme*, à savoir le conte sans poésie, et voilà que nous nous élevons jusqu'au fantastique, *id est*, au conte avec poésie¹⁶¹.

161 Jules Janin, *Contes fantastiques et littéraires* [1863], présentation de Jean Decottignies, Paris/Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 14-19.

L'idylle semble désormais doublement impossible : d'un point de vue historique, la révolution industrielle a profondément bouleversé le rapport à la nature et à la condition paysanne, rendant définitivement anachroniques et invraisemblables les lieux communs de la tradition pastorale ; d'un point de vue littéraire, cette tradition semble totalement discréditée par les artifices et le mauvais goût des littérateurs du XVIII^e siècle. Fin de l'idylle donc, au terme d'une longue décadence ?

Une vingtaine d'années plus tard, Jules Janin réinvestit pourtant cette tradition pastorale en publiant, le 4 octobre 1851, un roman en deux volumes intitulé *Les Gaîtés champêtres*¹⁶². L'avant-dernier vers de l'épigraphe ne peut manquer, aujourd'hui, d'attirer l'attention du lecteur de Nerval :

Mais déjà le soleil, bien haut sur l'hémisphère,
N'a plus que la moitié de sa visite à faire ;
Ce bocage prochain nous invite à propos ;
Viens, nous y trouverons le frais et le repos !
Couchons-nous sur ces fleurs ; l'herbe et la feuille verte
S'offrent à nous servir de lit et de couverte,
Ma Sylvie ! On dirait que ces beaux myrtes verts
Aux pauvres amoureux tendent leurs bras ouverts.

Si l'œuvre ne connut pas de succès durable et ne fut jamais rééditée, elle fut néanmoins bien accueillie lors de sa publication et fit l'objet d'une adaptation théâtrale l'année suivante : Desnoyers, Guillard et Durantin en firent une comédie-vaudeville, représentée pour la première fois à Paris, au théâtre du Vaudeville, le 3 juillet 1852.

L'intrigue des *Gaîtés champêtres* brasse tous les lieux communs du genre. Eugène et Louison, deux jeunes amoureux, quittent Paris pour vivre librement leur amour à la campagne, loin des commérages et de l'enfer parisien. Eugène est un jeune clerc de notaire, une belle âme innocente, qui préfère les idylles de Florian aux amusements de ses collègues ; Louison, quant à elle, est une jeune mercière, à l'âme aussi naïve et pure. Les deux amoureux, que Janin compare avec insistance au berger et à la bergère de l'idylle, partent donc, un beau matin, pour le château de Fontenay-en-Brie, régi, en l'absence de ses maîtres, par un ami d'enfance d'Eugène, nommé Hubert. Accompagné de Denise, la jeune fermière voisine dont il est amoureux, Hubert les reçoit chaleureusement et les invite à partager son frugal bonheur champêtre. Commence alors un

¹⁶² Jules Janin, *Les Gaîtés champêtres*, Paris, Michel Lévy frères, 1851, 2 vol. La comparaison que nous proposons ici avec l'œuvre de Nerval est suggérée par Jacques Landrin en conclusion de son livre *Jules Janin, Conteur et romancier*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

long chassé-croisé qui multiplie les scènes de séduction et de jalousie tout en exploitant la rivalité entre la parisienne, coquette et minaudière, et la paysanne, au caractère plus entier. Au terme de ces marivaudages, les deux couples initiaux se défont, Hubert se rapproche de Louison et Eugène de Denise. Un ultime rebondissement trouble le jeu, lorsque deux nobles plus âgés, M. de Langeron et le duc de Bellegarde, viennent à rencontrer les jeunes gens : le premier reconnaît en Eugène son fils naturel et lui promet une belle carrière militaire, tandis que le second séduit Louison en flattant sa coquetterie et l’emmène vivre à la Cour. La réconciliation d’Hubert et de Denise marque finalement, avec le départ des deux jeunes Parisiens, le retour au paisible bonheur champêtre initial.

314

L'intrigue complexe des *Gaîtés champêtres* et la légèreté de ses marivaudages lui donnent un ton fort différent de *Sylvie* ; il existe néanmoins, du point de vue esthétique, une certaine parenté entre les deux œuvres, qui témoigne bien de ce que les deux auteurs, si éloignés, voire si opposés soient-ils, empruntent à la culture et à la sensibilité particulières de leur époque.

Les deux récits se présentent en effet comme de véritables *patchworks* qui juxtaposent les références pastorales les plus diverses sans occulter l’artificialité d’une telle composition. Janin revendique cette esthétique du collage dès la préface des *Gaîtés champêtres* :

Vous dites vrai, mon livre est une suite de mésalliances ! J’ai voulu réunir, dans ces pages de mon caprice, ce que l’antiquité nous a laissé de plus exquis et de plus charmant, aux mièvreries les plus effrontées des plus petites élégances et des plus imperceptibles délicatesses du siècle passé¹⁶³ !

Dans le corps du roman, maints passages illustrent cette « mésalliance » volontaire entre le charme de la bucolique antique et la mièvrerie raffinée des idylles du XVIII^e siècle. Les chapitres VIII à XII du premier tome, par exemple, développent une longue scène consacrée tout entière au choc frontal de ces deux esthétiques. Eugène et Louison passent en carriole devant la terrasse du château du baron de Chennevières où toute une petite société mondaine s’est rassemblée pour une partie de campagne. D’un côté, l’idylle innocente de deux enfants dans la naïveté de leur premier amour ; de l’autre, un univers de fêtes galantes, le jeu mondain d’une idylle licencieuse pour nobles blasés et coquettes fardées :

Voilà comment ces messieurs et ces dames adoraient la campagne : ils l’avaient vue à travers une gaze aux mille couleurs ; la campagne avait pour leurs esprits blasés, le charme du paradoxe ! Ils en voulaient, à condition qu’elle serait faite à

¹⁶³ Janin, *Les Gaîtés champêtres*, *op. cit.*, t. I, p. 18.

leur image, que le jour commencerait et finirait à leur ordre, et que si, par hasard, ils se trouvaient portés dans quelque jardin par trop rustique, ils se garderaient bien de quitter le tour de la maison et de s'exposer aux dangers du grand soleil et du grand air. Non ! non ! nous n'irons pas dans la pleine campagne, nous sommes bien sur cette terrasse, et dressez-y, s'il vous plaît, nos tentes ; on voit, d'ici, tout ce qui va et vient sur ce chemin sablonneux et malaisé ; on voit fléchir les hommes et les bêtes de somme sous le faix ; on entend les plaintes et les gémissements qui passent ; on surprend les secrets du villageois et de sa maîtresse ; on se donne soi-même la comédie et le drame ; tantôt c'est un capucin, et tantôt un moine qui grimpe la montée, tantôt l'accordée de village et tantôt le bailli, ou bien le médecin, gravement assis sur son petit cheval, ou la berline-poste lancée au galop de ses quatre chevaux. Nous sommes bien ici, Seigneur !

Curiosité ! c'était le nom de ces femmes ! Oisiveté ! c'était le nom de ces hommes ! Ils ne demandaient aux champs et au village que les spectacles que nous donnent les villes ! Ils sont morts sans savoir le nom d'un oiseau, ou le nom d'une fleur ! Tous les arbres, pour eux, c'étaient des arbres ! l'avoine et l'orge, c'était du blé ! Ils vivaient du perpétuel mensonge de l'âme, de l'esprit et des sens¹⁶⁴.

Jules Janin insiste sur la confrontation des deux groupes antithétiques. Louison semble fascinée par cette galante assemblée, elle goûte les regards flatteurs qu'on lui porte et pressent tout le pouvoir qu'elle pourrait tirer de sa propre beauté – la naïve bergère s'éveille à la coquetterie, avec un délice qui annonce la Chute prochaine. Les nobles, quant à eux, regardent les jeunes amoureux avec un mélange d'ironie et de nostalgie, se moquant de leur naïveté et regrettant, tout à la fois, le temps de leur jeunesse enfuie. Le contraste entre l'idylle antique et la licencieuse idylle de l'époque Louis XV s'approfondit encore dans le second tome des *Gaîtés champêtres*. Louison explore les petits appartements du château de Fontenay-en-Brie. Elle y découvre tout un « pêle-mêle » de petits tableaux, de trumeaux et d'horloges cassées ainsi qu'une bibliothèque, véritable enfer de la libre-pensée, pleine des livres de philosophes et de libertins. Ce bric-à-brac de l'époque galante achève l'initiation de la naïve bergère, qui se déguise en marquise, se farde et se contemple, ainsi parée, dans un miroir :

Eh bien ! ce moment d'extase, en présence de sa propre beauté dont elle ignorait encore la toute-puissance, a décidé de l'avenir de Louison ; elle entendit, du fond de ces abîmes, ces ambitions, ces enivremments, ces délires, ces chansons

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 236-237.

brûlantes que la mère récite à sa fille, afin que la fille les chante à sa fille à son tour. Ah ! certes, on voyait bien dans cette glace transparente, que tant de siècles séparaient la France de Louis XV du premier consulat de Pompée, où Rome entière ne comptait que deux impudiques¹⁶⁵.

Pendant que Louison se mire dans la glace, Hubert se déguise en berger, avec des vêtements de satin et une houlette. Cette scène rompt définitivement le cours de l'idylle naïve, puisque Louison trahit Eugène, son premier amour, pour Hubert, le régisseur.

Comme Nerval, Janin superpose donc au mythe d'une naïveté originelle la mise en évidence des artifices de l'idylle galante, rassemblant ainsi les deux pôles constitutifs du genre que la tradition avait coutume d'opposer dans un discours normatif. Il partage avec l'auteur de *Sylvie* une conscience aiguë de la secondarité des auteurs modernes, condamnés à l'artifice des réécritures, et sa propre écriture de l'idylle ne prétend nullement renouer avec la naïveté primitive :

316

La Sicile et ses douces collines sont bien loin de la Brie aux longues plaines monotones, Daphnis et Chloé n'ont rien à voir à mes bergers et à ma bergère. Des gens de notre sorte n'ont pas le droit d'invention, ils sont trop heureux si, de temps à autres, on leur permet de se souvenir et d'invoquer, çà et là, les poètes d'autrefois¹⁶⁶.

Janin baigne toute l'intrigue des *Gaîtés champêtres* dans une atmosphère de fêtes galantes. Il multiplie les *ekphrasis* de Watteau, de Fragonard et de Lancret, mais les pastels ont des couleurs fanées, comme le montre cette description du château, désenchantée, à la fin du roman :

La société française, à cette heure du suprême désordre, se pouvait comparer au désordre même de ces petits appartements de Fontenay. Le pêle-mêle y était impossible à décrire ; on eût dit qu'en ce lieu de fête et de plaisir, un torrent de vices et de paradoxes avait renversé et bouleversé toutes choses, sur son passage. Le pastel des tableaux était redevenu une vaine poussière, et ces images pâlies avaient une ressemblance nouvelle avec les têtes qui leur avaient servi de modèle. Tout s'effaçait peu à peu, de tout ce qui avait brillé à cette place immonde. L'araignée avait filé sa toile sur les poutres dorées ; le ver dessinait ses losanges fantasques, sur le velours des tentures ; la cheminée en marbre aventurin, où se montrent, incrustés dans le poli même de la pierre, les insectes et les plantes du premier déluge, chancelle et se tord sous le faix

¹⁶⁵ *Ibid.*, t. II, p. 269-270.

¹⁶⁶ *Ibid.*, t. I, p. 33.

d'une immense pendule de Baillon ou de Geoffrin, espèce de montagne d'or terni et de bronze écrasé, entourée de candélabres dégarnis ! Sur les bougies des candélabres, a soufflé le fantôme ; sous la main du temps, s'est arrêtée l'aiguille complaisante qui marquait les heures. À ce cadran funeste, tout parsemé de fleurettes et de minutes heureuses, l'ombre fugitive s'est fixée, et rien ne sonne, et rien ne chante plus sur ce timbre muet qui s'est fatigué à donner, sans fin et sans cesse, le signal de tant de mensonges, de tant de voluptés, de tant de serments. Le lustre éteint et frappé du vent extérieur, se balance à son écharpe fanée ; Watteau pleure, au milieu de ses bergeries enrubannées ; Lancret se lamente, sous ses ombrages bleus et roses ! Les voilà, ces trumeaux, brillants naguère du reflet enivrant de ces beautés et de ces grâces... on dirait que le vieux Saturne a laissé sur leur glace ternie, le givre de sa bouche édentée, effaçant, la tiède haleine de ces lèvres, empourprées de la triple ivresse de l'esprit, des vins et des baisers¹⁶⁷.

La ressemblance est troublante entre ce « pêle-mêle » et les « splendeurs de bric-à-brac »¹⁶⁸ encombrant l'appartement parisien du narrateur de *Sylvie* et la maison de l'oncle de Montagny, « qui avait vécu dans les dernières années du XVIII^e siècle »¹⁶⁹ : au premier chapitre, le narrateur nervalien se rappelle tous ces objets qui accompagnaient les histoires de l'oncle, « tant de portraits sur ivoire, médaillons charmants qu'il utilisait depuis à parer des tabatières, tant de billets jaunis, tant de faveurs fanées »¹⁷⁰ ; au troisième chapitre, c'est la description d'une horloge magnifique, qui, comme celle de Janin, n'indique plus les heures et ne vaut plus qu'en tant objet décoratif ; au chapitre IX, le retour du narrateur dans la maison de Montagny, après la mort de l'oncle, donne lieu à l'énumération de quelques éléments encore de ce « bric-à-brac » d'un autre temps, et notamment à celle « de grandes estampes d'après Boucher » et de « toute une série encadrées de gravures de l'*Émile* et de *La Nouvelle Héloïse* »¹⁷¹ ; au chapitre X, enfin, les « trumeaux » et les coloris « bleus et roses » sont également mentionnés, lorsque le narrateur constate avec amertume qu'ils ont cédé la place, dans la chambre de Sylvie, à un mobilier plus moderne. Rien ne permet ici de parler d'imitation, ni même d'influence directe ; mais ces rapprochements nombreux entre le décor de ces deux idylles presque contemporaines, *Les Gaîtés champêtres* (1851) et *Sylvie* (1853), témoignent du moins d'une fascination commune de Nerval et

¹⁶⁷ *Ibid.*, t. II, p. 248-250.

¹⁶⁸ Nerval, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 543.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 538.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 556.

Janin – fascination très répandue dans les milieux littéraires de l'époque – pour l'univers des fêtes galantes du XVIII^e siècle finissant.

Pourquoi Janin sacrifie-t-il lucidement à cette tradition de l'idylle, avec un roman dont les personnages ont précisément l'allure des « bergers de l'Opéra, en rubans roses », qu'il accusait, en 1832, d'être le « désespoir de la poésie » ? Faut-il y voir une inconséquence ou un revirement esthétique ? Il suffit de lire la longue préface aux *Gaîtés champêtres* pour voir qu'il n'en est rien et que l'auteur sacrifie au genre de l'idylle pour les raisons mêmes qui l'avaient poussé à le condamner vingt ans plus tôt : l'idylle n'est plus qu'artifice et mièvrerie désormais, « mensonge en falbalas », genre en pleine décadence depuis le XVIII^e siècle, et c'est pour cela, justement, qu'elle convient le mieux à cette période de troubles et de décadence, issue de la révolution de 1848 – révolution terrifiante pour un bourgeois conservateur comme Janin et qui semblait conduire à son terme ce « commencement de la fin du monde », qui renversa l'Ancien Régime au siècle précédent :

318

Certes, j'ai fait un livre de la décadence, mais à la fin du monde français quel livre voulez-vous qu'on fasse, et pourrais-je donc, empruntant à cette époque aux mille couleurs, ses costumes, ses habits et ses mœurs, ne pas lui emprunter son allure, son langage, son patois, l'accent criard et l'esprit dépravé de tant de petits livres qui charmaient les dernières heures de cette oisiveté, et de ce siècle réservé à des enfantements énormes ? [...] Le commencement dépend de nous ; la fin, c'est la fortune qui en décide. Je le sais, et comme je voulais, à tout prix, être vrai dans la reproduction de ce mensonge en falbalas qui a été le dernier mot de notre histoire, il m'a paru que je devais copier même le geste, et même l'accent de ce commencement de la fin du monde, à l'heure où Versailles était un vaste boudoir, à l'heure où c'était une louange à faire aux mousquetaires et aux duchesses : Votre fard est bien placé, chevalier ; vos paniers sont de bonne faiseuse, madame la duchesse¹⁷² !

La même ambivalence caractérise la vision nervalienne du XVIII^e siècle : ce siècle de fantaisies galantes, dont les « mille fanfreluches » inspirent à Nerval une fascination pleine de nostalgie, marque aussi à ses yeux la fin d'un monde. Le début de *Sylvie* juxtapose ainsi l'évocation des galanteries passées, dont les menus objets de l'oncle du narrateur, les « tabatières », les « médaillons charmants » et les « faveurs fanées » contiennent encore tout le parfum, et la description d'une modernité décadente, cette « époque étrange, comme celles qui d'ordinaire succèdent aux révolutions ou aux abaissements des grands

172 Janin, *Les Gaîtés champêtres*, op. cit., t. I, p. 38-40.

règles », explicitement assimilée, par la référence à Pérégrinus et Apulée, aux siècles de la Décadence latine.

Les rapports entre idylle et décadence se jouent, dans *Sylvie*, sur au moins deux niveaux. Au niveau historique, la nouvelle déploie tout un discours mélancolique sur la fin de l'idylle originelle. Le métier de Sylvie évolue, ainsi que son mobilier ; la langue des origines se perd aussi et Sylvie délaisse les anciennes chansons populaires pour phraser sur des airs d'opéra. L'espace du Valois est progressivement envahi par l'histoire et les éléments de la modernité : l'Arcadie se défait, brisée par toutes les forces socio-historiques de la décadence. Au niveau esthétique cependant, *Sylvie*, conçue comme « une sorte d'idylle », ne signe pas la fin du genre pastoral : Nerval invente, comme Janin, une réécriture moderne du genre, en alliant de façon paradoxale un discours sur la *décadence de l'idylle* et une esthétique critique de *l'idylle comme genre de la décadence*.

Le parallèle entre les deux œuvres s'arrête là cependant. L'idylle de Nerval, en effet, rassemble les clichés de la pastorale dans une perspective subjective absente du roman de Janin. L'opposition structurelle de la ville et de la campagne prend sens dans le cadre d'une expérience personnelle et le voyage à travers le Valois est avant tout une aventure intérieure. Une telle intériorisation de l'idylle est tout à fait absente du roman de Janin. En outre, les deux auteurs ont une interprétation fort différente du même constat de décadence. Comme l'a bien montré Jacques Landrin, en effet, « les sentiments que suscite cette constatation sont fort différents. L'un s'afflige de tous les symptômes de mort qu'il décèle, l'autre est convaincu du profond besoin de renouvellement d'une époque extenuée. Comme Janin, Nerval est persuadé que les idées répandues par les philosophes ont causé la ruine complète de l'ancienne société, mais il pense que cette destruction était nécessaire, et il sait gré aux Illuminés d'avoir silencieusement préparé l'avenir »¹⁷³. Contrairement au critique du *Journal des Débats*, l'auteur de *Sylvie* a une conception cyclique de l'histoire et les temps de décadence sont toujours, à ses yeux, « mêlés de certains instincts de renaissance »¹⁷⁴. La référence à *L'Âne d'or* d'Apulée, dès le premier chapitre de la nouvelle, rassemble ainsi les deux aspects : emblème de la Décadence latine, l'histoire de Lucius est orientée par la figure d'Isis et par la quête d'une régénération spirituelle dont le mysticisme n'est jamais totalement dénué d'ironie.

Cette articulation de l'idylle et d'une mystique initiatique, caractéristique de l'écriture nervalienne et déjà très sensible dans le *Voyage en Orient*, constitue sans doute l'aspect le plus original de *Sylvie* au regard du *corpus* bucolique de son époque. Nous nous interrogerons donc, pour finir, sur les enjeux de cette

¹⁷³ Jacques Landrin, *Jules Janin, op. cit.*, p. 512.

¹⁷⁴ Nerval, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 538.

articulation entre un schème idyllique, régressif, et un schème initiatique, progressif. En quoi cette idylle moderne, critique et réflexive, est-elle le lieu d'une initiation, et de quel type d'initiation s'agit-il ?

Un nouvel art de la consolation

320 La question de l'idylle a chez Janin des ramifications poétiques, morales, religieuses et politiques, mais l'idylle valoisienne de Nerval présente, en outre, une dimension subjective originale. Idylle à la première personne, *Sylvie* tresse tous les fils de l'histoire, du mythe et de la mémoire personnelle, faisant correspondre le *locus amœnus* traditionnel et la terre maternelle, l'Âge d'or national et celui de l'enfance, comme si l'histoire de l'individu résumait celle de la collectivité : la figure de l'enfant concurrence désormais celle du berger dans le personnel de l'idylle¹⁷⁵. Si le « vieillard » hugolien du « Groupe des idylles » s'extasiait avec bonheur sur le « babil puéril » de l'enfant et sur la naïveté sublime de sa parole « mêlée d'éden », Nerval, lui, ne peut se retourner sans mélancolie vers l'enfant qu'il était. Le mouvement d'intériorisation qu'il fait subir à l'histoire, à travers le prisme de la mémoire, est placé sous le signe du deuil et du désenchantement. Ces problématiques de la mémoire et du deuil sont au cœur de la critique nervalienne actuelle et *Sylvie* a déjà fait l'objet de lectures convaincantes dans cette perspective¹⁷⁶. Mais ces études, qui placent la négativité au cœur de la modernité nervalienne, ne rendent pas compte, selon nous, des enjeux de l'idylle dans toute leur complexité. La comparaison avec *Les Gâtés champêtres* nous a permis de réviser *a priori* selon lequel l'idylle serait un genre définitivement dépassé par la modernité : réinvestie de façon critique en tant que genre décadent, l'idylle trouve une légitimité nouvelle dans le rapport complexe qu'elle entretient avec le désenchantement caractéristique de la modernité. Nous formons ici l'hypothèse que cette révision du statut de l'idylle permet de jeter une lumière nouvelle sur la question de la subjectivité nervalienne, en plaçant au cœur de la réflexion, non plus le travail du négatif, mais la dialectique entre la négativité et la positivité dont elle est l'envers.

Nerval joue, dans *Sylvie*, de tous les clichés de la tradition pastorale, mais pour en brouiller les frontières : la théâtralisation de la nature, nous l'avons vu, rend incertaine la ligne de partage entre ville et campagne et l'îlot valoisien,

175 « L'Idylle du vieillard », sous-titrée « La voix d'un enfant d'un an », qui clôt le « Groupe des idylles » de *La Légende des siècles* hugolienne témoigne particulièrement bien de cette évolution. Voir plus haut, p. 288 sq.

176 Nous renvoyons notamment aux travaux de John E. Jackson, *Mémoire et subjectivité romantiques*, Paris, Corti, 1999 ; *Souvent dans l'être obscur. Rêve, capacité négative et romantisme européen*, Paris, Corti, 2001 ; de Jean-Nicolas Illouz, *Nerval. Le « rêveur en prose »*, Paris, PUF, 1997, et de Dagmar Wieser, *Nerval : une poétique du deuil à l'âge romantique*, op. cit.

qui semblait préserver la naïveté de l'origine, est envahi par l'histoire. Le réinvestissement de la tradition pastorale se traduit également, au niveau de la subjectivité, par un brouillage des limites fondamentales qui structurent les rapports du sujet au monde, à autrui, et à lui-même : l'idylle à quelque chose à voir, dans *Sylvie*, avec « l'épanchement du songe dans la vie réelle » qu'*Aurélia* thématise et c'est en replaçant les références à la pastorale dans le fil de la narration que l'on peut suivre le progrès de cet « épanchement ». Le premier chapitre pose les termes de l'opposition entre Paris et la province, et la première scène d'idylle évoquée, la « *Fête du bouquet provincial* », est seconde dans l'ordre de la narration : c'est parce que le sujet est traversé par la tentation du mal, de la corruption, que son regard est attiré par les deux lignes du journal annonçant la fête provinciale. L'idylle remémorée apparaît ainsi comme le refuge de la belle âme, fuyant les tentations de la réalité déchuée : l'idéal d'innocence et de naïveté ne transparaît qu'à travers son contraire et l'on ne peut penser l'absolu de l'idylle comme tel qu'à partir d'une idée de déchéance. La *position* de l'idylle est donc fondamentalement une *opposition* et le dernier paragraphe du chapitre en témoigne, qui s'ouvre une série de négations fortes :

Non ! ce n'est pas ainsi, ce n'est pas à mon âge que l'on tue l'amour avec de l'or : je ne serai pas un corrupteur. D'ailleurs ceci est une idée d'un autre temps. Qui me dit aussi que cette femme soit vénale ? – Mon regard parcourait vaguement le journal que je tenais encore, et j'y lus ces deux lignes : « *Fête du bouquet provincial*. Demain, les archers de Senlis doivent rendre le bouquet à ceux de Loisy. » Ces mots, fort simples, réveillèrent en moi toute une nouvelle série d'impressions : c'était un souvenir de la province depuis longtemps oubliée, un écho lointain des fêtes naïves de la jeunesse¹⁷⁷.

Cette structure oppositionnelle semble tracer une limite très claire entre l'idéal, incarné par ce tableautin pastoral, et la réalité déchuée d'un univers parisien où l'amour peut dépendre des cours de la Bourse. Dès ce premier chapitre cependant, deux autres antithèses viennent troubler la clarté de l'opposition. La fête pastorale, tout d'abord, est présentée comme un « souvenir », autrement dit comme une réalité passée, une expérience vécue par le narrateur. Or, dans le cadre de cette opposition entre le passé et le présent, la fête champêtre semble plus réelle que la fête parisienne qui, chaque soir, se rejoue au théâtre : les jeunes filles du Valois ont des fleurs plein les mains pour en faire des guirlandes et des bouquets, quand les seules fleurs, au théâtre, sont celles que l'on voit imprimées sur les « toilettes fleuries » des spectatrices ; la fête provinciale se déroule au sein même de la nature et les bœufs tirent, de leur pas lourd, les chariots du cortège,

177 Nerval, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 540.

alors que l'actrice parisienne se produit dans une sorte de non-lieu, à la lisière du vide et du plein, de la nuit et du jour, de l'enfer et du ciel. À travers le prisme de la mémoire donc, le tableau de l'idylle, que l'on pensait tout entier du côté de l'idéal, en vient à incarner le pôle de la réalité, par rapport à l'univers presque surnaturel où l'actrice parisienne évolue. Une seconde antithèse, celle du schème idyllique et du schème initiatique, parachève ce brouillage des frontières. L'idéal moral de l'innocence originelle, lié à l'idylle lorsqu'elle s'oppose à la tentation présente de corrompre l'aimée, est concurrencé par l'idéal mystique d'une régénération « par les mains de la belle Isis ». L'actrice, « brillant dans l'ombre de sa seule beauté, comme les Heures divines », fait alors figure d'initiatrice dans cette quête spirituelle. Tantôt mystique, sublime et à venir, tantôt rustique, naïf et passé, l'idéal a par conséquent des contours aussi tout aussi indécis que le réel.

322

Le chapitre II, « Adrienne », ne fait qu'aggraver cette instabilité des frontières, en la transportant au sein même de l'univers idyllique. L'opposition entre idéal mystique et idéal naïf, qui recouvrait jusqu'à présent l'opposition de la ville et de la province, se rejoue au cœur du Valois de l'enfance : Adrienne incarne, comme l'actrice parisienne, la beauté mystique et initiatrice, semblable à « la Béatrice de Dante qui sourit au poète errant sur la lisière des saintes demeures »¹⁷⁸ ; Sylvie, quant à elle, représente ici l'idéal naïf – ou la réalité ? –, avec sa beauté « si vive et si fraîche, avec ses yeux noirs, son profil régulier et sa peau légèrement hâlée »¹⁷⁹. Cette mise en crise de l'idylle et des frontières qui la constituent a valeur d'expérience révélatrice pour le sujet et le chapitre III, « Résolution », s'ouvre sur une analyse lucide de ces multiples brouillages :

Tout m'était expliqué par ce souvenir à demi rêvé. [...] Aimer une religieuse sous la forme d'une actrice !... et si c'était la même ! – Il y a de quoi devenir fou ! c'est un entraînement fatal où l'inconnu vous attire comme le feu follet fuyant sur les joncs d'une eau morte... Reprenons pied sur le réel¹⁸⁰.

Ces lignes mettent en lumière un autre aspect de la crise de l'idylle, qui a quelque chose à voir avec la folie : le mouvement d'intériorisation du « souvenir » s'accompagne en effet d'un glissement de l'idéal vers le rêve. Au premier chapitre, le narrateur disait à propos de l'actrice : « Je touchais du doigt mon idéal ». Le souvenir d'Adrienne, lui, est « à demi rêvé », comme le sera d'ailleurs son autre apparition, dans « Châalis » : « En me retraçant ces détails, j'en suis à me demander s'ils sont réels, ou bien si je les ai rêvés »¹⁸¹. Alors que l'idéal comporte une dimension collective, une visée universelle, le rêve n'est plus

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 542.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 541.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 543.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 553.

garanti par aucune instance extérieure et ne renvoie le sujet qu'à sa singularité et à sa solitude. D'un point de vue historique, l'idylle met en jeu une dialectique de l'idéal et de la décadence. À cette dialectique correspond, du point de vue cette fois d'une psychologie poétique, celle du rêve et de la désillusion – des chimères subies, en somme, et des chimères lucidement domptées.

Cette nouvelle dichotomie du rêve et de la réalité est cependant à peine posée au début du chapitre III qu'elle se trouve à son tour affectée par une série de brouillages dans le cours de la narration. Lorsque le narrateur s'exhorte à « repren[dre] pied sur le réel », c'est à Sylvie qu'il pense et c'est à elle qu'il demande d'incarner la réalité par opposition au « fantôme rose et blond » d'Adrienne. Par conséquent, les multiples vignettes idylliques évoquées au cours du déplacement du narrateur de Paris à Loisy (chap. IV à VII) sont présentées comme autant d'épisodes passés, réellement vécus par le narrateur : l'idylle serait un paradis perdu certes, aujourd'hui chimérique, mais il aurait du moins réellement existé à l'origine. Tout concourt cependant à renverser, par la suite, cette conception traditionnelle du paradis perdu : la théâtralisation de l'univers idyllique, à l'oeuvre dans « Un voyage à Cythère » et « Othys », et la mise en évidence du tressage artificiel des références littéraires et picturales qui émaillent les pages de cette bergerie creusent l'origine d'une négativité sans fin qui fait de l'idylle originelle un paradis *toujours-déjà-perdu*. À partir du chapitre VIII, le retour dans la réalité d'un Valois désenchanté réitère la « différence » de l'origine, en montrant que l'histoire, avec son lot de bouleversements sociaux, économiques et culturels, a prise aussi sur cette province reculée que le narrateur s'imaginait être un *locus amœnus* inaltérable et hors du temps : cette réalité que devait incarner Sylvie se révèle n'avoir été finalement qu'un rêve.

Un tel creusement de l'origine par le négatif et cette structure du *toujours-déjà-perdu* sont au cœur des analyses de Dagmar Wieser et de Jean-Nicolas Illouz sur la poétique du deuil, comme de celles de Michel Collot sur l'imaginaire nervalien¹⁸². Nous insisterons, pour notre part, sur le fait que ce travail du négatif est intimement lié, dans *Sylvie*, à un réinvestissement critique de la tradition pastorale. Comment interpréter, dès lors, ce renouvellement paradoxal du genre, qui subsume les antinomies traditionnelles de l'idylle sous celle du rêve et de la désillusion ?

On a souvent remarqué que le « Dernier feuillet », en procédant à un retour critique sur l'expérience valoisienne, donnait à la nouvelle les allures d'un roman d'apprentissage :

182 Voir : Dagmar Wieser, *Nerval : une poétique du deuil*, op. cit. ; Jean-Nicolas Illouz, *Nerval. Le « rêveur en prose »*, op. cit. ; Michel Collot, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, Paris, PUF, 1992.

Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie. J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien des cœurs me comprendront. Les illusions tombent l'une après l'autre, comme les écorces d'un fruit, et le fruit, c'est l'expérience. Sa saveur est amère ; elle a pourtant quelque chose d'âcre qui fortifie – qu'on me pardonne ce style vieilli¹⁸³.

Le réinvestissement critique de l'idylle a donc quelque chose à voir avec un progrès de la conscience, avec le passage des chimères subies, « qui charment et égarent », aux chimères domptées.

L'ultime orchestration des lieux – géographiques et rhétoriques – de l'idylle est ainsi révélatrice de l'expérience acquise par le narrateur. Dans un premier temps, le sujet constate l'impossibilité de se reprendre au vieux rêve pastoral et donne ainsi libre cours à l'expression de sa nostalgie :

324

Rousseau dit que le spectacle de la nature console de tout. Je cherche parfois à retrouver mes bosquets de Clarens perdus au nord de Paris, dans les brumes. Tout cela est bien changé !

Ermenonville ! pays où fleurissait encore l'idylle antique, – traduite une seconde fois d'après Gessner ! tu as perdu ta seule étoile, qui chatoyait pour moi d'un double éclat. Tour à tour bleue et rose comme l'astre trompeur d'Aldébaran, c'était Adrienne ou Sylvie, – c'étaient les deux moitiés d'un seul amour. L'une était l'idéal sublime, l'autre la douce réalité. Que me font maintenant tes ombrages et tes lacs, et même ton désert ? Othys, Montagny, Loisy, pauvres hameaux voisins, Châalis, – que l'on restaure, – vous n'avez rien gardé de tout ce passé¹⁸⁴ !

En rassemblant tous les motifs de l'idylle valoisienne dans ce thrène final, Nerval ne se contente pas de regretter les aspirations du romantisme de 1830, il les met à distance et les révoque définitivement, semble-t-il, en soulignant ironiquement l'emphase rhétorique de la période (« Qu'on me pardonne ce style vieilli ») et l'artificialité des lieux de l'idylle :

Quelquefois j'ai besoin de revoir ces lieux de solitude et de rêverie. J'y relève tristement en moi-même les traces fugitives d'une époque où le naturel était affecté ; je souris parfois en lisant sur le flanc des granits certains vers de Roucher, qui m'avaient paru sublimes, – ou des maximes de bienfaisance au-dessus d'une fontaine ou d'une grotte consacrée à Pan. Les étangs, creusés à si grands frais, étalent en vain leur eau morte que le cygne dédaigne¹⁸⁵.

183 Nerval, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 567.

184 *Ibid.*

185 *Ibid.*

La modernité critique de 1850 procéderait donc au dépassement de l'idylle et le « Dernier feuillet » pourrait se lire comme le dernier regard, mi-ironique, mi-nostalgique, que le poète moderne jetterait sur les enthousiasmes de sa jeunesse. Une telle lecture centrée sur la dialectique de l'illusion et de la désillusion ne rend cependant pas compte de l'ensemble du « Dernier feuillet », ni de ce paradoxe surtout d'une persistance des *topoi* idylliques au-delà même de leur révocation affichée en tête du chapitre. Après le thrène élégiaque, en effet, la narration reprend son cours, pour évoquer les visites que le poète continue de faire souvent à Sylvie et sa famille, bien des années après « l'époque étrange » de leurs retrouvailles manquées. Or, loin de renoncer aux chimères de l'idylle, cette narration les tresse encore ostensiblement. Le poète retrouve à « l'*Image Saint-Jean* », où il loge en chemin, le fameux « trumeau » qui avait fait les frais, chez Sylvie, d'une modernisation du mobilier. Il retrouve également « l'air si pur » d'un *locus amoenus* valoisien dont il égrène les noms de lieux (Othys, Ève, Ver, Ermenonville), comme s'il reprenait en pensée les promenades bucoliques de l'enfance. En revoyant Sylvie, il retrouve enfin son « sourire athénien » et se plaît à rejouer l'idylle passée en évoquant le *Werther* goethéen ou en lisant avec elle « quelques poésies ou quelques pages de ces livres si courts qu'on ne fait plus guère ». Pourquoi la narration est-elle encore saturée de références à l'idylle, alors que le début du chapitre semblait en avoir révoqué définitivement les chimères ? C'est que l'expérience acquise, en réalité, ne signe pas tant la fin de l'idylle qu'un rapport nouveau et apaisé à ses chimères toujours renaissantes.

Cet apaisement est la source d'une joie lucide, bien différente des « enthousiasmes bizarres » que le narrateur éprouvait auparavant¹⁸⁶ : « Nous pensions être en paradis », disait-il sous le charme d'Adrienne¹⁸⁷ ; « nous étions l'époux et l'épouse pour tout un beau matin d'été », concluait-il après l'épisode des noces enfantines avec Sylvie¹⁸⁸. L'exaltation provoquée par les moments d'intimité heureuse avec la femme aimée reposait sur une idéalisation telle qu'elle ne pouvait être suivie, une fois confrontée à la réalité, que d'un désespoir à sa mesure. Une fois domptées les chimères de l'idylle, le narrateur porte sur elles un regard plus lucide et comme lavé de ces « enthousiasmes bizarres ». La gaieté de ses retours au Valois est innervée des plaisirs simples de la vie. À l'auberge, il savoure la chaleur d'un bon édreton et la fraîcheur de l'air au réveil. Ses retrouvailles avec Sylvie prouvent qu'il a fait son deuil de l'amour impossible qu'il avait pour elle : le rapport privilégié qu'il entretient avec elle ne se fonde pas sur le déni de l'idylle passée, mais sur un consentement

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 566.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 542.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 552.

lucide à son impossibilité ; la légèreté ironique avec laquelle ils jouent tous deux à Lolotte et Werther remet du jeu dans leur rapport affectif et préserve une distance qui empêche le narrateur de s'identifier à son rôle comme lors des noces enfantines d'Othys. Le narrateur est capable, dès lors, de jouer à l'idylle avec Sylvie, dans un moment d'intimité partagé, tout en consentant à la réalité présente de sa situation d'épouse et de mère. Le mouvement même de la narration prouve que le sujet a renoncé à son rêve d'exclusivité à l'égard de Sylvie : à la fin du chapitre XII, l'annonce, par le père Dodu, du mariage projeté de la jeune fille avec « le grand frisé », avait provoqué le départ immédiat du narrateur pour Paris : « Je n'en demandai pas plus. La voiture de Nanteuil-le-Haudoin me ramena le lendemain à Paris »¹⁸⁹. À la fin du « Dernier feuillet » en revanche, l'affection du narrateur va de pair avec une acceptation des autres attachements de Sylvie : avant de retrouver la jeune fille et le charme de son « sourire athénien », le sujet échange avec son mari « les coups de poings amicaux de l'enfance » et se fait accueillir par « les joyeux cris » de ses deux enfants. Le narrateur a désormais suffisamment de distance à l'égard des chimères de l'idylle pour ne plus succomber au désir mortifère d'une relation idéale, exclusive et par là même impossible.

Le réinvestissement critique des clichés de l'idylle se traduit donc par une forme d'allègement de la conscience, par une joie lucide qui naît d'un consentement à la réalité dans toutes ses dimensions : le rêve de l'idylle est une réalité qu'on ne saurait dénier, il est inscrit au cœur de l'homme comme une aspiration vers l'absolu et l'idéal – la tâche du poète serait de donner à voir la puissance de ce rêve, tout en rappelant qu'il n'est toujours qu'un rêve. C'est ce double mouvement que résume, semble-t-il, cette pensée du narrateur lorsqu'il retrouve Sylvie : « Là était le bonheur peut-être ; cependant... »¹⁹⁰. La nostalgie n'a pas le dernier mot, et le « cependant » sonne comme un rappel à la réalité, qui est celle, ni désespérée, ni désespérante, d'une amitié véritable avec Sylvie. Ce consentement à la réalité, s'il est source d'une positivité nouvelle, suppose également la reconnaissance de la finitude : l'annonce de la mort d'Adrienne, aux dernières lignes de la nouvelle, s'accompagne d'abord d'un éclat de rire de Sylvie, puis d'un soupir plus respectueux, mais n'a nullement la tonalité tragique et désespérée qu'on lui prête parfois¹⁹¹ :

189 *Ibid.*, p. 564.

190 *Ibid.*, p. 568.

191 Voir par exemple l'analyse du « Dernier feuillet » que propose Jean-Nicolas Illouz : « Le récit tout entier se fige plutôt à la lisière de deux époques [le romantisme de 1830 et le réalisme de 1852], qui, aux deux extrémités de la nouvelle, font se réfléchir, en miroir, un même manque, et disent finalement une même aliénation. Si le rêve est vain, la réalité est insoutenable » (*Nerval. Le rêveur en prose, op. cit.*, p. 107).

J'oubliai de dire que le jour où la troupe dont faisait partie Aurélie a donné une représentation à Dammartin, j'ai conduit Sylvie au spectacle, et je lui ai demandé si elle ne trouvait pas que l'actrice ressemblait à une personne qu'elle avait connue déjà. « À qui donc ? – Vous souvenez-vous d'Adrienne ? »

Elle partit d'un grand éclat de rire en disant : « Quelle idée ! » Puis, comme se le reprochant, elle reprit en soupirant : « Pauvre Adrienne ! elle est morte au couvent de Saint-S***, vers 1832¹⁹². »

Si les chimères de l'idylle ne sont pas vaines, c'est que le sujet nervalien en fait le lieu d'une initiation qui n'a pas tant à voir avec le culte d'Isis qu'avec la conscience de soi. C'est en ce sens aussi que l'on peut interpréter l'évolution de la palette des couleurs dans le « Dernier feuillet ». Dans un premier temps, la déploration nostalgique est placée sous le signe de cette brume rose et bleue qui, dans toute la nouvelle, baigne les scènes idylliques de 1830 dans le coloris pastel des Watteau et des Lancret. Dans un second temps, le retour critique au « bric-à-brac » de la pastorale dans les années 1850 s'opère dans un ciel – et une conscience – comme lavé des brumes de l'idylle romantique. Au « double éclat » de l'étoile « tour à tour bleue et rose comme l'astre trompeur d'Aldébaran » se substitue l'alliance des roses et de la vigne :

Le matin, quand j'ouvre la fenêtre, encadrée de vigne et de roses, je découvre avec ravissement un horizon vert de dix lieues, où les peupliers s'alignent comme des armées. Quelques villages s'abritent çà et là sous leurs clochers aigus, construits, comme on dit là, en pointes d'ossements. On distingue d'abord Othys, – puis Ève, puis Ver ; on distinguerait Ermenonville à travers le bois, s'il avait un clocher, – mais dans ce lieu philosophique on a bien négligé l'église¹⁹³.

La netteté des lignes et des couleurs, dans cet horizon dégagé du petit matin, contraste avec les paysages brumeux aux couleurs indécises que la nouvelle esquissait par endroits :

Quelle triste route, la nuit, que cette route de Flandres, qui ne devient belle qu'en atteignant la zone des forêts ! Toujours ces deux files d'arbres monotones qui grimacent des formes vagues ; au-delà, des carrés de verdure et de terres remuées, bornés à gauche par les collines bleuâtres de Montmorency, d'Ècouen, de Luzarche¹⁹⁴.

192 *Ibid.*, p. 568-569.

193 *Ibid.*, p. 568.

194 *Ibid.*, p. 544.

Nous n'avions plus qu'un bout de plaine à traverser pour gagner Othys. Le clocher du village pointait sur les coteaux bleuâtres qui vont de Montmélian à Dammartin¹⁹⁵.

Je suis entré au bal de Loisy à cette heure mélancolique et douce encore où les lumières pâlisent et tremblent aux approches du jour. Les tilleuls, assombris par en bas, prenaient à leurs cimes des teintes bleuâtres. La flûte champêtre ne luttait plus si vivement avec les trilles du rossignol. Tout le monde était pâle, et dans les groupes dégarnis j'eus peine à rencontrer des figures connues¹⁹⁶.

Il ne s'agit plus, pour le sujet, de fuir la réalité imparfaite dans le spectacle brumeux d'une nature idéalisée, mais de trouver dans le consentement lucide à la réalité l'humble joie qui console de l'absolu chimérique vers lequel le porte toujours son désir d'infini. L'idylle moderne, comprise comme une manière de « fixer » et de dompter les « chimères qui charment et égarent au matin de la vie », a donc quelque chose à voir avec un art de la consolation¹⁹⁷.

Finalement, Nerval renouvelle en profondeur l'écriture de l'idylle. Il donne tout d'abord sa pleine dimension poétique au couple thématique traditionnel de l'idylle et de la chimère, en faisant de sa narration un assemblage monstrueux de réminiscences littéraires. Il exacerbe ensuite les ambivalences thématiques (ville/campagne, Bien/Mal) et stylistiques (style bas/style fleuri) de l'idylle, mais ne les pose que pour en brouiller les frontières. En intériorisant ces enjeux rhétoriques, enfin, il met à nu les ambivalences et les postulations contradictoires de la psyché. L'écriture moderne de l'idylle se révèle ainsi le lieu d'une expérience, qui régénère ou qui du moins transforme le sujet poétique : le retour à l'univers idyllique de l'enfance est impossible – et pour cause, c'est un Âge d'or qui n'a jamais existé ailleurs que dans l'imagination du sujet adulte – et la régénération espérée « par les mains de la belle Isis » n'a pas eu lieu non plus ; le théâtre de l'idylle n'en est pas moins le lieu d'une initiation, dans la mesure où l'exploration de ses chimères participe d'un approfondissement de la conscience de soi. La dialectique de l'illusion et de la désillusion ne suffit guère à rendre compte de cette expérience, dans la mesure où l'idéalisation et la nostalgie de

195 *Ibid.*, p. 549.

196 *Ibid.*, p. 554.

197 Nous rejoignons ainsi, par d'autres voies, l'interprétation que Bertrand Marchal propose de la poétique nervalienne de la chimère : après avoir montré comment la grotte conjoint « les trois expériences du lieu de l'écrivain : le monde, le moi, les mots », il rappelle en effet que la grotte par excellence des *Chimères* est celle du Pausilippe, dont l'étymologie est « qui fait cesser le chagrin », « comme si, à l'instar de Boèce et de sa *Consolation philosophique*, Nerval avait créé avec *Les Chimères* le genre de la consolation poétique » (*Les Filles du feu. Les Chimères*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2005, p. 417).

l'origine restent inscrites au cœur du sujet et persistent au-delà de toutes les désillusions. L'enjeu de l'initiation est dès lors de « dompter » les chimères, de rétablir une juste distance de l'esprit à leur égard, pour accéder à une joie plus lucide que l'enthousiasme mélancolique de celui qui se laissait charmer par les beaux songes de l'idylle. C'est en cela, finalement, que l'on peut voir dans l'esthétique nervalienne de l'idylle l'ébauche d'un nouvel art, moderne, de la consolation poétique.

BAUDELAIRE : LA BUCOLIQUE ET LE RHÉTEUR

L'auteur des *Fleurs du Mal* n'est pas un poète bucolique. Lorsque Desnoyers lui demande des vers sur la nature, en 1855, pour un volume d'hommage à Denecourt, il répond par un discours violemment anti-naturaliste, dénonçant la préférence donnée au culte des « légumes sanctifiés » sur la spiritualité de l'homme¹⁹⁸. Prétextant qu'il est « incapable de [s]'attendrir sur les végétaux », il envoie quatre poèmes urbains : les deux premiers, « Le Soir » et « Le Matin », seront insérés dans les « Tableaux parisiens » sous le titre « Le Crépuscule du soir » et « Le Crépuscule du matin » ; les deux suivants, écrits en prose, constituent la première mouture de ce qui deviendra, dans *Le Spleen de Paris*, « Le Crépuscule du Soir » et « La Solitude ».

S'il a fait preuve, dans sa jeunesse, d'un amour de la nature souvent teinté de néo-paganisme, Baudelaire s'en est dépris au fil des ans, affûtant son réquisitoire anti-naturaliste à mesure qu'il approfondissait sa conception du lyrisme moderne dans les heurts de la métropole parisienne¹⁹⁹. Les références à l'idylle et aux mythes païens n'ont cependant jamais entièrement disparu sous la plume de Baudelaire et constituent, à travers son œuvre, un discret réseau pastoral dont le statut s'avère souvent problématique. Dans le poème V des *Fleurs du Mal*, par exemple, Baudelaire oppose l'Âge d'or païen, définitivement perdu, au présent désenchanté voué au « dieu de l'Utile », dont il reviendrait au poète moderne d'extraire les « beautés inconnues », mais il se reprend, dans les derniers vers, à célébrer une « sainte jeunesse » idéalisée qui semble perpétuer de manière anhistorique l'insouciance heureuse de ces « époque nues, / Dont Phœbus se plaisait à dorer les statues ». Ses deux textes critiques de 1851 et 1861 sur la poésie de son ami Pierre Dupont témoignent d'une semblable persistance de la référence pastorale. En 1861, Baudelaire a perdu l'enthousiasme politique

198 Collectif, *Hommage à C. F. Denecourt, Fontainebleau, Paysage – légendes – souvenirs – fantaisies*, Paris, Hachette, 1855, p. 73-80.

199 Sur la chronologie de cette évolution d'un naturalisme de jeunesse vers un anti-naturalisme de plus en plus affirmé, voir le livre de F. W. Leakey, *Baudelaire and Nature*, Manchester/New-York, Manchester University Press/Barnes and Nobles, 1969.

et la foi révolutionnaire qu'il partageait encore, dix ans auparavant, avec le chansonnier, mais il réaffirme néanmoins toute l'estime et l'admiration qu'il voue à sa poésie populaire d'inspiration bucolique : grâce à Pierre Dupont, écrit-il, « la bucolique était retrouvée » et sa Muse eut le mérite « de ramener l'esprit du public vers la vraie poésie » après les artifices du XVIII^e siècle et « la fausse bucolique de Florian »²⁰⁰. La même année, Baudelaire décide de placer « Paysage », un ancien poème publié en 1857 dans *Le Présent*, à l'ouverture de la section « Tableaux parisiens » introduite dans la seconde édition des *Fleurs du Mal*. Ce poème comporte un vœu de l'églogue particulièrement problématique au seuil de la section la plus parisienne du recueil. Sa date de composition reste incertaine : pour Claude Pichois, l'indifférence à « l'Émeute » proclamée au vers 24 est le fait d'un Baudelaire « dépolitiqué », ce qui situerait la composition du poème entre fin 1851 et 1857²⁰¹ ; Félix William Leakey, en revanche, s'appuie sur le vœu de l'églogue et l'imaginaire pastoral à l'œuvre dans le poème pour en situer la composition autour de 1841 ou 1843-1845, au temps donc où l'inspiration baudelairienne était encore empreinte de naturalisme païen²⁰². Quelle que soit la date exacte de sa composition, lorsqu'on sait l'importance que Baudelaire accordait à l'architecture des *Fleurs du Mal*, le seul fait qu'il décide, en 1861, de placer ce poème à l'ouverture des « Tableaux parisiens » est porteur de sens.

Ces quelques références suffisent à rappeler que l'idylle n'est pas pour Baudelaire une notion simple. Sur un plan historico-philosophique, il instaure des rapports ambivalents entre l'idylle et le Mal. En dénonçant « le culte des légumes sanctifiés » dans sa lettre à Desnoyers, Baudelaire condamne le naturalisme païen du point de vue moral et religieux ; en célébrant l'Âge d'or antique dans le cinquième poème des *Fleurs du Mal*, en revanche, il semble opposer l'innocence et la santé du monde païen au Mal qui affecte l'époque moderne sous la double espèce du péché et de la souffrance. Cette ambivalence se rejoue au niveau poétique, lorsque Baudelaire se réfère à l'idylle comme genre. Dans les deux textes sur Pierre Dupont et dans « Paysage », il dessine les contours d'une idylle urbaine, en pointant là une continuité entre deux recueils de son ami, *Les Paysans, chants rustiques* et *Le Chant des ouvriers*, et en composant ici un « paysage parisien » où les toits de la ville remplacent les champs de blés. Mais au-delà de cette proximité thématique, les « églogues » dont il est question dans « Paysage » relèvent d'une esthétique opposée au lyrisme « naturel » et spontané du poète populaire : le poète bucolique des « Tableaux

²⁰⁰ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, t. II, 1976 ; ici, t. II, p. 170.

²⁰¹ *Ibid.*, t. I, p. 993-994.

²⁰² Leakey, *Baudelaire and Nature*, *op. cit.*, p. 17.

parisiens » est un poète architecte, ironique, usant de sa « volonté » et se tenant à distance du monde, tandis que la bucolique « retrouvée » par le chansonnier, tout empreinte de charité et de compassion pour autrui, épouse naïvement les mouvements du cœur. Cette ambivalence dans la définition du genre bucolique semble rejouer la tension traditionnelle entre le pôle naïf et le pôle artificiel ; la question est de savoir si Baudelaire déplace les lignes de ce débat traditionnel et quel rapport il entretient à l'égard de l'idylle rustique et populaire. Ces enjeux génériques, par leur formulation même, touchent également à la psychologie de la création poétique, et c'est là le troisième niveau de signification essentiel des références à l'idylle. Par un processus d'intériorisation courant, Baudelaire associe l'idylle à l'enfance et le mythe pastoral au « vert paradis des amours enfantines ». Analysant le génie bucolique de Pierre Dupont, il découvre, à la source, « la poésie latente de l'enfance » et lui-même évoque, dans « Paysage », « tout ce que l'Idylle a de plus enfantin ». Associant, dans ce poème, la naïveté enfantine de l'idylle et la « volonté » à l'œuvre dans la composition du paysage parisien, Baudelaire n'approfondit-il pas sa conception même du génie poétique, qu'il définissait dans *Le Peintre de la vie moderne*, comme « l'enfance retrouvée à volonté »²⁰³ ?

L'idylle et le Mal

L'éros, l'innocence et le péché

Leakey a montré qu'une ambivalence fondamentale sous-tendait les rapports de Baudelaire avec la nature. Jusqu'à vers 1851, le poète semble poursuivre un ailleurs idéal, païen ou primitif, où l'homme non corrompu serait en harmonie avec elle. Cet idéal, précise Leakey, est nourri par les souvenirs personnels du paradis tropical entrevu en 1841-1842 à l'Île Bourbon, ainsi que par les lieux communs romantiques et pré-romantiques d'une Antiquité idéalisée. La veine exotique, constante dans la poésie baudelairienne, imprègne en particulier « La Vie antérieure », « Parfum exotique », « À une dame créole », « La Chevelure », « *Mæsta et errabunda* » et « À une Malabaraise ». D'autres poèmes, comme « J'aime le souvenir de ces époques nues », « Bohémiens en voyage » ou « La Géante », prolongent sur un mode païen l'évocation de cette harmonie primitive. Les années 1851-1852, cependant, marquent un tournant dans la pensée baudelairienne, où prévaut désormais un anti-naturalisme multiforme. Dans la lettre à Desnoyers de 1855, Baudelaire adopte une perspective humaniste et dénonce le culte païen au nom de la supériorité de l'homme sur la nature :

²⁰³ Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 690.

[V]ous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux et que mon âme est rebelle à cette singulière religion nouvelle, qui aura toujours, ce me semble, pour tout être *spirituel* je ne sais quoi de *shoking*. Je ne croirai jamais que *l'âme des Dieux habite dans les plantes*, et quand même elle y habiterait, je m'en soucierais médiocrement, et considérerais la mienne comme d'un bien plus haut prix que celle des légumes sanctifiés²⁰⁴.

À partir de 1859, son argumentaire se prolonge dans une perspective maistrienne, dont Leakey souligne la contradiction avec l'humanisme allégué précédemment. Prenant le contre-pied des morales du XVIII^e siècle fondées sur une idéalisation du « bon sauvage » et de la nature primitive, Baudelaire soutient que la nature humaine participe tout entière, comme la nature physique, du péché originel :

332

La plupart des erreurs relatives au beau naissent de la fausse conception du XVIII^e siècle relative à la morale. La nature fut prise dans ce temps-là comme base, source et type de tout bien et de tout beau possibles. La négation du péché originel ne fut pas pour peu de chose dans l'aveuglement général de cette époque. Si toutefois, nous consentons à en référer simplement au fait visible, à l'expérience des âges et à la *Gazette des tribunaux*, nous verrons que la nature n'enseigne rien, ou presque rien, c'est-à-dire qu'elle *contraint* l'homme à dormir, à boire, à manger, et à se garantir, tant bien que mal, contre les hostilités de l'atmosphère. C'est elle aussi qui pousse l'homme à tuer son semblable, à le manger, à le séquestrer, à le torturer ; car, sitôt que nous sortons de l'ordre des nécessités et des besoins pour entrer dans celui du luxe et des plaisirs, nous voyons que la nature ne peut conseiller que le crime. [...] Le mal se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art²⁰⁵.

Cet anti-naturalisme religieux sert de justification à un artificialisme d'ordre moral aussi bien qu'esthétique, dont relèvent, par exemple, les éloges baudelairiens du dandy, du maquillage et de l'imagination créatrice.

Pétri d'amour et de haine, le rapport de Baudelaire à la nature est d'ordre passionnel bien plus que philosophique, ce qui explique les contradictions, relevées par Leakey, sur le plan de la pensée, mais également la violence démesurée de certains réquisitoires, contre « la femme Sand » par exemple,

204 Charles Baudelaire, *Correspondance*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. I, p. 248.

205 Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 715. Sur cet aspect déjà très étudié de l'anti-naturalisme baudelairien, on se reportera avec profit, non seulement au livre de Leakey, mais encore aux deux articles suivants : Bertrand Marchal, « Baudelaire, la nature et le péché », *Études baudelairiennes*, n° XII, 1987, p. 7-22, et Marc Eigeldinger, « Baudelaire juge de Jean-Jacques », *Études baudelairiennes*, n° IX, 1981, p. 9-30.

coupable de nier le péché originel et coupable, surtout, d'être femme, c'est-à-dire « naturelle »²⁰⁶. Cette ambivalence passionnelle pèse de tout son poids sur le rapport de Baudelaire à la tradition pastorale. Dans les pages du *Salon de 1859* consacrées à ces néo-classiques qu'il nomme « l'école des *pointus* »²⁰⁷, Baudelaire tourne en ridicule la rhétorique qu'ils mettent en œuvre de façon mécanique :

Ici l'érudition a pour but de déguiser l'absence d'imagination. La plupart du temps, il ne s'agit dès lors que de transporter la vie commune et vulgaire dans un cadre grec ou romain. [...] Nous verrons donc des moutards antiques jouer à la balle antique, avec d'antiques poupées et d'antiques joujoux ; des bambins idylliques jouer à la madame et au monsieur (*Ma sœur n'y est pas*) ; des amours enfourchant des bêtes aquatiques (*Décorations pour une salle de bain*) et des *Marchandes d'amour* à foison, qui offriront leur marchandise suspendue par les ailes, comme un lapin par les oreilles, et qu'on devrait renvoyer à la place de la Morgue, qui est le lieu où se fait un abondant commerce d'oiseaux plus naturels²⁰⁸.

À l'argument esthétique dénonçant « l'absence d'imagination », Baudelaire ajoute un argument d'ordre moral, puisqu'il accuse les néo-classiques de perpétuer une représentation mensongère de l'amour :

L'Amour, l'inévitable Amour, l'immortel Cupidon des confiseurs, joue dans cette école un rôle dominateur et universel. Il est le président de cette république galante et minaudière. C'est un poisson qui s'accommode à toutes les sauces. Ne sommes-nous pas cependant bien las de voir la couleur et le marbre prodigués en faveur de ce polisson, ailé comme un insecte, ou comme un canard, que Thomas Hood nous montre accroupi, et, comme un impotent, écrasant de sa molle obésité le nuage qui lui sert de coussin ? De sa main gauche il tient en manière de sabre son arc appuyé contre sa cuisse ; de la droite il exécute avec sa flèche le commandement : Portez armes ! sa chevelure est frisée dru comme une perruque de cocher ; ses joues rebondissantes oppriment ses narines et ses yeux ; sa chair, ou plutôt sa viande, capitonnée, tubuleuse et soufflée, comme les graisses suspendues aux crochets des bouchers, est sans doute distendue par *les soupirs de l'idylle universelle* ; à son dos montagneux sont accrochés deux ailes de papillons²⁰⁹.

²⁰⁶ Sur George Sand, voir en particulier les fragments 26 et 27 de *Mon Cœur mis à nu*, dans Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t I, p. 686-687.

²⁰⁷ *Ibid.*, t. II, p. 637.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 637-638.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 638. Nous soulignons.

Pour Baudelaire, la rhétorique amoureuse ne saurait faire l'économie du Mal. Il ajoute ainsi :

Pour moi, si j'étais invité à représenter l'Amour, il me semble que je le peindrais sous la forme d'un cheval enragé qui dévore son maître, ou bien d'un démon aux yeux cernés par la débauche et l'insomnie, traînant, comme un spectre ou un galérien, des chaînes bruyantes à ses chevilles, et secouant d'une main une fiole de poison, de l'autre le poignard sanglant du crime²¹⁰.

334 Bien des poèmes, dans *Les Fleurs du Mal*, mettent en scène ce caractère tragique de l'éros passionnel : les guerriers de « *Duellum* » remplacent le berger et la bergère de l'idylle, dans une poésie où passion rime désormais avec destruction. Baudelaire sait la part d'idéalisation inhérente à l'amour, mais contrairement aux poètes bucoliques qui la magnifient pour elle-même, il met à nu l'extrême violence qui en constitue l'envers. Dans « À une Madone », par exemple, l'idéalisation qui transforme la femme en « Reine des Vierges », est inséparable d'un geste d'agression qui dévoile la violence contenue dans la pétrification initiale de l'aimée en « Statue émerveillée ».

S'il condamne l'idylle lorsqu'elle participe d'un refoulement complaisant du Mal, Baudelaire l'apprécie lorsqu'elle s'inscrit dans une esthétique du contraste et met à nu les postulations contraires de l'*homo duplex*. C'est ainsi que, dans le même *Salon de 1859*, une « sauvage idylle », l'*Ovide chez les Scythes* de Delacroix, emporte tous ses suffrages :

Il y a là l'ampleur de touche et de sentiments qui caractérisait la plume qui a écrit *Les Natchez* ; je reconnais, dans la sauvage idylle de Delacroix, une *histoire parfaitement belle* parce qu'il y a mis la *fleur du désert, la grâce de la cabane et une simplicité à conter la douleur que je ne me flatte pas d'avoir conservées*. Certes je n'essayerai pas de traduire avec ma plume la volupté triste qui s'exhale de ce verdoyant *exil*. [...] Si triste qu'il soit, le poète des élégances n'est pas insensible à cette grâce barbare, au charme de cette hospitalité rustique. Tout ce qu'il y a dans Ovide de délicatesse et de fertilité a passé dans la peinture de Delacroix ; et, comme l'exil a donné au brillant poète la tristesse qui lui manquait, la mélancolie a revêtu de son vernis enchanteur le plantureux paysage du peintre²¹¹.

Moins célèbre, l'« idylle traversée par la guerre » de M. Tabar suscite également l'enthousiasme du critique :

Il y a un tableau militaire que nous devons louer, et avec tout notre zèle ; mais ce n'est point une bataille ; au contraire, c'est presque une pastorale. Vous avez

²¹⁰ *Ibid.*, p. 639.

²¹¹ *Ibid.*, p. 635-636.

déjà deviné que je veux parler du tableau de M. Tabar. Le livret dit simplement : *Guerre de Crimée, Fourrageurs*. Que de verdure, et quelle belle verdure, doucement ondulée suivant le mouvement des collines ! L'âme respire ici un parfum compliqué ; c'est la fraîcheur végétale, c'est la beauté tranquille d'une nature qui fait rêver plutôt que penser, et en même temps c'est la contemplation d'une vie ardente, aventureuse, où chaque journée appelle un labeur différent. C'est une idylle traversée par la guerre. Les gerbes sont empilées ; la moisson nécessaire est faite et l'ouvrage est sans doute fini, car le clairon jette au milieu des airs un rappel retentissant. Les soldats reviennent par bandes, montant et descendant les ondulations du terrain avec une désinvolture nonchalante et régulière. Il est difficile de tirer un meilleur parti d'un sujet aussi simple ; tout y est poétique, la nature et l'homme ; tout y est vrai et pittoresque, jusqu'à la ficelle ou à la bretelle unique qui soutient ça et là le pantalon rouge. L'uniforme égaye ici, avec l'ardeur du coquelicot ou du pavot, un vaste océan de verdure. Le sujet, d'ailleurs, est d'une nature suggestive ; et, bien que la scène se passe en Crimée, avant d'avoir ouvert le catalogue, ma pensée, devant cette armée de moissonneurs, se porta d'abord vers nos troupes d'Afrique, que l'imagination se figure toujours si prêtes à tout, si industrieuses, si véritablement *romaines*²¹².

Qu'il s'agisse du tableau de Tabar ou de celui de Delacroix, les descriptions qu'en propose le critique sont émaillées de notations caractéristiques de l'idylle champêtre traditionnelle : ici un « plantureux paysage » sert de cadre au « verdoyant *exil* » d'Ovide et procure le « charme » d'une « hospitalité rustique » ; là, dans ce qui est « presque une pastorale », la nature est d'une « beauté tranquille », les collines ondoyantes sont couvertes d'une « belle verdure » et la terre, fertile, produit du blé en abondance. L'homme est en profonde harmonie avec cette nature accueillante où tout semble se correspondre : l'uniforme des soldats « égaye ici, avec l'ardeur du coquelicot ou du pavot un vaste océan de verdure » et la marche des moissonneurs épouse l'ondoiement des collines. Mais la beauté de ces deux tableaux, pour Baudelaire, ne réside pas tant dans ce cadre pastoral que dans l'alliance oxymorique de l'idylle et du Mal, que celui-ci ait nom « guerre » ou « mélancolie ». L'idylle ne paraît jamais si belle à l'auteur du *Salon de 1859* que traversée par les forces négatives qui la minent.

Cette rhétorique profonde de l'ambivalence travaille la critique, mais aussi la poésie de Baudelaire. Elle explique la présence paradoxale de références à l'ingénuité pastorale au sein même de poèmes évoquant, comme « Femmes Damnées », l'éros le plus tragique et le plus passionné. Sous l'œil ardent et voluptueux de Delphine,

²¹² *Ibid.*, p. 644.

À la pâle clarté des lampes languissantes,
Sur de profonds coussins tout imprégnés d'odeur,
Hippolyte rêvait aux caresses puissantes
Qui levaient le rideau de sa jeune candeur.

Elle cherchait, d'un œil troublé par la tempête,
De sa naïveté le ciel déjà lointain,
Ainsi qu'un voyageur qui retourne la tête
Vers les horizons bleus dépassés le matin²¹³.

336

Le bleu de l'idéal est désormais « troublé par la tempête » et la perte de sa « naïveté » fut le tribut payé par Hippolyte pour être initiée au plaisir des « caresses puissantes » : ce poème récuserait donc les amours naïfs de l'idylle pour valoriser les « plaisirs plus obscurs » de l'amour saphique. Mais une telle lecture ne tient pas compte du renversement qui s'opère dans les strophes suivantes. Comme Patrick Labarthe le fait remarquer dans son commentaire du poème, en effet, le « bestiaire » convoqué par Baudelaire pour dire la voracité primitive de l'instinct tend à innocenter le désir en le situant dans un « en-deçà de la civilisation, dans une sorte de crudité d'ordre biologique »²¹⁴. Ce bestiaire participe en outre d'une reprise paradoxale de la rhétorique spirituelle du Cantique des Cantiques. Delphine ne cherche-t-elle pas « dans l'œil de sa pâle victime / Le cantique muet que chante le plaisir » (v. 21-22) ? Les apostrophes qu'elle emploie pour interpeller sa jeune compagne – « ô ma sœur » ! (v. 35), « ma sœur d'élection » (v. 54) – sont celles-là mêmes qui reviennent comme un refrain dans le Cantique de Salomon. Les métaphores florales et animales désignent ici, comme dans la Bible, les gestes de l'amour charnel : la défloration d'Hippolyte, c'est « L'holocauste sacré de [s]es premières roses » (v. 27) et la pénétration érotique de son virtuel amant est comparée à « un lourd attelage / De chevaux et de bœufs aux sabots sans pitié... » (v. 33-34) labourant la terre féminine. Les baisers de Delphine, en revanche, « sont légers comme ces éphémères / Qui caressent le soir les grands lacs transparents » (v. 29-30). À la même Delphine qui refuse que « devant l'amour » on « ose parler d'enfer » (v. 60), Baudelaire prête donc les accents de la pastorale biblique du Cantique de Salomon, pour dire l'innocence et la douceur paradoxale d'une passion des plus féroces et des plus ardentes. Une autre pièce condamnée, « Les Bijoux », repose sur le même procédé. Le rythme de la phrase, scandée par de multiples « et » anaphoriques, retrouve l'ampleur du rythme biblique et les images du Cantique des Cantiques mêlent leur innocente beauté au tableau couleur sang d'une scène érotique brûlante :

²¹³ *Ibid.*, t. I, p. 152, v. 1-8.

²¹⁴ Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, p. 471-473.

Les yeux fixés sur moi, comme un tigre dompté,
 D'un air vague et rêveur elle essayait des poses,
 Et la *candeur* unie à la lubricité
 Donnait un charme neuf à ses métamorphoses ;

Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins,
 Polis comme de l'huile, *onduleux comme un cygne*,
 Passaient devant mes yeux clairvoyants et sereins ;
 Et son ventre et ses seins, *ces grappes de ma vigne*,

S'avançaient, plus câlins que les Anges du mal,
 Pour troubler le repos où mon âme était mise,
 Et pour la déranger du rocher de cristal
 Où, calme et solitaire, elle s'était assise²¹⁵.

Récusant toute représentation idyllique de l'amour qui nie la part de négativité inhérente à la passion, Baudelaire retrouve cependant les lieux communs de l'idylle pour peindre une « candeur unie à la lubricité », faisant ainsi de l'innocence et du Mal comme l'envers et l'avvers d'une même réalité qui est celle de l'éros.

L'exaspération d'une impuissance

L'éros et la mémoire sont indissolublement liés dans la poésie baudelairienne, et l'amour n'est jamais aussi heureux que vécu sur le mode rétrospectif²¹⁶. Or, sur ce plan-là encore, l'ambivalence prévaut, dans la mesure où Baudelaire oppose au rêve d'un retour au paradis antérieur, la conscience lucide de l'impossibilité à réaliser ce rêve. Dans « La Chevelure », par exemple, la dimension prospective de la rêverie s'inverse progressivement en désir régressif, puisqu'il s'agit pour le poète de « retrouver » dans la chevelure de l'aimée les « infinis bercements » de l'origine et d'y « hume[r] à longs traits le vin du souvenir ». « Le Balcon » participe de la même structure mémorielle : le poète tente d'y ressaisir, dans le présent d'une incantation lyrique, les « minutes heureuses » d'un bonheur passé. Or ce bonheur, placé d'emblée sous le signe du souvenir, mêle plus étroitement encore que dans « La Chevelure » un versant maternel et un versant érotique :

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,
 Ô toi, tous mes plaisirs ! ô toi, tous mes devoirs !
 Tu te rappelleras la beauté des caresses,

²¹⁵ Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 158, v. 9-24. Nous soulignons.

²¹⁶ Sur ce point, voir John E. Jackson, *Mémoire et Création poétique*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 127-156.

La douceur du foyer et le charme des soirs,
Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses²¹⁷ !

Comme John E. Jackson le suggère, on peut voir dans la « maîtresse » célébrée dans ces vers « un substitut tardif de la figure maternelle primitive » et dans « la douceur du foyer et le charme des soirs » le modèle indépassable de toutes les caresses et de tous les plaisirs à venir²¹⁸. Cette orientation rétrospective de l'éros et la fixation à la figure maternelle creusent une brèche dans la récusation du mythe de l'enfance : s'il est vrai que Baudelaire se plaît à révéler le caractère monstrueux de l'enfant, qui est, « relativement à l'homme, en général, beaucoup plus rapproché du péché originel »²¹⁹, il ne peut néanmoins se défendre d'idéaliser le « bon temps des tendresses maternelles » et d'en faire un Âge d'or de l'histoire personnelle²²⁰. Cette idéalisation de l'enfance s'accompagne d'une profonde nostalgie, sensible dans « *Mæsta et errabunda* » par exemple. Dans ce poème, Baudelaire s'inspire d'une *Épître* qu'André Chénier adressait à François de Pange pour le convier aux plaisirs d'une fête champêtre, mais il transforme la rhétorique de l'invitation en une rhétorique de déploration²²¹ :

338

Mais le vert paradis des amours enfantines,
Les courses, les chansons, les baisers, les bouquets,
Les violons vibrant derrière les collines,
Avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets,
– Mais le vert paradis des amours enfantines,

L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine ?
Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,
Et l'animer encor d'une voix argentine,
L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs²²²?

La plainte nostalgique s'accompagne d'une interrogation sur le pouvoir de la poésie : peut-elle recréer le paradis perdu par la grâce de ses artifices ? Exilé dans une société qui a désormais privé l'art de son aura, le poète est semblable au « grand cygne » des « Tableaux parisiens », « rongé d'un désir sans trêve » autant qu'impossible. Le rapport de Baudelaire à l'idylle est ainsi placé sous le signe de l'exaspération, plus que de la nostalgie – cette exaspération magnifiquement

217 Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 36, v. 1-4.

218 John E. Jackson, *Mémoire et Création poétique*, op. cit., p. 155.

219 Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 767.

220 Baudelaire, lettre à Madame Aupick du 6 mai 1861, *Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 153.

221 Voir Jean Starobinski, *Le poème d'invitation*, Genève, La Dogana, 2001, p. 66-88.

222 Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 64.

incarnée par le « cygne » qui, « le cœur plein de son beau lac natal », « [b]aign[e] nerveusement ses ailes dans la poudre » et tend convulsivement sa « tête avide » vers « le ciel ironique et cruellement bleu »²²³.

Rares sont les moments, dans son œuvre, où Baudelaire présente de façon pacifiée cet antagonisme du désir et de l'impuissance. Le dizain XCIX cependant, « Je n'ai pas oublié... », semble trouver dans le consentement à la finitude une voie d'apaisement. Poème à l'ancrage autobiographique certain, il évoque le souvenir des « dîners longs et silencieux » du jeune Charles et de sa mère dans les mois qui suivirent la mort de François Baudelaire – souvenir d'« une époque d'amour passionné » de l'enfant pour celle qui était alors tout pour lui, « à la fois une idole et un camarade »²²⁴. L'espace défini par les brèves notations descriptives rappelle l'*hortus conclusus* de la tradition pastorale. Simplicité et tranquillité caractérisent ce lieu placé sous la protection de Pomone, divinité champêtre, et de Vénus, déesse de l'amour : l'abondance naturelle, suggérée en outre par le ruissellement du soleil qui prodigue la « gerbe » de ses rayons, est associée à l'éros dans une alliance caractéristique de l'idylle antique. Le mouvement du poème consiste à évoquer, au sens propre, le cadre de cette idylle enfantine, pour la faire revivre dans l'écrin d'une vaste période que rassemble l'affirmation initiale du souvenir (« Je n'ai pas oublié ») par le biais d'une double négation teintée de reproche. Contrairement au cygne, « ridicule et sublime », qui opposait radicalement un pays natal idéalisé, et perdu, à la réalité sombre et désenchantée du monde moderne, la mémoire du sujet poétique, dans ce dizain, intègre la conscience de la finitude dans le souvenir d'enfance : la Pomone est « de plâtre », la Vénus bien « vieille » et leur « bosquet », « chétif ». Si la nostalgie de l'absolu nourrit une exaspération douloureuse du désir, le consentement à la finitude, en revanche, et la conscience que l'idylle est, par essence, toujours déjà perdue ouvrent la voie d'une consolation, peut-être, conquise par le chant poétique sur le négatif.

Si violents soient-ils, les réquisitoires contre le « culte des légumes sanctifiés », contre « l'École païenne » ou contre « la femme Sand » ne doivent pas occulter les autres modalités du rapport passionnel ambivalent que Baudelaire entretient avec la nature et l'originaire. La haine qui sous-tend ses condamnations religieuses, morales et esthétiques de l'idylle n'est que l'envers d'une attirance tout aussi puissante, d'un désir régressif que l'impossible retour à l'origine exaspère parfois jusqu'à la violence. Le Mal est donc tout autant dans l'idylle, condamnée, que dans l'impuissance à renouer avec cette idylle perdue, et désirée.

²²³ *Ibid.*, p. 86.

²²⁴ Baudelaire, *Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 153.

Le philosophe Paul Ricœur, dans sa réflexion sur le mal, insistait sur la nécessité de penser ensemble l'originaire et le déchu : « c'est toujours "à travers" le déchu que l'originaire transparait » et, réciproquement, on ne peut « penser le mal comme mal qu'"à partir" de ce dont il déchoit »²²⁵. Cette structure de réciprocité éclaire assez bien le statut baudelairien du mythe pastoral : Baudelaire a définitivement élu le « déchu » comme lieu de sa parole poétique et les éclats de l'idylle qui miroitent en son œuvre sont les débris de l'originaire *à partir* duquel il peut penser le Mal actuel et les crises de la modernité. Cette réciprocité se rejoue également au niveau métapoétique : le genre de l'idylle semble incarner, pour Baudelaire, l'*autre* voie du lyrisme, à partir de laquelle il peut penser l'originalité de sa propre écriture. À la fin du poème « Les Bons Chiens », Baudelaire met explicitement en regard ces deux voies du lyrisme, aussi radicalement autres et pourtant solidaires que le mythe de la crise et le mythe de la totalité :

340

Les bergers de Virgile et de Théocrite attendaient, pour prix de leurs chants alternés, un bon fromage, une flûte du meilleur faiseur, ou une chèvre aux mamelles gonflées. Le poète qui a chanté les pauvres chiens a reçu pour récompense un beau gilet, d'une couleur, à la fois riche et fanée, qui fait penser aux soleils d'automne, à la beauté des femmes mûres et aux étés de la Saint-Martin²²⁶.

Dans *Les Fleurs du Mal*, le couple antithétique formé par « La Muse malade » (VII) et « La Muse vénale » (VIII) procède à une mise en regard du même ordre²²⁷. Dans le premier poème, Baudelaire déplore la maladie qui affecte sa « pauvre muse » et se prend à rêver d'une synthèse utopique entre le paganisme et le christianisme qui pourrait lui rendre « l'odeur de la santé » ; mais il ruine lui-même ce rêve dans le second poème, beaucoup plus ironique, en lui opposant la réalité sans appel de l'aliénation sociale du poète, désormais obligé, s'il veut survivre, de feindre une foi qu'il n'a plus et d'« étaler [s]es appas » pour divertir le public, comme un « saltimbanque » ou une prostituée. Contrairement à Victor Hugo, qui défie la société en se déclarant effrontément « bucolique et berger » en un temps qui n'est plus à l'idylle, Baudelaire refuse l'exil bucolique et choisit de vivre, jusqu'à la lie, la

²²⁵ Paul Ricœur, *Finitude et culpabilité*, t. I, *L'homme faillible*, Paris, Aubier, 1960, p. 160.

²²⁶ Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 362-363.

²²⁷ Pour une analyse plus développée de ces deux poèmes antithétiques, nous renvoyons le lecteur aux pages de Patrick Labarthe, dans *Les Fleurs du Mal, Baudelaire, Analyse littéraire et étude de la langue*, ouvrage dirigé par Gabriel Conesa et Franck Neveu, Paris, Colin, 2002, p. 14-16.

misère et le Mal qui aliènent la Muse moderne²²⁸. La modernité rejette la poésie dans les marges de la société ? Il sera saltimbanque, marginal, solidaire, dans la douleur, des prostituées et des chiens. L'antique harmonie de la nature, de l'amour et du chant est rompue ? Son chant sera désaccordé, comme celui d'une « cloche fêlée », par l'ironie, la violence et le bruit assourdissant des villes. Or, si Baudelaire peut concevoir sa propre écriture comme un lyrisme crépusculaire, à la couleur « à la fois riche et fanée » comme le gilet du peintre des « Bons Chiens », c'est qu'il la pense à *partir d'un autre* lyrisme, lié, lui, à une forme de plénitude originelle : cette *autre* voie du lyrisme, Baudelaire la nomme parfois poésie « féminine » ou poésie « naturelle », parfois aussi « églogue » ou « bucolique ».

Les églogues de Pierre Dupont

Virgile et Théocrite, mentionnés dans « Les Bons Chiens », ne sont pas les seuls représentants de cette autre voie, « naturelle », du lyrisme. Il y a, en effet, aux yeux de Baudelaire, une *actualité* de l'églogue, de cette poésie « naturelle » que certains auteurs contemporains, comme Pierre Dupont, Marceline Desbordes-Valmore ou Auguste Barbier, perpétuent jusque dans la modernité. En 1861, Baudelaire conclut ainsi son second article sur Pierre Dupont en insistant sur le caractère « naturel » de son génie :

Pour achever en quelques mots, Pierre Dupont appartient à cette aristocratie naturelle des esprits qui doivent infiniment plus à la nature qu'à l'art, et qui, comme deux autres grands poètes, Auguste Barbier et Mme Desbordes-Valmore, ne trouvent que par la spontanéité de leur âme l'expression, le chant, le cri, destinés à se graver éternellement dans toutes les mémoires²²⁹.

Dans cet article, il nomme « bucolique » cette poésie naturelle du chansonnier, n'hésitant pas à louer son ami d'avoir ramené les esprits à « la vraie poésie » avec son album *Les Paysans* :

Le monde ne fut pas insensible à cette grâce rustique. Mais le grand secours que la Muse en tira fut de ramener l'esprit du public vers la vraie poésie, qui est, à ce qu'il paraît, plus incommode et plus difficile à aimer que la routine et les vieilles modes. La bucolique était retrouvée ; comme la fausse bucolique de Florian, elle avait ses grâces, mais elle possédait surtout un accent pénétrant, profond, tiré du sujet lui-même et tournant vite à la mélancolie. La grâce y était naturelle, et

²²⁸ Sur le choix « effronté » de l'idylle par Victor Hugo, nous renvoyons à notre précédente analyse des *Chansons des rues et des bois*, p. 264 sq.

²²⁹ Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 175.

non plaquée par le procédé artificiel dont usaient au XVIII^e siècle les peintres et les littérateurs²³⁰.

La thématique proprement pastorale et la « grâce rustique » sont manifestement secondaires dans l'éloge baudelairien de la bucolique : le critique retient surtout du genre sa grâce « naturelle » et son accent de vérité. Le naturel est précisément ce qui lui permet de rapprocher les églogues de Dupont de la poésie de Marceline Desbordes-Valmore, dont « [p]ersonne n'a pu imiter [l]e charme, parce qu'il est tout original et natif »²³¹. Ce naturel féminin qu'il a tant haï chez « la femme Sand », Baudelaire l'admire en l'« âme d'élite » de la poétesse : « pas d'emprunt, pas d'ornement factice », chez elle, écrit-il, « [c'] est donc dans sa sincérité même [qu'elle] a trouvé sa récompense, c'est-à-dire une gloire que nous croyons aussi solide que celle des artistes parfaits »²³². La féminité de l'écriture est indépendante du sexe de l'auteur. La plume de Pierre Dupont, en ce sens, est aussi *féminine* que celle de Marceline, parce qu'elle est tout aussi naturelle, sincère et spontanée :

L'instinct (un instinct fort noble que le sien !) domine en lui la faculté du raisonnement. Le maniement des abstractions lui répugne, et il partage avec les femmes ce singulier privilège que toutes ses qualités poétiques comme ses défauts lui viennent du sentiment.

C'est à cette grâce, à cette tendresse féminine, que Pierre Dupont est redevable de ses premiers chants²³³.

Pour Baudelaire, les poètes « féminins » sont foncièrement imparfaits, dans la mesure où leur valeur tient plus à la noblesse instinctive de leur âme qu'à la qualité propre de l'écrivain, à savoir la maîtrise supérieure de la langue, du vers et de l'imagination. Les artistes « parfaits », en revanche, comme Poe, Flaubert, Gautier ou Banville, sont des écrivains « virils », en qui dominent la raison, la volonté et la conscience suraiguë des moyens et des effets de leur art – tout le contraire du génie « féminin », inconscient de lui-même, de Marceline Desbordes-Valmore,

Aucun auteur ne cueille plus facilement la formule unique du sentiment, le *sublime qui s'ignore*. Comme les soins les plus simples et les plus faciles sont un obstacle invincible à cette plume fougueuse et *inconsciente*, en revanche ce qui est pour toute autre l'objet d'une laborieuse recherche vient *naturellement*

230 *Ibid.*, p. 170.

231 *Ibid.*, p. 146.

232 *Ibid.*, p. 147.

233 *Ibid.*, p. 172-173.

s'offrir à elle ; c'est une perpétuelle trouvaille. Elle trace des merveilles avec *l'insouciance* qui préside aux billets destinés à la boîte aux lettres. Âme charitable et passionnée, comme elle se définit bien, mais toujours *involontairement*, dans ce vers :

« Tant que l'on peut donner, on ne peut pas mourir²³⁴ ! »

ou de Pierre Dupont :

En 1846 ou 47 (je crois plutôt que c'est en 46), Pierre Dupont, dans une de nos longues flâneries (heureuses flâneries d'un temps où nous n'écrivions pas encore, l'œil fixé sur une pendule, délices d'une jeunesse prodigue, ô mon cher Pierre, vous en souvenez-vous ?), me parla d'un petit poème qu'il venait de composer et sur la valeur duquel son esprit était très indécis. Il me chanta, de cette voix si charmante qu'il possédait alors, le magnifique *Chant des Ouvriers*. Il était vraiment très incertain, ne sachant trop que penser de son œuvre ; il ne m'en voudra pas de publier ce détail, assez comique d'ailleurs. Le fait est que c'était pour lui une veine nouvelle ; je dis *pour lui*, parce qu'un esprit plus exercé que n'était le sien à suivre ses propres évolutions, aurait pu deviner, d'après l'album *Les Paysans*, qu'il serait bientôt entraîné à chanter les douleurs et les jouissances de tous les pauvres²³⁵.

Rien n'est plus étranger à la « rhétorique profonde » de Baudelaire que ce lyrisme féminin, sentimental et inconscient de lui-même, mais celui-ci le touche néanmoins :

Si rhéteur qu'il faille être, si rhéteur que je sois et si fier que je sois de l'être, pourquoi rougirais-je d'avouer que je suis profondément ému ? [...] Je sais que les ouvrages de Pierre Dupont ne sont pas d'un goût fini et parfait ; mais il a l'instinct, sinon le sentiment raisonné de la beauté parfaite²³⁶.

La conclusion de l'article de 1861 exprime une nouvelle fois cette admiration paradoxale du « rhéteur » baudelairien : « malgré de nombreuses négligences

²³⁴ *Ibid.*, p. 147-148 ; nous soulignons. On pourra comparer l'allusion faite ici à l'écriture insouciance « qui préside aux billets destinés à la boîte aux lettres » à cet autre passage, tiré des études sur Edgar Poe, où Baudelaire explique la différence entre l'écriture « anti-féminine » de Poe et l'écriture féminine de Sand par une allusion semblable : « Un autre caractère particulier de sa littérature est qu'elle est tout à fait anti-féminine. Je m'explique. Les femmes écrivent, écrivent avec une rapidité débordante ; leur cœur bavarde à la rame. Elles ne connaissent généralement ni l'art, ni la mesure, ni la logique ; leur style traîne et ondoie comme leurs vêtements. Un très grand et très justement illustre écrivain, George Sand elle-même, n'a pas tout à fait, malgré sa supériorité, échappé à cette loi du tempérament ; elle jette ses chefs-d'œuvre à la poste comme des lettres. Ne dit-on pas qu'elle écrit ses livres sur du papier à lettres ? » (*ibid.*, p. 282-283).

²³⁵ *Ibid.*, p. 171.

²³⁶ *Ibid.*

de langage et un *lâché* dans la forme vraiment inconcevables », Dupont « est et restera un de nos plus précieux poètes »²³⁷.

Une fascinante étrangeté

Les écrivains auxquels Baudelaire s'identifie le plus dans ses textes critiques sont ceux dont il loue aussi le plus les qualités « viriles ». La littérature de Poe lui semble ainsi « tout à fait anti-féminine »²³⁸ : « sa poésie, profonde et plaintive, est néanmoins ouvragée, pure, correcte et brillante comme un bijou de cristal », elle n'a rien de ce terrible « *lâché* » qu'il reprochait à Dupont²³⁹. Dans son article sur *Madame Bovary*, qui préfigure largement les grandes pages du *Salon de 1859* sur l'imagination, ce sont encore « les qualités viriles » de l'héroïne flaubertienne qui le fascinent le plus :

– Je disais tout à l'heure qu'elle était presque mâle, et que l'auteur l'avait ornée (inconsciemment peut-être) de toutes les qualités viriles.

Qu'on examine attentivement :

1° L'imagination, faculté suprême et tyrannique, substituée au cœur, ou à ce qu'on appelle le cœur, d'où le raisonnement est d'ordinaire exclu, et qui domine généralement dans la femme comme dans l'animal ;

2° Énergie soudaine d'action, rapidité de décision, fusion mystique du raisonnement et de la passion, qui caractérise les hommes créés pour agir ;

3° Goût immodéré de la séduction, de la domination et même de tous les moyens vulgaires de séduction, descendant jusqu'au charlatanisme du costume, des parfums et de la pommade, – le tout se résumant en deux mots : dandysme, amour exclusif de la domination²⁴⁰.

Comment comprendre dès lors l'admiration qu'il confesse pour la bucolique « féminine » de Dupont ? Les deux articles qu'il lui consacre en 1851 et 1861 permettent d'avancer quelques hypothèses. La valeur éthique de cette poésie, inséparable d'une incessante relation à autrui, touche particulièrement celui qui reprochait aux néo-classiques de « l'École païenne » et aux tenants de « l'art pour l'art » de sacrifier autrui sur l'autel de la forme :

Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. Absorbées par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai disparaissent. La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste ; et, comme

237 *Ibid.*, p. 175.

238 *Ibid.*, p. 282.

239 *Ibid.*, p. 274.

240 *Ibid.*, p. 82.

l'absence nette du juste et du vrai dans l'art équivaut à l'absence d'art, l'homme entier s'évanouit ; la spécialisation excessive d'une faculté aboutit au néant²⁴¹.

Baudelaire est d'autant plus sévère avec ce « goût immodéré de la forme » qu'il en connaît, de l'intérieur, la puissance et les ravages. La poésie de Dupont, avec ses faiblesses sur le plan esthétique et sa grandeur sur le plan moral, sonne, en regard, comme un rappel à l'ordre salutaire : Dupont « se met en communication permanente avec les hommes de son temps, et échange avec eux des pensées et des sentiments traduits dans un noble langage suffisamment correct »²⁴² ; ses chants « sont unis entre eux par un lien commun, qui est l'amour de l'humanité »²⁴³ :

L'optimisme de Dupont, sa confiance illimitée dans la bonté native de l'homme, son amour fanatique de la nature, font la plus grande partie de son talent²⁴⁴.

En 1851, Baudelaire partage avec Dupont un certain enthousiasme révolutionnaire et il espère, comme lui, que l'action politique pourra faire triompher la cause du peuple ; emporté par « le divin caractère utopique » de la poésie de son ami, il s'exclame ainsi :

Va donc à l'avenir en chantant, poète providentiel, tes chants sont le décalque lumineux des espérances et des convictions populaires²⁴⁵ !

En 1861, l'auteur des *Fleurs du Mal*, « physiquement dépolitiqué », reste profondément ému par « la sincérité du sentiment » et la « charité universelle » qu'il perçoit toujours dans la poésie de Dupont :

Il y a dans son esprit une certaine force qui implique toujours la bonté ; et sa nature, peu propre à se résigner aux lois éternelles de la destruction, ne veut accepter que les idées consolantes où elle peut trouver des éléments qui lui soient analogues. [...] Personne n'a dit, en termes plus doux et plus pénétrants, les petites joies et les grandes douleurs des petites gens. Le recueil de ses chansons représente tout un petit monde où l'homme fait entendre plus de soupirs que de cris de gaieté, et où la nature, dont notre poète sent admirablement l'immortelle fraîcheur, semble avoir pour mission de consoler, d'apaiser, de dorloter le pauvre et l'abandonné²⁴⁶.

241 *Ibid.*, p. 48-49.

242 *Ibid.*, p. 27.

243 *Ibid.*, p. 33.

244 *Ibid.*, p. 32.

245 *Ibid.*, p. 35.

246 *Ibid.*, p. 172-173.

Dans les « Tableaux parisiens », qui paraissent en 1861 dans la seconde édition des *Fleurs du Mal*, Baudelaire s'est lui aussi porté à la rencontre « des petites gens » et la bonté naturelle de Dupont envers les humbles le touche particulièrement au moment où lui-même éprouve, avec une violence dont témoigne « Les Petites Vieilles » par exemple, le conflit de l'exigence esthétique et de l'exigence éthique au cœur de la création poétique.

Baudelaire semble particulièrement sensible, en outre, au réalisme poétique de son ami. Après avoir publié « quelques poèmes d'un goût sage, modéré, sentant les bonnes études », Dupont s'est mis à l'écoute du monde qui l'entourait, il s'est laissé provoquer par « la chanson du premier venu » et submerger par les souvenirs qui remontaient en lui :

Tout d'un coup, il fut frappé d'une illumination : il se souvient de ses émotions d'enfance, de la poésie latente de l'enfance, jadis si souvent provoquée par ce que nous pouvons appeler la poésie anonyme, la chanson, non pas celle du soi-disant homme de lettres, courbé sur un bureau officiel et utilisant ses loisirs de bureaucrate, mais la chanson du premier venu, du laboureur, du maçon, du roulier, du matelot²⁴⁷.

Dupont semble avoir quelque chose de ce « génie de l'enfance » que Baudelaire analyse dans *Le Peintre de la vie moderne*, « c'est-à-dire un génie pour lequel aucun aspect de la vie n'est émoussé »²⁴⁸. Il épouse la foule, l'observe, s'en imprègne et parvient à extraire la beauté singulière contenue dans les réalités modernes même les plus laides en apparence. Évoquant l'album *Les Paysans*, Baudelaire écrit ainsi :

Quelques crudités même servaient à rendre plus visibles les délicatesses des rudes personnages dont ces poésies racontaient la joie ou la douleur. Qu'un paysan avoue sans honte que la mort de sa femme l'affligeait moins que la mort de ses bœufs, je n'en suis pas plus choqué que de voir les saltimbanques dépenser plus de soins paternels, câlins, charitables, pour leurs chevaux que pour leurs enfants. Sous l'horrible idiotisme du métier il y a la poésie du métier ; Pierre Dupont a su la trouver, et souvent il l'a exprimée d'une manière éclatante²⁴⁹.

Dupont a le mérite, aux yeux de Baudelaire, d'avoir rompu avec la « fausse bucolique » traditionnelle qui n'avait que faire des paysans réels mais les utilisait comme figures allégoriques de l'innocence ou du bonheur, en plaquant sur la réalité des grâces artificielles. Le chansonnier, lui, s'est dépris de la vision

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 170.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 691. Sur ce point, voir tout le chapitre III du *Peintre de la vie moderne*, « L'Artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », *ibid.*, p. 687-694.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 170-171.

morale de la réalité, pour la voir telle qu'elle est. En révélant « la poésie du métier » cachée sous « l'horrible idiotisme du métier », il a, dans une certaine mesure, accompli la tâche qui incombe, selon Baudelaire, au poète moderne, à savoir tirer l'éternel du transitoire et « extraire la beauté mystérieuse » qui peut être contenue dans la réalité contingente d'une époque²⁵⁰. L'attention et l'amour que Dupont, « chantre des rusticités », porte à ses contemporains et à la réalité moderne telle qu'est est le prédispose naturellement à chanter également les ouvriers et les pauvres des villes²⁵¹. Entre la poésie champêtre et la poésie urbaine, il y a certes une différence de thème, le paysage a changé, mais c'est toujours la même inspiration bucolique au fond, le même élan de charité envers les humbles, la même « âme tendre portée à l'utopie, et en cela même vraiment bucolique » qui s'expriment²⁵². Baudelaire souligne ainsi la continuité d'inspiration qui relie *Les Paysans* et le *Chant des ouvriers* :

Le fait est que c'était pour lui une veine nouvelle ; je dis *pour lui*, parce qu'un esprit plus exercé que n'était le sien à suivre ses propres évolutions, aurait pu deviner, d'après l'album *Les Paysans*, qu'il serait bientôt entraîné à chanter les douleurs et les jouissances de tous les pauvres²⁵³.

Par la compassion sincère qui l'anime envers les humbles et par sa manière de ressaisir, hors de tout préjugé moral, la beauté singulière de la réalité moderne jusque dans ses dimensions les plus noires, la poésie bucolique de Pierre Dupont constitue pour Baudelaire une *autre* voix fascinante du lyrisme contemporain, à la fois totalement étrangère, par sa « féminité », et étrangement familière dans le souci éthique qui la porte vers autrui et sa passion pour la réalité moderne la plus triviale. C'est à la lumière de cette poésie que l'on peut comprendre, nous semble-t-il, l'allusion à l'églogue dans « Paysage » : le génie bucolique de Dupont l'a conduit à chanter, sur un mode « féminin », les humbles et les déshérités de la capitale ; Baudelaire l'entreprend à son tour, mais autrement, dans des « Tableaux parisiens » qui seront « [s]es églogues ».

Une ascèse du regard

Si Pierre Dupont a une « confiance illimitée dans la bonté native de l'homme », Baudelaire, en revanche, a une vision anthropologique placée sous le signe du Mal²⁵⁴. Dans le poème « Au Lecteur », il implique son destinataire (« mon semblable, – mon frère ! ») dans l'aveu de ses vices, rendant impossible

²⁵⁰ Voir *Le Peintre de la vie moderne*, chapitre IV, « La Modernité », *ibid.*, p. 694-697.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 173.

²⁵² *Ibid.*, p. 172.

²⁵³ *Ibid.*, p. 171.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 32.

la dénégation du Mal. L'humanité tout entière participe, à ses yeux, du péché originel, et c'est pour cette raison sans doute qu'il éprouve comme une contradiction violente et passionnante la charité native qu'il reconnaît en Marceline Desbordes-Valmore ou en Pierre Dupont.

Pour écrire « [s]es églogues », Baudelaire ne pourra pas se fier à la simple nature : pour « chanter les douleurs et les jouissances de tous les pauvres » comme Pierre Dupont, il devra affronter avec lucidité tous les vices de son enfer intérieur qui entravent l'expression sincère de la compassion²⁵⁵. Deux poèmes, en particulier, « Paysage » et « Épigraphe pour un livre condamné », montrent combien son écriture de l'églogue est ainsi liée à une forme d'exercice spirituel visant l'approfondissement de la conscience de soi : le rapport critique à l'églogue, dans « Paysage », participe d'une sorte de propédeutique au *voir* destiné au poète-peintre des « Tableaux parisiens », tandis qu'il participe, dans l'« Épigraphe pour un livre condamné », adressé au lecteur, à un apprentissage de cet autre *voir* qu'est la lecture.

348

Apprendre à voir : « Paysage »

Je veux, pour composer chastement mes églogues,
Coucher auprès du ciel, comme les astrologues,
Et, voisin des clochers, écouter en rêvant
Leurs hymnes solennels emportés par le vent.
Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,
Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde ;
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui font rêver d'éternité.

Il est doux, à travers les brumes, de voir naître
L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,
Les fleuves de charbon monter au firmament
Et la lune verser son pâle enchantement.
Je verrai les printemps, les étés, les automnes ;
Et quand viendra l'hiver aux neiges monotones,
Je fermerai partout portières et volets
Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais.
Alors je rêverai des horizons bleuâtres,
Des jardins, des jets d'eau pleurant dans les albâtres,
Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin,
Et tout ce que l'Idylle a de plus enfantin.

255 *Ibid.*, p. 171.

L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
 Ne fera pas lever mon front de mon pupitre ;
 Car je serai plongé dans cette volupté
 D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
 De tirer un soleil de mon cœur, et de faire
 De mes pensers brûlants une tiède atmosphère²⁵⁶.

À la lumière de nos précédentes analyses, il semble que l'on puisse tenir ensemble l'indéniable ironie de « Paysage » et son statut d'art poétique au seuil des « Tableaux parisiens ». Nous ne reviendrons pas sur les traces de l'ironie, nombreuses dans ce poème où les teintes doucereuses du « bleuâtre », du « tiède » et du « pâle » colorent de quelque niaiserie la rêverie et la pose du poète, car elles ont déjà fait l'objet d'analyses précises, dans l'ouvrage de Philippe Hamon, par exemple, sur *L'Ironie littéraire*. Si la présence de l'ironie dans ce poème fait assez peu débat, l'identification de sa cible, en revanche, reste selon nous problématique. Pour Philippe Hamon, l'ironie viserait la tradition pastorale, avec ses églogues champêtres et ses jardins bucoliques, mâtinée de lyrisme romantique et de rêveries doucereuses²⁵⁷. Patrick Labarthe propose certes de nuancer cette analyse, en faisant valoir la notion d'ambivalence au lieu de celle d'ironie : « Paysage » rappellerait ainsi, au seuil des « Tableaux parisiens », le rêve baudelairien d'une « pastoralisation » de la ville et la conscience lucide de son impossibilité²⁵⁸. John E. Jackson, dans les notes de son édition des *Fleurs du Mal*, reprend cette idée d'une ambivalence, tout en ne masquant pas son caractère problématique : « ce poème liminaire, écrit-il, semble surtout montrer l'hésitation d'un Baudelaire qu'on sent pris entre son intuition d'une voie nouvelle à suivre et sa fidélité à une tradition pastorale ou idyllique d'autant plus surprenante qu'il n'y avait jamais adhéré jusque-là »²⁵⁹. Ces trois lectures aboutissent à faire de « Paysage », pour reprendre l'expression de Philippe Hamon, un « discret repoussoir esthétique interne » de la section qu'il inaugure, parce qu'elles donnent *a priori* un contenu pastoral traditionnel au terme « églogues » du premier vers. Si, en revanche, nous entendons résonner dans ce mot « églogues » toute la réflexion que Baudelaire a menée sur le génie bucolique de Pierre Dupont, une tout autre lecture est possible, qui confère à « Paysage » sinon le statut de véritable art poétique des « Tableaux parisiens »,

²⁵⁶ *Ibid.*, t. I, p. 82.

²⁵⁷ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 100-101.

²⁵⁸ Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, *op. cit.*, p. 451-452.

²⁵⁹ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, éd. John E. Jackson, Paris, LGF, coll. « Livre de Poche classique », 1999, p. 306-307.

du moins celui d'avant-propos ou d'avertissement, comme « Au Lecteur » au regard de l'ensemble du recueil. La cible de l'ironie, dans cette perspective, n'est pas tant la poésie pastorale traditionnelle des Virgile, des Théocrite et des Florian, avec leurs moutons et leurs bergers nonchalamment étendus dans les vertes prairies, que la naïve écriture d'un poète moderne chantant les humbles dans un élan de charité envers les pauvres et de confiance absolue dans la bonté de la nature humaine. L'ironie de Baudelaire s'adresse d'abord à lui-même, non pas qu'il ait jamais été tenté de s'adonner à la poésie champêtre et moutonnante d'un Florian (il n'a jamais été épris de cette « fausse bucolique »), mais parce qu'une part de lui reste fascinée par le lyrisme « féminin », naturel et spontané, en un mot « bucolique » d'un Pierre Dupont. La violence de l'ironie serait ainsi l'envers « hystérique » non d'une quelconque nostalgie, mais d'une impuissance douloureuse à la naïveté et à la charité naturelle.

350

Dès le premier vers, Baudelaire se démarque radicalement des bucoliques ouvrières du chansonnier. Lui ne puisera pas dans « la spontanéité de son âme l'expression, le chant, le cri, destinés à se graver éternellement dans toutes les mémoires »²⁶⁰, mais il composera ses églogues comme des « tableaux », avec tout ce que cela suppose de distance par rapport à l'objet et de précision géométrique. L'affirmation initiale de la volonté toute-puissante du sujet (« Je veux »), renforcée par les nombreux futurs qui structurent le poème (« Je verrai », « Je fermerai », « je rêverai », « je serai plongé ») et qui disent la tension d'une volonté orientée tout entière vers son projet, met à distance toute espèce de poésie « féminine ». L'adverbe « chastement », enfin, accentue encore la rupture avec ce dernier type de poésie. Si Dupont est en perpétuelle communion, par son chant, avec les petites gens, le poète baudelairien, lui, conserve toujours cette « chasteté de rhéteur » qui le tient à distance des humbles pour lesquels il éprouve la plus ardente compassion²⁶¹ : même s'il descend dans les rues de la ville se mêler à la foule des vieillards, des aveugles et des passantes, une part de lui-même reste toujours en « haut de [s]a mansarde » et contemple le paysage en surplomb, à la manière d'un peintre.

L'ensemble du poème déploie ensuite un art poétique que l'on peut dire *critique*, en ce qu'il énonce et déconstruit tout à la fois la manière dont le poète entend « composer chastement [s]es églogues ». Dans un premier temps,

²⁶⁰ Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 175.

²⁶¹ C'est l'expression que Baudelaire emploie en 1857 dans sa critique en grande partie identificatoire de *Madame Bovary* : « Il est temps qu'un terme soit mis à l'hypocrisie de plus en plus contagieuse, et qu'il soit réputé ridicule pour des hommes et des femmes, pervers jusqu'à la trivialité, de crier : haro ! sur un malheureux auteur qui a daigné, avec une chasteté de rhéteur, jeter un voile de gloire sur des aventures de tables de nuit, toujours répugnantes et grotesques, quand la Poésie ne les caresse pas de sa clarté de veilleuse opaline. » (*ibid.*, p. 84).

Baudelaire insiste sur l'innocence du poète, qui contemple naïvement les toits de la capitale et se laisse emporter par le doux charme de la rêverie. Il aime visiblement Paris et ses réalités urbaines les plus concrètes, comme « l'atelier », « les tuyaux », « les clochers » et « les fleuves de charbon » qui l'enchantent autant que les paysages champêtres pouvaient charmer les poètes bucoliques d'autrefois. Dans un second temps, cependant, Baudelaire déconstruit cette innocence idyllique en révélant l'envers – l'enfer aussi – de la création poétique. Il montre comment le regard du peintre-poète glisse insensiblement de la réalité au fantasme, du *voir* au *rêve* qui dénie le réel, dévoilant ainsi la jouissance égoïste et voluptueuse qui se cache derrière l'apparente « chasteté de rhéteur » initiale. Il révèle, enfin, la violente indifférence à autrui et à la réalité parisienne de celui qui semblait contempler amoureuxment la capitale : la tristesse monotone de l'hiver ne coïncide pas avec son rêve, il « fermer[a] partout portières et volets » pour ne plus la voir et « L'Émeute, tempêtant vainement à [s]a vitre / Ne fera pas lever [s]on front de [s]on pupitre ». L'innocence native est un leurre et l'enfer est pavé de bonnes intentions : si le poète baudelairien aspire à la charité envers les petites gens, il ne peut espérer l'atteindre qu'en affrontant avec lucidité les vices et les faux-semblants contenus dans son propre regard d'artiste.

« Paysage » peut ainsi se lire comme un art poétique dans la mesure où Baudelaire y met à nu les mécanismes psychiques de la création à l'œuvre dans l'ensemble des « Tableaux parisiens », et tout particulièrement la tension fondamentale qui les sous-tend entre l'exigence esthétique du peintre et l'exigence éthique de charité. L'analyse critique de la tentation bucolique constitue une sorte de mise en garde, qui vaut d'abord pour le poète lui-même, contre les enchantements pervers de la composition artistique – préalable indispensable à l'avènement, désiré, de la compassion. L'analyse critique de l'idylle devient ainsi l'occasion, comme chez Nerval, d'une initiation à la psychologie de la création poétique et à l'exploration, toujours lucide, des chimères qui nourrissent l'écriture.

Apprendre à lire : « Épigraphe pour un livre condamné »

Lecteur paisible et bucolique,
Sobre et naïf homme de bien,
Jette ce livre saturnien,
Orgiaque et mélancolique.

Si tu n'as fait ta rhétorique
Chez Satan, le rusé doyen,
Jette ! tu n'y comprendrais rien,
Ou tu me croirais hystérique.

Mais si, sans se laisser charmer,
Ton œil sait plonger dans les gouffres,
Lis-moi, pour apprendre à m'aimer ;

Âme curieuse qui souffres
Et vas cherchant ton paradis,
Plains-moi !... Sinon, je te maudis²⁶² !

352

Écrite pour la seconde édition des *Fleurs du Mal*, avant d'en être écartée, l'« Épigraphe pour un livre condamné » fut publiée trois mois après celle-ci, le 15 septembre 1861, dans la *Revue Européenne*. Une lecture hâtive du sonnet, liée à une interprétation trop massive et *a priori* de l'allusion à la « bucolique », pourrait donner à penser que Baudelaire y condamne, une fois encore, la tradition pastorale : il opposerait à l'idéalisation mensongère de celle-ci une poésie moderne placée sous le signe d'un mal psychique (la mélancolie) et métaphysique (Satan). À l'esthétique « sobre » et mesurée de la bucolique, il opposerait une esthétique de l'« orgiaque » et du « gouffre », plus propre à exprimer les tourments de la vie moderne.

Le mot « bucolique », employé comme adjectif, désigne cependant ici une certaine attitude psychologique du lecteur, et non le genre pastoral en tant que tel. En faisant rimer « bucolique » et « mélancolique », Baudelaire n'oppose pas deux voies poétiques, mais un art de lire et un art d'écrire ; plus précisément encore, il définit le type de lecture qui convient à sa poétique nouvelle. Les deux tercets définissent le bon mode de lecture, tandis que les deux quatrains sont consacrés au mauvais lecteur. Cette caractérisation se fait sous la forme de quatre interpellations successives, une injonction étant adressée au lecteur au début du troisième vers de chaque strophe : dans un premier temps, le poète refuse tout commerce avec le mauvais lecteur, il renonce à l'échange qu'il croit d'emblée voué à l'échec (« Jette ce livre », « Jette ! ») ; dans un second temps, il réclame l'échange avec le bon lecteur et son injonction se fait supplication (« Lis-moi », « Plains-moi ! »). Au rapport d'extériorité absolu des quatrains se substitue un rapport de proximité, de communion, tout aussi absolu : l'interpellé n'est alors plus le « lecteur », mais l'« âme », et le médium de l'échange, mis à distance initialement par le démonstratif (« ce livre » et non pas « mon livre »), disparaît au profit du poète lui-même (« Lis-moi »). Cette relation au lecteur, dans les tercets, a tout du rapport passionnel : la double injonction est liée à une demande d'amour (« pour apprendre à m'aimer ») prompte à se renverser en haine si elle n'est pas satisfaite (« Sinon je te maudis ! »).

262 *Ibid.*, t. I, p. 137.

Comment Baudelaire décrit-il le mauvais lecteur, le lecteur « bucolique » ? C'est un homme « paisible », satisfait du monde et de lui-même, qui se considère comme un « homme de bien » et se sent en harmonie avec une réalité qui le comble – un frère du poète de « Paysage » en somme, naïvement accoudé à la fenêtre de sa mansarde. « Bucolique », il se croit à l'abri du Mal et de son emprise. C'est aussi un lecteur « naïf », dépourvu de recul critique : d'un texte totalement étranger à ses propres cadres de pensée, il conclura à la totale étrangeté de l'auteur, à son *aliénation* au sens propre (v. 8) ; il se laisse « charmer » par les enchantements de la poésie et paye sa tranquillité au prix d'une dénégation du Mal. Le bon lecteur, au contraire, parce qu'il a fait, chez Satan, l'apprentissage de la duplicité, sait lire « sans se laisser charmer » et « plonger dans les gouffres » sans s'y perdre lui-même. C'est un lecteur critique en somme, qui reconnaît en lui l'empreinte du Mal : au « lecteur paisible » succède l'« âme curieuse », au sens augustinien, avide d'un bien qu'elle n'a pas, ou qu'elle n'a plus, son « paradis ». Ce lecteur critique, rompu à la rhétorique négative de la dualité, peut seul comprendre que la profondeur des « gouffres » est à la mesure de l'aspiration au « paradis », que le *spleen* n'est que l'envers d'une postulation vers l'idéal. En s'adressant au lecteur « bucolique », ce poème l'invite à changer de mode de lecture, à n'être plus la dupe des représentations naïves qui le charment, mais à lire au contraire celles-ci comme la projection de son propre désir d'infini.

Cette ascèse du regard passe par l'apprentissage du Mal, mais n'en fait pas une fin en soi. Les fins de cette rhétorique négative, en effet, ce sont l'amour (« pour apprendre à m'aimer ») et la compassion (« Plains-moi ! »). Le lecteur des tercets, en ce sens, est lui aussi un « homme de bien », mais sa bonté, contrairement à celle du lecteur « bucolique », ne repose pas sur une dénégation du Mal : elle naît d'une exploration lucide des « gouffres » de la subjectivité, elle prend sa source dans la reconnaissance d'une douleur partagée, c'est-à-dire dans la compassion. Le bonheur de l'homme « bucolique » ne survit qu'au prix d'une négation de l'altérité, d'une réduction de ce qui le dérange (l'« orgiaque » et le « mélancolique ») à la pure folie « hystérique » ; la compassion naît au contraire d'une reconnaissance intime d'autrui et d'une souffrance partagée. L'homme digne d'être maudit, dès lors, parce qu'il aggrave le Mal, ce n'est pas tant le lecteur « bucolique », qui n'est au fond qu'un ignorant, inconscient du Mal qu'il porte en lui, que l'homme lucide qui, reconnaissant la douleur d'autrui, lui refuse sa compassion.

Dans ce poème, la référence à la « bucolique » est donc plus complexe et ambivalente qu'il n'y paraît. Elle participe d'un art de lire inséparable d'une ascèse du regard. Si l'on s'efforce de lire ce poème avec le regard que Baudelaire exige de nous, il faut bien convenir que nous sommes tous, potentiellement, des lecteurs bucoliques – des semblables, des frères, par conséquent, du poète

bucolique évoqué dans « Paysage ». Il faut revenir en effet sur la structure du poème. Les injonctions du poète peuvent se lire de deux manières : on peut considérer ou bien que les « tu » des deuxième et troisième strophes désignent deux lecteurs différents, ou bien qu'ils renvoient à une même et unique personne. Dans le premier cas, les deux quatrains s'adresseraient au mauvais lecteur, à l'homme bucolique et ignorant – aux juges qui condamnèrent le recueil en 1857, par exemple, comme le suggère d'ailleurs le titre du poème. Le lecteur interpellé dans les tercets, au contraire, serait hors de cause, il n'aurait rien à voir avec les juges naïfs et bien-pensants. En lisant ainsi le poème, nous nous identifions naturellement au bon lecteur et partageons le mépris du poète pour le « sobre et naïf homme de bien ». Mais ne sommes-nous pas pris alors dans le piège même que nous pensions dénoncer ? Ne nous conduisons-nous pas justement en « lecteur paisible et bucolique » quand nous nous prétendons exempts de cette naïveté bien-pensante que dénonce le poème ? Il faudrait donc admettre plutôt la deuxième hypothèse de lecture : le « tu » interpellé désigne une seule et même personne ; chacun d'entre nous est susceptible d'adopter tour à tour l'un ou l'autre des modes de lecture. Le critique qui lit « sans se laisser charmer » n'est pas à l'abri des pièges de la naïveté et, réciproquement, le lecteur naïf est capable d'accéder à la conscience de soi et à la conscience, surtout, de ce que c'est que lire. Chacun d'entre nous, en somme, est un lecteur « bucolique » ayant à se déprendre de ses illusions et des pièges de l'idéalisation.

Ce poème, avec l'ascèse du regard qu'il propose, ne signe donc pas la mort de l'idylle, mais modifie la compréhension que nous en avons : la bucolique n'est plus tant un genre littéraire qu'une modalité du regard que nous portons sur le monde. Il serait tout aussi illusoire de prétendre en finir avec la tentation du regard bucolique que d'en finir avec l'éternelle nostalgie du paradis perdu, mais nous pouvons du moins essayer de n'en être plus les dupes. Baudelaire appelle son lecteur, « [s]on semblable, – [s]on frère ! », à la même ascèse du regard qu'il s'impose à lui-même dans l'espoir de faire enfin rimer, peut-être, passion et compassion.

MALLARMÉ : L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

L'Après-midi d'un faune opère une synthèse inédite entre l'ambition totalisante de l'idylle hugolienne et la dimension critique dont Nerval et Baudelaire ont revêtu le genre. Entrepris par Mallarmé dès juin 1865 pour faire pendant à *Hérodiade*, et finalement publié en édition de luxe illustrée par Manet, en avril 1876, avec le sous-titre « ÉGLOGUE », ce grand poème « aestival » a déjà fait l'objet de nombreuses études et nous ne prétendons guère ici en renouveler la lecture ; nous chercherons plutôt, dans les remarques qui suivent, à mettre ce

Faune mallarméen en résonance avec les autres bucoliques du siècle, afin de mieux comprendre le sens de cette écriture obstinée de l'idylle chez ceux-là même qui affrontent, avec le plus de lucidité peut-être, la crise moderne de la poésie.

Une « Églogue » moderne

Lorsqu'il commence à écrire le *Faune*, en juin 1865, Mallarmé le conçoit comme un « intermède héroïque » destiné au théâtre : « je le fais absolument scénique, [écrit-il,] non *possible au théâtre*, mais *exigeant le théâtre* »²⁶³. Les fragments retrouvés de cette première version du *Faune* font ainsi état d'au moins trois scènes (« Monologue d'un faune », « Dialogue des nymphes », « Réveil du faune »), comportant de nombreuses didascalies portant sur les gestes et sur le ton des trois personnages (le Faune et les deux nymphes, Iane et Ianthé). Soumis en septembre à Banville et à Coquelin, membres du comité de lecture du Théâtre-Français, le *Faune* est refusé : « Les vers de mon *Faune* ont plu infiniment, mais de Banville et Coquelin n'y ont pas rencontré l'anecdote nécessaire que demande le public, et m'ont affirmé que cela n'intéresserait que les poètes »²⁶⁴. Abandonnant ses ambitions théâtrales, Mallarmé retravaillera ponctuellement à son *Faune*, dans une perspective strictement poétique cette fois, durant la décennie qui suit – années de crise, on le sait, durant lesquelles Mallarmé vit une véritable révolution spirituelle et intellectuelle liée à la découverte du Néant. En 1875, il envoie l'« Improvisation d'un faune » (version remaniée du précédent « Monologue d'un faune ») au comité de lecture du *Parnasse contemporain*, mais il essuie un nouveau refus. Il retravaille alors son texte dans l'espoir encore de le faire accepter, mais préfère finalement le publier à part, l'année suivante, en édition de luxe, sous le titre définitif de *L'Après-midi d'un faune, églogue*. Comment comprendre l'adjonction de ce sous-titre générique, écrit précisément « ÉGLOGUE », quand la seule mention du « faune » suffisait à évoquer la tradition pastorale ?

Une dramaturgie textuelle

L'analyse lexicographique permet d'avancer une première hypothèse. Parmi les termes génériques de la nébuleuse pastorale, le mot *églogue* possède une nuance de sens particulière, en ce qu'il renvoie non seulement à la thématique champêtre, mais encore à la structure dialoguée. Si le mot *pastorale* désigne,

²⁶³ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, p. 678. Pour une approche détaillée des différents états du *Faune*, nous renvoyons au « Dossier du *Faune* » (*ibid.*, p. 153-166) et aux notes très éclairantes de Bertrand Marchal, auquel nous sommes ici particulièrement redevable (*ibid.*, p. 1166-1170).

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 683.

d'un point de vue générique, une pièce de théâtre, le mot *églogue*, lui, conjoint l'idée de poésie et de dialogue. Cette nuance est manifeste dans le *Dictionnaire* de Furetière (1690), où l'on trouve par exemple, à l'article « Bucolique », la remarque suivante : « Les *Bucoliques* de Virgile sont certains Poèmes en forme d'Églogue, où des Pasteurs s'entretiennent ensemble » ; et cette définition encore, à l'article « Églogue » : « Espèce de Poésie Pastorale, où on introduit des Bergers qui s'entretiennent. » Dans le *Dictionnaire* de l'Académie, en 1695, la définition de l'églogue est sensiblement la même : « Sorte de Poésie pastorale où d'ordinaire on fait parler des bergers. » Nous avons vu, dans notre prologue, avec quelles précautions il fallait manier ces classifications génériques tant les frontières étaient floues et les définitions ambiguës au sein de la nébuleuse pastorale. Mallarmé, cependant, qui fustige, en poésie, tout relâchement de la forme et de la pensée, ne choisit guère ses mots au hasard. Ne reproche-t-il pas à Emmanuel des Essarts son usage trop imprécis des mots, lorsqu'il écrit dans une lettre à Lefébure : « *Les Élévations* me semblent détestables : la pensée, lâche, se distend en lieux communs, et, quant à la forme, je vois des mots, des mots mis souvent au hasard, *sinistre* s'y pouvant remplacer par *lugubre*, et *lugubre* par *tragique*, sans que le sens du vers change »²⁶⁵ ? Il n'est donc pas invraisemblable de penser que Mallarmé ait pu choisir le mot *églogue*, au lieu des autres termes – idylle, bucolique, bergerie, pastorale – qui se présentaient à lui, précisément pour cette nuance de sens qu'il revêt : sous-titrer « *églogue* » *L'Après-midi d'un faune* lui permettait de tenir ensemble la dimension poétique et la dimension dramatique originelle du texte, « non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre ».

« Le Satyre » hugolien de *La Légende des siècles* possédait également une forte dimension dramatique. Structurant son poème en cinq actes – « Prologue », « Le Bleu », « Le Noir », « Le Sombre » et « L'Étoilé » –, Victor Hugo mettait en scène la transfiguration et la révolte du Satyre en dressant derrière lui tout un décor et tout un ensemble de personnages secondaires. Au début, le Satyre apparaît vaguement ridicule ; Hercule le traîne par l'oreille devant Jupiter, un Jupiter en majesté entouré de tous les grands dieux de l'Olympe, et tous rient « du pauvre paysan ». Ensuite, l'attitude des Olympiens évolue ; Hugo ménage plusieurs pauses descriptives et narratives dans le discours du Satyre, comme autant de longues didascalies précisant l'attitude des personnages, l'effroi grandissant des Olympiens et la métamorphose du héros. À plusieurs reprises enfin, et comme pour accroître l'effet de réel de sa dramaturgie poétique, le poète insère de brefs dialogues au discours direct, Hercule, Mercure, Jupiter, Vénus, Phœbus et Vulcain s'adressant au Satyre ou commentant entre eux le spectacle auquel ils assistent. Si le Verbe poétique est l'agent principal du drame qui se joue, en ce

²⁶⁵ Lettre à Lefébure du samedi 18 février 1865 et jours suivants, *ibid.*, p. 668.

qu'il opère par sa seule puissance la transfiguration du faune, il est néanmoins intégré à toute une mise en scène plus vaste que le poète élabore en multipliant les anecdotes, les personnages et les descriptions du décor. En regard, la dramaturgie poétique du *Faune* mallarméen apparaît comme une épure radicale : dans la version de 1876, il n'y a plus aucune indication scénique et l'existence même des nymphes, pourtant personnages secondaires de l'« Intermède héroïque » de 1865, est mise en doute. Comme l'ont justement remarqué Banville et Coquelin lorsque Mallarmé leur a soumis son texte pour la Comédie Française, il n'y a dans ce *Faune* aucune « anecdote », aucune histoire susceptible de tenir en haleine un public ; s'il se passe quelque chose, c'est uniquement sur la scène de la page écrite : il n'est d'autre « action » que le mouvement du sens qui s'invente dans l'esprit du lecteur au fil des mots et des vers qui se succèdent sur la page blanche. *L'Après-midi d'un faune* est un drame poétique profondément réflexif, qui met en scène le principe même de l'écriture mallarméenne, celle-ci consistant, pour reprendre une formule de Pierre Champion, « à produire des événements de l'ordre de la pensée dans le théâtre de l'esprit »²⁶⁶. Au début du poème, le faune, s'éveillant, déclare vouloir « perpétuer » le souvenir de deux nymphes. Était-ce un rêve, une illusion de ses sens ou une illusion née des charmes de sa flûte ? C'est ce qu'il cherchera à élucider dans le cours de sa réflexion. Cette élucidation progressive est l'événement majeur autour duquel s'organise le drame du *Faune*. Le satyre, d'abord en proie au doute – « amas de nuit ancienne » –, héritier d'une forme d'inconscience ancestrale, se trouve doué, à l'issue de sa réflexion, d'une clairvoyance nouvelle, lui permettant de « voir » même dans le sommeil :

Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,
 Sur le sable altéré gisant et comme j'aime
 Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins !

Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins²⁶⁷.

Cette clairvoyance résulte d'un mouvement d'assombrissement strictement inverse. Le souvenir des nymphes, en effet, était d'abord clair, léger, presque inconsistant :

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,
 Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
 Assoupi de sommeils touffus²⁶⁸.

²⁶⁶ Pierre Champion, *Mallarmé. Poésie et philosophie*, Paris, PUF, 1994, p. 8.

²⁶⁷ Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 166.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 163.

Ce couple de nymphes, au début si clair, est devenu sombre à la fin du poème : « Couple, adieu », dit le faune, « je vais voir l'ombre que tu devins ». Et cette ombre, quelle est-elle, sinon l'ombre des lettres qui ont noirci la page blanche, donnant corps au poème ? La dramaturgie du sens est donc, fondamentalement, une dramaturgie textuelle, reposant non seulement sur le contraste visuel du noir et du blanc, mais encore sur un jeu typographique qui, absent des versions précédentes du *Faune*, fait apparaître dans la version définitive de 1876 une alternance de caractères bas-de-casse romains et italiques, ainsi que des mots en petites capitales (« CONTEZ », v. 25 ; « SOUVENIRS », v. 62). Ce jeu typographique rend visible la nature dialogique du discours du Faune, celui-ci dialoguant avec lui-même pour comprendre le statut ontologique des nymphes dont la vision le hante : la parole du Faune oscille ainsi entre le développement de sa réflexion présente, figuré en caractères romains, et le récit, en italiques, d'une scène primitive, au statut ontologique indécidable, évoquant sa poursuite et sa capture des nymphes. Les choix typographiques de Mallarmé accréditent ainsi l'hypothèse que nous avançons précédemment : si le titre *L'Après-midi d'un faune* attire l'attention sur la thématique pastorale, le sous-titre *églogue*, lui, soulignerait la dimension dialogique du poème, perpétuant ainsi, au sein même de l'écriture poétique, la mémoire de sa destination théâtrale première.

Une récapitulation critique de la tradition

La typographie du sous-titre nous permet de formuler une seconde hypothèse, complémentaire de la précédente. Mallarmé choisit en effet une graphie antiquisante (« ÉGLOGVE »), en remplaçant la lettre « U » du mot *églogue* par un « V », à la manière latine – choix qu'il réaffirme dans l'inscription « LE FAVNE » précisant, comme dans les *Bucoliques* de Virgile, l'identité du locuteur. Par ce sous-titre générique et par sa graphie antiquisante, Mallarmé insisterait sur le fait que son Faune s'inscrit dans la plus pure tradition d'un genre poétique ancestral, remontant à l'Antiquité. Plusieurs éléments, dans le corps du poème, manifestent également cette allégeance à la tradition. Le premier vers peut ainsi se lire comme une allusion implicite à la tradition pastorale : « Ces nymphes, je les veux perpétuer », déclare le faune, qui n'est autre, rappelons-le, qu'une allégorie du poète. Le démonstratif « ces », en vertu de sa fonction anaphorique, renvoie habituellement à une réalité antérieure. Or, si l'« Intermède héroïque » de 1865 suggérait, par une didascalie, la présence de deux nymphes sur la scène avant que le faune ne prenne la parole, le texte de 1876, en revanche, ne présente rien de tel : rien ne vient attester la réalité des nymphes en dehors de la parole du faune qui les évoque. À quelle réalité antérieure le démonstratif anaphorique « ces » pourrait-il renvoyer dès lors, sinon à la tradition pastorale elle-même qui a coutume, depuis l'Antiquité païenne, d'associer aux faunes

les nymphes qu'ils prennent en chasse ? « Ces nymphes », en somme, ce sont celles de la tradition mythologique que Mallarmé entend ici « perpétuer » en écrivant à son tour, après bien d'autres poètes, un *Faune*. Les « bords siciliens » que le faune interpelle ensuite, alors même qu'il n'est plus de décor, ni plus aucun théâtre autre que textuel, peuvent également être interprétés dans ce sens : ils évoquent un *lieu commun* éculé de la tradition pastorale, que le faune-poète « saccage » à son tour, en prétendant, non sans « vanité », rivaliser avec les poètes classiques :

Ô bords siciliens d'un calme marécage
 Qu'à l'envi des soleils ma vanité saccage,
 Tacites sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ
 « *Que je coupais ici les creux roseaux domptés*
Par le talent ; quand, sur l'or glauque de lointaines
Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,
Ondoie une blancheur animale au repos :
Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux,
Ce vol de cygnes, non ! de naïades se sauve
Ou plonge²⁶⁹... »

Le faune prend à témoin ce lieu commun de la tradition pastorale – les « bords siciliens » – pour évoquer un premier fragment du mythe qui lui est attaché depuis l'Antiquité. Les guillemets et les italiques accentuent l'effet de citation : le faune moderne cite un extrait du mythe que la tradition perpétue à son propos. Il en va de même avec le second passage en italique, introduit par ce vers : « Ô nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers. » Dans les vers qui précèdent, le faune a pris conscience que les nymphes de sa vision n'avaient d'autre réalité que poétique, c'est-à-dire, au sens propre, fictionnelle ; sur son torse, nulle trace d'une quelconque morsure des nymphes – la seule morsure est celle de l'art, qui crée des mythes, des histoires, que nous confondons, « crédules », avec la réalité. Après avoir ainsi démystifié les illusions de l'art, le faune croirait-il encore que son histoire avec les nymphes a réellement eu lieu et qu'elle relèverait donc du « souvenir » ? Nous ne le pensons pas. Lorsque le faune se propose de « regonfl[er] des SOUVENIRS divers », il évoque bien plutôt l'héritage de la tradition pastorale, ces histoires mythologiques qui constituent, à travers les siècles, une mémoire collective sans cesse recomposée, et par là même « divers[e] ». Tous ces éléments confirment ce que suggérait d'emblée le sous-titre, « ÉGLOGUE », dans son acception la plus commune – poème du genre pastoral, hérité de l'Antiquité, où l'on fait dialoguer des bergers. Dans *L'Après-*

269 *Ibid.*, p. 164.

midi d'un Faune, poème dialogique et critique, Mallarmé réfléchit, certes, à la nature de la poésie, mais il s'interroge également sur le rapport qu'il entretient, en tant que poète moderne, avec la tradition littéraire et mythologique. La réflexion poétique du *Faune* articule ainsi deux types de questionnements complémentaires, l'un *structurel*, imprégné de métaphysique, portant sur la nature du langage poétique et sur le statut ontologique des mythes qu'il crée, l'autre *historique*, portant sur la situation singulière du poète moderne – poète d'un temps de crise – au regard de la tradition poétique.

360

L'Après-midi d'un faune figure un rapport original à la tradition pastorale et invente, à lui seul, une voie inédite dans l'écriture moderne de l'églogue. Depuis l'Antiquité, les poètes n'ont cessé de réinvestir les lieux communs de l'idylle et ceux du XIX^e siècle, nous l'avons vu, ne sont pas en reste dans ce grand jeu de réécriture : qu'ils déplorent, sur un mode nostalgique, la fin de l'idylle ou qu'ils s'efforcent de la moderniser, ils ont perpétuellement réinterprété le genre à la lumière des réalités modernes de leur époque. L'on a pu voir ainsi, au XVIII^e siècle, les faunes et les bergers céder la place aux nobles costumés des fêtes galantes ou aux bons pères de famille, administrant leurs biens et leur petite société familiale dans un esprit de vertu et d'économie. Les vrais paysans du terroir et l'humble peuple des villes ont remplacé, au XIX^e siècle, les bergers idéalisés d'autrefois, et ce, jusque chez les plus grands auteurs : Victor Hugo entreprend ainsi d'« acclimat[er] Faune à Vincennes » et noue l'idylle de Marius et Cosette en plein Paris ; Nerval veut illustrer son Valois natal en écrivant « une sorte d'idylle » et ne cesse de confronter la réalité désenchantée de la société moderne avec les contrées arcadiques dont il rêve ; Baudelaire, enfin, à travers son dialogue avec la tradition pastorale et ses avatars les plus modernes, réfléchit aux principes qui régissent sa représentation poétique de la réalité parisienne. La réalité moderne, en revanche, est totalement absente de *L'Après-midi d'un faune*. Mallarmé fait table rase de toutes les évolutions thématiques qui, au fil des siècles, ont acclimaté les figures de l'idylle aux nouvelles réalités historiques ; il rend le faune à sa « ferveur première » et à l'univers antique dont il est issu :

Alors m'éveillerais-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys ! et l'un de vous tous pour l'ingénuité²⁷⁰.

Ne nous méprenons pas sur le sens de cette renaissance du faune. Mallarmé ne prétend pas, comme André Chénier, régénérer les lettres et la société modernes décadentes en leur insufflant l'énergie et la naïveté primitives des Anciens ; il ne chante pas non plus, comme Leconte de Lisle, la mort définitive des

270 *Ibid.*

figures du mythe en les rendant à leur étrangeté radicale et en soulignant l'écart infranchissable qui les sépare désormais du monde moderne. En faisant renaître le faune à sa « ferveur première », Mallarmé donne à voir et à comprendre la manière dont naissent les mythes inhérents au langage. « Perpétuer » le mythe, en ce sens, ce n'est pas le faire *durer*, en proposant à son tour une nouvelle version plus en phase avec la réalité contemporaine, c'est plutôt l'*achever*, au sens hégélien du terme, en le faisant accéder à une forme de synthèse et de conscience de soi. Le faune moderne, renaissant « sous un flot antique de lumière », est désormais conscient de son « ingénuité » fondamentale : bien que toute la tradition mythologique fasse de lui un coureur de nymphes et conte ses multiples conquêtes érotiques, le faune moderne a conscience que ce ne sont là que des fables, des histoires fictives ; il sait qu'il n'a jamais possédé aucune nymphe dans la réalité et se reconnaît, dès lors, lui le satyre à l'*éros* débridé, aussi vierge, aussi ingénu qu'un « lys ». Le réveil du faune, qui est aussi une recreation réflexive et critique du mythe, n'est pas sans rapport avec la renaissance spirituelle qu'a vécue Mallarmé après la grande crise de 1866-1868 : « La première phase de ma vie a été finie [écrit-il à Cazalis en février 1869]. La conscience, excédée d'ombres, se réveille, lentement formant un homme nouveau, et doit retrouver mon Rêve après la création de ce dernier. Cela durera quelques années pendant lesquelles j'ai à revivre la vie de l'humanité depuis son enfance et prenant conscience d'elle-même »²⁷¹. En inscrivant très ostensiblement son « ÉGLOGUE » moderne et son « FAVNE » dans la tradition pastorale la plus ancienne, Mallarmé opère ainsi, à travers le langage poétique, cette grande synthèse historique dont il parle, revivant la naissance du mythe et le faisant advenir à la conscience de lui-même. Son églogue est moderne parce qu'elle est réflexive et non parce qu'elle imiterait une quelconque réalité historique moderne. « Mon sujet est antique, et un symbole », écrivait Mallarmé à propos de son *Faune* dès juin 1865 ; de fait, son églogue de 1876, ressaisissant la tradition pastorale en une synthèse réflexive et critique, reste l'un des plus grands symboles de la poésie moderne²⁷².

Le tout, le rien

L'églogue mallarméenne partage avec l'idylle hugolienne une même ambition totalisante : tout se passe comme si la petite forme bucolique, longtemps employée pour chanter les princes et les vertus, redevenait au XIX^e siècle ce qu'elle était souvent dans l'Antiquité, à savoir un poème célébrant la beauté et la puissance même du chant poétique. Siècle des grandes synthèses, le

²⁷¹ *Ibid.*, p. 742.

²⁷² *Ibid.*, p. 679.

xix^e siècle rêve d'épopées – mais celles-ci restent inachevées, fragmentaires ; l'achèvement rêvé ne s'est jamais si bien réalisé que dans l'idylle, sans doute, en un mouvement réflexif de la poésie qui, se retournant vers le mythe originel qui la fonde, prend conscience d'elle-même. « Le Satyre » et « L'Idylle du vieillard », dans *La Légende des siècles*, témoignent ainsi, nous l'avons vu, de cette ambition totalisante et réflexive. Avec le discours cosmogonique et prophétique du Satyre, Hugo intègre à l'idylle le mouvement et la violence de l'histoire ; il montre que tout se tient, la nature, l'éros et la poésie étant mus par un même et unique principe créateur, transfigurant tout. Ultime poème du « Groupe des idylles », « L'Idylle du vieillard » opère quant à elle un dépassement de l'histoire, un saut dialectique qui transforme la série (simple succession chronologique) des poèmes allant d'« Orphée » à « André Chénier », en un véritable « groupe » : Hugo ne se contente pas d'ajouter un maillon – le sien – à l'histoire du genre pastoral, il n'entend pas faire *durer* la tradition, mais plutôt l'*achever*, en révélant la structure invariante du genre et en portant la réflexion sur le statut ontologique de la parole poétique. *L'Après-midi d'un faune* conjoint ces deux formes de la Totalité : Mallarmé fait de l'éros du satyre le support d'une réflexion métaphysique sur les rapports entre poésie et réalité, et il achève, au sens hégélien du terme, la tradition pastorale, en lui faisant prendre conscience d'elle-même. Si les idylles hugolienne et mallarméenne sont donc investies d'une même ambition totalisante, leurs contenus diffèrent toutefois largement. Le Tout figure, pour Hugo, l'unité ontologique de la Création ; il n'advient, pour Mallarmé, qu'au terme d'un processus dialectique où l'esprit prend conscience du Néant et de la séparation radicale de la parole et de l'être : « La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas [...]. Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés ; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde »²⁷³.

Le discours du Satyre hugolien a une fonction d'abord destructrice : il procède au démontage en règle des fausses représentations du divin, il déconstruit l'ordre faux instauré par les tyrans, qui dénaturent l'unité de la Création et lui surimposent de fausses hiérarchies fondées sur la seule loi du plus fort, il démystifie un mythe, celui du « Bleu » – mais pour lui en substituer un autre, celui de « L'Étoilé ». En détruisant les falsifications du divin, le Satyre fait reparaitre la véritable unité divine de la nature, garantie par un Dieu à la fois immanent et personnel : « Quelqu'un est » révèle-t-il à la fin de son discours révolutionnaire. La déconstruction aboutit donc, dans un second temps, à la révélation d'une plénitude ontologique fondamentale, elle fait advenir une lumière nouvelle, l'Étoilé, qui est le rayonnement lumineux de l'Un, et dessine la

²⁷³ Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 67-68.

véritable voie – véritable, parce que naturelle – du progrès de l’humanité. Dans l’ultime poème du « Groupe des idylles », c’est vers cette plénitude ontologique encore que se tourne le vieux poète en écoutant « la voix d’un enfant d’un an » : son « babil puéril » est une parole « mêlée à l’édén », un « divin clair-obscur » qui participe encore de la nature divine, et c’est la tâche du poète, dans « ce monde où tout ment », de dissiper les illusions du savoir achevé et de renouer, à travers la parole qui « ébauche dans ce monde / Une explication du mystère », avec cet indéfait originel et toujours énigmatique de l’être divin²⁷⁴.

Le Faune de Mallarmé accomplit également une double fonction, « celle de détruire, et celle d’illuminer »²⁷⁵. Il déconstruit son propre mythe, en comprenant que, tout faune qu’il est, il n’a jamais possédé de nymphes autrement qu’en paroles ; il détruit aussi l’illusion référentielle qui nous fait croire à la réalité de nos fictions, et en particulier, à l’existence de Dieu. Cette déconstruction du mythe, contrairement à la démystification hugolienne, n’aboutit à aucune re-mythification, elle ne débouche que sur le vide – mais sur un vide lumineux :

Rieur, j’élève au ciel d’été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D’ivresse, jusqu’au soir je regarde au travers²⁷⁶.

Dieu est mort, il n’y a pas d’autre ciel que ce « ciel d’été » vers lequel le Faune élève, en un simulacre d’élévation eucharistique, sa grappe vide²⁷⁷. La déconstruction débouche sur un vide ontologique, et non, comme chez Hugo, sur une plénitude d’être ; sur la révélation, non de l’Un, mais de la séparation radicale de l’être et de l’esprit. Une lumière encore naît pourtant de cette révélation, synonyme de lucidité, mais aussi d’« ivresse » spirituelle et joyeuse.

La joie

Autant *Hérodiade* est un poème de l’hiver glacé, de la stérilité et de la nuit, autant *L’Après-midi d’un faune* est une églogue solaire, estivale, exaltant le désir

²⁷⁴ Victor Hugo, *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, éd. cit., p. 516.

²⁷⁵ Nous empruntons cette formulation à un article de Bertrand Marchal, « *La Musique et les Lettres de Mallarmé ou le discours inintelligible* », dans *La Conscience de soi de la poésie – Poésie et Rhétorique*, colloque de la Fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy, Actes rassemblés par Odile Bombarde, Paris, Lachenal et Ritter, 1997, p. 163-181. On s’y reportera avec profit pour une analyse plus détaillée de cette « double fonction » du poète chez Mallarmé.

²⁷⁶ Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 164.

²⁷⁷ La déconstruction de la religion catholique est sensible également, à la fin du poème (v. 95-100), dans l’allusion à la « passion » et au « sang » du Faune, et dans l’évocation du drame, à la fois festif et tragique, du couchant. Sur cet aspect, nous renvoyons au livre de Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, Corti, 1988.

et l'ivresse joyeuse. Comment définir cette joie ? Car c'est bien la joie qui reste à l'horizon de la poésie pastorale, Mallarmé le redira dans la « Bucolique » de *Divagations* :

– je dis combien, sur les remparts, tonne, peu loin, le canon de l'actualité : que le bruit puisse cesser à une si faible distance pour qui coupe, en imagination, une flûte où nouer sa joie selon divers motifs celui, surtout, de se percevoir, simple, infiniment sur la terre²⁷⁸.

Il faut distinguer, d'abord, l'ivresse heureuse du Faune d'une autre forme de bonheur, plus immédiate et plus facile sans doute, pour laquelle Mallarmé n'éprouve que mépris :

La sottise d'un poète moderne a été jusqu'à se désoler que l'« Action ne fût pas la sœur du Rêve » – Emmanuel est de ceux qui regrettent cela. Mon Dieu, s'il en était autrement, si le Rêve était ainsi défloré et abaissé, où donc nous sauverions-nous, nous autres malheureux que la terre dégoûte et qui n'avons que le Rêve pour refuge. Ô mon Henri, abreuve-toi d'Idéal. Le bonheur d'ici-bas est ignoble – il faut avoir les mains bien calleuses pour le ramasser. Dire « Je suis heureux ! » c'est dire « Je suis un lâche » – et plus souvent « Je suis un niais ». Car il faut ne pas voir au-dessus de ce plafond de bonheur le ciel de l'Idéal, ou fermer les yeux exprès²⁷⁹.

Ce bonheur synonyme de lâcheté et de niaiserie est fondé sur un aveuglement plus ou moins volontaire : ignorant l'Idéal, ignorant la morsure de l'infini en lui, l'homme se satisfait grossièrement d'une fausse plénitude, sans avoir conscience ni du Néant, ni de son caractère sublime. Il ne peut y avoir de joie véritable, pour Mallarmé, que clairvoyante. En ce sens, le « travail aestival » du *Faune* est d'emblée inséparable du « cher supplice d'*Hérodiade* » ; l'ivresse heureuse du satyre est une joie seconde, conquise sur ce désespoir lucide qu'évoque le poète, en parlant d'*Hérodiade*, dans sa fameuse lettre à Cazalis du 28 avril 1866 :

Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et

278 Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 256.

279 *Ibid.*, t. I, p. 647.

toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! Tel est le plan de mon volume Lyrique, et tel sera peut-être son titre, *La Gloire du Mensonge*, ou *Le Glorieux Mensonge*. Je chanterai en désespéré²⁸⁰ !

Contrairement au bonheur « lâche » et « niais », qui se construit sur une dénégation, la joie du Faune intègre la conscience du Néant, elle naît d'un vide que l'on regarde en face :

Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
Des déesses ; et, par d'idolâtres peintures,
À leur ombre enlever encore des ceintures :
Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers²⁸¹.

Cette joie seconde conquise sur le désespoir est le fruit d'un travail spirituel qui s'apparente au travail du deuil : c'est en faisant le deuil d'une plénitude d'être à jamais hors d'atteinte, c'est en renonçant à posséder les nymphes autrement qu'en parole, que le faune peut accéder à une joie nouvelle, toute poétique. Si l'ascèse spirituelle du faune a quelque chose de philosophique, en ce qu'elle suppose un travail de la pensée réflexive (« Réfléchissons... »), ce travail, lui, ne se réalise en effet qu'à travers la parole poétique elle-même. Le faune « regarde » au travers des peaux de la grappe vide, mais il souffle également dedans comme il soufflait dans les tuyaux de sa flûte. Or, ce souffle n'est-il pas justement l'image du chant poétique ? « Ô Nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers », dit le faune au vers suivant, comme si les grains de raisin, vides et gonflés par son souffle, étaient autant de mythes, de fictions réactualisés par le poème. C'est en creusant le vers d'*Hérodiade* que Mallarmé a découvert le Néant, mais il n'ira pas chercher ailleurs que dans le vers le remède à son mal : c'est en soufflant dans la grappe de la tradition poétique, désormais évidée par le travail de la réflexion critique, qu'il accèdera à une ivresse nouvelle.

Mallarmé n'est pas le seul poète qui ait envisagé la poésie comme le lieu d'un exercice spirituel, mais il est le premier, peut-être, à l'avoir fait en dehors de toute autre référence éthique ou religieuse. La quête mallarméenne de la joie se distingue, en cela, de l'éthique formulée par Hugo dans *Les Chansons des rues et*

280 *Ibid.*, p. 696, lettre à Cazalis du 28 avril 1866.

281 *Ibid.*, p. 164.

des bois. La joie du poète hugolien est certes une joie seconde, conquise sur le Mal et la mélancolie, mais elle reste l'expression d'un acte de foi, l'affirmation effrontée d'une plénitude ontologique toujours présente, malgré les tourments du siècle. Cette foi rayonnante manque à Baudelaire, et pourtant, chez lui aussi, la réflexion sur l'idylle s'inscrit dans une forme de travail spirituel orienté par une exigence éthique : la critique de l'idylle, dans « Paysage » par exemple, vise à déconstruire la prétendue naïveté du regard poétique en faisant apparaître la part de violence et d'égoïsme inhérente à toute création esthétique. Cette confrontation lucide avec le négatif constitue, pour l'auteur des *Fleurs du Mal*, la condition nécessaire, non de la joie – tel n'est pas l'espoir de Baudelaire – mais de la compassion, de la charité véritable. Qu'elle ait nom joie ou compassion, la forme de positivité reconquise sur le Mal reste, chez Hugo comme chez Baudelaire, d'ordre éthique. Mallarmé, quant à lui, tirant toutes les conséquences de la mort de Dieu, s'efforce de réinventer une joie purement terrestre, après avoir aboli toute forme de transcendance, que ce soit celle de Dieu, celle d'autrui, ou celle du sens : la parole poétique ne renvoie à rien d'autre qu'à elle-même, et c'est en elle seulement que le poète peut espérer puiser la joie « de se percevoir, simple, infiniment sur la terre ».

Bien que liée à la réflexion poétique, l'ivresse du faune n'en reste pas moins une joie dionysiaque, innervée du désir charnel et de la sensualité qu'elle sublime²⁸². Selon le mythe traditionnel, le satyre, compagnon de Bacchus, est une créature laide et toujours ivre – ivre de vin, de nymphes et de désir. Dans les « SOUVENIRS divers » que le faune de Mallarmé « regonfle » par son chant, cette ivresse charnelle figure en bonne place :

*« Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs
 Traîtresses, divisé la touffe échevelée
 De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée ;
 Car, à peine j'allais cacher un rire ardent
 Sous les replis heureux d'une seule (gardant
 Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume
 Se teignît à l'émoi de sa sœur qui s'allume,
 La petite, naïve et ne rougissant pas :)
 Que de mes bras défait par de vagues trépas,
 Cette proie, à jamais ingrate, se délivre
 Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre. »²⁸³*

²⁸² Sur ce point, on lira avec profit les pages que John E. Jackson consacre à *L'Après-midi d'un faune* dans *Le Corps amoureux. Essai sur la représentation poétique de l'éros de Chénier à Mallarmé*, Neuchâtel, La Baconnière, 1986, p. 121-141.

²⁸³ Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 165. Les italiques sont de Mallarmé.

Devenu lucide sur l'impossibilité de la relation érotique et de la relation ontologique, le faune moderne n'en reste pas moins toujours aussi « rieur » et « avide d'ivresse » qu'autrefois – « [s]a lèvre en feu buvant, comme un éclair / Tressaille ! la frayeur secrète de la chair » des nymphes en fuite. Même voué à n'être jamais *réellement* satisfait, il s'obstine à désirer les nymphes et la saveur du monde :

Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,
Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure ;
Et notre sang, épris de qui le va saisir,
Coule pour tout l'essaim éternel du désir²⁸⁴.

La poésie de Mallarmé vit donc d'une tension permanente entre le désir, grand créateur de mythes, et la clairvoyance critique, qui les démystifie ; dans les derniers vers du poème, la bouche ouverte du faune – symbole tout ensemble de la parole poétique et de la soif érotique – figure ainsi la béance fondamentale d'où procèdent et le désespoir et la joie du poète dans une époque de crise :

Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,
Sur le sable altéré gisant et comme j'aime
Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins !
Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins²⁸⁵.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 166.

L'ÉPREUVE DU RÉEL

Déjà ils se voyaient en manches de chemise, au bord d'une plate-bande, émondant des rosiers, et bêchant, binant, maniant la terre, dépotant des tulipes. Ils se réveilleraient au chant de l'alouette pour suivre les charrues, iraient avec un panier cueillir des pommes, regarderaient faire le beurre, battre le grain, tondre les moutons, soigner les ruches, et se délecteraient au mugissement des vaches et à la senteur des foins coupés. Plus d'écritures ! plus de chefs ! plus même de terme à payer ! Car ils posséderaient un domicile à eux ! Et ils mangeraient les poules de leur basse-cour, les légumes de leur jardin, et dîneraient en gardant leurs sabots !

– « Nous ferons tout ce qui nous plaira ! nous laisserons pousser notre barbe ! »

Flaubert¹

LOGIQUE SYMBOLIQUE ET LOGIQUE LITTÉRALE

Le traitement de l'idylle varie moins en fonction de la forme générique (vers, prose ou théâtre) que du régime de figuration, littéral ou symbolique, adopté par l'auteur. Si la prose des romantiques renouvelle la tradition du roman pastoral en réinterprétant ses mythes et ses figures, l'avènement du réalisme, qui promet un nouveau régime mimétique de représentation romanesque, semble lui porter un coup d'arrêt définitif – et pourtant, le naturalisme zolien, issu de cette révolution réaliste, ne prolonge-t-il pas jusque dans les dernières années du siècle la grande mystique pastorale de la nature ?

De Nohant à la rue Plumet

Les écrivains rassemblés, dans les années 1850, sous la nouvelle bannière du réalisme mènent un combat dans le monde artistique contemporain qui les oppose tant aux néo-classiques qu'aux romantiques : condamnant les conventions éculées des uns et l'idéalisme forcené des autres, ils défendent le droit

1 Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, dans *Œuvres*, éd. A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1952, p. 724-725.

d'imiter scrupuleusement la nature et de représenter littéralement toute la réalité visible. De fait, le traitement romanesque de l'idylle à l'âge romantique repose sur une logique symbolique comparable à celle du roman pastoral au XVIII^e siècle.

370 Une œuvre de jeunesse de Marceline Desbordes-Valmore, publiée en 1821 et intitulée *Les Veillées des Antilles*, témoigne bien de cette continuité entre la pastorale romanesque du premier romantisme et le XVIII^e siècle néo-classique et sentimental². La jeune poétesse reste fidèle, pour la forme de ses *Veillées*, aux préceptes énoncés par Florian, en 1788, dans son *Essai sur la pastorale* : pour ramener vers le roman pastoral un public qui s'en est détourné depuis longtemps, il faut, disait-il, abréger considérablement sa longueur, limiter le nombre des intrigues secondaires, rendre plus sensible l'unité de lieu et accroître la vraisemblance des bergers, en bannissant l'usage des philtres d'amour et de la magie. Les quatre brefs récits des *Veillées* valmoriennes, centrés chacun sur une figure féminine – « Marie », une bergère provençale, « Lucette », une bergère des Pyrénées, « Adrienne » et « Sarah », les héroïnes des deux nouvelles antillaises – suivent les conseils de Florian jusque dans l'alternance, qu'il préconise aussi, du vers et de la prose : Desbordes-Valmore insère dans ses nouvelles plusieurs poèmes et romances qui sont autant de stases lyriques, heureuses ou mélancoliques, faisant valoir l'oralité des veillées. L'influence du roman sentimental de Diderot, Richardson ou Bernardin de Saint-Pierre est également perceptible dans la construction des personnages, conçus comme autant de types moraux bons ou malveillants, caractérisés surtout par les mouvements de leur sensibilité : aux larmes, à la fièvre, aux palpitations et à l'air touchant des uns répondent les regards sombres, pleins de malice et de haine, des autres. Les intrigues secondaires visent à créer un excès émotionnel, caractéristique du roman sentimental, en redoublant la charge sensible contenue dans l'intrigue principale. Dans « Marie », par exemple, l'amour malheureux de Claudine, morte désespérée le jour où Lubin, qu'elle aimait, se mariait avec une autre, fait écho à la douleur de l'héroïne, Marie, et de son amant, Olivier, longtemps séparés par les manœuvres malveillantes d'un berger aussi jaloux qu'avare. Il faudra toute la bienveillance et la sollicitude d'un vieux pasteur et d'une vieille paysanne pour que la noce des deux amants soit finalement célébrée. Dans cette pastorale, le berger Olivier, orphelin, déshérité, étranger dans le village de Marie, errant douloureusement dans la campagne avant de connaître à son tour le bonheur, tient le rôle du héros romantique ombrageux et mélancolique ; plus largement, la sympathie de l'auteur envers les exclus et les esclaves préfigure le romantisme social des décennies suivantes.

2 Marceline Desbordes-Valmore, *Les Veillées des Antilles* [1821], éd. Aimée Boutin, Paris, L'Harmattan, 2006.

Le grand modèle pastoral de ce romantisme social se trouve néanmoins dans l'œuvre de George Sand bien plus que dans ces *Veillées* peu connues de Desbordes-Valmore. Deux voies se dessinent dans la vogue du roman paysan des années 1840 : celle de Balzac, qui publie, en 1844, la première partie des *Paysans* en feuilleton, et celle de Sand, qui achève, la même année, *Le Meunier d'Angibault*. Malgré la similitude des thèmes (le mécanisme de l'argent transformant le paysan en bourgeois, la recomposition de la société paysanne post-révolutionnaire, la propriété de la terre), ces romans proposent deux visions diamétralement opposées de la campagne. Le réalisme topographique et ethnographique de Sand, qui n'ignore rien des ombres de la vie campagnarde ravagée par l'alcoolisme et la passion de l'argent, laisse transparaître à chaque page un véritable amour pour les paysans, nourri d'une pensée politique socialiste et révolutionnaire. Balzac, au contraire, scrute la réalité paysanne avec le regard d'un légitimiste qui n'éprouve nulle sympathie ni pour les paysans, ni pour les révoltes prolétariennes : dans un récit très noir, il peint le complot sordide de la paysannerie et de la « médiocratie » bourgeoise contre l'aristocratie.

En achevant *Le Meunier d'Angibault*, Sand n'avait sans doute pas connaissance encore des *Paysans*. Dans les années qui suivent, cependant, elle n'a de cesse, au gré de ses romans champêtres, de clamer son opposition au réalisme d'Eugène Sue et de Balzac qui n'offre, d'après elle, qu'une image sombre, misérable et inquiétante du peuple :

Nous ne voulons pas dénier aux artistes le droit de sonder les plaies de la société et de les mettre à nu sous nos yeux ; mais n'y a-t-il pas autre chose à faire maintenant que la peinture d'épouvante et de menace ? [...] Nous croyons que la mission de l'art est une mission de sentiment et d'amour, que le roman d'aujourd'hui devrait remplacer la parabole et l'apologue des temps naïfs, et que l'artiste a une tâche plus large et plus poétique que celle de proposer quelques mesures de prudence et de conciliation pour atténuer l'effroi qu'inspirent ses peintures. Son but devrait être de faire aimer les objets de sa sollicitude, et au besoin, je ne lui ferais pas un reproche de les embellir un peu. L'art n'est pas une étude de la réalité positive ; c'est une recherche de la vérité idéale [...] ³.

Ces lignes extraites du début de *La Mare au Diable* sont révélatrices du fondement moral, plutôt qu'esthétique, de son opposition au réalisme : l'idéalisation lui paraît un procédé nécessaire à l'art dont la « mission » est d'infuser dans la société un esprit d'amour et de réconciliation, en enseignant le respect de Dieu et de la nature. En offrant à ses lecteurs, « au lieu d'une image de désespoir et d'une idée de destruction, un spectacle d'énergie et une pensée de bonheur »,

3 George Sand, *La Mare au Diable* [1846], Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche », 1995, p. 28-29.

quitte à embellir volontairement l'univers berrichon dont elle s'inspire, Sand veut leur faire goûter les charmes de la nature et leur rendre désirable ce bonheur terrestre que la révolution socialiste promet de faire advenir⁴. Cette foi dans la mission sociale, politique et morale de l'art, perceptible dans les préfaces de *La Mare au diable* et de *François le Champi*, s'infléchit dans les préfaces de *La Petite Fadette*, datées de septembre 1848 et de décembre 1851, en un art plus mélancolique de la consolation. Après l'échec des journées de juin 1848 et le coup d'État de 1851, l'enthousiasme révolutionnaire n'est plus de mise et le fossé se creuse tragiquement entre « l'éternelle idylle » de la nature et la réalité humaine :

[T]andis que nous respirons le parfum des plantes sauvages et que la nature chante autour de nous son éternelle idylle, on étouffe, on languit, on pleure, on râle, on expire dans les mansardes et dans les cachots⁵.

372

Sans rien ignorer du désastre, Sand réaffirme pourtant son choix de l'idéalisation pastorale. Dans le dialogue fictif qui sert de préface à *La Petite Fadette*, elle fait ainsi dire à son ami :

[T]out affligés et malheureux que nous sommes, on ne peut nous ôter cette douceur d'aimer la nature et de nous reposer dans sa poésie. Eh bien, puisque nous ne pouvons plus donner que cela aux malheureux, faisons encore de l'art comme nous l'entendions naguère, c'est-à-dire célébrons tout doucement cette poésie douce ; exprimons-la, comme le suc d'une plante bienfaisante, sur les blessures de l'humanité⁶.

Qu'ils visent à l'édification ou à la consolation du peuple, les charmes de la pastorale sandienne perpétuent la logique figurative de l'idylle traditionnelle. En chantant le bonheur simple des paysans accordés au cycle immuable de la nature, en brossant le portrait de personnages exemplaires souvent conçus comme des types moraux et en idéalisant les contrées du Berry qui lui servent de cadre, George Sand assume très consciemment l'héritage de la littérature pastorale :

J'ai vu et j'ai senti par moi-même, avec tous les êtres civilisés, [écrit-elle dans *François le Champi*,] que la vie primitive était le rêve, l'idéal de tous les hommes et de tous les temps. Depuis les bergers de Longus jusqu'à ceux de Trianon, la vie pastorale est un Éden parfumé où les âmes tourmentées et lassées du tumulte du monde ont essayé de se réfugier. L'art, ce grand flatteur, ce chercheur

4 *Ibid.*, p. 36.

5 George Sand, *La Petite Fadette*, [1848-1851], Paris, LGF, coll. « Le livre de Poche », 1999, p. 21.

6 *Ibid.*, p. 23.

complaisant de consolations pour les gens trop heureux, a traversé une suite ininterrompue de *bergeries*⁷.

Non seulement Sand perpétue cette « suite ininterrompue de *bergeries* », mais elle en renouvelle aussi la symbolique et le langage. Loin de célébrer, comme aux siècles précédents, les princes ou les édens bourgeois, ses romans champêtres exaltent le peuple et s'efforcent d'en faire entendre la voix. La bergerie sandienne est donc inséparable d'une réflexion sur la poésie populaire et, plus précisément, de la recherche d'un style mixte, d'un entre-deux langagier qui s'adresserait aussi bien aux Parisiens cultivés qu'aux paysans naïfs. Sand cherche « le moyen de relever l'idéal champêtre sans le farder ou le noircir »⁸. Elle mettra tout son art à trouver l'équilibre entre l'idéal et le réel, en s'efforçant d'ancrer les types éternels de la pastorale dans la réalité concrète de la campagne berrichonne, qu'elle a observée, on le sait, avec un regard d'ethnographe et de folkloriste. Nous ne reviendrons pas sur cet aspect, déjà analysé, de la bergerie sandienne⁹. Nous insisterons plutôt sur le lien que Sand établit, sans solution de continuité, entre la tradition pastorale « savante » et le réalisme « populaire » de ses romans champêtres. Si elle se réfère souvent aux bergeries traditionnelles de Longus, de Virgile ou d'Urfé dans ses préfaces et ses textes théoriques, la grande lectrice qu'est Sand semble s'effacer ensuite, dans le corps de ses romans, derrière les paysans qu'elle met en scène : contrairement à ce que l'on constate chez Nerval, dans *Sylvie*, par exemple, ou dans les *Paysans* de Balzac, les citations et les références savantes à la tradition pastorale n'émaillent guère, ou que rarement, ses récits champêtres. Les références intertextuelles, pour Nerval et Balzac, sont sources de réflexivité critique ; elles soulignent, pour l'un, la dimension chimérique de l'idéal pastoral et révèlent, pour l'autre, la part de mensonge inhérente aux conventions classiques. En s'offrant comme une synthèse de l'idéal pastoral classique et du réalisme populaire des terroirs, le modèle sandien se distingue donc d'autres poétiques plus critiques et plus réflexives de l'idylle et propose une voie non problématique de renouvellement du genre.

L'amour de Marius et Cosette, dans *Les Misérables* de Victor Hugo, constitue l'autre grand modèle de la pastorale romanesque à l'âge romantique. Si l'idylle de la rue Plumet s'inscrit, comme dans l'œuvre sandienne, dans le mouvement d'un romantisme social exaltant le peuple, son statut est ici fort différent : autant l'idylle constitue le cadre générique principal du roman pastoral de Sand, autant l'idyllique n'est qu'un élément parmi

7 George Sand, *François le Champi* [1850], Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche », 1999, p. 28.

8 *Ibid.*, p. 31.

9 Voir plus haut, p. 224 sq.

d'autres du roman hugolien, qui rassemble aussi bien l'épopée et le drame que l'Histoire. Comme l'indique, en outre, l'intitulé de la quatrième partie du roman – « L'idylle rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis » –, l'idylle hugolienne est une idylle urbaine, liée à la nature certes, puisqu'elle naît dans le jardin du Luxembourg et se développe dans celui de la rue Plumet, mais fondamentalement ancrée dans la géographie parisienne. Autant le terroir berrichon des idylles sandiennes se définissait par son opposition à la ville, lieu de la vie factice et de la décadence, autant le jardin hugolien, véritable îlot bucolique urbain, ne prend sens que dans la dialectique qui le relie à la ville et à l'épopée révolutionnaire.

374

Le jardin de la rue Plumet est le lieu symbolique d'une refondation de l'idylle obéissant peu ou prou aux mêmes principes poétiques, politiques et métaphysiques que la transfiguration du Satyre dans *La Légende des siècles*. Bâtie au milieu du XVIII^e siècle par un président au parlement de Paris désireux d'y cacher sa maîtresse, la maison de la rue Plumet fut rachetée, en 1793, par un chaudronnier, avant d'être louée, en 1829, après des décennies d'abandon, par Jean Valjean. La transformation du lieu, d'un propriétaire à l'autre, est emblématique d'un passage, sur le plan esthétique, de l'idylle classique à l'idylle romantique. Le « goût Mansart » et le « goût Watteau » ont inspiré sa conception¹⁰, mais quand Jean Valjean s'y installe, le sublime romantique a triomphé de leurs coquetteries :

[L]a mort des anciens propriétaires, une révolution qui avait passé, l'écroulement des antiques fortunes, l'absence, l'oubli, quarante ans d'abandon et de viduité, avaient suffi [...] pour faire sortir des profondeurs de la terre et reparaitre entre ces quatre murs je ne sais quelle grandeur sauvage et farouche ; et pour que la nature, qui déconcerte les arrangements mesquins de l'homme et qui se répand toujours tout entière là où elle se répand, aussi bien dans la fourmi que dans l'aigle, en vint à s'épanouir dans un méchant petit jardin parisien avec autant de rudesse et de majesté que dans une forêt vierge du Nouveau Monde¹¹.

Cette révolution esthétique revêt, comme toujours chez Hugo, une dimension politique et le jardin de la rue Plumet, rendu à la nature, est également un symbole démocratique : les arbres et les ronces se mêlent, « ce qui rampe sur la terre [va] trouver ce qui s'épanouit dans l'air », la végétation célébrant ainsi, « sous l'œil satisfait du créateur [...], le saint mystère de sa fraternité, symbole

10 Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. Maurice Allem, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 896.

11 *Ibid.*, p. 903-904.

de la fraternité humaine »¹². Ce jardin est enfin le lieu d'une transfiguration métaphysique. « [C]réé autrefois pour cacher les mystères libertins », il est désormais « propre à abriter les mystères chastes » de Marius et Cosette, dont l'amour édenique s'est substitué aux galanteries hédonistes de leur prédécesseur : « Paphos s'était refait Éden »¹³.

Espace bucolique à tous les points de vue, le jardin de la rue Plumet est cependant inséparable, dans la géographie des *Misérables*, des barricades du quartier Saint-Denis : l'idylle naturaliste constitue en effet pour Hugo le fondement et la fin de l'épopée révolutionnaire. L'insurrection populaire participe de cet « effort sacré des choses vers la vie » dont témoigne la nature sauvage de la rue Plumet : ce que la « croissance vénérable » de la nature a fait pour le jardin (elle « l'avait ressaisi, l'avait rempli d'ombre, et l'avait arrangé pour l'amour »), le mouvement révolutionnaire entend le faire pour l'humanité¹⁴. Enjolras espère voir « le peuple ressaisissant le droit » et « la révolution reprenant majestueusement possession de la France » pour faire advenir le règne de l'amour – de l'idylle en somme¹⁵ :

[L]a loi du progrès, c'est que les monstres disparaissent devant les anges, et que la Fatalité s'évanouisse devant la fraternité. C'est un mauvais moment pour prononcer le mot amour. N'importe, je le prononce, et je le glorifie. Amour, tu as l'avenir. Mort, je me sers de toi, mais je te hais. Citoyens, il n'y aura dans l'avenir ni ténèbres, ni coups de foudre, ni ignorance féroce, ni talion sanglant. Comme il n'y aura plus de Satan, il n'y aura plus de Michel. Dans l'avenir personne ne tuera personne, la terre rayonnera, le genre humain aimera. Il viendra, citoyens, ce jour où tout sera concorde, harmonie, lumière, joie et vie, il viendra. Et c'est pour qu'il vienne que nous allons mourir¹⁶.

Solennelle allocution d'Enjolras, ces mots prononcés sur la barricade après l'exécution de Le Cabuc donnent le sens de l'épopée révolutionnaire et constituent l'idylle en véritable horizon utopique de l'humanité.

Cette dialectique de l'idylle et de l'épopée est une structure romanesque dynamique particulièrement efficace : en faisant passer le lecteur de la lumière éthérée de la rue Plumet aux ombres sanglantes de la barricade, du babil ingénu des amants à l'éloquence sublime d'Enjolras, elle engage une poétique du contraste et de l'oxymore que l'on retrouvera à l'œuvre dans *L'Homme qui rit*, par exemple, où la Green-Box de Gwynplaine et Dea figure un autre îlot

¹² *Ibid.*, p. 902.

¹³ *Ibid.*, p. 905.

¹⁴ *Ibid.*, p. 902.

¹⁵ *Ibid.*, p. 874.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1141.

bucolique célèbre. En 1871, Zola se souviendra de cette dynamique hugolienne dans *La Fortune des Rougon*, où le couple de Silvère et Miette, engagé dans la tourmente révolutionnaire, n'est pas sans évoquer celui de Marius et Cosette, et l'aire Saint-Mittre, qui abrite leur idylle, le jardin de la rue Plumet. D'autres romanciers, moins pétris de métaphysique et de politique, retiendront surtout le potentiel émotionnel de cette structure, comme François Coppée, par exemple, qui l'exploite dans *Une idylle pendant le siège* (1874), pour faire ressortir le caractère touchant d'une banale histoire d'amour sur fond de violence et de guerre.

376

Si Victor Hugo déploie, dans « Le Satyre », la dialectique de l'idylle et de l'épopée sans que rien vienne empêcher la transfiguration du faune, il la confronte, dans *Les Misérables*, à la réalité de la misère. Dans le roman, la transfiguration de l'idylle de Marius et Cosette échoue : le règne de l'amour ne parvient pas à s'étendre à l'humanité tout entière, comme l'espérait Enjolras. Le « saint mystère de [la] fraternité » en reste à l'état de symbole végétal, figuré par le jardin de la rue Plumet, et ne s'incarne pas dans la réalité humaine : une fois la barricade détruite et les insurgés morts, la révolution est étouffée et les vivants sont rendus à la misère. La seule transfiguration qui ait lieu, dans le roman, n'est pas celle de l'idylle, mais celle de Jean Valjean, parce qu'il accède, lui, à cette charité qui manque cruellement aux amants. En insistant sur l'égoïsme fondamental de l'idylle, Hugo révèle la part d'ombre inhérente à l'éblouissement de l'amour. Il s'amuse parfois de cet état somnambulique de Marius et Cosette, qui « dorm[ent] éveillé[s] dans [l]e bercement » de l'amour, dans cette « léthargie splendide du réel accablé d'idéal », à mille lieues des événements qui secouent Paris¹⁷. Sa moquerie, insistante, passe également par le biais de sous-titres ironiques, comme « Marius redevient réel au point de donner son adresse à Cosette »¹⁸, ou par la voix de Grantaire, qui s'écrie :

– Les amours de Marius ! [...] Je vois ça d'ici. Marius est un brouillard, et il aura trouvé une vapeur. Marius est de la race poète. Qui dit poète dit fou. *Tymbræus Apollo*. Marius et sa Marie, ou sa Maria, ou sa Mariette, ou sa Marion, cela doit faire de drôles d'amants. Je me rends compte de ce que cela est. Des extases où l'on oublie le baiser. Chastes sur la terre, mais s'accouplant dans l'infini. Ce sont des âmes qui ont des sens. Ils couchent ensemble dans les étoiles¹⁹.

17 *Ibid.*, p. 1033.

18 *Ibid.*, p. 1045.

19 *Ibid.*, p. 1118.

Le ton se fait en revanche plus sévère lorsque le narrateur condamne l'ingratitude des amants à l'égard de leurs bienfaiteurs, Éponine et Jean Valjean, de leurs amis et de leur famille :

C'est une erreur de croire que la passion, quand elle est heureuse et pure, conduit l'homme à un état de perfection ; elle le conduit simplement, nous l'avons constaté, à un état d'oubli. Dans cette situation, l'homme oublie d'être mauvais, mais il oublie aussi d'être bon. La reconnaissance, le devoir, les souvenirs essentiels et importuns, s'évanouissent²⁰.

L'entrée de l'idylle dans le roman aboutit donc à sa relativisation morale : l'amour bucolique ne saurait être, pour Hugo, le seul modèle sur lequel penser une société juste, unie et pacifiée ; dans une réalité marquée du sceau de la misère, la charité lui semble bien plus nécessaire encore afin de relier les hommes par-delà les abîmes de leur égoïsme.

De la salade et du pâté

Si différentes soient-elles, les pastorales romantiques de George Sand et de Victor Hugo relèvent de la même logique symbolique de représentation, qui définit le genre depuis l'Antiquité : figures du poète, du prince, du berger primitif ou de l'homme simple, incarnations de la vertu, de l'amour ou de l'innocence, images de l'Arcadie heureuse, de l'Éden ou des harmonies cosmiques de la nature, les lieux et les personnages de l'idylle ont toujours figuré autre chose qu'eux-mêmes. Qu'advient-il, en revanche, lorsqu'une logique littérale de représentation se substitue au régime symbolique, lorsque la Nature majuscule n'est plus qu'un ensemble de choux et de navets, et le berger un rude gardien de bêtes à quatre pattes ? Défigurée, au sens propre, l'idylle verse alors dans la farce²¹.

Genre en vogue dans le Paris du XIX^e siècle, le vaudeville est un point d'observation privilégié du fonctionnement de cette logique littérale. L'idylle en trois actes de Cordier et Clairville, par exemple, intitulée *Colombe et Perdreau* (1846), se présente comme une déconstruction bouffonne de la pastorale. Les noms d'oiseaux du titre donnent le ton, en parodiant les couples célèbres de la tradition, Daphnis et Chloé, Estelle et Némorin ou Paul et Virginie. Dans le corps de la pièce, la parodie s'attaque à tous les lieux communs du genre, depuis les bergers de Florian, la retraite champêtre et le pipeau rustique jusqu'à *L'Escarpolette* de Fragonard. Au milieu d'un grand chassé-croisé de maris

²⁰ *Ibid.*, p. 1036.

²¹ Sur le basculement de l'idylle *réalisée* dans la farce, voir l'introduction très suggestive de Joël Blanchard, dans *La Pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles. Recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval*, Paris, Champion, 1983.

trompés et de fausses naïves, Colombe et Perdreau, tous deux marchands de chemisiers à Paris, se courtisent avec candeur, jusqu'au jour où la naïve Colombe découvre que son amant est un homme volage, qui n'aspire qu'à l'aventure d'un été avant de retrouver son amante de l'hiver, une femme dévergondée, qui fume et boit avec l'air provocant des Andalouses. Colombe finira par se défaire de ses allures de bergères pour adopter celles de l'Andalouse, montrant ainsi à Perdreau qu'elle l'a percé à jour et qu'elle peut être aussi l'amante de ses hivers.

Bien loin d'incarner un idéal spirituel et moral, l'habit de berger n'est dans cette pièce qu'un déguisement dont le séducteur se vêt et se dévêt à loisir, fort maladroitement d'ailleurs, comme dans la scène suivante, où Perdreau propose à Colombe différents lieux pour leur prochain rendez-vous :

PERDREAU

Tenez, à la campagne.

378

COLOMBE

Vous m'en direz tant... Moi qui adore les bleuets !...

PERDREAU

Vrai ! et moi qui raffole des coquelicots...y compris les marguerites ! Oh ! la belle nature !...je l'idolâtre !...

COLOMBE

Et moi donc !

VIR : Femmes, voulez-vous éprouver.

Je lui rends grâce quand je vois

La fleur brillante sur sa tige ;

Je lui rends grâce en écoutant la voix

D'un petit oiseau qui voltige ;

Je lui rends grâce en admirant

Les bienfaits de l'agriculture.

PERDREAU

Moi, ce n'est qu'en vous regardant

Que je rends grâce à la nature.

Et la preuve que j'aime la campagne, c'est que, tout à l'heure, pour rentrer chez moi, où je pouvais venir à pied, j'ai pris l'omnibus de Vaugirard, uniquement parce qu'il arrivait de la campagne... pour me figurer que j'en arrivais aussi... Mais à propos, vous en reveniez donc, vous, de Vaugirard ?

COLOMBE

Oui, de chez une de mes tantes...

PERDREAU

(*désignant un paquet que tient Colombe*)

Cueillir de la violette... car ça embaume la violette.

COLOMBE

C'est de la salade. Ma tante, qui est indisposée, m'avait fait venir pour arroser ses romaines²².

La farce naît du décalage entre les conventions de la poésie pastorale et le prosaïsme du dialogue. Perdreau feint un amour idolâtre de la nature pour séduire Colombe, mais son discours sonne creux : son extase devant des salades, qu'il prend pour des violettes, et ses propos sur l'omnibus de Vaugirard font de lui un bien piètre berger. La naïveté de Colombe, qui s'enchant des « goûts primitifs » de son amant, semble dès lors aussi invraisemblable que ridicule :

COLOMBE

C'est vrai, ce sont vos goûts primitifs qui m'ont fait vous prêter l'oreille lorsque, à notre seconde rencontre, j'ai pu mieux vous connaître !... Ah ! que ne pouvons-nous passer nos jours comme Estelle et Némorin !

PERDREAU (*étonné*)

Estelle et Némorin ?... Pardon ! je connais tant de monde... dans quelle partie ?...

COLOMBE

Bergers.

PERDREAU

Bergers ?...

COLOMBE

Bergers de Florian, Monsieur.

PERDREAU

Ah ! oui, cet auteur qui aimait tant le mouton.

COLOMBE

Si vous saviez comme son tableau de la campagne est attrayant²³ !

²² J. Cordier et Clairville, *Colombe et Perdreau, idylle en trois actes, représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre des Variétés, le 15 août 1846*, Paris, Impr. De Maistrasse et Wiart, 1846, p. 6.

²³ *Ibid.*, p. 14.

La symbolique pastorale n'est plus qu'un grand mythe en carton-pâte qui ne fonctionne plus ; déconstruits par une logique littérale, les charmes de la bergerie ne sont plus affaire de poètes, mais d'amateurs de viande de mouton !

Dans le même registre, Jallais et Ancessy se livrent aussi à un joyeux massacre de l'idylle, dans leur parodie d'*Estelle et Némorin* (1856), en rabattant le chant pastoral sur une série de bruits cacophoniques :

NÉMORIN

AIR.

Au point du jour, dedans la plaine,
Entendant chanter les oiseaux,
Je me suis senti l'âme pleine
D'émois et de pensers nouveaux,
Veaux, veaux, veaux, veaux.

380

FRANÇOIS

(parlé)

C'est chez M. Florian qu'il a appris toute cette poésie-là.

NÉMORIN

REFRAIN.

C'est la saison des fleurs
Et des tendres humeurs (bis.)
Quand revient le printemps,
Dans les bosquets j'entends
L'écho voluptueux
De baisers amoureux.
Tra, la, la, tra, la, la, tra, la, la !

(Il imite entre les tra la la le bruit d'un baiser²⁴.)

La scène qui suit prolonge la déconstruction du lyrisme. Némorin est seul, les didascalies précisent qu'« il fait quelques pas d'un air absorbé avec son agneau dans ses bras » avant d'entonner « un grand air » près de l'orchestre. Les bêlements de l'agneau ne cessent de l'interrompre : exaspéré, il finit par jeter l'animal dans la salle et « l'agneau, retenu par un fil, va se perdre dans les frises ». La scène s'achève avec la première apparition d'Estelle, qui pousse un âne à grands renforts d'interjections : « Hu, ho, hé ! » De la symbolique

24 A. Jallais et Ancessy, *Estelle et Némorin. Bucolique musicale en un acte, représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre des Folies-Nouvelles, le 21 juillet 1856*, Paris, Beck, 1856, non paginée.

orphique du chant pastoral, il ne reste rien – sinon les bruits animaux de la campagne²⁵.

Les ravages de cette réinterprétation littérale du code bucolique se font sentir bien au-delà des planches du vaudeville. Les partisans du réalisme, en effet, l'exploitent largement, dans la seconde moitié du siècle, pour déconstruire les conventions classiques et l'idéalisme romantique. On ne sera pas surpris, par exemple, de voir l'idylle encore basculer dans la farce sous la plume de Champfleury. « Vision dans la forêt », sa contribution déjà citée au volume d'hommage à Denecourt, *Fontainebleau*, paru en 1855, met en scène un narrateur qui, bien décidé à s'initier aux charmes de la nature, part en forêt de Fontainebleau. L'auteur convoque alors tous les clichés du romantisme, de la brume mélancolique aux « fraîcheurs embaumées », en passant par le bruit des insectes et des oiseaux, pour dire l'exaltation du personnage goûtant les beautés de la nature, avant de rompre violemment le charme : « vers les deux heures de l'après-midi, le soleil perça les nuages, et des rayons brillants et gais allèrent tomber, j'ose à peine l'avouer, sur un gros pâté ». Dans les vaudevilles précédents, l'idylle champêtre se voyait réduite à une histoire de salade et de viande de mouton ; ici la communion mystique avec la nature tourne aussi à la farce, en se heurtant à la vision d'un pâté, d'« un énorme pâté, à côtes vernies », destiné au pique-nique de bourgeois ridicules : « Était-ce l'amour de la nature qui les entraînait, ou l'amour du pâté ? Allaient-ils en forêt pour manger du pâté, ou mangeaient-ils du pâté pour voir la forêt ? c'est ce qu'il est difficile de décider », conclut ironiquement Champfleury²⁶.

Cette opposition entre la vision bucolique et la vision réaliste de la campagne peut s'étendre aux dimensions plus larges du roman. *Une idylle*, par exemple, du chansonnier Gustave Nadaud (1820-1893), repose entièrement sur le jeu de ces deux logiques antithétiques de représentation, symbolique et littérale. L'intrigue préfigure, *mutatis mutandis*, celle du roman de Huysmans, *En rade* (1886). Deux jeunes parisiens, le narrateur et son épouse Marie, héritent d'une

25 *Ibid.* Pour prolonger l'analyse de cette déconstruction parodique de l'idylle dans le vaudeville, on se reportera avec profit aux pièces suivantes :

– Michel Delaporte et Ch. Potier, *Estelle et Némorin, pastorale bouffonne en deux actes, mêlée de chant, représentée pour la première fois à Paris, sur le Théâtre des Folies-Dramatiques, le 22 octobre 1844*, Paris, chez l'éditeur du Répertoire dramatique, 1844.

– Ernest Prarond, *Tout vient avec le temps, bergerie en un acte*, Abbeville, Typographie Jeunet, 1845.

– Hector de Charliou, *Dans les blés. Idylle*, Paris, Librairie théâtrale, éditeur de la Société des Gens de Lettres, 1856.

– Adolphe Joly et Jouanny, *La Fête de Saint-Cloud, pastorale en un acte, jouée au théâtre Beaumarchais et au théâtre Saint-Germain*, Lagny, impr. Varigault, 1866.

26 Champfleury, « Vision dans la forêt », dans *Hommage à C. F. Denecourt. Fontainebleau. Paysages, légendes, souvenirs, fantaisies*, Paris, Hachette, 1855, p. 105. Pour de plus larges extraits de ce texte, voir plus haut, p. 166-168.

propriété champêtre dans le Dauphiné. Ils décident de s'y installer, pour fuir l'agitation de la vie parisienne et se consacrer entièrement à leur amour. Durant le voyage qui les mène à leur propriété de Courlaroze et les premières semaines qu'ils y passent, ils croient vivre en plein rêve pastoral. La simplicité des mœurs, la frugalité de leur table, le travail de la terre et la beauté de la nature, tout leur est promesse d'un bonheur modeste mais durable : « Voilà notre rêve réalisé, [dit ainsi le narrateur,] notre paradis reconquis. Nous avons placé notre bateau sur une rivière tranquille qui nous portera au fil de l'eau jusqu'à la mer en traversant des plaines riantes et de fraîches prairies »²⁷. La suite du récit s'emploie cependant à défaire ce grand rêve pastoral. Le temps passant, les deux jeunes gens découvrent les difficultés du quotidien à la campagne : ils se heurtent à l'hostilité de leurs domestiques, éprouvent les limites de leur naïveté et de leur incompetence en matière agricole, voient l'ennui naître du repos et souffrent, surtout, de l'étroitesse étouffante du réseau social. Au lieu de la solitude rêvée, ils ne trouvent dans la vie de village que commérages, espionnage et querelles de clochers. Le temps d'un été et d'un automne suffit à les dégoûter tout à fait de leur retraite champêtre et ils regagnent finalement Paris en novembre, mettant à leur retour autant d'enthousiasme qu'ils avaient mis à fuir.

Dans ce roman, Nadaud envisage l'antithèse géographique traditionnelle sur un mode réaliste et non plus comme le symbole d'une alternative morale : la campagne se révèle aussi corrompue que la ville par le vice et les techniques modernes, mais les vices y sont moins élégants, les produits de la technique moins raffinés et moins plaisants ; si la vie parisienne semble finalement préférable, c'est qu'elle procure des plaisirs plus variés que la vie monotone d'un village. Les bourgeois de Nadaud n'agissent pas en fonction de valeurs morales, ils courent d'un plaisir à l'autre dans un état d'éternelle insatisfaction : fatigués de la ville, ils prennent quelques vacances au vert, jusqu'à ce que, lassés de la campagne, ils s'enchantent à nouveau du « faux luxe » des villes. Les derniers mots du roman sont emblématiques de cette réinterprétation réaliste du lieu arcadique, non plus envisagé comme un lieu de retraite amoureuse ou spirituelle, ni comme un espace autre critiquant les valeurs du monde, mais comme simple destination de vacances. « Avons-nous quitté pour jamais ce pays où nous devons vivre toujours ? » demande le narrateur, avant de répondre lui-même : « Non, nous le reverrons, n'est-il pas vrai, Marie ? / [...] Mais, pour y retourner et le quitter encore, / Nous partirons plus tard, nous reviendrons plus tôt »²⁸.

Le réalisme ne saurait se réduire, cependant, à cette logique farcesque qui caractérise le vaudeville ou le roman de Nadaud, et l'on sait que les meilleurs

27 Gustave Nadaud, *Une idylle*, Paris, Hachette, 1861, p. 53.

28 *Ibid.*, p. 329.

observateurs de la réalité, au XIX^e siècle, sont aussi de puissants visionnaires, créateurs de mythes et de symboles nouveaux. En étudiant le statut de l'idylle dans *Les Paysans* de Balzac et dans quelques romans de Zola, nous essaierons de mieux comprendre les ambivalences du réalisme, à la fois pourfendeur et pourvoyeur de symboles.

BALZAC : LES PAYSANS

Une étude sociale

Balzac écrivait à Monsieur Gavault, dans la lettre-préface des *Paysans* : « Si j'ai, pendant huit ans, cent fois quitté, cent fois repris ce livre, le plus considérable de ceux que j'ai résolu d'écrire, c'est que tous mes amis, comme vous-même, ont compris que le courage pouvait chanceler devant tant de difficultés, tant de détails mêlés à ce drame doublement terrible et si cruellement ensanglanté »²⁹. De fait, Balzac n'a jamais achevé ce livre, publié de façon posthume en 1855. En 1834, les feuillets du *Grand Propriétaire* esquissent les premières intuitions des *Paysans* : le jeune comte de Grandlieu, propriétaire du château d'Ars, entreprend de rendre à son fief toute sa splendeur, mais il suscite, par son luxe même, la jalousie et la haine des bourgeois de La-Ville-aux-Fayes. Balzac reprend ce projet du *Grand Propriétaire* en 1838, lorsqu'il commence à rédiger les cinquante-huit feuillets de *Qui terre a, guerre a*. La problématique de ce second projet n'est plus tout à fait la même qu'en 1834 : le conflit caractéristique de la Restauration, opposant la bourgeoisie à l'aristocratie, se complique d'une tension nouvelle liée à l'avènement du peuple, qui gronde et menace, au-delà de l'aristocratie, « la louche domination de la bourgeoisie »³⁰. En 1844, Balzac réutilise ces feuillets pour écrire *Les Paysans*, qu'il publie en feuilletons dans *La Presse* d'Émile de Girardin. Ce feuilleton n'a guère de succès et le directeur du journal finit par interrompre la publication, en 1846, à la fin de la première partie. Balzac ne terminera jamais ce roman, qu'il n'inclura donc pas dans *La Comédie humaine*, et c'est à sa veuve que l'on doit l'édition posthume de 1855, comprenant, en plus de la première partie (« Qui terre a, guerre a »), les chapitres de la seconde partie demeurés inédits.

Balzac a déjà fait référence à la paysannerie en arrière-plan du *Médecin de campagne* (1833), du *Lys dans la vallée* (1836) et du *Curé de village* (1839-1841), mais il la place au premier plan des *Paysans*. Situait son ouvrage aux antipodes de la bergerie sandienne, il ne le conçoit ni comme une célébration lyrique de la

29 Balzac, *Les Paysans*, dans *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IX, 1978, p. 50.

30 *Ibid.* p. 180.

terre bourguignonne, ni comme une pastorale, mais bien comme une « ÉTUDE, d'une effrayante vérité » sur « la conspiration permanente » du paysan contre le riche, le morcellement des terres et l'accession du peuple à la propriété³¹.

L'intrigue est assez simple. Émile Blondet, journaliste royaliste, vient se reposer quelques jours de l'agitation parisienne au château des Aigues, vaste propriété bourguignonne du comte et de la comtesse de Montcornet. Dans une longue lettre adressée à l'un de ses amis parisiens, qui occupe l'essentiel du premier chapitre, il décrit avec émerveillement ce domaine des Aigues, havre champêtre de loisir et de paix « où l'Art se trouve mêlé à la Nature »³². Au fil des jours, cependant, le journaliste est témoin d'une série d'événements qui détruisent cette première impression de bonheur pastoral. Toute une coalition s'est formée contre les propriétaires des Aigues, pour les forcer à fuir et à vendre ce domaine : le « triumvirat » des trois principaux bourgeois de la région, Gaubertin, Rigou et Soudry, exploite à ses propres fins la haine latente des paysans pauvres pour les riches propriétaires et spéculé sur la vente en petits lots du vaste domaine des Aigues. La région est, pour ainsi dire, en état de guerre. Les bourgeois rusent pour espionner le comte et le pousser à la faute, ils manipulent les paysans, en font leurs débiteurs et attisent leur haine de l'aristocratie. Les paysans, quant à eux, cherchent par tous les moyens à piller le propriétaire des Aigues, à vivre de leurs larcins et à s'enrichir pour devenir à leur tour propriétaires d'une parcelle de terre : quand le vol de bois et le glanage deviendront trop difficiles du fait de la surveillance accrue de la propriété, ils iront jusqu'à tuer le garde-chasse, Michaud, allié au comte de Montcornet. Ce dernier est un ancien général de l'Empire, bien décidé à faire respecter ses droits, mais malgré ses appuis dans les hautes sphères parisiennes, malgré le dévouement de Michaud et les conseils de l'abbé Brossette, il devra s'avouer vaincu face à la coalition de ses ennemis : il finira par vendre le domaine des Aigues qui, fortement dévalué par les pillages, tombera aux mains de l'infernal « triumvirat ». Gaubertin, Soudry et Rigou se partagent la terre et la revendent aux paysans. Lorsque Blondet, à la fin du roman, revient sur les lieux de ce qui fut le domaine des Aigues, tout a disparu, ou presque, de l'ancienne propriété aristocratique, désormais morcelée en mille lopins de terre voués à l'exploitation agricole. L'ordre ancien s'est effondré devant le déchaînement des intérêts conjugués des paysans et de la « médiocratie ».

La progression de l'intrigue est interrompue par une série de rétrospectives historiques et de portraits fouillés réinscrivant le drame présent dans l'Histoire, plus vaste, de la société française post-révolutionnaire. Les neuf premiers

31 *Ibid.*, p. 49.

32 *Ibid.*, p. 51.

chapitres sont emblématiques de cette structure digressive. L'action proprement dite se réduit à une chasse à la loutre en matinée et à un déjeuner, mais le temps de l'histoire est dilaté à l'extrême par l'insertion de nombreuses digressions. Les chapitres III et IV décrivent ainsi le cabaret du Grand-I-Vert, haut lieu de la contestation paysanne, « vrai nid de vipères » où s'entretenait « vivace, venimeuse, chaude et agissante, la haine du prolétaire et du paysan contre le maître et le riche »³³, tandis que les chapitres VI à VIII brossent l'historique du conflit en exposant les circonstances dans lesquelles le général de Montcornet est devenu propriétaire des Aigues. À peine le déjeuner terminé, au chapitre IX, un nouvel excursus, consacré à la puissance de la « médiocratie », parachève l'inscription de l'intrigue dans l'Histoire³⁴. Quelques pages plus loin, Balzac envisage l'objection possible des lecteurs de *La Presse* à la lecture du feuilleton : « [q]uelques esprits, avides d'intérêt avant tout, accuseront ces explications de longueur »³⁵. Comparant son travail à celui du savant, « obligé de déblayer les masses d'une avalanche » pour montrer à tous « les cailloux détachés d'une cime » qui en sont la cause, il insiste sur la nécessité de ces patientes digressions dans le cadre de son étude, « où sont en jeu tous les intérêts sociaux des campagnes »³⁶. À mille lieues des contrées imaginaires de l'idylle, *Les Paysans* brosse donc un tableau réaliste du drame social qui se joue dans les campagnes françaises sous la Restauration.

Or, cette « ÉTUDE » très sérieuse contient de multiples références explicites au genre bucolique dans les titres de ses chapitres et dans le corps de la narration³⁷. Comment comprendre ces références dans un roman qui vise, précisément, à révéler le vrai visage de la paysannerie, enfoui sous des siècles d'idéalisation pastorale ?

Le repoussoir de l'idylle

Les chapitres explicitement placés sous le signe de l'idylle constituent près d'un tiers du feuilleton publié par Balzac dans *La Presse*. Dans le premier chapitre, la longue lettre de Blondet rassemble, de façon caricaturale, tous les clichés de la littérature pastorale. Le domaine des Aigues semble une « oasis » où « l'Art se trouve mêlé à la Nature » : ici, « un délicieux pli de terrain, au fond duquel bouillonne un ruisseau », là des « lierres gigantesques », véritables « arabesques

33 *Ibid.*, p. 91.

34 *Ibid.*, p. 180.

35 *Ibid.*, p. 189.

36 *Ibid.*, p. 190.

37 Dans la première partie, le deuxième chapitre est ainsi intitulé « Une bucolique oubliée par Virgile », le quatrième « Autre idylle » et le onzième « L'oaristys, xxviii^e églogue de Théocrite peu goûtée en cour d'assises », tandis que le huitième chapitre de la seconde partie s'intitule « Vertus champêtres ».

sauvages » dans un parc où « le mystère enivre » et « inspire de vagues désirs » aux « âmes friandes de poésie ». Tout semble respirer l'amour, et celui-ci ne manque pas au tableau puisqu'une femme apparaît miraculeusement dans ce parc enchanteur, « [a]u sommet du perron, comme la reine des fleurs »³⁸. La nature, l'art et l'amour – tous les ingrédients sont rassemblés pour que les Aigues supplantent l'Arcadie mythologique aux yeux de Blondet : « L'Arcadie est en Bourgogne et non en Grèce, l'Arcadie est aux Aigues et non ailleurs », affirme-t-il ainsi³⁹.

386

Ce tableau pastoral est le fait d'un écrivain parisien en vacances. À première vue, le village de Blangy paraît à Blondet « naïf », « rustique », plein de « cette simplicité parée que cherchent tant les peintres », les villages de Ronquerolles et de Soulanges lui rappellent les « fantastiques paysages de Breughel-de-Velours », les deux pavillons de concierge, à l'entrée du parc, ressemblent « à ceux du Palais de Versailles », et il se réjouit d'avoir rencontré aux Aigues cette « oasis » qu'il a « si souvent rêvée d'après quelques romans ». Cette dernière notation est caractéristique du regard que Blondet porte sur la réalité : il voit surtout dans son séjour à la campagne l'occasion de brosser un paysage littéraire, visant à faire rêver son lecteur, pour le distraire de la vie parisienne. La description des Aigues, dans la lettre qu'il envoie à son ami, se présente comme un jeu d'écrivain rivalisant avec un confrère ; les premiers mots en témoignent :

Toi qui procures de délicieux rêves au public avec tes fantaisies, mon cher Nathan, je vais te faire rêver avec du vrai. Tu me diras si jamais le siècle actuel pourra léguer de pareils songes aux Nathan et aux Blondet de l'an 1923⁴⁰ !

C'est à la littérature encore que revient le journaliste à la fin de son épître :

La Nature et son silence, les tranquilles jouissances, la vie facile à laquelle elle invite, tout m'a séduit. Oh ! voilà la vraie littérature, il n'y a jamais une faute de style dans une prairie. Le bonheur serait de tout oublier ici, même les *Débats*⁴¹.

Nouvelle variation sur le vœu de retraite champêtre, ces lignes de Blondet achèvent d'inscrire le tableau des Aigues au vaste musée mondain des représentations idéalisées de la campagne.

Figure de l'écrivain au sein de l'œuvre, Blondet n'est cependant pas Balzac, et l'on perçoit à chaque page la distance de celui-ci vis-à-vis de celui-là. Il y a quelque chose de caricatural, en effet, dans cette lettre liminaire, tant l'exaltation du journaliste semble convenue et décalée au regard de la réalité. Les indices

38 *Ibid.*, p. 55.

39 *Ibid.*, p. 56.

40 *Ibid.*, p. 50.

41 *Ibid.*, p. 64.

de l'ironie sont multiples. Le titre de la première partie, « Qui terre a, guerre a », énonce sous forme de dicton l'idée centrale des *Paysans*, qui prend l'exact contre-pied de l'idéal pastoral. Placé sous le signe de cette terrible affirmation, le discours de Blondet est présenté d'emblée comme une dénégation fort naïve de la réalité. Le commentaire qui suit immédiatement la lettre confirme cette récusation du modèle pastoral tout en lui reconnaissant une certaine valeur dans l'étude entreprise :

Si, par un hasard miraculeux, cette lettre, échappée à la plus paresseuse plume de notre époque, n'avait pas été conservée, il eût été presque impossible de peindre les Aigues. Sans cette description, l'histoire doublement horrible qui s'y est passée serait peut-être moins intéressante.

Beaucoup de gens s'attendent sans doute à voir la cuirasse de l'ancien colonel de la Garde impériale éclairée par un jet de lumière, à voir sa colère allumée tombant comme une trombe sur cette petite femme, de manière à rencontrer vers la fin de cette histoire ce qui se trouve à la fin de tant de livres modernes, un drame de chambre à coucher. Le drame moderne pourrait-il éclore dans ce joli salon à dessus de porte en camaïeu bleuâtre où babillaient les amoureuses scènes de la Mythologie, où de beaux oiseaux fantastiques étaient peints au plafond et sur les volets, où sur la cheminée riaient à gorge déployée les monstres de porcelaine chinoise, où, sur les plus riches vases, des dragons bleu et or tournaient leur queue en volute autour du bord que la fantaisie japonaise avait émaillé de ses dentelles de couleurs, où les duchesses, les chaises longues, les sofas, les consoles, les étagères inspiraient cette paresse contemplative qui détend toute énergie ? Non, le drame ici n'est pas restreint à la vie privée, il s'agit ou plus haut ou plus bas. Ne vous attendez pas à de la passion, le vrai ne sera que trop dramatique⁴².

Véritable repoussoir esthétique interne, la représentation des Aigues comme une terre arcadique fait d'autant mieux ressortir l'intérêt de « l'histoire doublement horrible qui s'y est passée ». La définition du « drame moderne » procède d'un complet renversement de l'idylle et de ses avatars romanesques, fades romans d'amour ou « drame[s] de chambre à coucher » : à la « paresse contemplative » qu'inspirent les bibelots et les peintures « bleuâtres » d'un « joli salon », au fade récit pastoral de « la plus paresseuse plume » de son époque, Balzac oppose « l'énergie » du drame moderne, c'est-à-dire la vie, saisie dans son mouvement profond de luttes et de contradictions. Il est inutile d'embellir la réalité, comme Blondet, pour « faire rêver », puisque « le vrai » n'est déjà que « trop dramatique » en lui-même. Alors que le journaliste se sert de la réalité comme d'un prétexte

⁴² *Ibid.*, p. 64-65.

pour peindre un tableau pastoral convenu, Balzac en fouille du regard les plus infimes détails et réinvente l'art du récit pour en rendre compte.

La déconstruction du modèle pastoral ne résulte pas seulement de cette dualité des voix narratives, mais également d'une série d'indices intrinsèques à la narration de Blondet. La rhétorique pastorale de celui-ci, en effet, ne parvient pas à occulter le négatif à l'œuvre dans tous les coins du tableau. Ainsi, après avoir franchi un bois « posé comme en sentinelle » et alors qu'il poursuit innocemment sa promenade, Blondet se voit épié par « un garçon meunier ». Ce qui semblait être une terre arcadique se révèle un terrain d'affrontement peuplé d'espions :

En quelque endroit que vous soyez à la campagne, et quand vous vous y croyez seul, vous êtes le point de mire de deux yeux couverts d'un bonnet de coton. Un ouvrier quitte sa houe, un vigneron relève son dos voûté, une petite gardeuse de chèvres, de vaches ou de moutons grimpe dans un saule pour vous espionner⁴³.

388

La rhétorique pastorale se voit également pervertie par les préoccupations financières du journaliste. Alors qu'il se présente comme le chantre de l'aristocratie et de ses magnificences artistiques, Blondet décrit souvent les Aigues à la manière d'un propriétaire qui tiendrait le registre de sa fortune :

De cette propriété qui n'a rien de trop princier ni rien de trop financier, mais où le prince et le fermier général ont demeuré, ce qui sert à l'expliquer, dépendent deux mille hectares de bois, un parc de neuf cents arpents, le moulin, trois métairies, une immense ferme à Couches et des vignes, ce qui devrait engendrer un revenu de soixante-douze mille francs⁴⁴.

Les derniers paragraphes de la lettre présentent le même contraste ironique entre la rhétorique de l'idylle et l'intérêt financier :

Mon cher, je suis dans cette admirable campagne depuis six jours, et je ne me lasse pas d'admirer les merveilles de ce parc, dominé par de sombres forêts, et où se trouvent de jolis sentiers le long des eaux. La Nature et son silence, les tranquilles jouissances, la vie facile à laquelle elle invite, tout m'a séduit. [...]

Jusqu'alors, quoique né dans Alençon, d'un vieux juge et d'un préfet, à ce qu'on dit, quoique connaissant les herbages, je regardais comme une fable l'existence de ces terres au moyen desquelles on touche par mois quatre à cinq mille francs. L'argent, pour moi, se traduisait par deux horribles mots : le travail et le libraire, le journal et la politique... Quand aurons-nous une terre où

43 *Ibid.*, p. 52.

44 *Ibid.*, p. 55.

l'argent poussera dans quelque joli paysage ? C'est ce que je nous souhaite au nom du Théâtre, de la Presse et du Livre. Ainsi soit-il⁴⁵.

Ces paragraphes juxtaposent deux rapports antithétiques à la terre, l'un désintéressé et caractéristique de l'univers pastoral où les « tranquilles jouissances » naissent de la contemplation de la nature, et l'autre, purement intéressé, au contraire, qui envisage celle-ci comme un outil de production dont on escompte un profit économique.

À travers cette lettre, Balzac dresse donc un portrait peu flatteur d'Émile Blondet. Littérateur plein d'esprit et très sûr de ses effets, le journaliste est engoncé dans ses préjugés de bourgeois parisien, il s'enchant de clichés éculés et s'avère incapable de saisir la profondeur historique de la réalité. Chantre nostalgique du luxe aristocratique et du loisir pastoral, Blondet n'est guère à la hauteur de l'idéal qu'il professe ; c'est un bourgeois comme tant d'autres, soucieux de profit autant, sinon plus, que d'art et de beauté. En ironisant sur l'enthousiasme aveugle de Blondet et sur ses contradictions, Balzac montre les limites du modèle pastoral.

Son ironie va cependant bien au-delà de la satire bouffonne des vaudevilles : la récusation de l'idylle ne vaut pas simplement pour elle-même ou pour les effets comiques qu'elle peut susciter, elle contribue à définir, *a contrario*, un nouveau système de représentation de la réalité, fondé sur l'observation de tout le monde visible et propre à rendre compte de la dynamique profonde du « drame moderne ». Le fait, en outre, que Balzac rattache la rhétorique pastorale au personnage de Blondet est d'importance : il n'envisage pas l'idylle comme un genre littéraire « en soi », ni comme la parole originelle d'un berger mythique, mais comme un discours ancré dans la société contemporaine, significatif encore d'un certain regard porté sur la réalité. Blondet n'est ni berger, ni déguisé en berger, mais bien l'un des personnages-types de la Monarchie de Juillet, le type du journaliste parisien aux idées monarchiques et à la « plume paresseuse » – et c'est un tel personnage qui donne de la campagne une représentation pétrie de clichés bucoliques. L'idylle a sa place dans le tableau réaliste de la société, car il y a, et il y aura toujours, des personnages comme Blondet qui ne retiennent de la vie et de ses drames que ce qui filtre à travers le prisme idéalisant de leur regard.

Le statut de l'idylle est donc double dans ce roman : d'une part, Balzac rompt avec le modèle pastoral comme système de représentation de la campagne et il y substitue un nouveau mode de représentation, que l'on dira réaliste ; dans l'étude fouillée qu'il mène sur la campagne moderne, il n'en est pas moins conduit, d'autre part, à prendre en compte le discours pastoral, qui se perpétue

45 *Ibid.*, p. 63-64.

dans une certaine frange de la société, représentée ici par Blondet et la comtesse de Montcornet. Disqualifiée comme système de représentation de la réalité, l'idylle n'en apparaît pas moins porteuse, dans cette seconde perspective, d'un certain savoir sur la société moderne et les types qui la composent.

Les références à la pastorale qui émaillent la suite du roman s'inscrivent dans ces deux perspectives. Deux séries se dessinent ainsi au travers de l'ouvrage : les chapitres II, IV et XI de la première partie, ainsi que le chapitre VIII de la seconde, procèdent à la récusation ironique de l'idylle comme système de représentation de la réalité paysanne ; le chapitre II de la première partie, comme les chapitres VII et X de la seconde, qui accordent une place importante aux personnages de Blondet et de la comtesse, témoignent, quant à eux, de la persistance du regard bucolique au sein de la société moderne.

390

Les quatre chapitres de la première série ont en commun une même structure ironique fondée sur le décalage entre le titre et le corps du texte. Dans « Une bucolique oubliée par Virgile » (I^{re} partie, chap. II), Blondet est victime de ses propres préjugés sur les paysans : quant il rencontre le père Fourchon dans le parc, persuadé d'avoir affaire à un bon paysan simple et naïf, il se laisse entraîner dans une partie de pêche à la loutre. Il lui en coûtera vingt francs pour une loutre dont il ne verra jamais la couleur et une bonne dose de ridicule pour s'être fait berner par plus fin que lui. Dans le quatrième chapitre, intitulé « Autre idylle », Balzac déconstruit l'idéal du paysan vertueux en brossant le portrait d'une famille paysanne, les Tonsard, dont toutes les générations sont expertes en vols et en ruses de toutes sortes. La grand-mère est prise en flagrant délit de brigandage dans le bois des Aigues. Le fils Tonsard, propriétaire du Grand-I-Vert, dérobe habilement les pièces que son beau-père, Fourchon, est parvenu à soutirer à Blondet lors de la pêche à la loutre. Le père Fourchon, enfin, utilise comme appât sa propre petite-fille, Catherine, pour s'octroyer les bons services d'un valet de chambre des Aigues, susceptible d'espionner pour lui les propriétaires. Le chapitre VIII de la seconde partie, intitulé ironiquement « Vertus champêtres », complète ce sombre tableau, en montrant comment Marie, la seconde fille Tonsard, sacrifie sans scrupule sa famille sur l'autel de l'intérêt : Moncornet a promis deux mille francs de récompense à quiconque l'aiderait à retrouver les paysans coupables du pillage de sa forêt ; il n'en faut pas moins à Marie pour livrer sa grand-mère et faire en sorte qu'elle soit prise en flagrant délit de cerclage.

La complète amoralité de la famille Tonsard déconstruit le mythe du « bon sauvage » qui sert de patron, depuis le XVIII^e siècle, à la peinture des paysans de l'idylle. Ce mythe n'est, pour Balzac, qu'une projection illusoire de la moralité bourgeoise sur un monde paysan qui, justement, échappe à ses règles :

Au commencement de cette Scène, il est nécessaire d'expliquer, une fois pour toutes, aux gens habitués à la moralité des familles bourgeoises, que les paysans n'ont, en fait de mœurs domestiques, aucune délicatesse ; ils n'invoquent la morale à propos d'une de leurs filles séduites, que si le séducteur est riche et craintif. Les enfants, jusqu'à ce que l'État les leur arrache, sont des capitaux, ou des instruments de bien-être. L'intérêt est devenu, surtout depuis 1789, le seul mobile de leurs idées ; il ne s'agit jamais pour eux de savoir si une action est légale ou immorale, mais si elle est profitable. La moralité, qu'il ne faut pas confondre avec la religion, commence à l'aisance ; comme on voit, dans la sphère supérieure, la délicatesse fleurir dans l'âme quand la Fortune a doré le mobilier. L'homme absolument probe et moral est, dans la classe des paysans, une exception. Les curieux demanderont pourquoi ? De toutes les raisons qu'on peut donner de cet état de choses, voici la principale : Par la nature de leurs fonctions sociales, les paysans vivent d'une vie purement matérielle qui se rapproche de l'état sauvage auquel les invite leur union constante avec la Nature. Le travail, quand il écrase le corps, ôte à la pensée son action purifiante, surtout chez les gens ignorants. Enfin, pour les paysans, la misère est leur *raison d'état*, comme le disait l'abbé Brossette⁴⁶.

Les forces qui menacent l'espace bucolique sont traditionnellement extérieures à lui : ce sont les vices de la grande métropole et les agents de la modernité, industrielle, économique et urbaine. Cette opposition manichéenne consolide le mythe du refuge pastoral, autant qu'elle en rend précaires les frontières. Sous la plume de Balzac, ce mythe vole en éclats et l'idylle meurt, non pas sous les assauts de forces extérieures, mais d'une sorte de fatalité historique : la Révolution de 1789, en libérant les paysans, les enchaîne au travail et les rend à leur nature profonde, proche de « l'état sauvage ». Le paysan moderne, en accédant à la propriété, entre dans l'engrenage de l'horreur économique, des impératifs de production et de profit. Le personnage de Courtecuisse, dans le roman, est emblématique de cette évolution : ancien garde-chasse des Aigues, Courtecuisse tente de devenir bourgeois en achetant à crédit une petite propriété, mais son travail acharné ne lui permet pas de payer autre chose que les intérêts de l'emprunt. La misère et l'envie alimentant sa haine, il finit par prendre part au complot qui aura raison de la vie de Michaud, le garde-chasse qui l'a remplacé aux Aigues. La fin de l'idylle, dans cette perspective socio-économique, est liée à la profonde mutation du rapport de l'homme à la terre. À la fin du roman, rien ne reste « de ce beau parc, si soigné, si voluptueux naguère » du château des Aigues, conçu pour le loisir et le plaisir : « [L]es bois mystérieux, les avenues du

⁴⁶ *Ibid.*, p. 91.

parc, tout avait été défriché ; la campagne ressemblait à la carte d'échantillons d'un tailleur »⁴⁷. Divisée en plus de mille lots, privée de toute *aura* poétique, la terre est désormais asservie aux ambitions économiques de l'homme. De même, le paysan, écrasé par son travail, vit « d'une vie purement matérielle ». En insistant sur cet aspect, Balzac va totalement à l'encontre d'un certain mythe romantique du peuple et montre que le paysan moderne, loin d'être l'ultime dépositaire de la naïveté originelle, n'est mû que par l'intérêt et le besoin.

Un même désenchantement intervient dans l'ordre du désir. Dans le chapitre XI, ironiquement intitulé « L'oaristys, XXVII^e églogue de Théocrite, peu goûtée en cour d'assises », Nicolas Tonsard, aidé de sa sœur Catherine, tente de violer au fond d'un bois la jeune protégée de la comtesse, la Péchina. La référence à l'idylle grecque est appuyée :

392

La sagacité de Sauvage, que son nouveau métier avait développée chez Michaud, jointe à la connaissance des passions et des intérêts de la commune de Blangy, venait d'expliquer en partie une troisième idylle dans le genre grec que les villageois pauvres comme les Tonsard, et les quadragénaires riches comme Rigou, traduisent selon le mot classique, *librement*, au fond des campagnes⁴⁸.

L'Oaristys de Théocrite célèbre la sensualité et la force du désir charnel dans son innocence première : le dialogue de Daphnis et Naïs décrit sans mièvrerie ni fausse honte le manège instinctif d'un séducteur parvenant à ses fins. Le désir conquérant du berger force la timide envie de la bergère, qui, malgré ses réticences, se laisse entraîner au fond d'un bois. L'attitude de la jeune bergère, exprimant à la fois le désir et la peur, est tellement ambivalente que l'on peut hésiter à qualifier de viol cette scène assez leste d'amour rustique. L'idylle païenne, régie par la loi du désir, dont elle exalte les virtualités, s'effondre dès l'instant où elle se réalise, où elle entre dans l'histoire et tombe sous la coupe des lois humaines. Sous la plume de Balzac, le manège de la séduction apparaît comme une sordide machination, ourdie de conserve par Nicolas Tonsard et sa sœur, contre la Péchina : Catherine Tonsard, avec une feinte sympathie, flatte la vanité de la jeune fille, éveille sa sensualité féminine et l'enivre de vin cuit pour endormir sa méfiance ; Nicolas surgit alors et tente de violer la Péchina, maintenue à terre, de force, par Catherine. Aux tendres ébats amoureux suggérés dans *L'Oaristys*, Balzac substitue un véritable combat : la jeune fille se défend à coups de pieds et de morsures sanglantes pour échapper aux assauts de ses agresseurs, avant d'être sauvée par l'arrivée de Michaud, de Blondet et de la comtesse. En soulignant le contraste de l'idylle antique et de la tentative de viol

47 *Ibid.*, p. 347.

48 *Ibid.*, p. 205.

sur la Péchina, Balzac ne condamne pas moralement l'éros en tant que tel, mais il analyse son ambivalence : malgré son innocence originelle, le désir, laissé à lui-même, emporte l'homme dans une dynamique destructrice, orientée par le seul instinct de possession. D'un point de vue socio-économique aussi bien qu'érotique, les paysans de Balzac échappent donc à la réduction idéalisante qui fonde leur représentation dans la pastorale traditionnelle.

Le savoir de l'idylle

Balzac n'en investit pas moins l'idylle d'une nouvelle valeur signifiante sur le plan psychologique. La lettre de Blondet, au début du roman, nous en apprend autant, sinon plus, sur la personnalité de son auteur que sur le domaine des Aigues proprement dit. L'exaltation du journaliste tient en grande partie au regard d'esthète qu'il porte sur la réalité : sa plus grande jouissance, à la campagne, consiste à retrouver dans la nature l'art et la littérature dont sa mémoire est pétrie. La « bucolique oubliée par Virgile » du deuxième chapitre révèle toute la naïveté inhérente à ce regard d'esthète. En effet, la curiosité et la sagacité du journaliste sont comme endormies par l'enchantement bucolique :

La longue lettre écrite par le journaliste doit faire supposer aux esprits pénétrants qu'il avait atteint moralement et physiquement à cette phase particulière aux passions satisfaites, aux bonheurs assouvis, et que tous les volatiles engraisés par force représentent parfaitement quand, la tête enfoncée dans leur gésier qui bombe, ils restent sur leurs pattes, sans pouvoir ni vouloir regarder le plus appétissant manger⁴⁹.

L'homme satisfait et repu de bonheur, comme le volatile de nourriture, est un homme aveugle, et Blondet fera les frais de cet aveuglement lors de sa première rencontre avec le père Fourchon. Après avoir écrit sa lettre, le journaliste sort pour une promenade matinale et c'est encore à travers le prisme de l'art et de la littérature qu'il voit le paysage : « Ma foi, c'est presque aussi beau qu'à l'Opéra ! » s'exclame-t-il par exemple en remontant l'Avonne. Lorsqu'il rencontre le père Fourchon au détour d'un chemin, c'est avec la même distance d'esthète qu'il le considère : il le compare d'abord à l'« un de ces vieillards affectionnés par le crayon de Charlet », puis à l'un des « Peaux-Rouge de Cooper ». Le face-à-face avec le vieux paysan ne le tire guère de ses méditations esthétiques :

En examinant ce Diogène campagnard, Blondet admit la possibilité du type de ces paysans qui se voient dans les vieilles tapisseries, les vieux tableaux, les vieilles sculptures, et qui lui paraissait jusqu'alors fantastique. Il ne condamna

49 *Ibid.*, p. 66.

plus absolument l'École du Laid en comprenant que, chez l'homme, le Beau n'est qu'une flatteuse exception, une chimère à laquelle il s'efforce de croire⁵⁰.

On perçoit dans ces lignes, et notamment dans la référence au réalisme, aussi nommé « l'École du Laid » par ses détracteurs, la distance ironique avec laquelle Balzac traite le personnage de Blondet. Ce « spirituel écrivain », « ce maître en ironie », se sent incontestablement supérieur au rustre qu'il a en face de lui et qu'il observe comme une espèce animale inconnue :

Quelles peuvent être les idées, les mœurs d'un pareil être, à quoi pense-t-il ? se disait Blondet pris de curiosité. Est-ce là mon semblable ? Nous n'avons de commun que la forme, et encore⁵¹ !...

394

S'il croit percevoir un instant comme une once de raillerie dans les propos du paysan qui lui propose une pêche à la loutre, « la naïveté de la pose » et « la bêtise de l'expression » du vieil homme le détrompent aussitôt. Ce que ne voit pas Blondet, tout à son extase de toucher du doigt le Bon Sauvage, c'est que le père Fourchon le manipule depuis le début, qu'il joue son rôle de paysan naïf pour l'attirer dans son piège et lui soutirer l'argent d'une loutre qui n'existe pas.

Cette naïveté soudaine du journaliste est explicitement reliée, dans le chapitre VII de la seconde partie, à la retraite champêtre. Balzac met en effet sur le même plan le lieu bucolique, cette « oasis » si souvent rêvée d'après les romans⁵², et l'âme bucolique, « la belle âme » naïve et pure, cette oasis intérieure où se retirent les esprits fatigués des vices de la ville :

Vers le milieu du mois de septembre, Émile Blondet, qui était allé publier un livre à Paris, revint se délasser aux Aigues et y penser aux travaux qu'il projetait pour l'hiver. Aux Aigues, le jeune homme aimant et candide des premiers jours qui succèdent à l'adolescence reparaisait chez ce journaliste usé.

Quelle belle âme ! C'était le mot du comte et de la comtesse.

Les hommes habitués à rouler dans les abîmes de la nature sociale, à tout comprendre, à ne rien réprimer, se font une oasis dans le cœur ; ils oublient leurs perversités et celles d'autrui ; ils deviennent dans un cercle étroit et réservé de petits saints ; ils ont des délicatesses féminines, et se livrent à une réalisation momentanée de leur idéal, ils se font angéliques pour une seule personne qui les adore, et ils ne jouent pas la comédie ; ils mettent leur âme au vert, ils ont besoin de se brosser leurs tâches de boue, de panser leurs blessures. Aux Aigues, Émile

50 *Ibid.*, p. 71.

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*, p. 51.

Blondet était sans venin et presque sans esprit, il ne disait pas une épigramme, il avait la douceur d'un agneau, il était d'un platonique suave⁵³.

Dans *Les Chansons des rues et des bois*, Hugo dit qu'il met « Pégase au vert », signifiant ainsi le passage de l'épopée à la petite forme de l'idylle ; ici, Balzac situe l'analyse sur un plan psychologique en évoquant la mise au vert d'une « âme ». La symbolique de la retraite intérieure, purificatrice et consolatrice, est l'une des significations traditionnelles de la retraite champêtre, notamment dans les discours religieux du XVII^e siècle, mais dans ces lignes, il s'agit d'autre chose. En effet, le séjour champêtre de Blondet n'ouvre sur aucune perspective spirituelle : il n'est question que de délassément, de « réalisation momentanée » d'un idéal d'amour et de douceur, de simples vacances en somme, qui instaurent une pause dans la comédie sociale de la vie parisienne, mais ne la remettent absolument pas en cause.

La dernière page des *Paysans*, dans l'état du moins que nous a transmis la publication posthume, montre tout l'égoïsme qui entre dans le bonheur de cette « belle âme ». Le général de Montcornet s'avoue vaincu par la haine des paysans et se décide à vendre les Aigues, immédiatement rachetées par la coalition des Rigou et Gaubertin. Dix années plus tard, Blondet apprend de la comtesse la mort du général, qui avait repris du service après cette pénible affaire. La veuve et le journaliste décident de se marier, et leur voyage de noces les reconduit dans la région des Aigues :

Le pays n'était plus reconnaissable. Les bois mystérieux, les avenues du parc, tout avait été défriché ; la campagne ressemblait à la carte d'échantillons d'un tailleur. Le paysan avait pris possession de la terre en vainqueur et en conquérant. Elle était déjà divisée en plus de mille lots, et la population avait triplé entre Couches et Blangy. La mise en culture de ce beau parc, si soigné, si voluptueux naguère, avait dégagé le pavillon du Rendez-vous, devenu la villa *Il Buen-Retiro* de dame Isaure Gaubertin ; c'était le seul bâtiment resté debout, et qui dominait le paysage, ou, pour mieux dire, la petite culture remplaçant le paysage. Cette construction ressemblait à un château, tant étaient misérables les maisonnettes bâties tout autour, comme bâtissent les paysans.

« Voilà le progrès ! s'écria Émile. C'est une page du *Contrat social* de Jean-Jacques ! Et moi, je suis attelé à la machine sociale qui fonctionne ainsi !... Mon Dieu ! que deviendront les rois dans peu ! Mais que deviendront, avec cet état de choses, les nations elles-mêmes dans cinquante ans ?... »

53 *Ibid.*, p. 326.

– Tu m’aimes, tu es à côté de moi ; je trouve le présent bien beau, et ne me soucie guère d’un avenir si lointain, lui répondit sa femme.

– Au près de toi, vive le présent ! dit gaiement l’amoureux Blondet, et au diable l’avenir ! Puis il fit signe au cocher de partir, et tandis que les chevaux s’élançaient au galop, les nouveaux mariés reprirent le cours de leur lune de miel⁵⁴.

396

Ces derniers paragraphes rassemblent les deux aspects majeurs de l’idylle dans le roman. En premier lieu, les mutations socio-économiques issues de la Révolution rendent définitivement anachronique une certaine forme de pastorale, fondée sur des valeurs aristocratiques : « la petite culture remplaçant le paysage », c’est le règne de la productivité et du profit remplaçant l’alliance voluptueuse de l’art et de la nature, c’est le souci des affaires remplaçant le loisir et le triomphe de la médiocrité bourgeoise. La fin de l’idylle comme genre et comme représentation idéalisée du réel va de pair, pour Balzac, avec la fin de l’ordre monarchique renversé par la Révolution. En second lieu, toutefois, les clichés de l’idylle sont susceptibles d’une réinterprétation moderne au sein même du roman réaliste, au prix d’un glissement du plan esthétique au plan psychologique : l’idylle a quelque chose à voir, dès lors, avec le repli narcissique de la belle âme sur son « oasis » intérieure, avec une forme de bonheur bâtie sur un déni de la négativité inhérente au réel. Les derniers mots de Blondet et de la comtesse fondent explicitement l’idylle sur cette dénégation, dans la mesure où le bonheur de leur lune de miel suppose de faire « comme si » le drame moderne n’existait pas.

Finalement, parce qu’il mêle l’analyse historique et la réflexion esthétique, le roman des *Paysans* jette une lumière intéressante sur le tournant de 1789 dans l’histoire de l’idylle. Balzac associe le discours de l’idylle au personnage de Blondet, écrivain nostalgique de l’Ancien Régime : la Révolution, en balayant l’ordre aristocratique, marque la fin d’un monde où les *lieux* de l’idylle étaient véritablement *communs* à la classe dominante, en ce qu’ils véhiculaient quelque chose de ses valeurs, de ses idéaux et de ses représentations. Dans la société bourgeoise et capitaliste issue de la Révolution, l’idylle n’est plus un idéal régulateur, à visée universelle, mais la chimère individuelle d’une belle âme ; la notion, intériorisée et réinterprétée sur le plan psychologique, évolue vers la signification qu’on lui prête aujourd’hui : ne reste de l’idylle, déprise de tout arrière-plan champêtre ou moral, que le sens d’« histoire d’amour baignée dans une atmosphère idéale ». Le thème de la retraite champêtre perd dans le même temps toute signification spirituelle et morale, pour devenir synonyme de « vacances » : simple pause entre deux temps travaillés, la retraite pastorale ne

54 *Ibid.*, p. 347.

s'oppose plus aux valeurs de la ville, mais fait partie intégrante de la machine sociale et de la loi moderne du « progrès ».

ZOLA : SCIENCE ET POÉSIE DE LA NATURE

La Fortune des Rougon

Premier volume de la série des *Rougon-Macquart*, publié en 1871, *La Fortune des Rougon* est à plusieurs titres, et selon le mot même de Zola, le roman des « Origines »⁵⁵. Socle du grand cycle romanesque à venir, il s'attache à la généalogie des deux branches familiales, remontant jusqu'aux amours passionnés de tante Dide, et raconte les événements du mois de décembre 1851, fondateurs à la fois du second Empire et de la fortune des Rougon.

Ce roman met deux grandes forces en présence, la colonne des insurgés républicains et les bourgeois de Plassans, qui s'affrontent à mort dans les premiers jours suivant le coup d'État du 2 décembre. Le triomphe des partisans de l'ordre assure, au prix de massacres sanglants, l'ascension de Pierre Rougon et de sa femme, Félicité, au premier rang des notables de la ville. Zola souligne avec mépris l'ignominie des bourgeois conservateurs en peignant les dessous de cette ascension. Pour assouvir sa soif de pouvoir et de fortune sans effaroucher la lâcheté de son tempérament, Pierre ne recule devant aucune manœuvre : il terrorise sa mère, accapare tous ses biens, dépouille ses frères, renie sa famille au point de fermer les yeux sur le meurtre de l'un des siens, il trompe les bourgeois et le peuple de Plassans, attise leurs peurs pour mieux s'octroyer le rôle d'homme providentiel, il est prêt à toutes les compromissions, en somme, pour faire oublier sa basse extraction et tirer le meilleur profit de la curée qui accompagne la naissance du second Empire. Bien que républicain lui-même, et sans doute parce que républicain, Zola n'épargne pas non plus le camp adverse : si la lutte pour la Liberté et pour la République est noble, la réalité des motifs qui poussent les uns et les autres à l'action l'est souvent moins. Silvère, par exemple, épouse la cause des ouvriers avec un enthousiasme naïf né de son ignorance et de ses frustrations d'autodidacte. Miette le suit par amour, mais pour se venger aussi des humiliations qu'elle a subies en tant que fille de forçat. Aristide Rougon, lui, signe des articles dans la presse républicaine par calcul politique et n'hésite pas à retourner sa veste au dernier moment, tandis qu'Antoine Macquart ne voit dans la révolte qu'un moyen d'exercer sa haine contre Pierre, qui l'a dépouillé de sa part d'héritage, et contre tous les riches,

55 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd. Armand Lanoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1960, p. 4.

dont il envie l'aisance financière. La tâche du romancier, pour Zola, ne consiste ni à célébrer, ni à prêcher un idéal moral et politique, mais à analyser les forces qui animent la société contemporaine, à disséquer les comportements humains tels qu'ils sont, du point de vue psychologique, physiologique et social. L'auteur des *Rougon-Macquart* entend faire pour le second Empire ce que Balzac a fait pour la Monarchie de Juillet et place, comme lui, la vérité dans le réel. Le réalisme zolien se situe par conséquent à l'opposé de la tradition pastorale et de la lignée romanesque qui, de *La Nouvelle Héloïse* aux romans champêtres de George Sand, en perpétue l'idéalisme : *La Fortune des Rougon* n'a rien d'un roman pastoral.

L'idylle n'en a pas moins une place privilégiée au sein de l'oeuvre, et ce dès l'origine. En effet, lorsque Zola couche sur le papier les premiers « éléments du roman initial », en 1869, il envisage d'emblée d'instaurer un contraste entre l'idylle et l'âpreté des luttes familiales :

398

- Une lutte entre deux branches de la famille, ayant pour cadre le coup d'état.
- Un meurtre, une rixe, entre Pierre, conservateur espérant jouir, et Antoine libéral par envie et pauvreté. Retentissement de cette lutte dans la famille.
- La question d'hérédité (cas des bâtards) rend cette lutte plus âpre.
- Le roman roule surtout entre Pierre et Antoine ; quelques détails seulement sur leur descendance qui doit servir pour les autres romans. Faire voir simplement la famille entière.
- Dresser entre les deux frères la figure de la mère folle.
- Tâcher de trouver un coin d'idylle⁵⁶.

Au fil de la conception, ce petit « coin d'idylle » n'a cessé de grandir pour finalement s'imposer à Zola comme l'un des éléments structurants du roman. Celui-ci s'ouvre et s'achève sur l'évocation de l'aire Saint-Mittre, cet ancien cimetière des faubourgs de Plassans qui sert de refuge à l'amour de Silvère et Miette. L'idylle des deux enfants, qualifiée comme telle à plusieurs reprises et comparée à celle de Daphnis et Chloé, n'a pas seulement cette position encadrante, qui lui confère une importance accrue, elle sert de véritable contrepoint, tout au long du récit, à la violence des êtres et des événements. C'est à cette inscription paradoxale de l'idylle dans un univers romanesque absolument anti-idyllique que nous consacrerons notre réflexion dans les pages suivantes. L'enjeu n'est pas de proposer une interprétation d'ensemble de cette oeuvre foisonnante et fondatrice de tout l'édifice des *Rougon-Macquart*, mais de déterminer le statut de l'idylle en son sein.

56 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981, p. 414.

La dimension mythique du réalisme zolien a déjà fait l'objet de nombreuses études et la critique s'est notamment intéressée au mythe des origines dans *La Fortune des Rougon*. Naomi Schor et Henri Mitterand, en particulier, ont analysé la manière dont les premières pages du roman, consacrées à l'ancien cimetière Saint-Mittre, inscrivent l'événement historique du coup d'État dans une temporalité mythique : de la terre des morts, grasse et féconde, suinte une vie formidable et l'amour aussi naïf que passionné de Silvère et Miette s'accorde à cette nature sauvage qui vit son éternel cycle de naissance et de mort⁵⁷. L'idylle des deux enfants, dans cette perspective, est envisagée comme l'un des aspects du mythe des origines ; le double meurtre par lequel elle s'achève est dès lors interprété par Naomi Schor, en termes girardiens, comme l'acte de violence sacrificielle qui fonde la société du second Empire. Nous reviendrons plus loin sur cette interprétation, mais nous voudrions déployer d'abord les différents niveaux de sens mis en jeu par l'idylle au sein de l'œuvre. Si elle participe en effet d'une dimension mythique dans *La Fortune des Rougon*, son statut n'en reste pas moins problématique, dans la mesure où Zola, en « disséquant » l'idylle du point de vue physiologique, psychologique et social, procède également à sa démythification.

Zola est sans doute l'un de ceux qui vont le plus loin, au XIX^e siècle, dans la défiguration du mythe pastoral. Son discours est particulièrement riche, dans la mesure où il ne s'en tient pas à la dimension satirique ou farcesque de la déconstruction : l'ironie n'est certes pas absente, mais l'analyse semble motivée surtout par un esprit « scientifique », soucieux de comprendre plutôt que de juger ou d'enseigner. La relation de Silvère et Miette s'inscrit dans la longue lignée des amours idylliques qui, depuis le roman de Longus jusqu'à ceux de Florian, perpétuent la veine pastorale dans la littérature française : il s'agit toujours de peindre, comme dans *Daphnis et Chloé*, la découverte de l'amour et de la sensualité par deux jeunes gens qu'une chaste amitié unit depuis l'enfance. Florian et Zola revendiquent tous deux explicitement l'héritage de Longus, mais leurs perspectives sont très différentes. *Estelle* se présente comme une version revue et corrigée du conte grec qui, aux yeux de Florian, manque par endroits de pudeur. Estelle et Némorin font figure d'exemples sur le plan moral : ils incarnent la vertu par la pureté de leurs sentiments et la chasteté de leur relation, et les différents obstacles qui retardent leur mariage dessinent un parcours initiatique destiné à éprouver leur excellence morale. Zola se démarque

57 Sur ce point, on lira avec profit :

- Naomi Schor, « Mythe des origines, origine des mythes : *La Fortune des Rougon* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 52, 1978, p. 124-134.
- Henri Mitterand, « Une archéologie mentale : *Le Roman expérimental et La Fortune des Rougon* », dans *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 164-185.

radicalement de cette perspective édifiante et retrempe au contraire l'idylle dans la sensualité brûlante des pages de Longus. Derrière l'innocence et la chasteté des amants, il perçoit la morsure du désir et l'appel de la chair, situant ainsi son analyse sur un plan non plus moral, mais physiologique. Une note manuscrite du dossier préparatoire de *La Fortune des Rougon* témoigne de ce changement de perspective :

L'idylle entre Miette et Silvère sera de la part de Miette : un amour charnel qui s'ignore, et de la part de Silvère un amour charnel également, mais mêlé à un enthousiasme. Cet amour rentre dans ma théorie que la chair est au fond des tendresses les plus innocentes. Peindre sans trop accentuer⁵⁸.

Zola procède à l'analyse minutieuse des deux aspects de l'idylle mentionnés ici, l'« amour charnel qui s'ignore » et l'« enthousiasme », du point de vue physiologique, psychologique, social et politique.

400 Du point de vue physiologique, Zola met en avant la part d'hérédité qui entre dans l'enthousiasme du jeune garçon. Élevé par sa grand-mère Adélaïde Fouque, Silvère a hérité de sa fragilité nerveuse :

Il se trouvait prédisposé à l'amour de l'utopie par certaines influences héréditaires ; chez lui, les troubles nerveux de sa grand-mère tournaient à l'enthousiasme chronique, à des élans vers tout ce qui était grandiose et impossible⁵⁹.

Lorsqu'il rencontre son cousin, le docteur Pascal, dans la colonne des insurgés, ce dernier l'observe avec un regard que l'on peut sans peine assimiler à celui de Zola lui-même :

Pascal l'écoutait en souriant ; il examinait avec curiosité ses gestes, les jeux ardents de sa physionomie, comme s'il eût étudié un sujet, disséqué un enthousiasme, pour voir ce qu'il y a au fond de cette fièvre généreuse⁶⁰.

L'observateur scientifique conclut, là encore, à la manifestation de symptômes héréditaires :

« Comme tu vas ! comme tu vas ! Ah ! que tu es bien le petit-fils de ta grand-mère ! »

Et il ajouta, à voix plus basse, du ton d'un chimiste qui prend des notes :

58 Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981, p. 450.

59 Zola, *La Fortune des Rougon*, dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd. Armand Lanoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1960, p. 186.

60 *Ibid.*, p. 212.

« Hystérie ou enthousiasme, folie honteuse ou folie sublime. Toujours ces diables de nerfs ! »

Puis, concluant tout haut, résumant sa pensée :

« La famille est complète, reprit-il. Elle aura un héros⁶¹. »

Ces remarques du docteur Pascal témoignent de la déconstruction scientifique que Zola fait subir au mythe : l'enthousiasme du « héros » au cœur pur n'est qu'une forme de « folie », de maladie nerveuse. Une ambivalence subsiste toutefois dans cette déconstruction, dans la mesure où l'hésitation de Pascal sur le diagnostic précis (« folie honteuse ou folie sublime ») laisse possible l'interprétation mythologique : comme Nerval, qui n'a cessé de le suggérer dans son œuvre, Zola montre ici toute la fragilité de la frontière entre l'enthousiasme mystique et la folie qu'on enferme.

Ce changement de paradigme, qui substitue l'observation scientifique à l'édification morale, est également perceptible dans l'analyse de l'innocence des jeunes amoureux. La peinture de leur relation tend à dévoiler les différentes facettes de l'amour naissant, à montrer la force du désir et sa lente advenue à la conscience. Après des siècles d'idéalisation morale et de condamnation de l'éros charnel, l'idylle zolienne renoue avec l'ardente sensualité de *Daphnis et Chloé*. Comme dans le conte grec, c'est une scène de baignade qui, à cause du trouble suscité par la nudité de leurs corps, révèle aux enfants le désir charnel et la pudeur tout ensemble : leur relation, jusqu'alors fraternelle, se charge progressivement de désir, d'impatiences et de voluptés vagues. Moins idéaliste que Silvère, Miette s'éveille plus tôt à la sensualité :

Elle n'était point de nature rêveuse, elle jouissait par tout son corps, par tous ses sens, du ciel, de la rivière, des ombres, des clartés. La rivière surtout, cette eau, ce terrain mouvant, la portait avec des caresses infinies. Elle éprouvait, quand elle remontait le courant, une grande jouissance à sentir le flot filer plus rapide contre sa poitrine et contre ses jambes ; c'était un long chatouillement, très doux, qu'elle pouvait supporter sans rire nerveux⁶².

Ce contact sensuel avec la nature n'est qu'une première étape vers une volupté plus grande. Le premier baiser qu'elle échange avec Silvère lui révèle l'abîme infini du désir :

Au-delà du baiser, elle devinait autre chose qui l'épouvantait et l'attirait, dans le vertige de ses sens éveillés. Et elle s'abandonnait ; elle eût supplié Silvère de déchirer le voile, avec l'impudique naïveté des vierges. [...] Les mots lui

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*, p. 203.

manquaient, non qu'elle eût conscience de la honte, mais parce qu'elle ignorait ce qu'elle désirait. Elle était simplement secouée par une sourde révolte intérieure et par un besoin d'infini dans la joie⁶³.

À la célébration de la vertu des idylles morales, Zola substitue l'analyse physiologique et psychologique de la virginité. Il observe jusqu'au bout cette « sourde révolte » du désir insatisfait, jusqu'à la mort de Miette au milieu de la fusillade de Sainte-Roure :

À son agonie, dans cette lutte sourde que sa nature sanguine livrait à la mort, elle pleurerait sa virginité. Silvère, penché sur elle, comprit les sanglots amers de cette chair ardente. Il entendit au loin les sollicitations des vieux ossements ; il se rappela les caresses qui avaient brûlé leurs lèvres, dans la nuit, au bord de la route : elle se pendait à son cou, elle lui demandait tout l'amour, et lui, il n'avait pas su, il la laissait partir petite fille, désespérée de n'avoir pas goûté aux voluptés de la vie⁶⁴.

402

Zola met en lumière les ambivalences de l'amour pastoral. Il peint le versant heureux de cette idylle, qui « traversa les pluies glacées de décembre et les brûlantes sollicitations de juillet, sans glisser à la honte des amours communes », et « garda son charme exquis de conte grec, son ardente pureté, tous ses balbutiements naïfs de la chair qui désire et qui s'ignore »⁶⁵. Mais il montre également la souffrance et l'instinct mortifère qui la sous-tend : à l'heure de mourir, Silvère et Miette comprennent tragiquement que la vie, féconde et voluptueuse, était précisément dans ces « amours communes » qu'ils n'ont pas vécues. L'idylle zolienne ne relève pas de la traditionnelle antithèse morale du Bien et du Mal, mais de la dialectique psychologique entre les forces de vie et l'instinct mortifère. La scène de l'agonie de Miette, fusillée lors de la révolte des insurgés contre les soldats à Sainte-Roure, manifeste la corrélation conjoncturelle de ces deux forces contraires, et, dénouant l'idylle des deux enfants dans la mort, elle éternise l'ardeur brûlante de leurs désirs inassouvis. La dialectique d'*Éros* et de *Thanatos* est également d'ordre structurel ; c'est ce que Zola suggère, du moins, dans la scène du premier baiser des enfants :

À ce désir de mort, ils eurent une étreinte plus étroite. Miette comptait bien mourir avec Silvère ; celui-ci n'avait parlé que de lui, mais elle sentait qu'il l'emporterait avec joie dans la terre. Ils s'y aimeraient plus librement qu'au grand soleil. Tante Dide mourrait, elle aussi, et viendrait les rejoindre. Ce fut comme

63 *Ibid.*, p. 169.

64 *Ibid.*, p. 217-218.

65 *Ibid.*, p. 208.

un pressentiment rapide, un souhait d'une étrange volupté que le ciel, par les voix désolées du tocsin, leur promettait de bientôt satisfaire⁶⁶.

Le désir d'absolu qui est au fond de l'idylle touche à ce point extrême où coïncident le pur désir de vivre, ce « secret instinct des fécondités de la vie », et le désir de mourir⁶⁷.

L'enthousiasme politique, seconde composante essentielle de l'idylle de Silvère et Miette, fait l'objet du même type d'analyse psychologique que l'« ardente pureté » de leur amour. À la fin du premier chapitre, l'image de Miette marchant à la tête de la colonne insurrectionnelle et portant le drapeau rouge de la République, rassemble les deux composantes, érotique et politique, de l'idylle. La jeune fille incarne, en ce moment solennel, « la vierge Liberté », et l'enthousiasme de Silvère est à son comble :

Miette lui était apparue si belle, si grande, si sainte ! Pendant toute la montée de la côte, il la revit devant lui, rayonnante, dans une gloire empourprée. Maintenant, il la confondait avec son autre maîtresse adorée, la République⁶⁸.

Zola partage l'idéal républicain de son personnage, mais, soucieux de vérité, il analyse sans concession l'aveuglement et la naïveté qu'il décèle dans l'engagement de celui-ci. Il met ainsi en évidence les deux fondements cachés de cet enthousiasme politique, semblables à ceux de l'amour pastoral, à savoir l'ignorance et la passion mortifère de l'absolu. Après avoir évoqué l'enfance de Silvère et ses connaissances « mal digérées » d'autodidacte, Zola poursuit l'analyse en ces termes :

Dans un pareil esprit, ardent et contenu, les idées républicaines s'exaltèrent naturellement. Silvère, la nuit, au fond de son taudis, lisait et relisait un volume de Rousseau, qu'il avait découvert chez le fripier voisin, au milieu de vieilles serrures. Cette lecture le tenait éveillé jusqu'au matin. Dans le rêve cher aux malheureux du bonheur universel, les mots de liberté, d'égalité, de fraternité, sonnaient à ses oreilles avec ce bruit sonore et sacré des cloches qui fait tomber les fidèles à genoux. Aussi, quand il apprit que la République venait d'être proclamée en France, crut-il que tout le monde allait vivre dans une béatitude céleste. Sa demi-instruction lui faisait voir plus loin que les autres ouvriers, ses aspirations ne s'arrêtaient pas au pain de chaque jour ; mais ses naïvetés profondes, son ignorance complète des hommes, le maintenaient en plein rêve théorique, au milieu d'un Éden où régnait l'éternelle justice. Son paradis fut

66 *Ibid.*, p. 169.

67 *Ibid.*, p. 170.

68 *Ibid.*, p. 35-36.

longtemps un lieu de délices dans lequel il s'oublia. Quand il crut s'apercevoir que tout n'allait pas pour le mieux dans la meilleure des républiques, il éprouva une douleur immense ; il fit un autre rêve, celui de contraindre les hommes à être heureux, même par la force. Chaque acte qui lui parut blesser les intérêts du peuple excita en lui une indignation vengeresse. D'une douceur d'enfant, il eut des haines politiques farouches. Lui qui n'aurait pas écrasé une mouche, il parlait à toute heure de prendre les armes. La liberté fut sa passion, une passion irraisonnée, absolue, dans laquelle il mit toutes les fièvres de son sang. Aveuglé d'enthousiasme, à la fois trop ignorant et trop instruit pour être tolérant, il ne voulut pas compter avec les hommes ; il lui fallait un gouvernement idéal d'entière justice et d'entière liberté. Ce fut à cette époque que son oncle Macquart songea à le jeter sur les Rougon. Il se disait que ce jeune fou ferait une terrible besogne, s'il parvenait à l'exaspérer convenablement. Ce calcul ne manquait pas d'une certaine finesse⁶⁹.

404

Cette page offre un exemple particulièrement intéressant de réinterprétation politique de la pastorale. Victor Hugo, avec « Le Satyre » de *La Légende des siècles*, proposait en 1859 un puissant mythe révolutionnaire, en faisant du Faune l'incarnation de la révolte prométhéenne du peuple contre les rois. Baudelaire, quant à lui, mettait en exergue, dans ses notices de 1851 et 1861 sur Pierre Dupont, la continuité profonde unissant le *Chant des ouvriers* et *Les Paysans*, d'inspiration pastorale : les deux œuvres manifestaient, selon lui, les deux aspects caractéristiques de l'âme bucolique du chansonnier, à savoir son amour de l'humanité et sa propension à l'utopie. L'auteur des *Fleurs du Mal* prenait ses distances, déjà, avec la poésie idéaliste de son ami, trop sentimentale et trop peu consciente d'elle-même pour qu'il puisse la faire sienne. Dans *La Fortune des Rougon*, Zola se livre à une nouvelle assimilation de l'idylle et de l'utopie socialiste révolutionnaire, à travers le personnage de Silvère qui épouse, sans distance aucune, « les utopies humanitaires que de grands esprits, affolés par la chimère du bonheur universel, ont rêvées de nos jours »⁷⁰. La critique zolienne de l'idéalisme socialiste est beaucoup plus radicale encore que celle de Baudelaire. Le romancier dissèque le cheminement psychologique qui conduit de l'ignorance au fanatisme idéologique : par ignorance, par naïveté, l'autodidacte s'agenouille devant des « chimère[s] », des « songes creux », des grands mots qu'il sacralise ; la République lui paraît un nouvel absolu qu'il voudrait imposer à tous au prix même de la violence et du sang – contraindre par amour de la Liberté, tuer par amour de l'Humanité, telles sont les violentes

69 *Ibid.*, p. 139-140.

70 *Ibid.*, p. 185.

contradictions du fanatisme idéologique que Zola met en évidence. Il montre en outre que la naïveté de Silvère en fait une proie facile pour son oncle Antoine Macquart : la violence de l'idéaliste est une arme de choix pour le calculateur cynique qui, n'ayant que faire des « rêve[s] théorique[s] », ne compte qu'avec les hommes. Le traitement que Zola réserve à l'idéal républicain dans *La Fortune des Rougon* nous semble révélateur du statut qu'il accorde au mythe : républicain lui-même, il ne remet pas en cause la valeur intrinsèque des grands « mots de liberté, d'égalité, de fraternité », qu'il aimerait voir élevés au rang d'idéaux régulateurs de la société, et il participe même, par son œuvre, à la création d'une puissante mythologie républicaine ; pour éviter cependant les dérives violentes de toute sacralisation et de tout fanatisme, il attire l'attention sur la nécessité d'éveiller toujours la conscience que nous avons de nos propres mythes. Ce n'est pas l'idéalisme qu'il condamne en Silvère, mais l'inconscience naïve qu'il décèle au fond. Pour que l'idéal républicain puisse prétendre à la transformation du monde et ne soit pas qu'un songe creux, il faut « compter avec les hommes » et connaître précisément les rouages de la société telle qu'elle est. Dans cette perspective, l'inscription d'un puissant mythe pastoral au sein d'un univers romanesque aussi anti-idyllique que celui de *La Fortune des Rougon* est peut-être moins paradoxal qu'il n'y pouvait paraître : l'analyse réaliste et démystifiante du mythe est le corollaire indispensable à sa lucide et consciente re-mythification.

La réinterprétation du mythe pastoral procède donc d'une analyse aussi bien physiologique que psychologique. Elle revêt en outre une dimension socio-historique. La passion de Silvère et Miette, en effet, dans sa double dimension érotique et politique, est celle de la classe ouvrière tout entière. L'amour qui les unit est emblématique de ces « amours primitives » dont seule la classe ouvrière sait encore quelque chose :

Les jeunes gens, jusqu'à cette nuit de trouble, avaient vécu une de ces naïves idylles qui naissent au milieu de la classe ouvrière, parmi ces déshérités, ces simples d'esprit, chez lesquels on retrouve encore parfois les amours primitives des anciens contes grecs⁷¹.

En considérant les ouvriers comme les derniers héritiers de la pastorale antique, Zola manifeste en ces lignes l'une des évolutions thématiques majeures de l'idylle au XIX^e siècle : l'opposition structurelle de la ville et de la campagne tend à s'effacer comme la dimension symbolique de l'habit de berger ; le personnel de l'idylle s'élargit à l'humanité tout entière des « déshérités », de « ces simples d'esprit », mêlant ouvriers et paysans en une même entité, le peuple. Cette réinterprétation populaire de la pastorale contribue à la mythification du

⁷¹ *Ibid.*, p. 170.

peuple, mais ce processus reste inséparable, chez Zola, d'une conscience critique toujours en éveil : le discours sur le peuple, comme sur l'idylle des deux enfants, est un discours à double profondeur, à la fois mythique et historique, et tout se passe comme si la vérité du mythe ne pouvait advenir qu'une fois celui-ci décapé de toutes les illusions et de toutes les sacralisations indues qu'il avait suscitées. Zola montre ainsi que l'engagement des ouvriers repose sur le même fond d'ignorance que celui de Silvère et que leur courage est à la mesure de leur naïveté : c'est parce que « leur esprit rude, avec cette naïveté et cette illusion des foules, concevait une victoire facile et certaine » qu'ils ont eu l'audace de tenir tête aux soldats chargés de les réprimer à Sainte-Roure⁷². Cette naïveté, qui nourrit leur enthousiasme sublime, fait en outre des ouvriers une proie facile pour les calculateurs et les cyniques qui, tel Antoine Macquart, savent les manipuler pour assouvir leurs ambitions personnelles. L'assimilation des humbles aux bergers de l'Antiquité n'en fait pas pour autant des parangons de vertu : la violence avec laquelle les insurgés insultent Miette, en lui rappelant les torts de son père bagnard, et la dévotion avec laquelle ils se prosternent devant elle lorsqu'elle se drape dans le drapeau rouge de la Révolution témoignent du mélange de cruauté et d'enthousiasme puéril qui les anime.

Les valeurs et les clichés traditionnels de la pastorale sont à ce point malmenés dans le roman que l'on peut légitimement s'interroger sur leur sens : l'idylle n'est-elle qu'un mot « attrape-tout », instaurant une illusoire continuité entre la tradition pastorale et la nouvelle esthétique réaliste qui la frappe d'anachronisme, ou la continuité lexicale est-elle le signe que quelque chose perdure de l'ancienne esthétique à la nouvelle ? La dialectique permanente entre démystification et re-mythification de l'idylle fait pencher la balance en faveur de la seconde interprétation : en deçà des multiples réinterprétations thématiques subsistent en effet deux caractéristiques essentielles de l'idylle traditionnelle, sa structure oppositionnelle d'une part et sa dimension générique de l'autre.

L'ouverture du roman procède à une exposition en deux temps : la longue description de l'aire Saint-Mittre double d'une profondeur mythique l'ouverture proprement historique qui suit, centrée sur les jours précédant et suivant immédiatement le coup d'État du 2 décembre 1851. Cette double exposition instaure dans *La Fortune des Rougon* une série d'oppositions structurantes, aussi bien spatiales, temporelles et sociales, qu'existentielles. L'antithèse traditionnelle de la ville et de la campagne est ici rejouée par l'opposition de Plassans et de l'aire Saint-Mittre. Du côté de Plassans, un espace cloisonné et hiérarchisé selon les normes sociales : le vieux quartier est celui du « peuple actif et misérable », la ville neuve celui des bourgeois et le quartier

⁷² *Ibid.*, p. 163.

Saint-Marc celui des nobles⁷³. Du côté de l'ancien cimetière, au contraire, un terrain vague des faubourgs où triomphe une nature sauvage et foisonnante, et qui accueille en outre tous ceux que la société rejette, les enfants, les vieux, les bohémiens, etc. D'un côté, la clôture mortifère des remparts, symbole de « poltronnerie, d'égoïsme, de routine » : les nobles se cachent, « [c]e sont des morts s'ennuyant dans la vie », qui « se cloîtent hermétiquement » depuis la chute de Charles X, tandis que les bourgeois, qui rêvent d'être reçus dans leurs salons, sont obsédés par l'argent et par les signes extérieurs de richesse⁷⁴. De l'autre, la clôture protectrice d'une allée de verdure, restée « vierge et ignorée », un refuge « vibrant de tiédeur, de solitude et d'amour », où « il est exquis d'aimer »⁷⁵ : contrairement aux nobles qui sont comme morts dans la vie, les vieux morts de l'ancien cimetière fertilisent la « végétation noire et drue », ainsi que les fleurs et les arbres fruitiers qui recouvrent d'une « vie ardente » ce terrain désaffecté⁷⁶. S'opposant à la temporalité linéaire de l'histoire ponctuée de crises irréversibles comme la Révolution de 1789 ou le coup d'État de 1851, l'aire Saint-Mittre figure la temporalité cyclique de la nature, où la vie et la mort jaillissent sans cesse l'une de l'autre. Espace radicalement autre que celui de Plassans, l'ancien cimetière est situé dans la même marginalité subversive et critique par rapport à la société du second Empire que l'était la retraite champêtre par rapport à la Cour sous l'Ancien Régime : à travers la peinture de l'aire Saint-Mittre, l'idylle zolienne renoue avec une forme de sacré, fondé non plus sur les grands mots d'une idéologie abstraite, comme la religiosité naïve de Silvère, mais sur le grand courant de la vie désirante qui anime la nature et les corps. La dissection scientifique des clichés de l'idylle morale, en rompant l'équivalence traditionnelle entre innocence pastorale et vertu, permet à Zola de réinventer, comme l'avait fait avant lui le Victor Hugo du « Satyre », un mythe pastoral moderne placé sous le signe d'un éros puissant, dans sa double dimension charnelle et spirituelle.

Comme dans l'œuvre hugolienne encore, cette réinvention critique du mythe pastoral va de pair avec une pensée des genres. Que ce soit dans *Les Misérables*, où l'idylle de la rue Plumet contraste avec les combats épiques de la rue Saint-Denis, dans *Les Chansons des rues et des bois*, où l'auteur met « Pégase au vert », ou bien dans *La Légende des siècles*, qui montre le Satyre abandonner son pipeau pour la grande lyre, la dialectique générique de l'idylle et de l'épopée est un élément structurant de la poétique hugolienne. Dans *La Fortune des Rougon*, Zola fait également de cette dialectique un principe organisateur de sa

73 *Ibid.*, p. 37.

74 *Ibid.*, p. 39.

75 *Ibid.*, p. 9.

76 *Ibid.*, p. 5-6.

narration : l'idylle de Silvère et Miette s'inscrit dans un arrière-plan épique, les épisodes de chaude intimité alternent avec les fresques grandioses de la colonne insurrectionnelle en marche et les bruissements de la tendresse s'enlèvent sur fond de Marseillaise et de tocsin. Idylle et épopée apparaissent comme les deux versants d'un même enthousiasme sublime, comme la double face, intime et politique, de l'Histoire en marche. L'enthousiasme des insurgés fait l'objet de la même analyse démystifiante que celui de Silvère. Zola n'occulte pas la part d'ignorance et d'illusion naïve qui entre dans l'engagement des ouvriers, mais le soulèvement du peuple, considéré dans son ensemble, n'en revêt pas moins, à ses yeux, un caractère héroïque et sacré. L'auteur retrouve tous les procédés du grandissement épique pour évoquer le paysage traversé par la colonne insurrectionnelle :

408

Rien n'est plus sauvage, plus étrangement grandiose, que cette route taillée dans le flanc même des collines. La nuit surtout, ces lieux ont une horreur sacrée. Sous la lumière pâle, les insurgés s'avançaient comme dans une avenue détruite, ayant aux deux bords des débris de temples ; la lune faisait de chaque rocher un fût de colonne tronqué, un chapiteau écroulé, une muraille trouée de mystérieux portiques. [...] La bande insurrectionnelle aurait pu croire qu'elle suivait une chaussée gigantesque, un chemin de ronde construit au bord d'une mer phosphorescente et tournant autour d'une Babel inconnue⁷⁷.

Le contraste entre cette nature « étrangement grandiose » et les intrigues politiques fomentées dans le salon jaune souligne la médiocrité de celles-ci. Au regard de l'idylle et de l'épopée, la gesticulation des Rougon-Macquart semble une « farce ignoble » :

La bande insurrectionnelle, dans la campagne froide et claire, reprit sa marche héroïque. C'était comme un large courant d'enthousiasme. Le souffle d'épopée qui emportait Miette et Silvère, ces grands enfants avides d'amour et de liberté, traversait avec une générosité sainte les honteuses comédies des Macquart et des Rougon. La voix haute du peuple, par intervalles, grondait, entre les bavardages du salon jaune et les diatribes de l'oncle Antoine. Et la farce vulgaire, la farce ignoble, tournait au grand drame de l'histoire⁷⁸.

Idylle, farce et épopée – *La Fortune des Rougon* perpétue la mémoire des genres de l'ancienne poétique et, transgressant les cadres génériques traditionnels dans une visée totalisante, participe à leur réinterprétation moderne. Si la narration joue des contrastes entre idylle et épopée en faisant alterner la

⁷⁷ *Ibid.*, p. 162.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 161-162.

peinture de l'intimité amoureuse des deux enfants avec les grandes fresques épiques de l'insurrection ouvrière, elle fait également ressortir la proximité des deux genres : petite ou grande, intime ou politique, il s'agit toujours de *poésie*, et d'une poésie inspirée, « enthousiaste » au sens propre du terme, révélatrice d'une certaine forme de sacré. Au regard de cette « voix haute », la prose des Rougon et des Macquart semble un vulgaire « bavardage » : tout se passe finalement comme si la réalité était toujours seconde dans l'ordre logique et qu'elle ne pouvait apparaître comme telle qu'au regard d'un mythe originaire. De même que la fortune des Rougon repose sur une série de profanations – de l'idéal politique, de l'amour et de la mort –, la prose naîtrait d'une profanation de la poésie et le réalisme d'une profanation du romantisme.

Cette notion de profanation, qui relie la violence et le sacré, est au centre de la lecture proposée par Naomi Schor⁷⁹, dans une perspective largement inspirée de René Girard et de Lacan. Ayant identifié l'aire Saint-Mittre comme un lieu mythique de l'originaire, l'auteur insiste sur le paradoxe de la cosmogonie zolienne, qui est l'histoire d'une désacralisation : dans les années qui suivent la Révolution de 1789, la transformation de l'ancien cimetière en terrain vague et le déménagement des ossements sans la moindre cérémonie religieuse marquent la transformation d'un lieu saint en un lieu profane. Naomi Schor insiste sur la dimension symbolique de la pierre tombale sur laquelle Silvère et Miette ont coutume de s'asseoir lors de leurs rendez-vous secrets. L'inscription à demi effacée laisse deviner le prénom de la morte, « Marie », qui est aussi le vrai prénom de Miette, et l'identification des deux jeunes filles donne à voir dans le meurtre de Miette comme la répétition d'une mort antérieure. Le massacre de Silvère sur cette même pierre tombale, à la fin du roman, conforte cette interprétation : la succession des victimes rituelles marquerait ainsi, selon Naomi Schor, le retour perpétuel d'un crime originaire refoulé. Le mythe de l'origine, dans cette perspective, apparaît dépourvu de toute positivité originaire et tout se passe comme si l'origine était toujours-déjà-perdue. La fortune des Rougon et, à un autre niveau, tout le cycle romanesque des *Rougon-Macquart*, procèdent d'une profanation de l'idylle, cette violence ne faisant que répéter au niveau local la violence du coup d'État, fondatrice de l'ordre bourgeois du second Empire⁸⁰. Dans la mesure, cependant, où ce massacre de l'idylle s'inscrit dans une temporalité cyclique, rendue sensible par la symbolique de la pierre tombale et par la voix des morts de l'aire Saint-Mittre, l'horizon de l'originaire se

79 Naomi Schor, « Mythe des origines, origine des mythes : *La Fortune des Rougon* », art. cit.

80 Sur cette notion de violence fondatrice des mythes, voir René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1990.

recule et l'idylle se creuse d'une négativité essentielle : la fin de l'idylle n'apparaît plus, dans cette perspective, comme un accident de l'histoire, mais comme l'un des mythes structurant de notre rapport désenchanté à l'histoire et à la réalité présente.

410 La lecture de Naomi Schor présente l'intérêt, dans notre perspective, de replacer la question du mythe au cœur de la réflexion sur le réalisme zolien. Le traitement de l'idylle dans *La Fortune des Rougon* révèle en effet la complexité des rapports entre réalisme et mythologie : la « dissection » scientifique et démystifiante de l'idylle va de pair avec un réinvestissement critique du mythe pastoral. Zola est en effet de ceux qui croient à la réalité sociale et anthropologique du mythe : celui-ci n'est pas, à ses yeux, un épiphénomène superficiel et illusoire, mais une composante essentielle de la réalité. Il n'oppose donc pas la vérité au mythe, porteur d'un savoir sur la réalité, mais au stéréotype, formule figée que l'on se passe de main en main et dont on admet la vérité sans en vérifier le bien-fondé. En la passant au crible de l'analyse scientifique, Zola délivre l'idylle des stéréotypes dans lesquels elle s'est peu à peu pétrifiée, afin d'en renouveler les significations. L'opposition de l'aire Saint-Mittre et de Plassans offre ainsi une variation sur l'antagonisme traditionnel de la ville et de la retraite champêtre. L'espace de l'idylle, véritable contre-modèle de l'ordre bourgeois qui triomphe à Plassans, retrouve sa fonction subversive et l'antithèse géographique revêt une dimension existentielle, en soulignant l'écart entre la vie factice et honteusement farcesque des Rougon et le mouvement profond de la vie qui anime aussi bien la nature de l'ancien cimetière que la colonne des insurgés en marche. En outre, le personnel de l'idylle se modernise : les ouvriers, et plus généralement les gens du peuple, prennent le relais des bergers, nouvelles figures de l'homme simple dans la société industrielle du XIX^e siècle. Le chant de l'idylle, enfin, se transforme, mais perdure sous les volées du tocsin : il n'est plus question, certes, du chant des bergers et des concours de flûte sous l'ombre généreuse des hêtres, mais l'on perçoit encore des bribes de l'ancienne alliance de la nature et du chant. Lorsque l'aire Saint-Mittre ne retentit pas du chant des bohémiennes, c'est la nature tout entière qui semble s'animer pour appeler les deux enfants à l'amour et, finalement, pour accueillir Silvère dans la mort. L'idylle zolienne renoue ainsi avec la dimension sacrée de la vie et de la nature, tout en montrant comment la société moderne profane les formes institutionnelles et naturelles du sacré pour se vouer au seul culte de l'argent et du pouvoir. Si la profanation de l'idylle est fondatrice de la fortune des Rougon et de l'écriture réaliste des *Rougon-Macquart*, c'est bien que la pastorale a retrouvé toute sa puissance signifiante, tant sur un plan mythologique que poétique.

Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, cinquième volume des *Rougon-Macquart*, publié en 1875, Zola délaisse le récit de l'ascension des Rougon sous le second Empire pour une sorte de fable allégorique, qui fait basculer l'histoire et la chronique des mœurs dans le temps du mythe et de la Genèse biblique. L'intrigue se déroule aux Artaud, un village qui semble situé, bien qu'à quelques kilomètres à peine de Plassans, hors du temps et de l'histoire : ce village des Artaud, « poussé là, dans les pierres, ainsi qu'une des végétations noueuses de la vallée », au fond d'une « ceinture désolée de collines », est habité par « un peuple à part, une race née du sol, une humanité de trois cents têtes qui recommençait les temps »⁸¹. Le jeune Serge Mouret, arrière-petit-fils de tante Dide fraîchement sorti du séminaire, vient en ce lieu retiré « avec l'espoir de réaliser son rêve d'anéantissement humain », loin des bruits et des sollicitations du monde – mais l'amour viendra le surprendre au fond de cette terre stérile⁸². Le roman, construit comme une fable en trois volets, est centré sur le conflit des forces vitales et mortifères qui déchirent l'intériorité de ce prêtre amoureux. La première partie montre l'abbé Mouret dévoué corps et âme au culte de la Vierge. L'exaltation mystique du prêtre et les rigueurs qu'il s'impose font figure de vaines compensations aux satisfactions charnelles qui lui manquent. Ayant intériorisé les interdits d'une religion catholique visant à « tuer l'homme en lui », le jeune homme s'efforce d'étouffer tout appel des sens et de la vie instinctive :

Il passait ses journées dans l'existence intérieure qu'il s'était faite, ayant tout quitté pour se donner entier. Il fermait la porte de ses sens, cherchait à s'affranchir des nécessités du corps, n'était plus qu'une âme ravie par la contemplation. La nature ne lui présentait que pièges, qu'ordures ; il mettait sa gloire à lui faire violence, à la mépriser, à se dégager de sa boue humaine⁸³.

Le terrible Frère Archangias, dont l'intransigeance hante la terre des Artaud depuis des années, incarne le rigorisme catholique dans toute sa violence. Il met en garde le jeune abbé contre la sensualité de son culte à la Vierge, mais ses discours restent sans effet, et Serge Mouret tombe sous le charme d'Albine, une jeune fille élevée au grand air, dans le formidable jardin du Paradou, par un vieil oncle athée. La seconde partie du roman est consacrée à l'amour d'Albine et Serge au sein de ce parc édénique. Victime d'une crise grave qui l'a plongé dans le délire et l'oubli de sa condition, Serge a été secrètement transporté en

81 Émile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd. Armand Lanoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1960, p. 1231-1232.

82 *Ibid.*, p. 1232.

83 *Ibid.*, p. 1233.

convalescence au Paradou par le docteur Pascal. Celui-ci espère que les bons soins d'une femme et le contact avec une nature puissante réveilleront ses forces vitales et viriles, étouffées par les pratiques contre-nature de son catholicisme. Véritable réécriture de la Genèse, cette partie centrale du roman narre les étapes d'une initiation à l'amour au sein d'un nouvel Éden : Albine et Serge, d'abord unis par une tendre amitié, un « amour qui s'ignore », prennent conscience de leur désir à mesure qu'ils entrent possession du jardin et répondent aux sollicitations de la nature en consentant finalement à l'accouplement sexuel. Ces pages d'anthologie, qui décrivent la profusion vivante de la nature et l'initiation à l'amour charnel, procèdent à une réécriture naturaliste, donc profondément anti-chrétienne, du mythe fondateur d'Adam et Ève⁸⁴. Dans cette perspective, Albine n'est pas celle qui perd le prêtre, mais celle qui le sauve, puisqu'elle le rend à son humanité ; la sexualité et le désir charnel ne sont pas culpabilisés, dans la mesure où ils réalisent pleinement les voies de la nature féconde ; la véritable Faute, c'est de vivre enfermé dans une vie tout intellectuelle, faite d'interdits religieux et de conventions morales, coupée du fondement naturel et charnel de notre humanité. L'intrusion du Frère Archangias dans le Paradou, à la fin de la deuxième partie, sonne la fin de cette existence heureuse rendue à la vérité de la nature : Serge, tiré brutalement hors du jardin, est immédiatement rattrapé par dix-huit siècles de morale chrétienne, par l'angoisse du péché et la condamnation de la chair. La troisième partie du roman est ainsi consacrée au récit de l'expiation de l'abbé Mouret, à son effort pour tuer la nature en lui et pour oublier les appels du Paradou : résolu à mourir au monde pour vivre uniquement de Dieu, le jeune curé se détourne de son culte mystique et sensuel pour la Vierge et s'abîme dans l'adoration du Christ en Croix. Les ultimes tentatives d'Albine pour réveiller l'homme en lui seront vaines. L'expérience scientifique, ou naturaliste, tentée par le docteur Pascal se solde par un échec amer et la jeune fille, abandonnée par son amant, finit par se suicider au milieu des fleurs.

Il serait tentant de nommer *idylle* tout l'épisode central consacré à l'amour d'Albine et Serge au sein du Paradou. La pureté, l'innocence et la puérité des amants, la clôture mythique de cet espace extraordinaire, la poésie de la nature, toute l'idylle semble ici convoquée, si l'on s'en tient à une acception simplement thématique du mot. Cependant, Zola lui-même n'emploie guère le lexique traditionnel du genre pastoral pour qualifier la scène : autant l'amour de Silvère et Miette était explicitement comparé à celui de Daphnis et Chloé,

⁸⁴ Sur ce point, on se reportera avec profit au livre de Sophie Guermès, auquel nous devons beaucoup pour ces pages, *La Religion de Zola. Naturalisme et déchristianisation*, Paris, Champion, 2006.

autant l'initiation amoureuse d'Albine et Serge apparaît comme une réécriture manifeste du mythe chrétien d'Adam et Ève. Le retour à la nature d'avant la Faute n'est donc pas envisagé par Zola comme un retour à l'Âge d'or païen et ne véhicule aucune nostalgie primitiviste : il ne s'agit pas de revenir en arrière ou de ressusciter les dieux antiques, mais bien plutôt de renouer, ici et maintenant, avec l'éternelle fécondité de la nature. Le couple d'Albine et Serge au Paradou figure autre chose que la simple résurrection des amours pastorales chantées par toutes les générations de poètes depuis Virgile, Théocrite et Longus. Quelques références explicites à l'idylle subsistent malgré tout, et leur examen permet de mieux cerner l'originalité de ce retour à la nature.

La déesse Cybèle, qui deviendra une référence majeure dans *Fécondité*, est ici mentionnée plusieurs fois. Figure importante de la mythologie pastorale, elle incarne la « Grande Mère » de tous les dieux, la terre nourricière, fertile et généreuse de l'Âge d'or. Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, son nom est amené par une description fortement érotisée de la plaine des Artaud, qui file l'assimilation de la terre féconde au corps de la femme. À la fin de la première partie, Zola évoque le malaise éprouvé par l'abbé Mouret, brûlant de fièvre et de désirs refoulés, au contact d'une nature à la sensualité provocante :

La nuit, cette campagne ardente prenait un étrange vautrement de passion. Elle dormait, débraillée, déhanchée, tordue, les membres écartés, tandis que de gros soupirs tièdes s'exhalaient d'elle, des arômes puissants de dormeuse en sueur. On eût dit quelque forte Cybèle tombée sur l'échine, la gorge en avant, le ventre sous la lune, saoule des ardeurs du soleil, et rêvant encore de fécondation. Au loin, le long de ce grand corps, l'abbé Mouret suivait des yeux le chemin des Olivettes, un mince ruban pâle qui s'allongeait comme le lacet flottant d'un corset. [...] Jamais, comme à cette heure de nuit, la campagne ne l'avait inquiété, avec sa poitrine géante, ses ombres molles, ses luisants de peau ambrée, toute cette nudité de déesse, à peine cachée sous la mousseline argentée de la lune⁸⁵.

Corps de maîtresse impudiquement offert au regard de l'amant dans « un étrange vautrement de passion », la nature environnante excite chez le prêtre les instincts d'une sensualité que toute sa religion s'emploie à étouffer. L'évocation de Cybèle ne s'accompagne donc, chez Zola, d'aucune forme de nostalgie : il ne s'agit pas de renoncer aux mensonges du christianisme pour revenir aux cultes de l'Antiquité, mais de renouer simplement, par le biais du désir érotique, avec la terre, avec la nature offerte à nos sens, ici et maintenant.

85 Émile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd. cit., t. I, p. 1308.

La seconde évocation de Cybèle, plus développée, va dans le même sens d'une valorisation de la vie instinctive et sensuelle, opposée au christianisme contre-nature de l'abbé Mouret. Désirée, la sœur de Serge, est comparée plusieurs fois à la déesse antique. La Teuse, cette vieille gouvernante attachée au presbytère des Artaud, trouve par exemple qu'elle « ressemble à cette grande dame de pierre qui est à la halle au blé de Plassans », sculptée, précise le narrateur, « par un élève de Puget » et représentant « une Cybèle, allongée sur des gerbes »⁸⁶. Dans le portrait qu'il consacre à Désirée au début du chapitre XI du premier livre, Zola multiplie les allusions à la déesse antique. Depuis l'enfance, « elle était une créature à part, ni demoiselle, ni paysanne, une fille nourrie de la terre, avec une ampleur d'épaules et un front borné de jeune déesse »⁸⁷. La puberté « fit éclater ses robes sous l'épanouissement splendide de sa chair » et lui donna « ces membres largement assis de statue antique » :

414

Et, dans cette plénitude, pas un désir charnel ne monta. Elle trouva une satisfaction continue à sentir autour d'elle un pullulement. [...] Elle s'emplissait innocemment de l'odeur, de la chaleur de la vie. Aucune curiosité dépravée ne la poussait à ce souci de la reproduction, en face des coqs battant des ailes, des femelles en couches, du bouc empoisonnant l'étroite écurie. Elle gardait sa tranquillité de belle bête, son regard clair, vide de pensées, heureuse de voir son petit monde se multiplier, ressentant un agrandissement de son propre corps, fécondée, identifiée à ce point avec toutes ces mères, qu'elle était comme la mère commune, la mère naturelle, laissant tomber de ses doigts, sans un frisson, une sueur d'engendrement⁸⁸.

Belle fille simple d'esprit, Désirée borne ses désirs à soigner les animaux de sa basse-cour, et le faible développement de son intelligence semble un gage de son innocence et de son bonheur : elle vit, comme une bête, de plain-pied avec la nature, guidée par ses seuls instincts et ignorant tout des catégories abstraites de la morale et de l'intellect. La posture de Désirée s'oppose donc à celle de l'abbé Mouret qui s'enferme dans une spiritualité contre-nature. Zola ne cesse de souligner le contraste entre le frère et la sœur. Dans le dernier chapitre, en particulier, il opère un constant va-et-vient narratif entre la basse-cour du presbytère, où Désirée aide une vache à vêler, et le cimetière des Artaud, où l'abbé Mouret préside à l'enterrement d'Albine, morte après qu'il l'a abandonnée. Le prêtre catholique célèbre un culte mortifère, tandis que Désirée, nouvelle Cybèle, est du côté de la vie – tel est le contraste mis en valeur par les derniers mots du livre :

86 *Ibid.*, p. 1261.

87 *Ibid.*, p. 1262.

88 *Ibid.*, p. 1263-1264.

« Serge ! Serge ! » appela-t-elle.

À ce moment, le cercueil d'Albine était au fond du trou. On venait de retirer les cordes. Un des paysans jetait une première pelletée de terre.

« Serge ! Serge ! cria-t-elle plus fort, en tapant des mains, la vache a fait un veau⁸⁹ ! »

Finalement, les références à Cybèle qui émaillent le roman ont une valeur fortement oppositionnelle : sous les traits d'un paysage ou sous les traits de Désirée, la Grande Mère figure toujours l'éternelle fertilité de la nature, opposée à la stérilité d'une religion mortifère qui inculque à l'homme le mépris de la terre et du « pullulement » des espèces. Si Désirée-Cybèle symbolise la fécondité de la nature, elle n'en reste pas moins vierge et semble n'avoir jamais éprouvé, elle-même, le moindre désir charnel : la question de la sexualité et du désir proprement humain est ici dissociée du mythe de la Terre-Mère et appelle d'autres références mythologiques que celle de Cybèle.

La description du Paradou, ce jardin qui semble réunir toutes les espèces connues de la végétation et qui abrite l'initiation amoureuse d'Albine et Serge, s'inspire directement de l'Éden biblique. La relation des deux jeunes gens évolue, en outre, selon les étapes canoniques du mythe édénique : comme Adam et Ève, Albine et Serge jouissent d'abord du jardin à la manière de deux enfants innocents, naïfs et ignorants ; leurs jeux amoureux les conduisent ensuite jusqu'au savoir de la sexualité et, leur Faute une fois découverte, ils sont chassés du Paradis. Les Faunes, les nymphes et les Amours n'en sont pas moins présents dans cette réécriture naturaliste de la Genèse et ces figures de la mythologie pastorale participent pleinement, au même titre que la végétation du Paradou, à l'initiation amoureuse du couple.

La deuxième partie du roman s'ouvre sur une description de la chambre d'Albine, où Serge, alité, passe les premiers temps de sa convalescence. La pièce, aménagée dans le goût du XVIII^e siècle, est décorée de trumeaux et de peintures à demi effacées représentant des scènes érotiques de l'idylle galante :

Devant les deux larges fenêtres, des rideaux de calicot, soigneusement tirés, éclairaient la chambre de la blancheur tamisée du petit jour. Elle était haute de plafond, très vaste, meublée d'un ancien meuble Louis XV, à bois peint en blanc, à fleurs rouges sur un semis de feuillage. Dans le trumeau, au-dessus des portes, aux deux côtés de l'alcôve, des peintures laissaient encore voir les ventres et les derrières roses de petits Amours volant par bandes, jouant à des jeux qu'on ne distinguait plus ; tandis que les boiseries des murs, ménageant

89 *Ibid.*, p. 1526-1527.

des panneaux ovales, les portes à double battant, le plafond arrondi, jadis à fond bleu ciel, avec des encadrements de cartouches, de médaillons, de nœuds de rubans couleur chair, s'effaçaient, d'un gris très doux, un gris qui gardait l'attendrissement de ce paradis fané. En face des fenêtres, la grande alcôve, s'ouvrant sous des enroulements de nuages, que des Amours de plâtre écartaient, penchés, culbutés, comme pour regarder effrontément le lit, était fermée, ainsi que les fenêtres, par des rideaux de calicot, cousus à gros point, d'une innocence singulière au milieu de cette pièce restée toute tiède d'une lointaine odeur de volupté⁹⁰.

416

Dans le jardin lui-même, les jeunes gens trouvent deux statues de marbre abîmées, mystérieux souvenirs d'une époque révolue où le Paradou n'était pas encore cette forêt vierge qui a vu grandir Albine, mais « un petit Versailles perdu dans les pierres, sous le grand soleil du Midi », avec « des bassins, des eaux ruisselantes, des statues » destinés à l'agrément d'un seigneur du temps de Louis XV⁹¹. Au fond d'une grotte cachée sous les feuillages, ils découvrent d'abord « une femme de marbre tombée de tout son long dans l'eau qui coule » :

C'était quelque noyée de cent ans, le lent suicide d'un marbre que des peines avaient du laisser choir au fond de cette source. La nappe claire qui coulait sur elle, avait fait de sa face une pierre lisse, une blancheur sans visage, tandis que ses deux seins, comme soulevés hors de l'eau par un effort de la nuque, restaient intacts, vivants encore, gonflés d'une volupté ancienne.

« Elle n'est pas morte, va ! dit Serge, en redescendant. Un jour, il faudra venir la tirer de là⁹². »

Ce marbre d'un autre âge se présente comme une énigme à déchiffrer pour les amants. Serge, dont c'est seulement la première promenade dans le Paradou, perçoit la vie qui émane étrangement de la statue, mais ne paraît pas sensible à la sensualité de ses formes. Cette image de « volupté ancienne » se dépose, à cette heure, dans les couches profondes de sa mémoire et contribue, comme les peintures de la chambre, à l'éveil progressif d'un désir jusqu'alors profondément refoulé. Ne pourrait-on voir dans ce marbre noyé l'exacte allégorie de l'éros du prêtre – un éros refoulé, nié, noyé sous dix-huit siècles de morale chrétienne mais vivant encore, et capable de refaire surface pour peu qu'on vienne le « tirer de là » ? La seconde statue de marbre que les jeunes gens découvrent participe de la même symbolique : « [a]u milieu du champ mélancolique, un

90 *Ibid.*, p. 1316.

91 *Ibid.*, p. 1248.

92 *Ibid.*, p. 1347.

Amour de marbre restait debout, mutilé, le bras qui tenait l'arc tombé dans les orties, souriant encore sous les lichens dont sa nudité d'enfant gelottait »⁹³. La mutilation de cet Amour de marbre, comme la noyade de la statue précédente, symbolise l'éros blessé du prêtre, mais le sourire encore perceptible sur son visage préfigure la possibilité d'un bonheur à venir : il y a, dans ces frissons d'enfant nu, le frisson d'une vie qui s'éveille, la promesse d'une chaleur nouvelle pour le jeune Serge qui vient de s'éveiller au Paradou, comme s'il « naissait dans le soleil, dans ce bain pur de lumière qui l'inondait »⁹⁴.

Entre la naissance d'Albine et Serge à l'amour et l'accomplissement de celui-ci à la fin de l'épisode du Paradou, il est un temps de « polissonneries » enfantines au cours duquel les jeunes gens découvrent leurs corps et les plaisirs innocents d'un contact sensuel avec la nature. La description des peintures érotiques de la chambre témoigne de l'évolution des personnages et de leur lente initiation. La première description, qui ouvre la partie centrale du roman, se caractérisait, on l'a vu, par une certaine objectivité : les Amours peints et les scènes galantes étaient décrits à la manière d'un simple décor, étranger à la scène qui se déroulait dans la chambre. La seconde description de la chambre, au contraire, se fait du point de vue d'Albine et Serge et manifeste le caractère puéril encore de leur rapport à l'amour :

Ils passèrent une journée charmante. Les fenêtres étaient grandes ouvertes, le Paradou entraît, riait avec eux, dans la chambre. Serge prit enfin possession de cette heureuse chambre, où il s'imaginait être né. Il voulut tout voir, tout se faire expliquer. Les Amours de plâtre, culbutés au bord de l'alcôve, l'égayèrent au point qu'il monta sur une chaise pour attacher la ceinture d'Albine au cou du plus petit d'entre eux, un bout d'homme, le derrière en l'air, la tête en bas, qui polissonnait. Albine tapait des mains, criait qu'il ressemblait à un hanneton tenu par un fil. Puis, comme prise de pitié :

« Non, non, détache-le... Ça l'empêche de voler. »

Mais ce furent surtout les Amours peints au-dessus des portes qui occupèrent vivement Serge. Il se fâchait de ne pouvoir comprendre à quels jeux ils jouaient, tant les peintures étaient pâles. Aidé d'Albine, il roula une table, sur laquelle ils grimperent tous les deux. Albine donnait des explications :

« Regarde, ceux-ci jettent des fleurs. Sous les fleurs, on ne voit plus que trois jambes nues. Je crois me souvenir qu'en arrivant ici, j'ai pu distinguer encore une dame couchée. Mais, depuis le temps, elle s'en est allée. »

Ils firent le tour des panneaux, sans que rien d'impur leur vînt de ces jolies indécences de boudoir. Les peintures, qui s'émiettaient comme un visage

93 *Ibid.*, p. 1351.

94 *Ibid.*, p. 1334.

fardé du XVIII^e siècle, étaient assez mortes pour ne laisser que les genoux et les coudes des corps pâmes dans une luxure aimable. Les détails trop crus, auxquels paraissait s'être complu l'ancien amour dont l'alcôve gardait la lointaine odeur, avaient disparu, mangés par le grand air ; si bien que la chambre, ainsi que le parc, était naturellement redevenue vierge, sous la gloire tranquille du soleil.

« Bah ! ce sont des gamins qui s'amuse, dit Serge, en redescendant de la table... Est-ce que tu sais jouer à la main chaude, toi⁹⁵ ? »

418

Animés d'une curiosité croissante pour ces « jolies indécentes de boudoir », les deux enfants y cherchent inconsciemment des explications relatives aux désirs nouveaux qu'ils sentent monter en eux, mais en vain, puisqu'ils ne voient ce décor galant qu'à travers le prisme déformant de leur propre naïveté : les « détails trop crus » disparaissent à leurs yeux et les petits Amours peints ne leur évoquent rien d'autre que des « gamins qui s'amuse », comme eux. Dans ce décor d'un autre âge, les deux jeunes gens font revivre les cendres d'une passion ancienne et Zola retrouve, pour exprimer leurs jeux, ce mélange de couleurs fanées, de mélancolie et de gaieté naïve, qui fait le charme, dans *Sylvie*, de l'idylle nervalienne. À la tombée de la nuit, Albine et Serge se promènent sous les tilleuls du Paradou, « sembl[ant] chercher des pas, un nœud de ruban tombé, une bouffée de parfum ancien, quelque indice qui leur montrât clairement qu'ils étaient bien dans le sentier menant à la joie d'être ensemble »⁹⁶. Revenus au pavillon après cette promenade aux parfums d'autrefois, ils s'adonnent naïvement aux plaisirs de la séduction :

[Albine] s'échappa gaiement, s'enferma dans la chambre au plafond bleu. Puis, après avoir laissé Serge frapper deux fois à la porte, elle l'entrebâilla discrètement, le reçut avec une révérence à l'ancienne mode.

« Bonjour, mon cher seigneur », dit-elle en l'embrassant.

Cela les amusa extrêmement. Ils jouèrent aux amoureux, avec une puérité de gamins. Ils bégayaient la passion qui avait jadis agonisé là. Ils l'apprenaient comme une leçon qu'ils ànnonnaient d'une admirable manière, ne sachant point se baiser aux lèvres, cherchant sur les joues, finissant par danser l'un devant l'autre, riant aux éclats, par ignorance de se témoigner autrement le plaisir qu'ils goûtaient à s'aimer⁹⁷.

Ces jeux amoureux, qui ne sont pas sans évoquer l'épisode des noces à « Othys », dans *Sylvie*, ne durent qu'un temps, car le désir, en mûrissant, réclame des

95 *Ibid.*, p. 1354-1355.

96 *Ibid.*, p. 1359.

97 *Ibid.*

satisfactions plus charnelles. Aux « polissonneries » de l'enfance succèdent un amour plus grave et des désirs plus impérieux. La nature féconde du Paradou, qui les appelle à des plaisirs qu'ils ignorent, leur devient insupportable et ils se réfugient dans la chambre, espérant échapper au vertige de la chair ; mais le décor peint ne fait qu'ajouter à leur trouble et, s'éveillant sous leurs yeux, leur révèle toute la dimension érotique, jusqu'alors déniée, des scènes pastorales :

Ils se turent. De la peinture déteinte, mangée par le temps, se levait une scène qu'ils n'avaient point encore aperçue. C'était une résurrection de chairs tendres sortant du gris de la muraille, une image ravivée, dont les détails semblaient reparaître un à un, dans la chaleur de l'été. La femme couchée se renversait sous l'étreinte d'un faune aux pieds de bouc. On distinguait nettement les bras rejetés, le torse abandonné, la taille roulante de cette grande fille nue, surprise sur des gerbes de fleurs, fauchées par de petits Amours, qui, la faucille en main, ajoutaient sans cesse à la couche de nouvelles poignées de roses. On distinguait aussi l'effort du faune, sa poitrine soufflante qui s'abattait. Puis, à l'autre bout, il n'y avait plus que les deux pieds de la femme, lancés en l'air, s'envolant comme deux colombes roses. [...]

« Tu as donc repeint toute la chambre ? s'écria [Albine], en sautant de la table. On dirait que ce monde-là se réveille. »

Ils se mirent à rire, mais d'un rire inquiet, avec des coups d'œil jetés aux Amours qui polissonnaient et aux grandes nudités étalant des corps presque entiers. [...] Ces revenants de la volupté achevaient de leur apprendre la science d'aimer⁹⁸.

Amours, faunes et nymphes parachèvent l'initiation amoureuse d'Albine et Serge commencée au contact de la nature exubérante du jardin : la réécriture naturaliste du mythe biblique d'Adam et Ève déculpabilise la sexualité en renouant avec la conception païenne de l'*Éros*, puissance universelle qui anime le grand Tout de la nature. L'éveil du désir, chez les jeunes gens, est présenté par Zola comme un réveil, une « résurrection » : la nature de l'aire Saint-Mittre, dans *La Fortune des Rougon*, résonnait de la voix des « vieux morts » appelant Silvère et Miette à renouveler l'acte d'amour, et la référence aux héros de Longus reliait leur idylle à la tradition antique ; de même, l'amour d'Albine et Serge se creuse d'une profondeur historique, en ce qu'il fait revivre le mythe biblique, les figures libertines de la pastorale érotique et l'idylle tragique des anciens propriétaires du Paradou. Sur ce point, la comparaison déjà suggérée avec l'idylle nervalienne est particulièrement éclairante. L'écriture nervalienne, outre qu'elle est souvent une réécriture, est portée par le désir de faire revivre les dieux du paganisme,

98 *Ibid.*, p. 1394-1395.

de ressusciter la nature originelle perdue, mais ce désir, si puissant soit-il, n'abolit jamais la voix d'une conscience critique qui rappelle l'impossibilité de cette résurrection : non seulement l'idylle originelle a été perdue, mais sans doute n'a-t-elle jamais été réalisée ailleurs que dans l'imagination des poètes. Cette lucidité critique explique la multiplication, chez Nerval, des références au genre de l'idylle et à sa tradition littéraire : si le narrateur peut rêver d'un réveil des faunes, des nymphes et des bergers de l'idylle, l'auteur n'oublie jamais qu'il ne s'agit là que de créatures de papier, aimables « chimères » d'une poésie surannée. Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, au contraire, ce réveil du monde de l'idylle semble possible : la nature originelle n'a pas été perdue, l'homme s'est simplement détourné d'elle à cause du christianisme ; libéré des interdits d'une religion mortifère, l'homme peut renouer avec la positivité de la nature et avec les forces de l'éros primordial qui l'anime. L'idylle n'a donc pas, chez Zola, l'orientation rétrospective qu'elle avait chez Nerval, elle est là, possible, offerte, à qui sait se libérer des illusions idéologiques et religieuses. Cette foi dans la nature, qui s'exprime ici avec un optimisme beaucoup plus grand que dans *La Fortune des Rougon*, où l'écriture de l'idylle n'était pas exempte d'une certaine ironie, explique sans doute la disparition progressive des références à l'idylle comme genre : le réveil des figures mythologiques (Cybèle, les faunes, les nymphes et les Amours) passe encore, il est vrai, par l'évocation de supports artistiques (la sculpture et la peinture), mais l'animation de ces œuvres au cours de la seconde partie signe le triomphe du mythe sur l'artefact humain. L'épisode du Paradou révèle ainsi la deuxième facette d'un Zola au double visage : le savant naturaliste qui s'emploie à déconstruire les mensonges de l'idéalisme et du christianisme se double d'un poète qui réinvente, par delà le positivisme qu'il professe, toute une mythologie de la nature, une véritable religion de la vie destinée à remplacer les rites mortifères du culte chrétien. Le diptyque formé par *La Terre* et le premier des *Quatre Évangiles*, *Fécondité*, approfondit cette ambivalence du naturalisme zolien.

La Terre et Fécondité

Quinzième volume des *Rougon-Macquart*, publié en 1887, *La Terre* brosse un portrait féroce du monde paysan de la fin du XIX^e siècle à travers le récit d'une tragédie familiale digne du *Roi Lear* de Shakespeare. L'action se déroule à Rognes, un petit village de la Beauce, où Jean Macquart s'est fait embaucher comme ouvrier agricole au retour des campagnes militaires auxquelles il a participé en Italie. Fils d'Antoine Macquart et frère de Gervaise, Jean est l'un des rares membres de la lignée Macquart indemne de toute tare. Bon ouvrier apprécié de tous au village, il prête mains fortes à deux sœurs, Lise et Françoise, qui viennent d'hériter d'une grande propriété suite au décès de

leur père. Il caresse l'espoir de s'unir à l'aînée, Lise, que son cousin Buteau Fouan a mise enceinte puis abandonnée ; mais celle-ci, amoureuse encore de Buteau, finit par le retrouver et par l'épouser. Jean tourne alors ses regards vers la sœur cadette, Françoise, qui lui résiste pendant plusieurs années avant de céder finalement à ses avances, poussée par la terreur que Buteau lui inspire. Ce rustre obscène et violent n'est que l'un des acteurs de la tragédie familiale à laquelle Jean Macquart se trouve mêlé malgré lui, du fait de ses relations avec Lise et Françoise. Le père Fouan décide, à 76 ans, de partager sa terre entre ses trois enfants, Buteau, Hyacinthe (surnommé Jésus-Christ) et Fanny, mariée au riche Delhomme. En échange, tous les trois s'engagent à l'héberger, à le nourrir et à lui donner chacun deux cents francs de rente – promesse dont ils s'acquitteront en réalité fort mal, ne voyant plus en leur père qu'une bouche inutile à nourrir. Au fil du récit, Zola analyse la passion de la propriété jusque dans ses plus atroces manifestations, montrant le chemin qui conduit de l'avarice au meurtre et au viol. Dans un souci d'exactitude naturaliste, il ne recule devant aucune scène de la vie paysanne, si crue et si grossière soit-elle. Le roman regorge de chairs nues, de sueurs, d'attouchements indécents, d'incestes et de sinistres calculs, transgressant tous les codes esthétiques de l'époque.

À la parution de *La Terre*, *Le Figaro* publie *Le Manifeste des cinq*, dans lequel cinq jeunes romanciers (Bonnetain, Rosny, Descaves, Margueritte et Guiches) critiquent violemment les outrances de leur maître et lui conseillent de consulter Charcot pour soigner ses humeurs morbides. Le 28 août 1887, Anatole France publie dans *Le Temps* un article plus raisonné peut-être, en ce qu'il critique l'œuvre plutôt que l'homme, mais tout aussi violent dans le dénigrement. Il accuse tout d'abord Zola d'avoir abusé sans le moindre génie personnel des poncifs éculés de la littérature champêtre :

C'est là de la rhétorique brutale, mais de la rhétorique encore. D'ailleurs, tout le livre est plein de vieux épisodes mal rajeunis, la veillée, la fenaison, la noce champêtre, la moisson, les vendanges, la grêle, l'orage, déjà chanté par Chênedollé avec un sentiment plus juste de la nature et du paysan ; le sèmeur, dont Victor Hugo avait montré « le geste auguste » ; la vache au taureau, dont M. Maurice Rollinat a fait un poème assez vigoureux. [...] Rien, dans ces pages d'un pseudo-naturaliste, ne révèle l'observation directe. On n'y sent vivre ni l'homme ni la nature. Les figures y sont peintes par des procédés d'école qui semblent aujourd'hui bien vieux⁹⁹.

99 Anatole France, « La Terre », *Le Temps*, 28 août 1887, repris dans *La Vie Littéraire*, 1^{re} série, Paris, Calmann-Lévy, 1889, p. 228.

Il lui reproche, en outre, de manquer totalement de goût :

Il y a une beauté chez le paysan. Les frères Lenain, Millet, Bastien-Lepage l'ont vue. M. Zola ne la voit pas. La gravité morne des visages, la raideur solennelle qu'un incessant labeur donne au corps, les harmonies de l'homme et de la terre, la grandeur de la misère, la sainteté du travail, du travail par excellence, celui de la charrue, rien de cela ne touche M. Zola. La grâce des choses lui échappe, la beauté, la majesté, la simplicité le fuient à l'envi. [...] M. Zola ignore la beauté des mots comme il ignore la beauté des choses¹⁰⁰.

Anatole France reste fidèle aux normes classiques du bon goût, et cette étrange alchimie zolienne entre les clichés de la tradition pastorale et l'obscénité de la description excède tous les codes littéraires auxquels il se réfère. Pour qualifier cette œuvre hors norme, il n'a qu'un oxymore, resté célèbre : « les Géorgiques de la crapule »¹⁰¹.

422

L'aspect « crapuleux » du roman ne suscite plus guère de scandale ni de polémique aujourd'hui et la critique zolienne se montre plus sensible à l'arrière-plan pastoral du roman. Les travaux de Henri Mitterand, de Roger Ripoll, et ceux, plus récents, de Sophie Guermès mettent en évidence la profonde alliance que noue l'écriture zolienne entre le réalisme, à nuance souvent satirique, et le lyrisme mythologique. Les poncifs de la littérature champêtre sont réinscrits dans un véritable « poème de la terre », dont les racines courent en souterrain tout au long des *Rougon-Macquart* avant de s'épanouir pleinement dans la vaste fresque mythologique de *Fécondité*. Adeline R. Tintner attire l'attention sur l'incipit de *La Terre*, où l'on voit Jean Macquart accomplir presque religieusement le rite des semailles¹⁰². Alors qu'Anatole France oppose à Zola le génie de Millet, qui sait percevoir et transcrire la beauté simple d'une scène agricole, elle montre tout ce que le début du roman doit au *Semteur* (1850) et aux autres tableaux champêtres de ce peintre. La silhouette de Jean Macquart, marchant « seul, en avant », « un semoir de toile bleue noué sur le ventre », avec « l'air grandi » au milieu de la « terre grasse » et de « la semence blonde toujours volante », n'en a-t-elle pas la majestueuse simplicité¹⁰³ ? Zola ne cache pas, d'ailleurs, son admiration pour le Millet des années 1850 et les termes qu'il emploie à son sujet, dans un article de 1866, repris dans *Mes Haines*, sont fort proches de ceux qu'il utilisera pour caractériser *La Terre* :

100 *Ibid.*, p. 231-232.

101 *Ibid.*, p. 235.

102 Adeline R. Tintner, « Millet and Zola's *La Terre* », *Trivium*, n° 21, été 1986, p. 95-106.

103 Zola, *La Terre*, dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd. Armand Lanoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1966, p. 367.

Je me souviens des premières peintures que j'ai vues de M. Millet. Les horizons s'étendaient larges et libres ; il y avait sur la toile comme un souffle de la terre. Une, deux figures au plus, puis quelques grandes lignes de terrain, et voilà qu'on avait la campagne ouverte devant soi, dans sa poésie vraie, dans sa poésie qui n'est faite que de réalité¹⁰⁴.

En écrivant *La Terre*, Zola s'efforce d'élever la description de la vie rurale à la hauteur de cette « poésie vraie » qu'il admire chez le peintre. À l'époque où il travaille au plan détaillé du roman, il écrit ainsi à Van Santen Kolff :

J'y veux faire tenir tous nos paysans, avec leur histoire, leurs mœurs, leur rôle ; j'y veux poser la question sociale de la propriété ; j'y veux montrer où nous allons, dans cette crise de l'agriculture, si grave en ce moment. [...] Ajoutez que j'entends rester artiste, écrivain, écrire le poème vivant de la terre, les saisons, les travaux des champs, les gens, les bêtes, la campagne entière¹⁰⁵.

Dans l'ébauche du roman, il réaffirme cette ambition d'écrire « le poème vivant de la terre, mais sans symbole, humainement »¹⁰⁶. Les dimensions sociales, politiques et économiques de la description réaliste sont donc indissociables de cette dimension poétique du roman, qui cherche à embrasser de façon intuitive et synthétique la totalité de ce qui est. En cherchant la formule de ce « poème vivant [...], mais sans symbole », d'une poésie « qui n'est faite que de réalité », Zola ne retrouve-t-il pas l'éternel mythe d'une poésie pastorale « naturelle » et « vraie » opposée à une poésie « artificielle », faite de figures et d'allégories ? Le tournant réaliste de la littérature a cependant introduit une rupture de taille dans l'histoire de ce mythe. Alors que les classiques envisageaient le « naturel » dans le cadre d'une réflexion rhétorique, engageant des considérations stylistiques et toute une théorie de la vraisemblance, entendue comme adéquation à des conventions idéologiques et sociales, Zola semble occulter toutes les médiations rhétoriques, morales et idéologiques liées à l'écriture pour rêver d'une parole entée immédiatement sur la réalité : est poétique, dans cette perspective, ce qui est réel, vivant, ce qui suit le modèle de la nature éternellement créatrice, et cette vie de la nature, seule norme valable du beau, balaye tous les anciens critères esthétiques et moraux. Zola rompt ainsi avec la tradition de la littérature pastorale, jugée trop éloignée de la réalité, au profit d'un nouveau mythe de la nature, qui s'ignore très largement : l'effacement progressif des références intertextuelles et de la réflexivité caractéristique de

104 Zola, *Mes Haines. Causeries littéraires et artistiques*, Paris, Charpentier, 1879, p. 314.

105 Lettre de Zola à Van Santen Kolff, citée par Roger Ripoll dans *Réalité et mythe chez Zola*, Paris, Champion, 1981, t. II, p. 776-777.

106 Zola, *La Terre*, dans *Les Rougon-Macquart*, éd. cit., t. IV, p. 1510.

l'idylle est à la mesure du réinvestissement religieux du mythe. Cette conception zolienne du « poème vivant de la terre » permet de comprendre la continuité profonde qui relie *La Terre* à *Fécondité*.

Si *La Terre* subvertit de façon provocante tous les codes de la littérature pastorale, c'est pour réinventer en effet une autre poésie de la terre, déjà sous-jacente dans plusieurs épisodes du roman et qui trouvera dans le premier des *Quatre Évangiles* tout l'espace nécessaire à son libre déploiement. Le quinzième volume des *Rougon-Macquart* peut se lire en effet comme une contre-idylle parodiant les schémas traditionnels de la pastorale. Le parcours de Jean Macquart, qui abandonne l'armée pour devenir paysan, semble renouer avec les lieux communs de la retraite champêtre. La campagne offre d'abord un havre de paix au guerrier fatigué des tumultes du monde :

424

Et il paraissait né pour les champs, avec sa lenteur sage, son amour du travail réglé, ce tempérament de bœuf de labour qu'il tenait de sa mère. Il fut ravi d'abord, il goûta la campagne que les paysans ne voient pas, il la goûta à travers les restes de lectures sentimentales, des idées de simplicité, de vertu, de bonheur parfait, telles qu'on les trouve dans les petits contes moraux pour les enfants¹⁰⁷.

L'amour tendre qu'il éprouve pour la jeune Françoise et les obstacles qui retardent leur union complètent l'intrigue pastorale traditionnelle, en pimentant le repos champêtre de tourments amoureux. Tout le roman, cependant, s'emploie à déconstruire cette idylle : au lieu du loisir pastoral et de l'amour galant, Jean découvre le travail abrutissant des champs, la lutte désespérée contre les aléas climatiques, la rapacité des propriétaires et les veillées rustiques où, loin de l'idéale solidarité patriarcale, l'on vient se chauffer chez le voisin pour faire simplement l'économie de ses propres chandelles. Cette destruction des représentations idéalisées de l'idylle par la représentation littérale des aspects les plus sombres de la réalité constitue un procédé courant, nous l'avons vu, dans le traitement parodique de la pastorale, mais la comparaison avec la contre-idylle balzacienne des *Paysans* met en évidence l'originalité de cette déconstruction zolienne¹⁰⁸. Dans le roman de Balzac, la critique de l'idylle se joue sur trois plans, social, psychologique et esthétique. La prose bucolique du journaliste royaliste Émile Blondet véhicule une représentation de la campagne désormais anachronique : du point de vue aristocratique, la terre apparaît surtout comme un lieu d'agrément, propice au loisir, à l'amour et à la poésie ; du point de vue de la « médiocratie » et de la paysannerie, au contraire, les champs sont une

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 445.

¹⁰⁸ Sur les différents aspects de cette comparaison, que nous envisageons pour notre part essentiellement du point de vue de l'idylle, voir Jean-Hervé Donnard, « *Les Paysans et La Terre* », *L'Année balzacienne*, 1975, p. 125-142.

source de richesse à exploiter pour s'élever dans la hiérarchie sociale et partir à la conquête du pouvoir. En projetant sur la campagne des Aigues un idéal pastoral anachronique, Blondet s'illusionne naïvement et s'interdit de comprendre la réalité du monde moderne issu de la Révolution. Cette réalité nouvelle appelle, en littérature, une nouvelle esthétique et si Balzac convoque le modèle pastoral traditionnel, c'est afin de mieux définir, par le jeu des oppositions, le nouveau régime réaliste de la représentation. La déconstruction de l'idylle, dans *La Terre*, revêt quant à elle une dimension mythologique et existentielle absente du roman de Balzac. Zola met certes en évidence les différents aspects de la crise agricole des années 1880 (la division excessive du sol, la concurrence étrangère liée à l'importation du blé américain, les méthodes archaïques de production, etc.) et le conservatisme politique de la paysannerie. Les problèmes sociaux et politiques paraissent toutefois bien anecdotiques au regard de la passion charnelle que la terre inspire aux paysans et au regard du cycle éternel de la nature : « La terre n'entre pas dans nos querelles d'insectes rageurs, écrit Zola, elle ne s'occupe pas plus de nous que des fourmis, la grande travailleuse, éternellement à sa besogne »¹⁰⁹. Le roman se présente comme l'initiation de Jean Macquart à cette vérité de la terre. Venu s'installer en Beauce avec la tête pleine des clichés de la pastorale et de la littérature sentimentale, il perd rapidement toutes ses illusions en faisant le rude apprentissage de la terre, de la brutalité et de la violence passionnelle qu'elle engendre. Cette désillusion débouche toutefois sur une positivité nouvelle. Revenu de tout, au moment de quitter la terre ensanglantée de Rognes, Jean se trouve « envahi de douceur et d'espoir » et il touche inconsciemment, en une « rêvasserie confuse et mal formulée », au mystère sacré de la nature :

Qu'est-ce que notre malheur pèse, dans la grande mécanique des étoiles et du soleil ? Il se moque bien de nous, le bon Dieu ! Nous n'avons notre pain que par un duel terrible et de chaque jour. Et la terre seule demeure l'immortelle, la mère dont nous sortons et où nous retournons, elle qu'on aime jusqu'au crime, qui refait continuellement de la vie pour son but ignoré, même avec nos abominations et nos misères. [...]

Il partait, lorsque, une dernière fois, il promena ses regards des deux fosses, vierges d'herbe, aux labours sans fin de la Beauce, que les semeurs emplissaient de leur geste continu. Des morts, des semences, et le pain poussait de la terre¹¹⁰.

De même que *La Faute de l'abbé Mouret* s'achevait sur le contraste entre le désespoir morbide de Serge devant la tombe d'Albine et la joie saine de Félicité

¹⁰⁹ Zola, *La Terre*, dans *Les Rougon-Macquart*, éd. cit., t. IV, p. 811.

¹¹⁰ *Ibid.*

annonçant la naissance d'un veau, la dernière page de *La Terre* souligne la béance qui sépare la grandeur absolue de la nature et cette misère de l'homme dont témoignent les cadavres meurtris de Françoise et du vieux Fouan. Cette disproportion entre l'ordre infini de la Terre et l'ordre fini de la société humaine est au cœur du roman¹¹¹. Elle permet d'identifier deux postures existentielles majeures : la première consiste à lutter contre l'ordre naturel pour tenter de le soumettre à ses désirs et à exploiter la terre pour en tirer le meilleur profit économique, tandis que la seconde s'efforce, à l'inverse, d'accorder le geste humain à la démesure de la nature, à sa générosité féconde ainsi qu'à sa temporalité cyclique affirmant l'unité contradictoire de la vie et de la mort. C'est au regard de cet enjeu existentiel surtout que l'idylle traditionnelle paraît mensongère et démodée : les représentations idéalisées de la nature et les « petits contes moraux pour les enfants » n'ont pas pour objet la campagne en tant que telle, mais la prennent pour support d'allégories morales ; la tradition pastorale passe ainsi à côté, selon Zola, de la « vraie poésie » de la nature, contenue tout entière dans la réalité elle-même. L'auteur de *La Terre*, contrairement à Balzac, n'éprouve aucune nostalgie de l'Ancien Régime et des parcs bucoliques destinés à l'agrément des aristocrates ; il ne s'attache guère à l'antagonisme social qui dresse les paysans contre les nobles propriétaires, mais il oppose la posture existentielle bourgeoise, d'une part, régie par la passion de l'argent et de la propriété, et la posture « naturaliste », d'autre part, fondée sur le travail et la foi dans les forces de la vie. Zola intègre la grossièreté et la sauvagerie humaines dans le « poème vivant de la terre » précisément parce qu'elles font partie de la vie : les contraires que l'idylle a coutume d'opposer sont ici réunis dans une unité supérieure, une unité mythique de la nature, qui dépasse largement les déchirements et les ambitions des individus. Des *Paysans* à *La Terre*, le modèle pastoral fait donc toujours l'objet d'une récusation violemment parodique, mais là où la critique balzacienne procède essentiellement d'analyses sociales, politiques et psychologiques, la contre-idylle zolienne s'engage sur un plan existentiel et mythologique, voire religieux.

Cette dimension religieuse du rapport à la terre est au cœur du premier des *Quatre Évangiles*, publié en 1899, alors qu'elle n'est encore dans *La Terre* qu'à l'état d'intuition. La violence parodique et la peinture des atrocités humaines l'emportent, dans le roman des *Rougon-Macquart*, sur la célébration poétique de la nature ; ce qui n'était pour Jean qu'une « rêvasserie confuse » et « mal formulée » devient pour Mathieu Froment un véritable principe de vie qui l'oriente dans ses choix et ses paris les plus fous. *Fécondité* déploie ce geste du

111 Sur ce point, voir les analyses de Roger Ripoll, dans *Réalité et mythe chez Zola*, op. cit., t. II, p. 775-798.

semeur, à la fois simple et mystique, sur lequel s'ouvre et se referme la tragédie de *La Terre*, en faisant résonner l'accord fondamental unissant l'infini de la nature et la finitude de l'homme.

Zola retrouve, pour faire l'apologie de la fécondité et critiquer les idéologies contemporaines de la « décadence », les motifs et les structures de la pastorale. L'intrigue est ainsi bâtie sur une opposition spatiale à forte valeur symbolique entre l'enfer parisien et la propriété champêtre de Chantebled, où Mathieu Froment mène une vie frugale avec sa femme, Marianne, et leurs nombreux enfants :

Après le pavé brûlant de Paris, desséché par l'âpre lutte du jour, par le rut stérile et prostitué du soir, sous l'incendie des lampes électriques, quel repos adorable que ce vaste silence, cette molle clarté bleue de paradis, ce déroulement sans fin de plaines rafraîchies d'obscurité, rêvant d'enfantement dans l'attente prochaine du soleil ! Et quelle santé, quelle honnêteté, quelle félicité montaient de cette nature toujours en gésine, ne s'endormant sous les rosées nocturnes que pour des réveils triomphants, rajeunie sans cesse par le torrent de vie qui ruisselle jusque dans la poussière des chemins¹¹² !

Les antithèses sont d'une simplicité biblique : d'un côté, la ville, avec ses bas-fonds, son luxe, ses luttes de pouvoir et ses plaisirs stériles ; de l'autre, un paradis champêtre, une famille unie dans la joie simple d'être ensemble au milieu d'une nature féconde. Zola semble ainsi réinvestir, une fois encore, tous les clichés du discours de la retraite champêtre, mais dans une perspective sérieuse et non plus parodique comme dans *La Terre*. À Chantebled, écrit-il, les Froment

vivaient [...] très simplement, installés en paysans véritables, sans luxe aucun, sans autre distraction que la joie d'être ensemble. Toute la cuisine joyeuse et flambante respirait cette facile vie primitive, que l'on vit près de la terre, guéri dès lors des nécessités factices, des ambitions et des plaisirs. Et aucune fortune, aucune puissance n'aurait pu payer la douceur d'une si calme après-midi d'intimité heureuse, pendant que le dernier-né dormait son bon sommeil, sans qu'on entendit même le petit souffle de ses lèvres¹¹³.

Le couple formé par Marianne et Mathieu revêt en outre un caractère mythique : la déesse Cybèle, la Bonne Mère, déjà présente dans *La Faute de l'abbé Mouret*, est la figure centrale du roman, Marianne incarnant à la fois la mère, l'épouse, la terre et l'éternelle fécondité. Avec la sœur de l'abbé Mouret,

112 Zola, *Fécondité*, Paris, Fasquelle, 1899, p. 85-86.

113 *Ibid.*, p. 328.

ces différentes dimensions du mythe étaient encore éclatées : « grande bête » amoureuse de sa basse-cour, Désirée figurait surtout la fécondité de la nature, animale et végétale, mais elle-même semblait étrangère à toute forme de désir charnel. C'est au couple formé par Albine et Serge qu'il revenait d'incarner l'aventure érotique – expérience vouée à l'échec hors de l'espace mythique du Paradou, tant les interdits moraux du christianisme avaient culpabilisé en Serge l'expression du désir. Dans *Fécondité*, le personnage de Marianne rassemble les deux visages de Cybèle, la Terre et la Mère. Tandis que ses enfants jouent, « ivres de grand air », avec « des herbes jusque dans les cheveux, comme des petits faunes lâchés à travers les buissons », Marianne allaite son dernier-né¹¹⁴. Les mots de Zola, pour décrire cette scène, mettent en évidence la solidarité profonde des deux formes, humaine et naturelle, de la fécondité :

428

D'un geste simple et tranquille, elle dégrafa largement son corsage, elle en sortit le sein blanc, d'une douceur de soie, dont le lait gonflait la pointe rose, telle que le bouton d'où naîtrait la fleur de la vie. Et elle fit cela sous le soleil qui la baignait d'or, en face de la vaste campagne qui la voyait, sans la honte ni même l'inquiétude d'être nue, car la terre était nue, les plantes et les arbres étaient nus, ruisselants de sève. Puis, s'étant assise dans l'herbe haute, elle y disparut presque, au milieu de cette éclosion, de cette poussée pullulante des germes d'avril ; tandis que l'enfant, sur sa gorge ouverte et libre, tétait à longs flots le lait tiède, de même que ces verdure innombrables buvaient la vie de la terre¹¹⁵.

Rendu à son innocence première, le désir a chez Zola quelque chose de l'*Éros* primordial de la cosmogonie païenne.

L'opposition symbolique de Paris et de Chantebled, la thématique amoureuse et la référence aux divinités pastorales de la mythologie antique sont autant d'éléments qui relèvent du code bucolique traditionnel ; Zola les réinterprète cependant à sa manière, en leur faisant subir de sérieuses évolutions. Le mythe pastoral, par exemple, n'a plus l'orientation rétrospective qu'il avait souvent : pour l'auteur de *Fécondité*, l'Âge d'or n'est pas révolu, il est à construire dans le présent pour préparer l'avenir heureux de l'humanité. Emblématique de cette orientation progressive, voire prophétique, du discours, le domaine de Chantebled apparaît comme une terre en perpétuelle expansion : tandis que ses amis parisiens se réfugient dans le luxe et dans leurs vies bien réglées de riches propriétaires, Mathieu entreprend la conquête d'une terre inculte, il défriche et travaille sans relâche pour étendre son domaine et nourrir sa progéniture,

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 242.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 244.

toujours plus nombreuse. Au loisir aristocratique et aux badinages de l'amour galant, Zola substitue un nouvel évangile fondé sur la fécondité du travail et de la sexualité. Mathieu, véritable prophète de cet évangile naturaliste « enfante par le travail » et sème le blé comme il sème ses enfants :

Et il sembla un moment que Mathieu, du même rythme dont il confiait aux sillons les germes du blé attendu, les semait aussi, ces chers enfants adorés, les multipliait sans compter, à l'infini, pour que tout un petit peuple de semeurs futurs, nés de son geste, achevât de peupler le monde¹¹⁶.

Cette célébration de la fécondité de la terre et de l'homme s'inscrit dans un contexte idéologique précis : *Fécondité* est un véritable roman à thèse, qui dénonce les méfaits du malthusianisme autant que le culte des « décadents » pour la femme vierge et sa pureté d'une blancheur inféconde.

À plusieurs reprises, la vaste entreprise de Mathieu est qualifiée de « poème », et la répétition de plus en plus fréquente au cours du récit de passages lyriques célébrant son œuvre féconde, à la manière de refrains, accentue la dimension poétique de l'écriture. Zola ne va cependant pas plus loin, en termes génériques, dans la caractérisation de ce « poème de la terre » : bien que les thématiques de la pastorale traditionnelle soient clairement convoquées, on ne trouve aucune mention du genre en tant que tel ; l'auteur n'emploie jamais les mots *idylle*, *bucolique* ou *églogue*, pas plus qu'il ne fait d'allusion explicite aux chefs-d'œuvre de la tradition pastorale. Il n'y a pas trace, dans *Fécondité*, de cette réflexivité caractéristique de l'idylle, incarnée dès l'origine par la figure du berger-poète. Le mythe pastoral, qui, pour employer les termes de l'anthropologie, s'était progressivement « refroidi » depuis le XVII^e siècle en se vidant de sa dimension sacrée jusqu'à n'être plus qu'un répertoire d'allégories et d'artifices littéraires, se « réchauffe » sous la plume de Zola, qui le réinvestit de toute la dimension religieuse du naturalisme. Le prophétisme zolien, contrairement à celui de Victor Hugo, ne sacralise ni la poésie, ni le poète : l'allégorie du berger-poète a totalement disparu de son mythe pastoral au profit d'une sacralisation de la nature féconde, source et modèle de toute vie sur la terre. C'est ainsi que l'on peut comprendre, selon nous, l'absence, paradoxale au premier abord, de toute référence explicite au genre pastoral et à ses plus illustres modèles dans le roman le plus champêtre de Zola : la dimension littéraire du mythe pastoral est occultée par le réinvestissement de sa dimension sacrée.

Finalement, le savant qui a disséqué la naïveté bucolique sous toutes ses formes, psychologiques, physiologiques et sociologiques, le naturaliste qui a

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 323.

rompu avec l'idéalisation systématique de la littérature champêtre pour offrir la peinture précise des pires comportements suscités par la passion de la terre, se révèle être également poète, au sens étymologique du mot, en ce qu'il crée l'une des plus puissantes mythologies de la nature du XIX^e siècle français.

L'EXPÉRIENCE DE LA CRISE ET LA QUÊTE DE LA JOIE

Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir ?

Baudelaire¹

Dans le langage courant, aujourd'hui, le mot *idylle* a totalement perdu ses connotations littéraires et pastorales. Le mot lui-même n'a pas disparu, on le trouvera par exemple en première page de certains magazines titrant sur la vie amoureuse de telle ou telle personnalité médiatique ; mais qui, en-dehors d'un petit cercle d'individus encore férus de culture classique, sait que des siècles durant l'*idylle* a désigné un certain genre de poésie pastorale, avec son lot de clichés sur le bonheur des bergers-poètes et des retraites champêtres ? Cette évolution sémantique est l'aboutissement de deux processus corrélés, dont nous avons étudié le développement dans ces pages : la crise du modèle rhétorique, d'une part, concurrencé dans la pensée littéraire par d'autres logiques conceptuelles, historiques, philosophiques et psychologiques, et un processus de « dé-pastoralisation » de l'idylle, d'autre part, qui relègue progressivement les bergers, les moutons et les activités pastorales au rang de simples accessoires dans sa définition.

Le XIX^e siècle présente cet intérêt, dans l'histoire de l'idylle, que la polysémie de la notion y est maximale. Le modèle rhétorique non seulement perdure, mais se renouvelle jusque chez les plus grands auteurs. Tout un ensemble d'idylles, dans le premier tiers du siècle surtout, perpétue la poésie fugitive en vogue dans les salons d'autrefois, en exploitant le potentiel allégorique des figures pastorales : les poètes revêtent encore parfois le masque du berger pour célébrer les Grands sous la Restauration ou tel événement marquant de la vie quotidienne. La dimension morale de ces petits vers, particulièrement sensible depuis le dernier tiers du XVIII^e siècle, est encore très marquée : modèles de vertu, de générosité, d'innocence et de simplicité, les bergers et les bergères de l'idylle incarnent un certain idéal de pureté, souvent projeté sur l'Antiquité classique, qui leur attirera les faveurs, à la fin du XIX^e siècle, des partisans de l'ordre moral en lutte contre l'esprit « décadent ». La dimension sociale de la poésie fugitive et la spécialisation morale de l'idylle sont cause de la relative désaffection du

1 Charles Baudelaire, « L'Irréparable », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 55.

genre à l'âge romantique : marginalisés et comme en exil désormais dans leur propre société, les poètes ne se reconnaissent plus dans l'univers pacifié et policé des bergers-poètes, qui leur paraît bien fade et faux. Le jeune Victor Hugo se moque ainsi des poètes bucoliques néo-classiques, qui ne sont à ses yeux que des « colporteurs d'eau claire en barriques » et Baudelaire ne cache pas son mépris pour le bourgeois bien-pensant, « lecteur paisible et bucolique / Sobre et naïf homme de bien » qui l'accuse de porter atteinte aux bonnes mœurs. Ces critiques, si violentes soient-elles, n'entraînent pas la disparition du genre pastoral ; bien plus, en rompant avec un certain académisme, elles ouvrent la voie à de multiples réinvestissements du genre. Les grands auteurs du siècle, de Hugo à Zola, sauront puiser dans le code bucolique d'autres symboles, d'autres figures, qui répondent mieux à leur goût : en témoignent, par exemple, le retour des Faunes à l'éros débridé, le regain de faveur de *Daphnis et Chloé*, dont la sensualité brûlante choquait encore un Chateaubriand, l'accent mis sur la dimension cosmique et spirituelle de la IV^e églogue virgilienne, réduite par les courtisans à sa seule dimension politique, et plus largement encore, les nouvelles variations apportées à l'antithèse géographique de la ville et de la campagne. Au-delà de ces figures thématiques perdurent aussi les connotations formelles du genre : Hugo pense l'idylle comme une « petite forme », et c'est en tant que telle qu'il la met en tension avec la « grande » forme épique ; Nerval, lui, semble particulièrement sensible à la tension stylistique de l'idylle, qui perpétue par les « artifices » d'une langue poétique le mythe d'une langue « naturelle » ; Baudelaire, en évoquant l'églogue au début de « Paysage », compare ses « tableaux » parisiens aux « petits tableaux » champêtres de la tradition pastorale, tandis que Mallarmé exploite plutôt la dimension dialogique du genre dans *L'Après-midi d'un faune*. Par la conscience générique qu'ils ont encore de l'idylle, enfin, les auteurs les plus modernes du XIX^e siècle s'inscrivent dans le temps long d'une tradition. La notion de « genre », en effet, relie d'un fil continu les multiples œuvres pastorales qui ont vu le jour depuis l'Antiquité : investir les lieux communs de l'idylle, c'est dès lors convoquer toute une mémoire des œuvres reliant Théocrite et Virgile à Rousseau et Chénier. « Le Groupe des idylles » hugolien est particulièrement emblématique de cette mémoire du genre, mais il n'est pas le seul témoignage que l'on ait de cette persistance de la tradition pastorale : Balzac, dans *Les Paysans*, comme Baudelaire, à la fin du poème en prose « Les Bons chiens », évoquent explicitement les bucoliques de Virgile et les idylles de Théocrite ; l'idylle valoisienne de Nerval, *Sylvie*, est quant à elle un véritable patchwork de références à la tradition pastorale aussi bien littéraire que picturale, comme *Les Gaietés champêtres* de Jules Janin, et Zola présente Silvère et Miette comme de lointains avatars de Daphnis et Chloé. La logique rhétorique est donc toujours à l'œuvre dans la pensée de l'idylle, qui

reste évidemment, pour les hommes du XIX^e siècle, un *genre* poétique hérité d'une longue tradition pastorale remontant à l'Antiquité.

Si le genre ne disparaît pas avec l'avènement de la littérature moderne, son statut est, en revanche, profondément remis en question : il n'est plus tant, désormais, une structure formelle contraignante donnant à l'œuvre sa forme générale, qu'un élément, parmi d'autres, entrant dans la composition d'une œuvre originale. La forme, en un sens, n'est plus une donnée préalable qui servirait de cadre à l'écriture ; elle en est le résultat. Le roman hugolien, par exemple, embrasse l'idylle, mais aussi le drame et l'épopée, dans la recherche d'une forme totale qui les intègre et les dépasse. De la même manière, Nerval s'approprie, dans *Sylvie*, les structures de la pastorale, tout en leur surimposant d'autres schèmes génériques (ceux du roman d'apprentissage et de la quête initiatique par exemple), créant ainsi une forme originale de prose poétique. Les genres de la rhétorique classique avaient été conçus dans un souci taxinomique, pour faciliter le classement et la comparaison des œuvres et étayer, par là même, le jugement porté sur elles. L'écriture moderne les intègre comme autant de structures signifiantes et marquées du sceau de la tradition, mais non contraignantes, dans une recherche singulière de formes, qui remet en question les anciennes classifications et qui explore, sans relâche, la frontière, devenue mystérieuse, séparant la prose de la poésie.

Le rapport à la tradition convoquée par la notion de genre a changé lui aussi. On se souvient de Boileau, critiquant les Toinon et les Pierrot de Ronsard, pour faire l'éloge de Virgile et de Théocrite ; on se souvient de Fontenelle opposant la grossièreté de Théocrite à la noble simplicité de Moschus, de Bion et de Virgile ; ou de Gessner, encore, faisant au contraire l'éloge du poète syracusain. Dans les débats rhétoriques sur la nature de l'idylle, les grands auteurs de la tradition pastorale étaient le plus souvent cités à titre de modèles ou de repoussoirs. En réinvestissant le genre de l'idylle, les poètes modernes ont certes une mémoire vive de tous ces auteurs qui les ont précédés, mais ils ne se posent plus, à leur égard, en imitateurs ou en rivaux : une rupture a eu lieu, qui les situe dans un « après » irrémédiable. Les textes de Hugo, de Nerval, de Baudelaire et de Mallarmé manifestent tous, mais de façon différente, on l'a vu, cette conscience de la secondarité moderne. Elle se traduit, chez Hugo et chez Mallarmé, par une ambition « totalisante », qui vise à récapituler la tradition pastorale et à l'« achever », au sens hégélien du terme. « Le Groupe des idylles » de *La Légende des siècles* récapitule ainsi toute la tradition bucolique, mais l'ultime poème, en même temps qu'il inscrit le poète moderne dans sa continuité, opère une rupture : « L'Idylle du vieillard » rompt avec toutes les figures traditionnelles de la pastorale, avec les amours de bergers, la nature verdoyante et les divinités champêtres, pour révéler le

soubassement ontologique du genre et réfléchir à la nature même du langage poétique. Mallarmé opère un dépassement du même ordre dans *L'Après-midi d'un faune*, en perpétuant, mais sur un mode réflexif, les fables de la mythologie pastorale. Point de grandes synthèses totalisantes, en revanche, dans les écrits de Nerval et de Baudelaire. La dualité reste vive, indépassée. Pour l'auteur de *Sylvie*, les multiples modèles de la tradition pastorale sont comme autant d'écrans qui le privent d'un rapport immédiat à la réalité : il ne peut voir Cérigo sans penser à la mythique Cythère, ni voir Sylvie cueillir des fraises sans penser à *La Nouvelle Héloïse*. Si le *mythe* pastoral lui fait miroiter une nature originelle et une certaine immédiateté dans le rapport au monde, la longue tradition du *genre* pastoral le rappelle au contraire à la décadence moderne, à l'artificialité et à la secondarité auxquelles il est désormais voué. Chez Baudelaire également, la mémoire de l'idylle s'accompagne de la conscience d'une rupture irrémédiable : poète d'une modernité aussi sombre et crépusculaire que l'Âge d'or païen était lumineux, l'heureuse simplicité des bergers de Virgile et de Théocrite lui est interdite ; la voix fêlée par l'ironie et par la conscience du Mal, il admire avec un sentiment de profonde étrangeté le génie poétique d'un Pierre Dupont, capable de puiser dans la noblesse naturelle de son âme une noble simplicité digne de l'idylle antique.

L'avènement de la littérature moderne modifie le statut du genre dans le processus créateur et instaure un nouveau rapport des poètes à la tradition ; elle renouvelle aussi les enjeux du débat stylistique associé à l'idylle depuis ses premières théorisations. La polarité rhétorique que la tradition a diversement déclinée en polarités de l'artifice et du naturel, du style fleuri et du style bas, de la galanterie et de la rusticité, se voit réinvestie de significations nouvelles par les défenseurs de la poésie populaire et par les tenants de « l'art pour l'art ». L'idylle en tant que telle n'est plus l'objet de leur réflexion, mais on la voit qui affleure parfois, au détour d'une phrase, comme si ses mythes et ses lieux communs continuaient d'étayer la formulation de ces nouveaux débats. Elle resurgit ainsi, avec le mythe de la « poésie naturelle », dans les écrits d'une George Sand, d'un Max Buchon ou d'un Thalès Bernard cherchant à définir le « mixte » idéal d'une poésie qui serait à la fois savante et populaire ; elle détermine également, avec sa polarité du naïf et de l'artificiel, la manière dont Théodore de Banville reçoit les bergeries sandiennes et les *Fêtes galantes* verlainiennes. Cette rémanence des problématiques génériques de l'idylle est manifeste, enfin, dans l'œuvre de Nerval. Son écriture va en effet dans le sens d'un approfondissement concentrique des paradoxes de l'idylle. Sa pensée générique reste longtemps polarisée autour de deux modèles antagonistes, la chanson populaire et l'odelette savante, qu'il rapporte presque inconsciemment d'abord à chacun des deux pôles, naïf et artificiel, de l'idylle. C'est en mettant

l'idylle au centre de sa réflexion, dans *Sylvie*, qu'il développera sa conscience des paradoxes constitutifs du genre et parviendra à formuler l'art poétique le plus abouti peut-être de son écriture tiraillée toujours entre un élan naïf vers le lyrisme et la conscience prosaïque d'une secondarité moderne qui le voue à l'ironie.

Le renouvellement des problématiques rhétoriques de l'idylle comme *genre* est inséparable, au XIX^e siècle, d'une pensée du *mythe*. Nous avons insisté, dans le cours de notre étude, sur les différents enjeux historico-philosophiques véhiculés par la notion d'idylle depuis le XVIII^e siècle. Au-delà de la mythologie proprement poétique attachée à ses figures traditionnelles (les bergers-poètes, Orphée, la flûte de Pan, etc.), l'idylle s'est vu investie d'autres mythes aux significations plus spécifiquement morales, politiques ou historiques. La pensée de la crise, à l'âge romantique ou plus tard, dans l'imaginaire fin-de-siècle, réactive l'idéalisation de l'origine, les rêveries primitivistes et la nostalgie de l'Âge d'or, ainsi que leur corrélat, une pensée de la décadence. Cette vision morale de l'histoire, nous l'avons vue à l'œuvre dans les textes de Jules Janin et de Nerval en particulier, mais également dans les différentes pastorales du terroir opposant à Paris, la Babylone moderne, l'espace préservé d'une province arcadique. Chez certains esprits plus portés à l'utopie, comme Pierre Dupont et Victor Hugo par exemple, cette nostalgie de l'origine se mue en pensée politique et nourrit l'espoir d'une régénération de la société. La projection du mythe pastoral sur une origine ou sur une fin idéalisée n'est pas spécifique au XIX^e siècle ; elle perpétue, pour reprendre le mot de Starobinski, une certaine « passion de l'absence » déjà sensible dans l'imaginaire du siècle des Lumières. Plus original, en revanche, est le glissement qu'opère le XIX^e siècle de la pensée morale et politique à la pensée métaphysique.

Les nouvelles variations apportées à l'antithèse de la ville et de la campagne sont révélatrices de ce glissement vers la métaphysique. La dynamique de l'idylle opposait, depuis l'Antiquité, deux espaces homogènes, enserrés dans une même logique symbolique, morale ou spirituelle : la ville était le lieu du mal, des vices, des embarras, des contraintes sociales, etc., tandis que l'espace bucolique figurait un lieu pacifié, où le bien, le bonheur, l'innocence et la simplicité pouvaient être préservés. La représentation des lieux n'avait rien de réaliste ; ni la ville ni la campagne n'étaient envisagées pour elles-mêmes et les détails concrets de la vie des bergers s'inscrivaient toujours dans une rhétorique de l'éloge et du blâme. Le XIX^e siècle, Karlheinz Stierle l'a bien montré dans *La Capitale des signes*, marque un tournant dans l'histoire de la représentation en faisant advenir un nouveau discours de la ville qui donne corps à la réalité urbaine dans ce qu'elle a de plus concret et de plus démesuré. Notre parcours à travers les pastorales modernes a montré que la représentation de la campagne était soumise au même type

d'évolution. La vie paysanne apparaît désormais de façon très concrète : Balzac, dans *Les Paysans*, et Zola, dans *La Terre*, n'hésitent pas à peindre la misère des campagnes, la rouerie des paysans, les haines intestines qui déchirent les villages ; d'autres tableaux, moins noirs, comme ceux de Pierre Dupont, de Gustave Le Vavas seur, de Max Buchon ou d'Auguste Gaud, évoquent de façon très concrète le labeur des paysans, la rudesse et la franche bonhomie des villageois, l'animation des foires et les petits métiers des campagnes. Les poètes se plaisent à évoquer des lieux singuliers, tel jardin public, telle forêt de banlieue, tel terroir de province, avec ses coutumes, ses noms de lieux ou tel paysage d'enfance, investis de souvenirs personnels. La campagne, comme la ville, accède ainsi à une représentation autonome, libérée des conventions idéalisantes classiques et des schèmes moraux d'autrefois.

436

La structure oppositionnelle de l'idylle n'a pas pour autant disparu. À l'opposition de deux espaces symboliques homogènes (la ville, lieu de tous les vices et de tous les maux ; la campagne, lieu du bonheur et de l'innocence) succède un clivage entre deux ordres ontologiques hétérogènes, la réalité, d'une part, et ce que l'on pourrait nommer, d'autre part, en reprenant une formule d'Yves Bonnefoy, « l'imaginaire métaphysique »². L'espace bucolique devient le lieu de l'*être*, un lieu où le rêveur projette son aspiration à une réalité ontologique supérieure, plus substantielle que la réalité imparfaite et finie où nous vivons. N'importe quel lieu champêtre ou urbain peut devenir idyllique dès lors que l'imaginaire métaphysique du sujet le rehausse d'une qualité d'*être* supérieure. La structure oppositionnelle de l'idylle met ainsi en évidence un clivage caractéristique de la poésie moderne « entre l'intuition lucide et directe de ce qui est authentiquement réel, le vécu ici, maintenant, et l'imaginaire métaphysique »³ : d'un côté, la représentation des lieux de l'idylle devient plus réaliste, plus concrète, plus incarnée ; de l'autre, elle devient au contraire plus abstraite encore, plus universelle, en étendant l'idylle à la nature tout entière, dans sa dimension cosmique, ou en la réduisant à l'élémentaire, à l'indéfini, n'importe quel arbre ou n'importe quel oiseau suffisant à constituer le lieu en demeure de l'*être*. L'espace bucolique se définit désormais comme le lieu d'une plénitude subjective, un lieu où le sujet moderne, qui s'éprouve sur le mode du morcellement, de l'exil et de la séparation, peut renouer avec l'unité profonde son être. Un arbre, un chant d'oiseau ou le babil d'un nouveau-né suffit au poète des *Chansons des rues et des bois* pour éprouver cette unité divine de la nature dans laquelle il baigne. Cette expérience de l'unité ontologique manque au contraire toujours à Nerval, mais il cherche inlassablement, à travers

2 Yves Bonnefoy, *L'Imaginaire métaphysique*, Paris, Seuil, 2006.

3 *Ibid.*, p. 10.

la réalité imparfaite de son Valois natal, une réalité ontologique supérieure qui aurait gardé quelque chose de l'Unité originelle. Zola lui-même nous est apparu comme un génie ambivalent, soucieux d'élaborer un savoir quasi-scientifique sur la réalité en déconstruisant les croyances, les idéalizations trompeuses et les idéologies, mais réinvestissant par ailleurs la nature d'une sacralité nouvelle. L'idylle naît de ce clivage entre réalisme et « imaginaire métaphysique » : dans *Fécondité*, par exemple, le domaine agricole de Chantebled semble à tous une pauvre propriété, aride et sans intérêt ; Mathieu Froment, en revanche, parce qu'il la regarde avec les yeux de la foi, transfigure cette pauvre terre en un véritable paradis terrestre – Chantebled, à ses yeux, n'est plus un simple lopin de terre, mais devient la Terre même, le corps fécond de Cybèle. Sans cette foi solide chevillée au corps par laquelle le sujet se sent relié à l'être, le caractère fictionnel du mythe pastoral reparaît : quand l'être religieux investit les figures de l'idylle d'une réalité ontologique supérieure, l'incrédule n'y voit que des mythes, des fictions poétiques totalement illusoirs. La réinterprétation métaphysique du mythe pastoral, qui tend à le resacraliser, est donc inséparable d'une logique inverse qui le démystifie en faisant valoir la nature fictionnelle du sacré.

Cette logique démystifiante renouvelle l'idylle en profondeur en la redéfinissant sur un plan psychologique. La révolution romantique, qui place la question du sujet au cœur de la littérature, modifie le statut des fictions pastorales réinterprétées comme autant d'illusions, de rêves, de fantasmes et de fuites dans l'imaginaire. Symptômes d'un mal être mélancolique, la culture de ces vaines chimères revêt également une dimension contestataire : s'obstiner dans l'idylle, pour Hugo, Houssaye, Catulle Mendès ou pour d'autres écrivains « fantaisistes », c'est défendre leur droit à l'imaginaire, à la légèreté et à la poésie en somme, dans une société qui n'a d'yeux que pour l'Utile. Au-delà de la mélancolie ou de la contestation, le réinvestissement critique des figures de l'idylle nourrit, chez des poètes comme Nerval, Baudelaire ou Mallarmé, toute une psychologie de la création poétique. En jouant sur la polarité de la nature et de l'artifice, Nerval approfondit dans *Sylvie* la conscience des contradictions qui le constituent : la grande retrempe dans l'être à laquelle aspire le narrateur en retournant dans le Valois n'a pas lieu, l'artifice envahit jusqu'aux scènes les plus naïves et les plus proches, croyait-il, de la plénitude retrouvée. La mise à nu du caractère fictionnel de l'univers pastoral est ainsi révélatrice de la « fictionnalisation » du sacré, qui est l'un des caractères les importants peut-être de la modernité. Cette question de la fiction est également au cœur de la poétique mallarméenne et l'on a vu que *L'Après-midi d'un faune* s'attachait à déconstruire l'illusion de toute assise ontologique du langage. La réalité ontologique du monde est inaccessible à l'homme qui, en tant qu'être de langage, ne se rapporte à la nature que sur un mode symbolique ou mythologique : le langage le plus

ordinaire est créateur de mythes et la poésie, qui n'a d'autre lieu que la fiction, a pour seul privilège d'être une parole consciente de ses propres mythes. Cette conscience de soi de la parole poétique revêt, chez Baudelaire, le caractère d'un devoir éthique. La déconstruction du processus d'idéalisation inhérent à l'églogue, dans « Paysage », constitue une sorte d'auto-analyse poétique : elle met à nu les illusions, les dénégations et les déterminations affectives qui médiatisent le regard du poète sur la réalité qu'il veut peindre. La conscience lucide de son enfer intérieur permet seule, selon Baudelaire, d'établir une relation authentique avec autrui au travers de la parole poétique. L'approche psychologique de l'idylle réactive donc, chez ces poètes, la réflexivité originelle du genre : le chant du berger-poète célébrait, dans l'Antiquité, l'accord de la poésie, de la nature et du divin ; en analysant les déterminations psychologiques de l'illusion pastorale, le poète moderne, lui, ne peut qu'en constater la rupture.

438

L'analyse psychologique de l'idylle n'est pas le seul fait des poètes ; elle entre aussi dans l'écriture de prosateurs qui s'attachent à désidéaliser la représentation de la réalité. Dans *La Fortune des Rougon*, Zola va assez loin dans l'analyse des ressorts psychologiques et physiologiques de l'idylle de Silvère et Miette : il dissèque la chaste innocence des amants, en montrant la sourde révolte du désir insatisfait et le désir mortifère d'absolu qui la sous-tend ; il désacralise l'idéalisme politique des jeunes gens, en dévoilant le fond d'ignorance, de violence et d'érotisme sur lequel il repose. La déconstruction réaliste du mythe pastoral aboutit également à l'une des variations les plus modernes peut-être du thème de la retraite champêtre : sous la plume de Champfleury, de Balzac ou de Nadaud, l'on a pu voir ainsi l'espace bucolique décrit comme une simple destination de « vacances ». Le séjour de Blondet au domaine des Aigues, dans *Les Paysans* par exemple, n'a rien d'une retraite spirituelle ; le journaliste balzacien n'aspire ni à un bonheur idéal, ni à un ressourcement dans l'être, mais simplement à quelques jours de délassement, de vacances au vert et de repos, avant de retrouver le tourbillon épuisant de la vie parisienne. Cette réécriture totalement désacralisée de l'idylle n'en fait que mieux percevoir, par contraste, à quel point la poésie du XIX^e siècle est habitée par la question du sacré : là où le prosateur voit dans l'espace bucolique un agréable séjour de vacances, le poète y projette toute son inquiétude métaphysique, son désir d'être et sa conscience du sacré.

Dans son *Traité sur la nature de l'églogue* (1698), Fontenelle appelait de ses vœux une églogue sans chèvre ni brebis, centrée sur la seule idée philosophique du bonheur. L'évolution du genre aura été dans ce sens. Les différents enjeux historico-philosophiques et psychologiques qui se sont progressivement greffés sur les lieux communs rhétoriques de l'idylle ont alimenté un processus de dé-pastoralisation que les différents auteurs ont poussé plus ou moins loin. De

là l'exceptionnelle diversification des figures de l'idylle moderne, les bergers et les faunes côtoyant désormais, dans l'imaginaire du genre, tous les humbles des villes et des campagnes, les grisettes et les étudiants de Paris, les amoureux qui s'aiment dans les mansardes et les jardins publics, les enfants babillant sous le regard ébahi des vieillards, les poètes épris d'idéal et les bourgeois en vacances.

Bien des pistes restent à explorer au terme de cette étude qui ne prétend nullement à l'exhaustivité. Il faudrait aller à la rencontre d'autres œuvres, d'autres auteurs, d'autres arts aussi, et comparer, notamment le statut littéraire de l'idylle à son statut pictural, en intégrant à notre panorama les galants bergers de Watteau, la nature peinte sur le motif des peintres de Barbizon, les paysans de Millet et les premiers paysages impressionnistes, dont on sait qu'ils ont nourri constamment la réflexion des écrivains contemporains.

Même inachevé, cependant, ce parcours sur les chemins de l'idylle aura permis, nous l'espérons du moins, de mettre en lumière un aspect méconnu de ce XIX^e siècle « en habit noir » dont les crises font échos à celles d'aujourd'hui. Les chimères de l'idylle, en effet, nous situent au carrefour de la redéfinition du modèle rhétorique, de la crise de la représentation inhérente à la révolution subjective fondatrice du romantisme et de l'inquiétude métaphysique liée à la fictionnalisation du sacré. Cette conscience de la crise rend caduques les fictions naïves du bonheur pastoral. L'allégorie du berger-poète jouissant d'un loisir paisible sous la protection d'un Prince ne fonctionne plus pour des poètes désormais marginalisés dans leur propre société – et pourtant. Pourtant ces poètes en exil, si lucides sur la noirceur de leur époque, si conscients de la vanité des fictions poétiques, trouvent encore un sens à cette idylle qu'ils auraient pu tout aussi bien abandonner. Pourquoi s'obstinent-ils dans une réécriture critique de l'idylle, sinon parce qu'ils y trouvent, peut-être, une forme de joie, ou de consolation, conquise sur la négativité même de la crise ?

Les réécritures de l'idylle, au XIX^e siècle, nous semblent converger vers cette idée d'un lien entre l'inquiétude métaphysique qui caractérise la poésie moderne et la quête d'une joie, précaire et subjective, conquise sur le négatif. Auparavant, la retraite champêtre représentait un espace préservé des maux, des violences de l'histoire et des mutations historiques ; un univers pacifié, à l'image de la société idéale, un ordre stable et harmonieux, à l'image de la Création divine. Elle figurait, en somme, un idéal universel, déterminé de façon collective et relativement objective. La fracture historique de la Révolution de 1789 entérine la victoire définitive du temps sur l'espace et ruine la stabilité de l'ordre ancien. La conscience de cette crise entraîne une redéfinition de l'idylle moins liée à l'espace, désormais, qu'à la subjectivité. La critique des illusions pastorales s'apparente à un travail de deuil – deuil de l'unité originelle, deuil d'une assise ontologique du langage poétique et d'un statut sacré du poète, deuil d'un

bonheur stable qui échapperait aux vicissitudes de l'histoire –, mais ce travail est la condition même d'une joie nouvelle. L'idylle moderne, chez les grands auteurs du XIX^e siècle, s'apparente ainsi à une forme d'exercice spirituel : elle intègre la conscience de l'historicité, l'Éros dans sa dimension la plus charnelle, l'expérience mélancolique du désenchantement, voire, chez Mallarmé, l'expérience du Néant, mais elle dit également la joie, fugitive, qui peut naître de l'écriture, lucide, du négatif. L'émerveillement du vieillard hugolien penché sur le berceau d'un enfant d'un an ; un instant de paisible gaieté accordé au narrateur nervalien en compagnie de Sylvie, au terme d'une longue traversée de ses propres chimères ; l'espoir baudelairien d'une authentique charité conquise sur tous les faux-semblants de nos âmes bucoliques ; l'ivresse solaire du Faune mallarméen contemplant les peaux lumineuses de sa grappe vide – telles sont les nouvelles figures de l'idylle illuminant de leur joie vacillante le ciel noir et bourbeux du XIX^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

I – SOURCES ANCIENNES

1 – Textes antiques

- ARISTOTE, *Poétique*, éd. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- Bucoliques grecs*, t. II, *Pseudo-Théocrite, Moschos, Bion, Divers*, texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1927.
- HORACE, *Odes et épodes*, texte établi et traduit par François Villeneuve, revu par J. Hellegouarc'h, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1990.
- , *Satires*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1932.
- LONGIN, *Traité du Sublime*, traduction de Boileau, introduction et notes de Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Bibliothèque classique », 1995.
- LONGUS, *Pastorales, Daphnis et Chloé*, texte établi et traduit par Jean-René Vieillefond, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2002.
- THÉOCRITE, *Idylles*, dans *Bucoliques grecs*, t. I, texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2001.
- VIRGILE, *Bucoliques. Géorgiques*, édition bilingue présentée et annotée par Florence Dupont, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1997.
- , *Énéide*, éd. Jacques Perret, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1991.

2 – Autres textes antérieurs au XIX^e siècle

- BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri, *Paul et Virginie*, éd. Robert Mauzi, Paris, Garnier-Flammarion, 1992.
- , *Paul et Virginie*, dans *Romanciers du XVIII^e siècle*, t. II, éd. Étiemble, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- BERQUIN, Arnaud, *Idylles*, Paris, Ruault, 1775.
- BITAUBÉ, Paul-Jérémie, *Joseph, poème en neuf livres* ; dixième édition originale, revue et corrigée par l'auteur, Paris, Dentu, 1811.
- BOILEAU-DESPREUX, Nicolas, *Œuvres complètes*, introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

- CHABANON, Michel-Paul-Guy de, *Idylles de Théocrite, traduites en prose, avec quelques imitations en vers de cet auteur, précédées d'un Essai sur les poètes bucoliques*, Paris, Pissot, 1777.
- CHÉNIER, André, *Œuvres poétiques*, t. II, *Bucoliques, Épîtres et poétique, L'Invention*, éd. Georges Buisson, Orléans, Paradigme, 2010.
- *Œuvres poétiques*, t. I, *Imitations et préludes, Art d'aimer, Élégies*, éd. Georges Buisson et Édouard Guitton, Orléans, Paradigme, 2005.
- *Œuvres complètes*, éd. Gérard Walter, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.
- *Œuvres complètes*, publiées d'après les manuscrits par Paul Dimoff, Paris, Delagrave, 1946.
- *Poésies* [1872], éd. Louis Becq de Fouquières, reproduite en fac-similé, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1994.
- COLLETET, Guillaume, *Discours du poème bucolique, où il est traité de l'églogue, de l'idylle et de la bergerie*, Paris, Louis Chamhoudry, 1657.
- DELILLE, Jacques, *Œuvres complètes*, Paris, Didier, 1870.
- DUBOS, abbé Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, J. Mariette, 1719.
- FLORIAN, Jean-Pierre Claris de, *Œuvres complètes de Florian*, t. I, *Galatée. Estelle*, nouvelle édition, Paris, Ladrangue, Furne, 1829.
- FONTENELLE, Bernard Le Bovier de, *Poésies pastorales de M. D. F. avec un Traité sur la nature de l'églogue, et une digression sur les anciens et les modernes*, Paris, Brunet, 1698.
- FRAGUIER, abbé, « Dissertation sur l'églogue », *Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*, 1709, t. II.
- GABIOT, Jean-Louis, *Estelle et Némorin, mélodrame pastoral en 2 actes, en prose, tiré du roman de M. le Chevalier de Florian. Représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Ambigu-Comique, le 25 juin 1788. Paroles de M. Gabiot, Musique de M. Rigel*, Paris, chez Cailleau, 1788.
- GENEST, abbé Charles-Claude, *Dissertations sur la poésie pastorale, ou de l'idylle et de l'églogue*. À Messieurs de l'Académie Française, par M. l'abbé Genest, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1707.
- GESSNER, Salomon, *Œuvres complètes*, traduites par Hubert, Paris/Trévoux, Roret/Damptin, 1828.
- GUERVILLE, Harny de, FAVART Charles-Simon, FAVART, Justine, *Les Amours de Bastien et Bastienne, parodie du « Devin de village »*. Représenté à Bruxelles dans le cours du mois de novembre 1753 par les Comédiens françois sous les ordres de Son Altesse Royale, s.l, s.n, 1753.
- HARDION, Jacques, « Discours sur les bergers de Théocrite », *Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie des Inscriptions et belles-lettres*, 1723, t. IV.
- LÉONARD, Nicolas-Germain, *Idylles et poèmes champêtres*, La Haye/Paris, Desenne, 1782.

- MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature* [1787], éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005.
- RÉMOND DE SAINT-MARD, Toussaint, *Réflexions sur la poésie en général, sur l'épique, sur la fable, sur l'épigramme, sur la satire, sur l'ode et sur les différents petits poèmes comme sonnet, rondeau, madrigal, etc., suivies de trois lettres sur la décadence du goût en France*, La Haye, C. de Rogissart, 1734.
- La Renaissance bucolique, poèmes choisis (1550-1600)*, textes réunis et présentés par Françoise Joukovsky, Paris, Garnier-Flammarion, 1994.
- RONCARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions* [éd. posthumes, 1782, 1789], dans *Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, t. I.
- *La Nouvelle Héloïse* [1761], dans *Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, t. II.
- *Le Devin de village, intermède*, représenté à Fontainebleau devant le Roi, les 18 et 24 octobre 1752, et à Paris, par l'Académie Royale de Musique, le jeudi 1^{er} mars 1753, Paris, Chez la V. Delormel et Fils, 1853.
- SAINTE-LAMBERT, Jean-François de, *Les Saisons, poème*, Paris, Salmon, 1823.
- SCHILLER, Friedrich von, *De la poésie naïve et sentimentale* [1795], traduction de Sylvain Fort, Paris, L'Arche, 2002.
- Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance (Sébillot, Aneau, Peletier, Fouquelin, Ronsard)*, Introduction, notices et notes de Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche », 1990.
- URFÉ, Honoré d', *L'Astrée* [1607-1627], textes choisis et présentés par Jean Lafond, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1984.
- VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, Jean, *Les Foresteries* [1555], éd. Julien Travers, Caen, Leblanc-Hardel, 1899.

3 – Œuvres du XIX^e siècle

a) Œuvres littéraires

- ADAM, Antonius, *Mon Quatorze Juillet, idylle*, Lyon, impr. de L. Duc et F. Demaison, 1882.
- , *Les Bois de Chaville, idylle*, Paris, impr. de Vve Renou, Maulde et Cock, 1880.
- , *Lion-sur-Mer, idylle*, Paris, impr. de Vve Renou, Maulde et Cock, 1880.
- , *Le Pain bénit. Idylle*, Paris, Quantin, s.d.
- AGUILHON, Émile d', *Une idylle dans la vie d'un artiste*, Montauban, impr. de Bertuot, 1875.

- AILLAUD, Louis-Maxime, *Le V véritable Amour, ou les Noces de village, comédie pastorale en 3 actes et en vers libres, suivie d'un divertissement composé de chants et de danses*, Marseille, impr. de Réquier, 1835.
- ALVERNHE, Louis, *Los Flous dé lo mountagno, poésie patoisés amusantes, pastorales, descriptions, dialogues comiques, ouvrage suivi de plusieurs poésies françaises du même auteur*, Rodez, impr. de Broca, 1880.
- AMANIEUX, Marc, *Formose, poème, précédé d'une lettre à Armans Silvestre. Commencement bucolique, les parias, la bataille humaine, l'idylle finale*, Paris, Ollendorff, 1891.
- ARBAUD-JOUQUES, Comte Philippe d', *Les Quatre Saisons, idylles et mélodies, suivies d'airs champêtres et d'une notice sur les Biferari*, Paris, Garnier frères, 1857.
- , *L'amoureuse de Corinthe, ou le Cristal magique, idylle dramatique en un acte et en vers. 1852-1853*, Marseille, impr. de Vve Olive, 1854.
- , *La Corinthienne, idylle sociale, avec une traduction de la Magicienne de Théocrite, diverses poésies et notes de l'auteur*, Paris, Garnier frères, 1850.
- , *Idylles antiques et sonnets*, Paris, Garnier frères, 1846.
- , *Etnéennes, idylles dans la manière antique, accompagnées de notes et d'une dissertation sur les flûtes des anciens*, Paris, Garnier frères, 1845.
- ARDANT, Francis, *Sous les Glycines, idylle rimée en 1 acte*, Paris, P.-V. Stock, 1899.
- ARNAULD, abbé Victor, *Les Chants de la muse latine et française, ou Cantiques, odes, élégies, idylles, descriptions, églogues, hymnes sur les sujets les plus intéressants des livres saints, de la religion et de la nature*, Avignon, impr. de L. Aubanel, 1841.
- ARPIN, Hélène, *Zolo et Amoris, églogue*, Bordeaux, Féret, 1859.
- ASTRUC, Éloimir, *Les Landes de Torrez, idylle*, Bordeaux, impr. de E. Crugny, 1877.
- BABU, Jean, *Églogues poitevines sur différentes matières de controverse, pour l'utilité du vulgaire du Poitou*, Niort, impr. de Favre, 1875.
- BALZAC, Honoré de, *Les Paysans*, dans *La Comédie humaine*, t. IX, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.
- BANVILLE, Théodore de, *Œuvres poétiques complètes*, édition critique publiée sous la direction de Peter J. Edwards, avec Peter S. Hambly, François Brunet, Eileen Souffrin-Le Breton, Philippe Andrès et Rosemary Lloyd, 8 vol., Paris, Champion, 1994-2001.
- , *Idylles prussiennes*, Paris, A. Lemerre, 1871.
- BARANDEGUY-DUPONT, *Bucoliques du moulin des Cressonnieres (près Gonesse)*, Paris, A. Laîné, 1864.
- BARBIER, Jules, *Amour et bergerie*, comédie en 1 acte, en vers, Paris, impr. de Dondey-Dupré, 1848.
- BARBIER, abbé Paul, *Les Idylles de Jeanne*, Orléans, impr. de G. Michau, 1898.
- BARBIER, Pierre, *Au Bois sacré, idylle en 1 acte en vers*, Paris, C. Lévy, 1893.

- BARUTEL, Adolphine Bonnet, *La Liberté dans un cachot, chant d'un prisonnier, ode. À mon amie Louise B., confidence, élégie. Le Secret de Rose-Marie, idylle. Jour et nuit, odelette*, Toulouse, Rouget Frères, 1868.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, éd. John E. Jackson, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche classique », 1999.
- , *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, t. II, 1976.
- , *Correspondance*, éd. Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1973.
- BAUDOIN, Alphonse, *À Corinthe ! comédie-idylle en 2 actes et 4 tableaux*, Paris, A. Lemerre, 1883.
- BAUGÉ, Théodore-Charles, *Ode pindarique, contes, apologues, histoires pastorales, pensées et portraits Saumurois*, Saumur, impr. de Roland fils, 1852.
- BAZOT, Étienne-François, *Contes et autres poésies, suivis des Mœurs villageoises, nouvelle pastorale mêlée de vers*, Paris, Barba, 1820.
- BEAUFILS, Édouard, *Au Pont Kerlô, idylle en 1 acte, en vers (Rennes, salle des fêtes de l'Hôtel de ville, Association artistique et littéraire de Bretagne, 19 mai 1894)*, Paris, Lemerre, 1894.
- BEAUFORT D'HAUTOUL, Comtesse Anne-Marie de, *Églogue sur la naissance de S.A.R. Monseigneur Henri-Charles-Ferdinand-Marie-Dieudonné, duc de Bordeaux*, Paris, impr. de L.-T. Cellot, 1820.
- BEAUPLAN, Arthur Rousseau de, *Claudine, ou les Avantages de l'inconduite, étude pastorale et berrichonne (parodie de Claudie)*, par MM. Siraudun et Arthur de Beauplan (Paris, théâtre Montansier, Palais-Royal, 22 février 1851), Paris, Giraud et Dangeau, 1851.
- BELZ DE VILLAS, *La Question de Monte-Carlo dans la loi commune qui régleme les casinos en France, suivie de : Une idylle à Monte-Carlo*, Paris, Bibliothèque des modernes, 1895.
- BÉRAT, Eustache, *Les Souvenirs, idylle*, Rouen, impr. de F. et A. Lecoinge, 1850.
- BERNARD, Thalès, *Nouvelles Mélodies pastorales*, Paris, C. Vanier, 1858.
- , *Mélodies pastorales*, Paris, Taride, 1856.
- BERQUIN, Arnaud, *Idylles et romances*, Paris, Levacher, 1802.
- BLANCHEMAIN, Prosper, *La Chanson d'autrefois, idylle dramatique*, extrait du « Bulletin de la Société archéologique, littéraire et scientifique du Vendômois », Vendôme, impr. de Lemercier et fils, 1873.
- BLÉMONT, Léon Petitdidier, dit Émile, *Les Pommiers en fleur, idylles de France et de Normandie. Les Matins d'or et les nuits bleues. Chansons des champs. La Plage et la falaise*, Paris, Charpentier, 1891.
- BOISARD, François, *Nérelle, roman pastoral*, Caen, impr. de P. Poisson, 2 vol., 1817.
- BONNAFÉE, Édouard, *Idylle*, Mâcon, impr. de Protat frères, 1888.

- BOUÉ DE VILLIERS, Amaury-Louis-R., *Les Amoureux de Flavie, idylles normandes*, Paris, Renaud, 1864.
- BOUISSOU, Pierre, *À ma Fille, le jour de sa première communion. Le Lys, idylle*. Cahors, impr. de H. Combarieu, 1860.
- BOURDEREAU, L., *Perette et Bastien, opérette pastorale en vers et en un acte*, poème de M. L. Bourdereau, musique de Ch. Le Corbeiller, Paris, « Théâtre de Salon », impr. de Delalain, 1868.
- BOURGET, Paul, *Une Idylle tragique (mœurs cosmopolites)*, Paris, Lemerre, 1896.
- BOUSSON DE MAIRET, Emmanuel, *Éloge historique et littéraire de l'abbé d'Olivet, suivi de notes et accompagné de son idylle latine sur l'origine de Salins, traduite en français pour la première fois par M. E. Bousson de Mairet*, Paris, Hachette, 1839.
- BRAZILLIER, François, *Le Prix du bonheur, simple idylle*, Paris, A. Charles, 1898.
- BRIAULT, Édouard, *L'Idylle des cancrecs*, Lorient, E. Grouhel, 1869.
- BRINGER, Rodolphe, *Une Idylle à Montmartre*, Paris, F. Juven, coll. « Petite collection du Rire », 1898.
- , *Les Drames et les idylles d'amour. Filles des tsars, grand roman inédit*, Paris, S. Schwarz, 1897.
- BRIZEUX, Auguste, *Œuvres complètes, précédées d'une notice par Saint-René Taillandier*, Paris, Michel Lévy, 1860.
- BUCHON, Max, *Chants populaires de la Franche-Comté, avec une notice biographique par Champfleury*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1878.
- , *Noëls et chants populaires de la Franche-Comté*, Salins, Billet et Duvernois, 1863.
- BUCHON, Max, et HEBEL, J.-P., *Poésies complètes de J.-P. Hebel, traduites et suivies de scènes champêtres par Max Buchon*, Paris/Berne, Borrani et Droz/Librairie J. Dalp, 1853.
- CAMERLINCK, *L'Heureuse Naissance du roi de Rome, imitation de la IV^e églogue de Virgile*, Paris, l'auteur, 1811.
- CARO, Pauline Cassin, dame Elme, *Idylle nuptiale*, Paris, C. Lévy, 1896.
- CARRA, Pierre, *Chanson pastorale, parole et musique de Pierre Carra*, Lyon, Lépagniez, 1859.
- CARUEL, C., *À quoi rêvent les jeunes filles, idylle*, Paris, Société anonyme de publications périodiques, 1887.
- CHAISSNEAU, abbé Charles, *Idylle sur la paix, dédiée aux Bourbons*, Paris, impr. de C.-F. Paris, 1814.
- , *Fête champêtre, ou Idylle sur la paix*, Paris, impr. de Gillé, an IX [1801].
- CHANSROUX, Antoine, *Le Félibrige, idylle dramatique en 1 acte et en vers*, Avignon, J. Roumanille, 1896.
- CHARLIEU, Hector de, *Dans les blés, idylle par Hector de Charlieu*, Paris, Librairie théâtrale, 1856.
- CHATEAUBRIAND, François-René, *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.

- CHATELAIN, Jean-Baptiste-François-Ernest, chevalier de, *Pauline et Marcelin, pastorale*, Paris, l'auteur, 1822.
- CHAUSSARD, Paul, dit Publicola, *Bibliothèque Pastorale ou Cours de littérature champêtre, contenant les chefs-d'œuvres [sic] des meilleurs poètes pastoraux, anciens et modernes, depuis Moïse jusqu'à nos jours*, Paris, Genest Aîné, 4 vol., 1803.
- CLAIRVILLE, Louis-François Nicolaïe, dit, *Colombe et perdreau, idylle en 3 actes, par MM. J. Cordier et Clairville* (Paris, Variétés, 15 août 1846), Paris, impr. de Maistrasse et Wiart, 1846.
- CEURET, Louis, *Académie des jeux floraux. La Dernière églogue ou l'églogue sous deux parapluies, pièce qui a obtenu le prix*, Draguignan, impr. de Bernard, 1844.
- COMPERAT, Alfred Dr., *Sous le ciel, églogue dédiée à la Société centrale d'agriculture de l'Yonne, à l'occasion du concours agricole de Sens des 9 et 10 juin 1867*, Sens, Duchemin, 1867.
- CONSTANTIN, Marc, *La Prairie, ou le Bonheur aux champs, fantaisie pastorale à grand orchestre, avec solos de chant et chœurs, musique de J. Denault*, (Paris, jardin d'hiver, 22 mai 1851), Paris, impr. de Mme de Lacombe, 1851.
- COPPÉE, François, *Le Banc, idylle parisienne*, Paris, Lemerre, 1887.
- , *Une idylle pendant le siège*, Paris, Lemerre, 1874.
- COURCY, Alfred Potier de, *Une idylle à Paris*, Paris, J. Gervais, 1882.
- CROUSILLAT, Antoine-Blaise, *Noëls composés en langue provençale par A-B. Crousillat, accompagnés de notes à l'aide desquelles les personnes à qui cet idiome est peu familier pourront avoir une parfaite intelligence du texte, et suivis d'une églogue latine « Christus nascens », avec traduction provençale en regard*, Avignon, A. de Gros, 1880.
- DAMIN, Louis, *La Naissance du roi de Rome, idylle à S.M. l'Impératrice*, Paris, impr. de Lefebvre, 1811.
- DAVEIGNO, Jules, *Idylle de mai*, Lyon, L. Duc et F. Demaison, 1882.
- DELAPORTE, Michel, et POTIER, Charles, *Estelle et Némorin, pastorale bouffonne en 2 actes, mêlée de chant*, Paris, Tresse, 1844.
- DELAPORTE, Victor, S.J., *Les Trente sous de Vincent de Paul, idylle dramatique enfantine, en 1 acte, en vers*, Paris, V. Retaux et fils, 1893.
- DELIÈRE, Edmond, *La Nouvelle Antigone, idylle moderne par Edmond Delière, poésie couronnée par l'Académie des jeux floraux*, Saint-Quentin, impr. de C. Poette, 1874.
- DELISLE, Charles, *Hyacinthe, idylle moderne*, Castelsarrasin, P. Coudol, 1858.
- DELON, Charles, *Idylles enfantines*, Paris, Hachette, coll. « Bibliothèque des écoles et des familles », 1884.
- DELTUF, Paul, *Idylles antiques, élégies*, Paris, Didot frères, 1851.
- DEREBOUL-BERVILLE, Chev., *La Rosière de Surène, idylle*, Paris, impr. de E. Pochard, 1825.
- DESBORDES-VALMORE, Marceline, *Cœuvres poétiques*, t. I, 1819-1833. *Idylles. Élégies*, t. II, 1833-1859. *Élégies. Romances. Mélanges. Fragments. Poésies posthumes*, t. III, 1819-

1859. *Les Enfants et les Mères*, publiées par Auguste Lacaussade, Paris, Lemerre, 3 vol., 1886-1887.
- , *Les Veillées des Antilles* [1821], présentation d’Aimée Boutin, Paris, L’Harmattan, 2006.
- DESROCHES, Marie-Jeanne-Bongour, *Poésies sacrées et œuvres diverses de Madame Desroches, contenant ses élégies, ses idylles, ses épîtres et deux nouvelles en prose*, Paris, Rosa, 1820.
- DESTOMBES, abbé Louis, *Comment je me fis ermite à sept ans, bucolique*, Cambrai, impr. Carpentier, 1846.
- DESTOURNELLES, Alfred, *Le Loup dans la bergerie*, Paris, Perrin, 1886.
- DEVILLE, Achille, *Chants bucoliques*, Alençon, Poulet-Malassis et de Broise, 1856.
- , *Le Tombeau de Virgile, églogue*, Rouen, impr. de A. Péron, 1845.
- DOCHEZ, Emmanuel, *Idylles françaises*, Œuvre posthume, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1877.
- DOCQUIN, Georges, *Idylle parisienne, monologue en vers*, Paris, Sichler, coll. « Le Cri-Cri, bibliothèque théâtrale », n° 14, 1888.
- DOLGIN, A., *Idylle russe, traduite du russe par X. Kouprianoff et J. Couturier*, Paris, F. de Launay, 1891.
- DORION, Claude-Auguste, *Poésies lyriques et bucoliques, suivies d’Héromède, reine de Ségeste, tragédie en cinq actes*, Paris, Didot, 1820.
- DUBOS, E.-Constant, *Les Fleurs, idylles morales, suivies de poésies diverses*, Paris, Collin, 1808.
- DUCROS, Alexandre, *Une visite pastorale*, Nîmes, impr. de Roger et Laporte, 1884.
- DUMANOIR, Philippe-François Pinel, dit Philippe, *Le Loup dans la bergerie*, vaudeville en 1 acte, par MM. Dumanoir et Édouard Brisebarre, Paris, Beck, 1842.
- DUMERIL, *Églogue sur le voyage du Premier Consul dans les départements de la Belgique et de la rive gauche du Rhin*, Paris, impr. de C.-F. Patris, an XI [1803].
- DU PLESSYS, Maurice, *Le Premier Livre pastoral*, Paris, Vanier, 1892.
- DUPONT, Ernest, *Idylles joyeuses*, Paris, Vanier, 1893.
- DUPONT, Pierre, *Dix Églogues, poèmes bucoliques, par Pierre Dupont*, Lyon, impr. de Pinier, 1864.
- , *Le Chant des paysans*, Paris, chez l’auteur, 1849.
- , *Le Chant des ouvriers*, Paris, chez l’auteur, 1849.
- DUSAUSOIR, François-Jean, *Le Bois de Boulogne, poème suivi de notes historiques et critiques par Dusausoir ; suivi de Hylas et Chloé ou point de roses sans épines, idylle*, Paris, Rouillet, an IX [1801].
- ENJOY, Paul d’, *Idylle bretonne, 1 acte, avec chant*, Saint-Malo, impr. de P. Chenu, 1897.
- ESTÈVE, Barthélemy Stève, dit abbé, *Anna la prophétesse. Les Bergères de la Palestine au temps du Messie. Pastorales*, Poitiers, H. Oudin, 1864.

- ETWALT-LESSUOR, J., *Bertrand, ou les Naufragés de l'île des Anges, idylle dramatique en 5 actes, en vers*, Paris, V. Retaux et fils, 1892.
- , *Un soir, idylle lyrique en trois tableaux*, Paris, V. Retaux et fils, 1892.
- FAYEL, H., *Tonino. Le Père Jean. Mes voisins. La Poupée de Gretchen. Une idylle*, Paris, Hachette, coll. « Bibliothèque des écoles et des familles », 2^e éd., 1896.
- FERRÉ, C.-H., *Idylle sur la naissance de Jésus-Christ*, Le Mans, impr. de Gallienne, 1852.
- FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet* [1880], dans *Œuvres*, éd. A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1952.
- FONSERANE, Jean-François-Alexandre Costesèque, pseud., *Les Amants des Corbières. Le Chevalier Ugo, légende atacienne. Léonce et Madeleine, idylle. Marie de Réalsès, roman*, Poitiers, impr. de Blais, Roy et Cie, 1890.
- FONTAINAS, André, *Crépuscule. Les Vergers illusoirs. Nuits d'épiphanies. Les Estuaires d'ombre. Idylles et élégies. L'Eau du fleuve*, Paris, Société du Mercure de France, 1897.
- FRANCE, Anatole-François Thibault, dit Anatole, *Poésies de Anatole France : Les Poèmes dorés. Idylles et légendes. Les Noces corinthiennes*, Paris, Lemerre, 1896.
- FRÉMY, Arnould, *Le Loup dans la bergerie, comédie en 1 acte et en prose (Paris, Odéon, 19 décembre 1852)*, Paris, Michel Lévy frères, 1853.
- GALLET, Louis, *Xavière, idylle dramatique en actes, d'après le roman de Ferdinand Fabre, poème de Louis Gallet (prose et vers), musique de Théodore Dubois (Paris, Opéra-comique, 1895)*, Paris, C. Lévy, 1895.
- GAUD, Auguste, *Bonne fée, à propos en vers, par M. P. Corneille (suivi de : Nanette, idylle rustique, par A. Gaud)*, La Mothe-Saint-Héray, Guittet, 1899.
- , *Au pays natal, idylles et poèmes*, Niort, L. Clouzot, 1893.
- GAUDIN, Paul, *Scherzo, idylles et odelettes*, Paris, Dentu, 1867.
- GAUTHIER DE CLAGNY, Prosper, pseud. Pégé de Cêhel, *Quatre chapitres extraits de : Lauréate du lycée de filles de Fouilly 1^o A Nice. Bataille de fleurs des enfants. 2^o Fanny Picard. Monsieur Guber. A Famous wig. 3^o Une idylle. 4^o Certificat de civisme*, Nice, chez les principaux libraires, 1893.
- GAUTIER, Théophile, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004.
- GENLIS, Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin, Mise de Sillery, Ctesse de, *L'Idylle d'un « gouverneur ». La comtesse de Genlis et le duc de Chartres, par Gaston Maugras*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1804.
- GHEUSI, Pierre-Barthélemy, *Kermaria, idylle d'Armorique en 3 actes, précédée d'un prologue (Paris, Opéra-comique, 1897)*, Paris, impr. de P. Dupont, 1897.
- GILLET, Georges, *Idylle parisienne, monologue en vers, dit par Leroy*, Paris, P. Ollendorff, 1883.
- GINISTY, Paul, *Les Idylles parisiennes*, Paris, P. Ollendorff, 1881.
- GIRARDIN, Delphine Gay, Mme Émile de, *Qu'on est heureux d'être curé ! Stances pastorales*, Paris, Barba, 1833.

- GODET, Philippe, *Scène d'amour (acte II) de Janie, idylle musicale en 3 actes, poème de Philippe Godet, musique de E. Jacques-Dalcroze (d'après une nouvelle, de G. de Peyrebrune)*, Paris, Impr. de Morris, 1897.
- GOLZAN, Léon, SANDEAU, Léonard-Silvain, Julien, dit Jules, *Vaillance, par Jules Sandeau. Une pastorale, par Léon Golzan*, Bruxelles, Impr. du « Politique », 1843.
- GRÉVILLE, Henry, pseud. de Mlle Alice Henry, plus tard Mme Durand, *Idylles*, Paris, E. Plon, Nourrit, 1885.
- GUAY, Charles-Emmanuel, *Félicitation à M. Boisselier, peintre, nommé chevalier de la Légion d'honneur, Imitation de la première églogue de Virgile*, Versailles, impr. de Montalant-Bougleux, 1842.
- GUÉNÉE, Adolphe, *Deucalion et Pyrrha, pastorales mythologiques, de MM. Clairville et Guénée*, Paris, Dentu, 1870.
- GUÉNIN, Eugène, *Bucoliques*, Paris, Pairault, 1893.
- GUÉRIN, Amand, *Efflam, idylle bretonne*, Paris, I. Pesron, 1851.
- GUÉRIN, Maurice de, *Poésie*, éd. Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984.
- GUÉRIN D'ESTRICHE, Nicolas-Armand-Martial, *Myrtil et Méricerte, pastorale héroïque*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1882.
- GUESDON, D.-A., *Fables orientales et nouvelles idylles dédiées à S.M. la reine Hortense*, Paris, Barba, 1812.
- GUILLEMIN, Alexandre, *Ruth, églogue biblique*, Paris, A. Le Clère, 1845.
- HALMA, Nicolas, *Idylle sur la mort de S.A.R. Mgr le duc de Berry*, Paris, impr. de J.-M. Eberhrt, 1820.
- HAREL, Paul, 2 août 1884 (*Petit concerto pour orgue de Barbarie. Sous la côte, idylle*), Caen, impr. de Ramon, 1884.
- HÉRICHAULT, Charles d', *Les Cousins de Normandie, roman pastoral du temps de la Terreur*, Paris, Didier, 1874.
- HEROLD, André-Ferdinand, *Intermède pastoral*, Paris, Édition du Centaure, 1896.
- HÉRY, Victor, *Le Cachet d'Hippocrate, églogue médicale*, Reims, L. Mérieux, 1861.
Hommage à C.F. Denecourt. Fontainebleau. Paysages – Légendes – Souvenirs – Fantaisies, textes réunis et présentés par Auguste Luchet, Paris, Hachette, 1855.
- HOUSSAYE, Arsène, *Les poésies d'Arsène Houssaye*, Paris, Dentu, 1877.
- HUGO, Victor, *Œuvres complètes. Roman*, éd. par le Groupe Hugo, Paris-VII-Jussieu, sous la direction de Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 3 vol., 2002.
- , *Œuvres complètes. Critiques. La Préface de Cromwell, Littérature et philosophie mêlées, William Shakespeare, Proses philosophiques des années 60-65*, éd. par le Groupe Hugo, Paris-VII-Jussieu, sous la direction de Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.
- , *Œuvres poétiques*, éd. Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1964, t. II, 1967, t. III, 1974.

- , *Les Misérables*, éd. Maurice Allem, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.
- , *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, éd. Jacques Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.
- HUGUENIN, Pierre, *Les Idylles*, Paris, Lemerre, 1894.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *En rade* [1887], éd. Jean Borie, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1984.
- , *À rebours* [1884], éd. Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1977.
- JACLOT, de Saulny, *Les Passe-temps lorrains, ou Récréations villageoises, recueil de poésies, contes, nouvelles, fables, chansons, idylles, etc. en patois*, Metz, Lorette, 1854.
- JALLAIS, Amédée-Jean-Baptiste Font-Réaux de, *Estelle et Némorin, bucolique musicale en 1 acte, paroles de M.A. de Jallais, musique de M. Ancessy, représentée pour la première fois à Paris, sur le Théâtre des Folies-Nouvelles, le 21 juillet 1856*, Paris, Beck, 1856.
- JANIN, Jules, *Contes fantastiques et littéraires* [1863], présentation de Jean Decottignies, Paris/Genève, Slatkine Reprints, 1979.
- , *Les Gâtés champêtres, par Jules Janin*, Paris, Michel Lévy frères, 2 vol., 1851.
- JAUFFRET, Louis-François, *Idylles sur l'enfance et l'amour maternel, mises en vers par Mme Defrance, née Chompré*, Paris, impr. de Crapelet, an IX [1801].
- JIBÉ, *Sornettes et pastorales*, Limoges, impr. de Rathier, 1891.
- JOANNIS, *Idylle. Palémon et Damète*, Paris, Dentu, 1821.
- JOBERT, abbé Narzale, *La « Verginella », idylle*, Paris, A. Deschamps, 1873.
- JOLY, Adolphe, *La Fête de Saint-Cloud, pastorale en 1 acte, par MM. Joly et Jouanny, jouée au théâtre Beaumarchais et au théâtre Saint-Germain*, Paris, Beck, 1866.
- LA CHAUSSADE, T. de, *Jacques Vingtras : la Bergerie ; le Kaiserlick*, Paris, bureaux du « Siècle », 1879.
- LACOSTE, Alexandre, *Idylle, monologue*, Paris, impr. de J. Kugelmann, 1889.
- LAFARGUE, Fernand, *Une idylle à Taïti*, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1887.
- LAFENESTRE, Georges, *Idylles et chansons (1860-1874)*, Nouvelle édition, Paris, P. Ollendorff, 1883.
- LAFFILLÉ, Charles, *La Fête de l'hymen, ronde pastorale*, Paris, Dentu, 1816.
- LAFORGUE, Jules, « Pan et la Syrinx, ou l'invention de la flûte à sept tuyaux », dans *Moralités légendaires*, éd. Daniel Grojnowski et Henri Scepi, Paris, Garnier-Flammarion, 2000, p. 179-202.
- LAISNÉ, Pierre-Marie, *Chansons normandes du moulin et de la fête du moulin de La Rivière, en Normandie, près des Andelys ; accompagnés du chant de mai : la Carriole du courtier ou Mon voyage en Normandie, et suivies d'une Idylle philosophique*, Paris, impr. de Maulde et Renou, 1840.
- LAMARTINE, Alphonse de, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marius-François Guyard, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.

- , *Geneviève, histoire d'une servante*, Paris, impr. de Wittersheim, 1850.
- LA MONTAGNE, Pierre de, *Laure et Pétrarque, églogue héroïque, suivie de stances à M. Charles Pougens*, Paris, l'auteur, 1822.
- LA MORVONNAIS, Hippolyte Michel de, *Les Rêves aux mânes du général Foy, suivis d'Églogues et de poésies élégiaques*, Paris, les marchands de nouveautés, 1826.
- LA MOTTE, Antoine Houdar de, *Issé, pastorale héroïque en 5 actes*, Paris, Vve Dabo, 1822.
- LANCELOT, Jean, *Les Amours de Blaise, suivi de : Une idylle ; Simplicité ; L'Oie sauvage ; Premier mai*, Paris, J. Lévy, 1886.
- LAPRADE, Victor de, *Idylles héroïques*, Paris, Michel-Lévy frères, 1858.
- LAROQUE, Jean, *Idylles parisiennes*, Paris, Librairie de la Société des gens de lettres, 1862.
- LARRIEU, René-Pierre, *L'Idylle du pauvre !* Paris, L. Vanier, 1879.
- LAUTREY, Louis, pseud. François Dejoux, *Daphnis et Chloé, pastorale en cinq tableaux, en vers, d'après le roman grec*, Paris, Lemerre, 1895.
- LAVAISSIÈRE DE LAVERGNE, Alexandre-Marie-Anne de, *Épouse ou mère, deuxième partie du lieutenant Robert, par Alexandre de Lavergne (Un dîner chez de bonnes gens, par X La Résurrection de l'amour, idylle mythologique, par X)*, Paris, Degorce-Cadot, 1874.
- LAVAL, Louise, *La Rose, idylle. À Mme d'Altenheim (Gabrielle Soumet)*. Versailles, impr. de A. Montalant, 1859.
- LECONTE DE LISLE, Charles-Marie, *Œuvres complètes*, t. II, *Poèmes antiques* [1852, 1874], éd. Edgard Pich, Paris, Champion, 2011.
- LEFÈVRE, Georges, *Le Faune, pastorale en 1 acte et en vers*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1895.
- LE FILLEUL DES GUERROTS, Désiré-François, *Les Fleurs de la Fête-Dieu ou l'Effet des richesses, idylle*, Rouen, impr. de A. Péron, 1845.
- LEHER, M.-J.-A., *Fragment d'idylle, poésies, avec lettre de Maurice Rollinat*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1898.
- LEMERCIER DE NEUVILLE, Louis, *Mon village, intermède pastoral en 1 acte et en vers*, Marseille, tous les libraires, 1868.
- LEMOYNE, Camille-André, *Une idylle normande. (Pensées d'un paysagiste. Notes de voyage)*, Paris, A. Lemerre, 1874.
- LEPAGE, Auguste, *Une idylle au village*, Paris, Firmin-Didot, 1890.
- LESCARRET, Jean-Baptiste, *Une idylle dans les montagnes, ou l'éducation de Jacqueline*, Bordeaux, Féret et fils, 1886.
- LESNÉ, Mathurin-Marie, *Esther, ou l'Éducation paternelle, poème en 6 chants, dédié aux demoiselles à marier*, par L.R.F. Lycas et Stilla, idylle, Paris, C. Leclère, 1839.
- LE VAVASSEUR, Gustave, *Poésies complètes*, éd. revue et corrigée, Paris, Lemerre, 5 vol., 1888-1896.
- LINGAY, Joseph, *Hommage d'un Français à S.M. le roi de Rome, contenant un poème sur la naissance de S.M. ; Rome ancienne et Rome moderne, églogue héroïque ; un chant de*

gloire en l'honneur du duc de Montebello et des stances sur le mariage de S.M. l'empereur des Français, Paris, Dentu, 1811.

LOIZEROLLES, Jean-Simon Aved de, *Le roi de Rome, poème allégorique, imité de la quatrième églogue de Virgile*, Paris, impr. de Michaud frères, 1811.

LOQUIN, Anatole ; pseud. Paul Lavigne, Louis Sévin et Ubalde), *La Sorcière d'Espelette, ou Une idylle au pays basque, pièce lyrique en 3 actes, paroles de MM. Anatole Loquin et S. Mégret de Belligny, musique de Louis Amoureux*, Bordeaux, impr. de J. Durand, 1890.

LOTI, Pierre, pseud. de Louis-Marie-Julien Viaud, *L'Île de rêve, idylle polynésienne en 3 actes, poème de Pierre Loti, André Alexandre et Georges Hartmann, musique de Reynaldo Hahn*, (Paris, Opéra-comique, 23 mars 1898), Paris, Calmann-Lévy, 1898.

–, *Rarahu, idylle polynésienne, par l'auteur d'« Ariyadé »*, Paris, Calmann-Lévy, 1879.

LYS, Georges de Bonnerive, connu sous le nom de, *Une Idylle à Sedôm*, Paris, C. Dalou, 1889.

MABILEAU, François, *Les Idylles bretonnes : poésies*, avec préface de René Asse, Lorient, Mme Huber, 1889.

MADELEINE, Jacques ; pseud. de Jacques Normand, *L'Idylle éternelle. Avec une préface de Catulle Mendès*, Paris, P. Ollendorff, 1884.

MAHÉ, Jules, *La Mort d'un grillon, idylle poésie de Jules Mahé et Bouvier*, Paris, F. Bigot, 1888.

MAIGNEN, Louis, *Scènes et idylles*, Paris, impr. de A. Lainé et J. Havard, 1862.

MALAFOSSE, Louis de, *Académie des jeux floraux, concours de 1860. Les Fleurs bleues, idylle*, Toulouse, impr. de Douladoure frères, 1860.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. I, 1998, t. II, 2003.

MAQUAN, Hippolyte, *Idylles religieuses et familières*, Paris, E. Dentu, 1859.

MARCELLUS, Marie-Louis-Auguste de Martin du Tyra, comte de, *Odes sacrées, idylles et poésies diverses*, Paris, Ladvocat, 1825.

MARIA, Carla, *Une idylle au Cachemire*, Paris, A. Picard et Kaan, 1888.

MARQUIS, Dr. Alexandre-Louis, *Les Solanées, ou les Plantes vénéneuses, idylle*, Rouen, impr. de P. Périaux, 1817.

MATABON, Hippolyte, *L'Heure vermeille, idylle*, Marseille, impr. de Barlatier-Feissat père et fils, 1882.

MAUREL, Antoine, *Le Mystère de la naissance de N.-S. Jésus-Christ, pastorale en 4 actes, en vers français et provençaux*, Marseille, V. Boy, 1856.

MAZERAT, Hylas, *La Porciade, idylle*, Paris, impr. de Boulé, 1845.

MÉNARD, Auguste, *Les Voluptés de l'idéal, idylle dramatique en 5 actes, en vers*, Paris, E. Lachaud, 1872.

MENDÈS, Catulle ; pseud. C.Valérius, *Les Idylles galantes*, Paris, E.Dentu, 1891.

–, *Lesbia*, Paris, Maurice de Brunhoff, 1886.

- MERCIER, Louis, *Bouquet d'idylles*, Besançon, impr. de P. Jacquin, 1894.
- , *Le Bouquet surpris (idylle)*, Besançon, impr. de Dodivers, 1882.
- MÉRÉ, Élisabeth Guénard, *Contes à nos enfants, par la Bonne de Méré, suivis des « Deux agneaux », pastorale en un acte et en prose*, Paris, Locard et Davi, 1825.
- MICHEL, J.-B., de Fresnoy, *églogues et fables*, Bourbonne, Dufey, 1885.
- MILLE, N, *Idylle*, Nantes, impr. de V. Forest et E. Grimaud, 1853.
- MILLIEN, Achille, *Chants agrestes*, préface de Thalès Bernard et musique d'Albert Sowinski, Paris, Dentu, 1862.
- MIRABAUD, Albert, *Théâtre de la vie et de la mort. Comme on n'aima jamais, idylle tragique en une journée et sept tableaux*, Paris, Chamuel, 1899.
- MONAVON, Gabriel, *Acis et Galathée (idylle antique)*, Lyon, lithographie de St-Côme et Rey-Sézanne, 1845.
- MONNIER DE LA MOTTE, *Une idylle tragique*, Lorient, impr. de F. Amelot, 1876.
- MONTAUDRY, Antoinette, *Violette et Sylvain, poème-idylle*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1886.
- MOREL, A., *Bucoliques dédiées aux dames, par un provincial*, Paris, impr. de F. Malteste, 1839.
- MORIN, Louis, *Vieille idylle. Douze pointes sèches et vingt ornements typographiques, par l'auteur*, Paris, L. Conquet, 1891.
- MORTIER, Arnold Mortje, dit, *Jean-Marie, idylle dramatique tirée du drame de M. André Theuriet et adaptée pour la scène lyrique par M.A. Mortier*, Paris, A. Lemerre.
- MOSSÉ, J.-M., anagr. Mosès, *Le Délire poétique, ode ; l'Abandon généreux, élégie ; le printemps, idylle*, Paris, Porthmann, 1810.
- MULOT, Gabriel-A., *Pastorale dédiée au printemps*, Paris, impr. de Christophe, 1859.
- MUSSET, Alfred de, *Poésies complètes*, éd. Maurice Allem, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
- MUSSY, P. de, *L'Amour poète, ou Corneille chez Molière, comédie-idylle*, Rouen, impr. de E. Cagniard, 1878.
- NADAUD, Gustave, *Une idylle*, Paris, Hachette, 1861.
- NÈGRE, Louis, *Grande pastorale bouffe, en prose, mêlée de chants, en 4 actes et 6 tableaux*, Saint-Antoine-Marseille, impr. de J. Doucet, 1887.
- NEVAL, Gérard de, *Œuvres complètes*, sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, t. II, 1984, t. III, 1993.
- NODIER, Charles, *La Luciole, idylle de Giorgi*, dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Renduel, 1832-1837.
- NOLA, G. de, *Les chansons gauloises de G. de Nola (19 Idylles)*, Paris, l'auteur, 1895.
- NOVILLE, Robert, *Idylle noire*, Paris, C. Lévy, 1887.

- OLIVIER, Juste, *Luce Léonard ou les Deux promesses, idylle tragique*, Neuchâtel, C. Leidecker, 1856.
- ORIEUX, Eugène, *Poésies. La Lune de miel, idylle. Velléda*, Nantes, impr. de L. Mellinet, 1884.
- PARKER, Jos, *Le Clerc de Kerné, idylle bretonne*, Vannes, Lafolye, 1896.
- Le Parnasse Contemporain* [1866, 1871, 1876], Genève, Slatkine reprints, 1971.
- PASSAC, Philibert-Jérôme Gaucher de, *Douze jours au château, ou Douze lectures*, t. III, *Notice sur William Collins, « Églogues orientales », « Les Passions », « Ode sur la mort de Dryden », traduit de W. Collins, « La Fête d'Alexandre », traduit de Dryden*, Paris, Pigoreau, 1825.
- PATRAT, Joseph, *La Raison, l'himen (sic) et l'amour, opéra-pastoral en 1 acte et en vers libres*, Paris, Corboux, an XIII [1804].
- PELARD, *Nérelle, ou l'Origine de Lille, roman pastoral*, Lille, Laleux, 1810.
- PÉLICAN, Séraphin, pseud. Eliacim Jourdain, Camille Dutripon, *Un nid dans les seigles, drame-idylle*, Paris, Le Doyen, 1859.
- PELOUX, Félix, *Hymnes et idylles, suivies de l'orpheline, poème*, Forcalquier, impr. de E. Martin, 1889.
- PERENON, Louis-Marie, *Promenades poétiques suivies d'odes, épîtres, fables, contes, cantates, couplets, portraits, parallèles, épigraphes, élégies, sonnets, idylles, sorites, épigrammes, etc.*, Paris, Delaunay, 1826.
- PERNIER, J., *Ode : L'Héroïsme des femmes grecques ou Missolonghi, suivi d'odes diverses ; allégories, fables, idylles, épigrammes, et autres poésies*, Paris, Sautetlet, 1828.
- PÉTIGNY DE SAINT-ROMAIN, Marie-Louise-Rose, *Idylles, ou Contes champêtres*, Paris, Gide, an XI [1803].
- PEYRAT, Napoléon, *L'Arise, romancero religieux, historique et pastoral*, Paris, Meyrueis, 1863.
- PIBOEN, Eugène, *Idylle dédiée à Mme X*** qui a des doutes sur la fidélité de son mari, Le jardin d'horticulture*, Le Mans, impr. de A. Drouin, 1884.
- PINARD, Albert, *Le Roman pastoral*, Paris, Pelluard, 1892.
- PLANCHE, Joseph, *Cours de littérature grecque, ou recueil des plus beaux passages de tous les auteurs grecs les plus célèbres dans la prose et dans la poésie*, Paris, Gauthier frères, 1827-1828.
- PORRY, Eugène, Antoine-Marie-Eugène, Cte de, pseud. Chevalier Athanase Arkskenkof, Vte de Blumengeld, *Uranie, poème mystique, suivi de Âme et Nature, idylle en prose*, 3^e éd., Paris, Téchenet, 1865.
- , *Hélène et Arthur, idylle en 5 tableaux. Âme et nature*, Marseille, impr. de P. Rééss, 1842.
- PRAROND, Ernest, pseud. Henry de La Calprenède, R.P. Radon-Sterne, *Idylles de chambre*, Paris, Lemerre, 1894.

- , *Un mari complet, vaudeville en 1 acte, par R.-P Radon-Sterne (Ernest Prarond) et Civilis (Gustave Le Vasseur). Tout vient avec le temps, bergerie en 1 acte, par R.P.Radon-Sterne*, Abbeville, Impr. de Jeunet, 1845.
- PRIOUX, Ch., *Églogue relative à la mort de S. M. Louis XVIII, roi de France et de Navarre*, Rennes, Vve Front, 1824.
- PULITZER, Albert, *Une idylle sous Napoléon I^{er}. Le Roman du prince Eugène*, Paris, Firmin-Didot, 1894.
- RABUSSON, Henry, *Idylle et drame de salon*, Paris, C. Lévy, 1890.
- RAFFALI, Charles, *Daphnis et Chloé, pastorale en 1 acte*, Paris, Ollendorff, 1897.
- RAILLON, Mgr. Jacques, *Idylles*, Paris, Ve Nyon, 1803.
- RAINGUET, abbé Augustin, *Idylles saintongeaises, paysages et vues d'intérieur*, Montlieu, 1868.
- RAVIER, Jules, *Les Trois Sœurs d'Amitié, églogue par Jules Ravier*, Paris, les marchands de nouveauté, 1847.
- REBOUL, Alexis, *Le Retour du bon pasteur, idylle*, Paris, Laurens jeune, an X [1802].
- RENARD, Jules, *Bucoliques*, Paris, Ollendorff, 1898.
- RENAUD, Armand, *Poésie. Les Nuits persanes. Idylles japonaises. Orient*, Paris, Lemerre, 1896.
- RENAUD, Théophile, *Une idylle interrompue, drame en 2 actes, en vers*, Paris, impr. de Régnier, 1975.
- RETTÉ, Adolphe, *XIII Idylles diaboliques*, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1898.
- REYNAUD, Charles, *Epîtres, contes et pastorales*, Paris, Michel Lévy frère, 1853.
- RICHARD-MEYNIS, Gabrielle, *Cœuvres poétiques. Drames religieux, pastorale, pièces diverses*, Lyon, Impr. Catholique, 1884.
- RIFFARD, Léon, *Éros, idylle*, Meulan, impr. de A. Masson, 1892.
- , *Galatée, églogue*, Meulan, impr. de Masson, 1892.
- RIMBAUD, Arthur, *Cœuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- ROBINEAU, *Mes bucoliques en prose et en vers. Une prise de corps. Poésies diverses. Quelques désagréments de la civilisation*, Paris, les principaux libraires, 1860.
- ROCHETEAU, Alphonse, *Poésies d'Alphonse Rocheteau. Poèmes, stances, élégies, ballades, chansons, idylles, paysages et portraits*. Avec notices et nouvelles, par Thadéus, Saint-Omer, impr. de L. Van Elslandt, 1857.
- ROD, Édouard, *Scènes de la vie cosmopolite. Lilith : l'Eau et le feu ; l'Idéal de M. Gindre ; le Pardon ; la Dernière idylle ; Noces d'or*. Paris, Perrin, 1890.
- ROLAND, Alfred-Victor, *1^{er} et 2^e recueil religieux national et pastoral des chants montagnards favoris, exécutés par les 40 montagnards français*, 172^e édition, Toulon, impr. de E. Aurel, 1852.

- RONCHAUD, Louis de, *Contes d'automne : Une églogue de Virgile, la Fête du village, le Phélie, le Voile, la Marseillaise, Un rêve*, Paris, C. Lévy, 1883.
- ROPARTZ, Sigismond, *Michel Columb, le sculpteur nantais, pastorale bretonne en 1 acte*, Nantes, Forest et Grimaud, 1867.
- ROSNY, J.-H., pseud. collectif, *Elern d'Asie, idylle des temps primitifs*, Paris, Borel, 1896.
- ROUCHER-DERATTE, Claude, *L'Enlèvement de Dina, ou la Mort de Sichem, tragédie historico-pastorale sacrée en 5 actes en vers*, Montpellier, impr. Tournel aîné, 1835.
- , *La Fête des vendanges, ou celle de l'avènement au trône de Charles X, pastorale en 2 actes, suivie du ballet des treilles*, Montpellier, impr. de X. Julien, 1824.
- , *Églogue en 436 vers sur la jalousie pastorale, sous divers rapports*, Montpellier, impr. Tournel, 1917.
- , *Églogue en 508 vers, sur l'initiation aux grands phénomènes de la nature*, Montpellier, impr. Tournel, 1917.
- , *Idylle en 300 vers sur l'apothéose du poète Roucher, auteur du poème des Mois, mort victime*, Montpellier, impr. Tournel, 1817.
- , *Idylle en 310 vers, sur le dévouement de l'amour*, Montpellier, impr. Tournel, 1817.
- , *Idylle ou Bucolique en 334 vers, sur les avantages de la nouvelle méthode de cultiver la terre*, Montpellier, impr. Tournel, 1817.
- , *Idylle sur la sécheresse et sur la canicule, en 100 vers*, Montpellier, impr. Tournel, 1817.
- , *Chanson pastorale dialoguée. Extrait de la « Pastorale sur le retour de la paix et des Bourbons » que son auteur CL. Roucher-de-Ratte, vient de mettre en vers en y ajoutant cette pièce*, Montpellier, Impr. Tournel, 1816.
- , *Jeux ruraux et chalumières sur la culture des bois et des forêts et sur l'éducation des bœufs, vaches, chèvres scène pastorale en 3 églogues*, Montpellier, impr. Tournel, 1815.
- , *Les jeux ruraux, ou la Fête des ruches, scène pastorale en 2 églogues*, Montpellier, impr. Tournel, 1815.
- , *La Restauration des jeux ruraux, scène pastorale en 3 églogues*, Montpellier, impr. Tournel, 1814.
- ROUGET DE LISLE, Claude-Joseph, *La Matinée, idylle*, Paris, impr. de F. Didot, 1818.
- ROUGIER DE LA BERGERIE, Jean-Baptiste, baron, *Églogues bucoliques, par l'auteur des Géorgiques françaises*, Paris, Audot fils, 1833.
- , *Géorgiques françaises, poème*, Paris, Huzard, 1804.
- ROUSSEAU, Joseph, *L'Évier de Cognin, par le futur poète Joseph Rousseau, pastorale*, Chambéry, impr. de Chambon, 1865.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme*, éd. Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinœr, Paris, Bartillat, 2004.
- SAND, George, *François le Champi* [1850], préface et commentaires de Maurice Tœsca, notes de Marie-France Azéma, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche », 1999.
- , *La Petite Fadette* [1848-1851], introduction et commentaires de Maurice Tœsca, notes de Marie-France Azéma, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche », 1999.

- , *La Mare au Diable* [1846], éd. Marielle Caors, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche », 1995.
- SARRAZIN, père Jean, *L'Amour pastoral*, Lyon, impr. de Bellon, 1868.
- SCHIEFFER, Robert, *L'Idylle d'un prince*, Paris, Lemerre, 1894.
- SCRIBE, Eugène, *Le Bal champêtre, ou les Grisettes à la campagne, tableau-vaudeville en 1 acte, par MM. Scribe et Dupin*, (Paris, Théâtre de Madame, 21 octobre 1824), Paris, Pollet, 1824.
- SÉBILLEAU, H., *Une idylle au VI^e siècle, bouffonnerie musicale en un simple acte, ornée de vers presque décadents, paroles de MM. Nerval et H. Sébilleau, musique de nombreux auteurs, mise en pièce par M. Ch. Haring*, Bordeaux, impr. de G. Canizieux, 1893.
- SÉEL, Pierre, dit Constant, *Recueil de pastorales, ariettes, chansons de table et autres*, Paris, impr. de Stahl, 1829.
- STAPLEAUX, Léopold, pseud. Louis Lambert, *Le Coucou. Idylle parisienne*, Paris, E. Dentu, 1887.
- STELLER, Bernard, *Idylle d'artiste*. Paris, Bloud et Barral, 1898.
- TAUNAY, Théodore, *Idylles brésiliennes, écrites en vers latins, par Théodore Taunay et traduites en vers français, par Félix-Émile Taunay*, Rio de Janeiro, impr. de Gueffier, 1830.
- TÉTARD, Jean, *Les Loups dans la bergerie, fable*, Paris, impr. de H. Tilliard, 1829.
- TERCY, François-Aimé, *Le Cyclope, idylle imitée de Théocrite*, Paris, impr. de Dondey-Dupré, 1820.
- , *La Mort de Louis XVII, roi de France et de Navarre, idylle dans le goût antique*, Paris, impr. de P. Didot l'aîné, 1818.
- , *La Mort de Louis XVI, idylle dans le goût antique*, Paris, impr. de P. Didot l'aîné, 1816.
- THEIL, Jean-François-Napoléon, *Une idylle sous Louis XV, pièce en 5 actes, en vers*, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1870.
- THIBAUT, abbé Auguste, *Le Petit Agneau de Nicole, opérette-pastorale*, Paris, Haton, 1896.
- THOURON, Victor-Quintius, *Un soldat du 1^{er} Empire, devenu berger, et un soldat sous Napoléon III, revenu du Mexique, pastorale en vers provençaux, avec la traduction en regard*, Toulon, impr. de R. Aurel, 1868.
- TICIER, Michel-Frédéric, *Académie des Jeux floraux. À Gabrielle. Le Ciel du poète, idylle qui a été distinguée au concours de 1866*, Toulouse, impr. de Rouget frères et Delahaut, 1866.
- TISSEUR, Jean-Marie-Marcel, *La Guerre, idylle grecque*, Lyon, impr. de A. Vingtrinier, 1862.
- TRUCHEMENT, J.-A., *Ariettes et chansons tirées de « La Mort de Lizeau », tragédie-pastorale*, Cavaillon, impr. de L. Grivot-Proyet, 1863.
- TURPIN, Henri, *Églogue ouvrière*, Sancerre, impr. de H. Turpin, 1892.

- VACHETTE, abbé Charles-Marc, *Virgile aux bergers oubliés, églogue inédite*, Versailles, Beau jeune, 1860.
- VALADIER, A., *Babet, idylle moderne en 1 acte et en vers*, Marseille, impr. de A. Thomas, 1877.
- VAST, Fernand, PLAN, Paul, *Une idylle, récit en vers*, Vichy, impr. de Wallon, 1886.
- VERCONSIN, Pierre-Frédéric-Eugène, *Adélaïde et Vermouth, idylle militaire en 1 acte*, Paris, E. Dentu, 1870.
- VERDIÉ, Antoine, *Alexis, ou l'Infortuné laboureur, pastorale*, Bordeaux, impr. de Vve J.-B. Cavazza, 1818.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec, révisée par J. Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.
- VERTEL, Bernard, *Le Candidat évincé, ou le Crapaud et la marguerite, idylle politique. Réponse à M. Bullot*, Châlons-sur-Marne, impr. de Le Roy, 1871.
- VIBERT, Paul, *Le Pêché de la baronne (Une première faute, la Saint-Michel, le Cimetière, la Dame blanche), idylles normandes*, Paris, A. Ghio, 1885.
- VIGNÉ, Jean-Baptiste, *Hommage à Louis le Désiré, idylle*, Rouen, impr. de P. Périaux, 1817.
- VIGNY, Alfred de, *Œuvres complètes*, t. I, *Poésie, théâtre*, éd. François Germain et André Jarry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.
- VILLEMANN, J., pseud. de Justin Vilmain, *Poésies nouvelles. Les Dernières pastorales*, Paris, Galeries de l'Odéon et au Palais-Royal, 1856.
- VISSIERRE, *Recueil de romances, ariettes, vaudevilles, pastorales, chansons guerrières, composées, choisies et chantée par Vissierre et son épouse*, Paris, impr. de Moquet, 8 fasc., 1841-1843.
- WEY, Francis-Alphonse, *Petits romans. Le Bouquet de cerises. Une pastorale dans l'Oberland. Gildas. L'Été de la Saint-Martin. Trop heureux*, Paris, Hachette, 1877.
- WELLES, Francisque de, *Visite pastorale, ou les Singes du Christ en voyage*, Montdidier, impr. du « Journal de Montdidier », 1886.
- ZACCONE, Pierre, *Les Volontaires de 93*, par Pierre Zaccone et J. Rouquette. (*Un dîner chez de bonnes gens ; Résurrection de l'amour, idylle mythologique*. Par X.), Paris, A. Degorce-Cadot, 1879.
- ZOLA, Émile, *Fécondité*, Paris, Fasquelle, 1899.
- , *La Terre* [1887], dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd. Armand Lanoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1966.
- , *La Faute de l'abbé Mouret* [1875], dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd. Armand Lanoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1960.
- , *La Fortune des Rougon* [1871], dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd. Armand Lanoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1960.

b) Ouvrages critiques et théoriques

- ADERT, J., *Théocrite*, Thèse présentée au concours pour la chaire de littérature grecque vacante dans l'Académie de Genève, Genève, chez Jullien et fils, Libraires, 1843.
- BANVILLE, Théodore de, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, choix de textes, introduction et notes par Peter J. Edwards et Peter S. Hambly, Paris, Champion, 2 vol., 2003.
- BARBIER, Pierre, *Études sur notre ancienne poésie. Le théâtre militant au XVI^e siècle. La pastorale au XVI^e et au XVIII^e siècle. Un faiseur de pastorales au XVII^e siècle (Jean-Ogier de Gombaud)*, Bourg, impr. Dufour, 1873.
- BERNARD, Thalès, *Lettres sur la poésie, par Thalès Bernard. Rénovation de la poésie. Projet de fondation d'une Académie de littérature étrangère*, Paris, C. Vanier, 1857.
- BERTRAND, Louis, *La Fin du Classicisme et le retour à l'antique*, Paris, Hachette, 1897.
- BLANC, Charles, *Les Peintres des fêtes galantes : Watteau, Lancret, Pater, Boucher*, Paris, Jules Renouard et Cie, 1854.
- 460 CREUZER, Georg Friedrich, *Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, trad. J.-D. Guigniaut, Paris, Treuttel et Würtz, t. I, 1825.
- EGGER, Émile, *Institut impérial de France. Académie des inscriptions et belles-lettres. Mémoire sur la poésie pastorale avant les poètes bucoliques*, 1859.
- GAUTIER, Théophile, *Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques et d'une Étude sur la poésie française, 1830-1868*, Paris, Charpentier, 1874.
- GRAND-CARTERET, John, *L'Idylle et la romance au XVIII^e siècle*, s.l.s.n., 1890.
- LAMARTINE, Alphonse de, *Cours familier de littérature, Un entretien par mois*, t. VII, XL^e entretien : « Littérature villageoise », Paris, Firmin Didot, 1859.
- POTÉZ, Henri, *L'Élégie en France avant le romantisme (de Parny à Lamartine), 1778-1820* [1898], Genève, Slatkine reprints, 1970.
- SCHERER, Édmond-Henri-Adolphe, *Études critiques sur la littérature contemporaine*, t. V, comprend « André Chénier, l'idylle d'un savant », Paris, Michel-Lévy frères, 1878.
- SINNER, M. Louis de, *La Poésie bucolique chez les Grecs, extrait du journal général de l'Instruction Publique*, Paris, Impr. de Dupont et Laguinieo, 1834.
- STAËL, Germaine de, *De La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], édition A. Blaesckke, Paris, Classiques Garnier, 1998.
- VICAIRE, Gabriel, *Études sur la poésie populaire : légendes et traditions*, éd. Georges Vicaire, Paris, Henri Leclerc, 1902.
- VIOLLET, Alphonse, *Les Poètes du peuple au XIX^e siècle*, Paris, Librairie française et étrangère, 1846.
- VINCENS DE GOURGAS, J.-. L. -Auguste, *Essai sur la poésie pastorale*, Académie de Paris, Faculté des lettres, Thèse de littérature, impr. de Lachevardière, 1833.

II – OUVRAGES CRITIQUES CONTEMPORAINS

1 – Études relatives à la théorie des genres et à la tradition pastorale

- ALPERS, Paul, *The Singer of the Eglogues : a study of Virgilian Pastoral*, Los Angeles, Berkeley University Press, 1976.
- BEUGNOT, Bernard, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle. Loin du monde et du bruit*, Paris, PUF, 1996.
- BLANCHARD, Joël, *La Pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles, Recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval*, Paris, Champion, 1983.
- BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER, Renate, *Idylle*, Stuttgart, Sammlung Metzler, 2. Auflage, 1977.
- BRUNEL, Pierre, *L'Arcadie blessée. Le monde de l'idylle dans la littérature et dans l'art de 1870 à nos jours*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1997.
- COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.
- Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, *Encyclopaedia Universalis*, 1997.
- DUCHEMIN, Jacqueline, *La Houlette et la lyre. Recherches sur les origines pastorales de la poésie, Hermès et Apollon*, Paris, Les Belles-Lettres, 1960.
- EHRMANN, Jacques, *Un Paradis désespéré : l'amour et l'illusion dans L'Astrée*, préface de Jean Starobinski, New Haven/Paris, Yale University Press/PUF, 1963.
- FOWLER, Alastair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- GAILLARD, Jacques, MARTIN, René, *Les Genres littéraires à Rome*, Paris, Nathan, 1990.
- GARBER, Klaus, *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Édition du Seuil, coll. « Poétique », 1991.
- , *Figures III*, Paris, Édition du Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GERHARDT, Mia Irene, *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française*, Assen, Van Gorcum, 1950.
- GOLDHILL, Simon, *The Poet's Voice. Essays on poetics and Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- GREG, Walter, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, London, Bullen, 1906.
- GRIMAL, Pierre, *Le Lyrisme à Rome*, Paris, PUF, 1978.
- GUTZWILLER, Kathryn J., *Theocritus Pastoral Analogies, The Formation of a genre*, The University of Wisconsin Press, 1991.
- HALPERIN, David M., *Before pastoral, Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1983.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, trad. de l'allemand par Pierre Cadiot, préf. de Gérard Genette, Paris, Édition du Seuil, coll. « Poétique », 1986.
- HAQUETTE, Jean-Louis, « *Et in Arcadia ego : modulations mélancoliques de la tradition pastorale entre Lumières et Romantismes* », *Études Epistémè*, n° 3, avril 2003.

- HEATH-STUBBS, John, *The Pastoral*, Oxford, Oxford University Press, 1969.
- HUBBARD, Thomas K., *The Pipes of Pan, Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1998.
- HULUBEI, Alice, *L'Églogue en France au XVI^e siècle. Époque des Valois (1515-1589)*, Genève, Droz, 1938.
- HUNTER, Richard L., *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- JARRETY, Michel, *La Poétique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2003.
- KATTEIN, C., « Histoire du mot *Idylle* », dans *Mélanges de philologie offerts à Ferdinand Brunot* [1904], Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 219-235.
- KERMODE, Franck, *English pastoral poetry from the beginnings to Marvell*, London, Harrap, 1952.
- LABARTHE, Judith (dir.), *Formes modernes de la poésie épique, Nouvelles approches*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2004.
- LAVOCAT, Françoise, *La Syrinx au bûcher, Pan et les satyres à la Renaissance et à l'Âge baroque*, Genève, Droz, 2005.
- , « Les métamorphoses du monstre. Le satyre dans l'*Aminta* et ses traductions françaises jusqu'au milieu du dix-septième siècle », *Études Epistémè*, n° 6, 2004, p. 58-71.
- , *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Champion, 1998.
- LERNER, Laurence, *The Uses of Nostalgia. Studies in Pastoral Poetry*, London, Chatto and Windus, 1972.
- LEVREAU, Léon, *Le Genre Pastoral (son évolution)*, Paris, Delplane, 1914.
- LOUGHREY, Bryan (éd.), *The Pastoral mode*, London, Macmillan, 1984.
- MACÉ, Marielle, BARONI, Raphaël (dir.), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2007.
- MACÉ, Stéphane, *L'Éden perdu : la pastorale dans la poésie française de l'Âge baroque*, Paris, Champion, 2002.
- MADELÉNAT, Daniel, *L'Épopée*, Paris, PUF, 1986.
- MAISAK, Petra, *Arkadien. Genese und typologie einer idyllischen Wunschwelt*, Frankfurt am Main/Bern, Peter Lang, 1981.
- MARINELLI, Peter V., *Pastoral*, London, Methuen and Co, 1971.
- METZGER, Lore, *One foot in Eden : modes of pastoral in romantic poetry*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1986.
- MILES, Gary B., « Characterization and Ideal of Innocence in Theocritus' Idylls », *Ramus* 6, 1977, p. 139-164.
- MILLET, Dominique, *Le Chant initiatique : esthétique et spiritualité de la bucolique*, Genève, Ad Solem, 2000.

- NIDERST, Alain (dir.), *La Pastorale française de Rémi Belleau à Victor Hugo*, Paris/Seattle/Tübingen, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, « Biblio 17 », n° 63, 1991.
- , « La pastorale au XVIII^e siècle, théorie et pratique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 39, 1987, p. 97-108.
- PATTERSON, A., *Pastoral and Ideology : Virgil to Valéry*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- POGGIOLI, Renato, *The Oaten Flute : Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Cambridge, Mass, 1975.
- ROSENBERG, Donald M., *Oaten Reeds and Trumpets. Pastoral and Epic in Virgil, Spencer, and Milton*, Lewisburg/London/Toronto, Bucknell University Press/Associated University Presses, 1981.
- ROSENMEYER, Thomas G., *The Green Cabinet, Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley, University of California Press, 1969.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Édition du Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- SCHNYDER, Peter, WELLNITZ, Philippe (dir.), *La Suisse. Une Idylle ? Festschrift für Peter André Bloch*, introduction de Pierre Brunel, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Helvetica », 2002.
- SEGAL, Charles, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- STROPPINI, Gianfranco, *Amour et dualité dans les Bucoliques de Virgile*, Paris, Klincksieck, 1993.
- SZONDI, Peter, « Le naïf est le sentimental. Sur la dialectique des concepts dans l'essai *De la poésie naïve et de la poésie sentimentale* de Schiller », dans *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, traduction de l'allemand dirigée par Jean Bollack avec la collaboration de Barbara Cassin, Isabelle Michot, Jacques Michot, Helen Stierlin, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 47-93.
- Théorie des genres*, Paris, Édition du Seuil, coll. « Points », 1986.
- VAN ELSANDE, Jean-Pierre, *L'Imaginaire pastoral du XVII^e siècle, 1600-1650*, Paris, PUF, 1999.

2 – Études relatives au XVIII^e siècle

a) Études générales

- BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique moderne française, De la Raison classique à l'Imagination créatrice, 1680-1814* [1984], Paris, Albin Michel, 1994.
- CASSIRER, Ernst, *La Philosophie des Lumières*, trad. Pierre Quillet, Paris, Fayard, 1966.
- DEPRUN, Jean, *La Philosophie de l'inquiétude en France au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1979.
- EHRARD, Jean, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle* [1963], Paris, Albin Michel, 1994.

- FABRE, Jean, *Lumières et Romantisme. Énergie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, 2^e éd. revue et corrigée, Paris, Klincksieck, 1980.
- MASSON, Nicole, *La Poésie fugitive au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.
- MAUZI, Robert, *L'Idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle* [1979], Paris, Albin Michel, 1994.
- MENANT, Sylvain, *La Chute d'Icare. La Crise de la Poésie française 1700-1750*, Genève/Paris, Droz, 1981.
- MONGLOND, André, *Le Prérromantisme français* [1930], Genève, Slatkine reprints, 2000.
- MORNET, Daniel, *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre, essai sur les rapports de la littérature et des mœurs* [1907], Genève, Slatkine Reprints, 2000.
- PASCAL, Jean-Noël (dir.), *L'Élégie et la Poésie élégiaque autour d'André Chénier, Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 25, 2006.
- , *Au temps des élégiaques, Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 26, 2007.
- STAROBINSKI, Jean, 1789, *Les Emblèmes de la Raison*, Paris, Flammarion, 1973.
- , « Le recours aux principes et l'idée de régénération dans l'esthétique de la fin du XVIII^e siècle », *Lettere italiane*, t. XXI, n° 1, 1969.
- , *L'Invention de la liberté, 1700-1789*, Genève, Skira, 1964.
- VIALLANEIX, Paul (dir.), *Le Prérromantisme, hypothèque ou hypothèse ?* Colloque organisé à Clermont-Ferrand les 29 et 30 juin 1972 par le Centre de recherches révolutionnaires et romantiques de l'Université, Paris, Klincksieck, 1975.
- WINKLER, Markus, « Quelques remarques de Mme de Staël et de Benjamin Constant sur le "genre naïf" dans la littérature allemande », *Cahiers Staëliens, nouvelle série*, n° 37, 1985-1986, p. 23-44.

b) Ouvrages et articles monographiques

- CROGIEZ, Michèle, *Solitude et méditation. Étude sur les Rêveries de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Champion, 1997.
- DIMOFF, Paul, « Winckelmann et André Chénier », *Revue de littérature comparée*, n° 83, 1947, p. 321-333.
- , *La Vie et l'œuvre d'André Chénier jusqu'à la Révolution française, 1762-1790* [1936], Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- FABRE, Jean, *André Chénier*, Paris, Hatier-Boivin, 1955.
- FRANCALANZA, Éric, « Les Jardins de Delille et la poésie descriptive au miroir de la critique contemporaine », *Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 22, 2003, p. 33-54.
- GUITTON, Édouard, *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Paris, Klincksieck, 1974.
- JACKSON, Élisabeth R., « *Secrets observateurs* ». *La poésie d'André Chénier*, Fasano/Paris, Schena/Nizet, 1993.

- KRAMER, Cornelis, *André Chénier et la poésie parnassienne – Leconte de Lisle*, Reims, Impr. Monce, 1925.
- MALIGNE, Thierry, « La Harpe lecteur de l'abbé Delille dans le *Lycée* », *Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 22, 2003, p. 55-67.
- PASCAL, Jean-Noël, « Sur la ménagerie des poètes descriptifs », *Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 22, 2003, p. 109-150.
- (dir.), *Cahiers Rouchers-André Chénier*, n° 20, « André Chénier », 2001.
- (dir.), *Lectures d'André Chénier. Imitations et préludes poétiques, Art d'aimer, Élégies*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- RACAULT, Michel (dir.), *Études sur Paul et Virginie et l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre*, Saint-Denis, Publications de l'Université de la Réunion, 1986.
- SCARFE, Francis, *André Chénier. His Life and Work, 1762-1794*, Oxford, Clarendon Press, 1965.
- SETH, Catriona (dir.), *L'Éveil des Muses. Poétiques des Lumières et au-delà, mélanges offerts à Édouard Guitton*, textes présentés par Madeleine Bertaud et François Moureau, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- SOZZI, Lionello, « Tradition néo-classique et renouvellement des images dans la poésie de Chénier », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Les Belles Lettres, n° 20, mai 1968.
- STAROBINSKI, Jean, « André Chénier et la personnification de la Poésie », *Argile*, n° XIII-XIV, printemps-été 1977, p. 132-158.
- , « André Chénier et le mythe de la régénération », dans *Savoir, faire, espérer : les limites de la raison*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1976, t. II, p. 577-591.
- , « Une leçon de flûte », *Langue française*, n° 23, 1974, p. 99-107.
- , *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle, suivi de sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.
- TERRASSE, Jean, *Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or*, Bruxelles, Palais des Académies, 1970.
- VANCE, Cristie MacDonald, « The Extravagant Shepherd. A study of the pastoral vision in Rousseau's *Nouvelle Héloïse* », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, n° 105, 1973.
- VERSINI, Laurent, « Les six premiers livres des *Confessions*, idylle », *Études Jean-Jacques Rousseau*, n° 1, 1987, p. 23-35.

3 – Études relatives au XIX^e siècle

a) Études générales

- ANDRÈS, Philippe, *La Fantaisie dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- BAECQUE, Antoine de, MÉLONIO, Françoise, *Histoire culturelle de la France*, éd. Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), t. 3, *Lumières et liberté, Les dix-huitième et dix-neuvième siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

- BECKER, Colette, CABANÈS, Jean-Louis, *Le Roman au XIX^e siècle, L'explosion du genre*, Paris, Bréal, 2001.
- BÉGUIN, Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1956.
- BÉNICHOU, Paul, *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992.
- , *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.
- , *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977.
- , *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne [1973]*, Paris, Gallimard, 1996.
- BONY, Jacques, *Lire le romantisme*, Paris, Nathan, 2001.
- BOURGEOIS, René, *L'Ironie romantique. Spectacle et jeu de M^{me} de Staël à G. de Nerval*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974.
- BRIX, Michel, *Le Romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain/Namur, éd. Peeters/Société des Études classiques, 1999.
- BURY, Mariane, *La Nostalgie du simple. Essai sur les représentations de la simplicité dans le discours critique au XIX^e siècle*, Paris, Champion, 2004.
- CABANÈS, Jean-Louis et SAÏDAH, Jean-Pierre (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- CANAT, René, *L'Hellénisme des romantiques*, Paris, Didier, 3 vol., 1951-1955.
- CARTER, A. E., *The Idea of Decadence in French Literature, 1830-1900*, Toronto, University of Toronto Press, 1958.
- CELLIER, Léon, *L'Épopée romantique*, Paris, PUF, 1954.
- CHERVEL, André, *Les Auteurs français, latins et grecs au programme de l'enseignement secondaire de 1800 à nos jours*, Institut national de recherche pédagogique, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986.
- CITRON, Pierre, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2 vol., 1961.
- DETALLE, Anny, *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1860*, Paris, Klincksieck, 1976.
- DJOURACHKOVITCH, Amélie, et LECLERC, Yvan, (dir.), *Provinces <> Paris, Topographies littéraires du XIX^e siècle*, actes du colloque de Rouen, 19-20 mars 1999, Rouen, Publications de l'université de Rouen, 2000.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, trad. de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, LGF, 1999.
- HUNT, Herbert James, *The Epic in Nineteenth-century France, a study in heroic and humanitarian poetry from « Les Martyrs » to « Les Siècles morts »*, Oxford, B. Blackwell and Mott, 1941.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, LGF, 2004.
- JACKSON, John E., *Souvent dans l'être obscur. Rêve, capacité négative et romantisme européen*, Paris, Corti, 2001.

- , *Mémoire et subjectivité romantiques* (Rousseau, Hölderlin, Chateaubriand, Nerval, Coleridge, Baudelaire, Wagner), Paris, Corti, 1999.
- , *Mémoire et création poétique*, Paris, Mercure de France, 1992.
- MARCHAL, Bertrand, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.
- MILLET, Claude, *Le Légendaire au XIX^e siècle, Poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, 1997.
- MILLOT, Hélène, VINCENT-MUNNIA, Nathalie, SCHAPIRA, Marie-Claude, FONTANA, Michèle, (dir.), *La Poésie populaire en France au XIX^e siècle. Théorie, pratiques et réception*, Tusson, Éditions du Lérot, 2005.
- NOIRAY, Jacques, *Le Romancier et la machine : l'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, Paris, Corti, 1981.
- ROY-REVERZY, Éléonore, *Le Roman au XIX^e siècle*, Paris, Sedes, 1998.
- SANGSUE, Daniel, *Le Récit excentrique, Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, Corti, 1987.
- SEILLAND, Jean-Marie, *Le Roman idéaliste dans le second XIX^e siècle : littérature ou « bouillon de veau » ?*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012.
- SIMCHES, Seymour O., *Le Romantisme et le goût esthétique du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1964.
- STAROBINSKI, Jean, *Le Poème d'invitation*, Genève, La Dogana, 2001.
- STIERLE, Karlheinz, *La Capitale des signes, Paris et son discours*, préface de Jean Starobinski, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
- TADIÉ, Jean-Yves (dir.), *La Littérature française : dynamique et histoire*, t. II, avec des contributions de Michel Delon (XVIII^e siècle), Françoise Mélonio, Bertrand Marchal, Jacques Noiray (XIX^e siècle) et Antoine Compagnon (XX^e siècle), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 2007.
- THOMAS, Catherine, *Le Mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle*, Paris, Champion, 2003.
- THOMAS, Edmond, *Voix d'en Bas. La poésie ouvrière du XIX^e siècle*, Paris, Maspero, 1979.

b) Ouvrages et articles monographiques

- AGUETTANT, Louis, *Victor Hugo, poète de la nature*, texte établi par Jeanne et Jacques Lonchampt, Paris, L'Harmattan, 2000.
- ALBOUY, Pierre, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, Corti, 1985.
- ANDRÈS, Philippe, *Théodore de Banville (1823-1891), Parcours littéraire et biographique*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- AUBAUDE, Camille, *Nerval et le mythe d'Isis*, Paris, Kimé, 1997.
- AVICE, Jean-Paul, et PICHOS, Claude (dir.), *L'Année Baudelaire*, n° 1, « Baudelaire, Paris, l'Allégorie », 1995.
- AVICE, Jean-Paul, et THÉLOT, Jérôme (dir.), *L'Année Baudelaire*, n° 5, « Hommage à Claude Pichois : Nerval, Baudelaire, Colette », 1999.

- BAILBÉ, Joseph-Marc, *Jules Janin, 1804-1874, une sensibilité littéraire et artistique*, Paris, Lettres Modernes, 1974.
- BAGULEY, David, « Le réalisme grotesque et mythique de *La Terre* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 61, 1987, p. 5-14.
- , « Fécondité » d'Émile Zola. *Roman à thèse, évangile, mythe*, Toronto, University of Toronto Press, 1973.
- BARRÈRE, Jean-Bertrand, *Victor Hugo, l'homme et l'œuvre*, Paris, Éditions SEDES et CDU réunis, 1984.
- , « Hugo et le chèvre-pied », dans *Le regard d'Orphée ou l'échange poétique. Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire*, Paris, SEDES, 1977, p. 47-81.
- , *La Fantaisie de Victor Hugo*, Paris, Klincksieck, 3 vol., t. I, 1973, t. II, 1972, t. III, 1973.
- BAYLE, Corinne, « Le "Voyage à Cythère" de Watteau à Nerval : la recherche du bonheur perdu », dans *Bretagne et Lumières, mélanges offerts au professeur Jean Balcou*, Brest, Université de Bretagne occidentale, 2001, p. 375-387.
- BÉNICHOU, Paul, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 1995.
- , *Nerval et la chanson folklorique*, Paris, Corti, 1970.
- BONEU, Violaine, « Une lecture des *Bons chiens* », *L'Année Baudelaire*, n° 11/12, 2009, p. 49-67.
- BONNEFOY, Yves, *Le Poète et « le flot mouvant des multitudes »*, Paris pour Nerval et pour Baudelaire, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2003.
- , « La poétique de Nerval », dans *La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 1995, p. 45-70.
- BONNET, Henri, « Idyllique *Sylvie* ou "l'astre trompeur d'Aldébaran" », *Cahiers Gérard de Nerval*, n° 6, dirigé par Jean Richer, Nice, éditions Bélisane, 1983.
- BONY, Jacques, *L'Esthétique de Nerval*, Paris, Sedes, 1997.
- , *Le Récit nervalien. Une recherche des formes*, Paris, Corti, 1990.
- BORIE, Jean, *Zola et les mythes ou De la nausée au salut*, Paris, LGF, 2003.
- BORNECQUE, Jacques-Henry, *Lumières sur « Les Fêtes galantes » de Paul Verlaine*, éd. augmentée, Paris, Nizet, 1969.
- BRIX, Michel, *Les Déesses absentes. Vérité et simulacre dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, Paris, Klincksieck, 1997.
- BRUNEL, Pierre, *La Légende des Siècles (Première série, 1859)*, Paris, Éditions du Temps, 2001.
- CAMPION, Pierre, *Mallarmé. Poésie et philosophie*, Paris, PUF, 1994.
- CELLIER, Léon, « Baudelaire et George Sand », dans *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, La Baconnière/Presses Universitaires de Grenoble, 1977, p. 221-242.
- COLLOT, Michel, *Gérard de Nerval ou la dévotion de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1992.

- COMBE, Dominique, *D. Combe commente Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2004.
- , « Le “poème épique moderne” », *Baudelaire, une alchimie de la douleur. Études sur les Fleurs du Mal*, textes réunis par Patrick Labarthe, Paris, Eurédit, 2003, p. 25-43.
- DELESALLE, Jean-François, « Baudelaire rival de Jules Janin ? », *Études baudelairiennes*, n° III, Neuchâtel, La Baconnière, 1973, p. 41-53.
- DONNARD, Jean-Hervé, « *Les Paysans et La Terre* », *L'Année balzacienne*, 1975, p. 125-142.
- EIGELDINGER, Marc, « Baudelaire juge Jean-Jacques », *Études baudelairiennes*, n° IX, *Baudelaire, Rousseau et Hugo*, Neuchâtel, La Baconnière, 1981, p. 9-30.
- FUCHS, Maximilien, *Théodore de Banville (1823-1891) [1912]*, Genève, Slatkine reprints, 1972.
- GAUDON, Jean, *Le Temps de la contemplation. L'œuvre poétique de Victor Hugo des Misères au Seuil du gouffre (1845-1856)*, Paris, Flammarion, 1969.
- GELY, Claude, *La Contemplation et le rêve. Victor Hugo, poète de l'intimité*, Paris, Nizet, 1993.
- GOT, Olivier, « Zola et le jardin mythique », *Les Cahiers naturalistes*, n° 62, 1988, p. 143-152.
- , « L'idylle de Miette et de Silvère dans *La Fortune des Rougon* : structures d'un mythe », *Les Cahiers naturalistes*, n° 46, 1973, p. 146-164.
- GUERMÈS, Sophie, *La Religion de Zola, Naturalisme et déchristianisation*, Paris, Champion, 2006.
- GUYAUX, André, et MARCHAL, Bertrand (dir.), *Victor Hugo, La Légende des Siècles (Première série)*, Actes du colloque de la Sorbonne, janvier 2002, Paris, PUPS, 2002.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas, « Nerval, “sentimental” et “naïf” : l'idylle, l'épigramme et la satire dans *Sylvie* », *Europe*, n° 935, mars 2007, p. 122-141.
- , « Nerval : entre vers et prose », dans *Crise de prose*, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 73-88.
- , *Nerval, le « rêveur en prose ». Imaginaire et écriture*, Paris, PUF, 1997.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas, et MOUCHARD, Claude (dir.), « *Clartés d'Orient* », *Nerval ailleurs*, Paris, Laurence Teper, 2004.
- JACKSON, John E., *Baudelaire sans fin, Essai sur Les Fleurs du Mal*, Paris, Corti, 2005.
- , *Baudelaire*, Paris, LGF, 2001.
- , *Le Corps amoureux, Essai sur la représentation poétique de l'éros de Chénier à Mallarmé*, Neuchâtel, La Baconnière, 1986.
- , *La Mort Baudelaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1982.
- JOUBE, Pierre Jean, *Tombeau de Baudelaire*, Paris, Édition du Seuil, 1958.

- Jules Janin et son temps : un moment du romantisme*, Colloque organisé le 15 juin 1974 au Musée d'Évreux, à l'occasion du centenaire de la mort du critique, préface de Pierre-Georges Castex, Paris, PUF, coll. « Publications de l'Université de Rouen », 1974.
- LABARTHE, Patrick, *P. Labarthe commente « Petits Poèmes en prose » de Charles Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000.
- , *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999.
- , « *Locus amœnus, locus terribilis* dans l'œuvre de Baudelaire », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1999, n° 5, p. 1021-1045.
- LABARTHE, Patrick (dir.), *Baudelaire, Une alchimie de la douleur. Études sur Les Fleurs du Mal*, textes réunis par P. Labarthe, Eurédit, 2003.
- LAFORGUE, Pierre, *Hugo more erotico. L'amour, le sexe, le désir*, Paris, Eurédit, 2002.
- , *Hugo, Romantisme et Révolution*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoise, 2001.
- , *Victor Hugo et La Légende des Siècles, de la publication des Contemplations à l'abandon de La Fin de Satan (avril 1856-avril 1860)*, Orléans, Paradigme, 1997.
- LANDRIN, Jacques, *Jules Janin, Conteur et romancier*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- LEAKEY, Felix William, *Baudelaire and Nature*, Manchester/New York, Manchester University Press/Barnes and Noble, 1969.
- LEROY, Christian, « La *Bibliothèque pastorale* de Paul Chaussard (1803) », *Études Épistémè*, n° 4, automne 2003.
- MALANDAIN, Gabrielle, *Nerval ou l'incendie du théâtre. Identité et littérature dans l'œuvre en prose de Gérard de Nerval*, Paris, Corti, 1986.
- MARCHAL, Bertrand, « *Les Chimères* de Nerval », dans *Gérard de Nerval*, Actes du colloque de la Sorbonne du 15 novembre 1997, sous la direction d'André Guyaux, Paris, PUPS, 1997, p. 117-128.
- , « *La Musique et les Lettres* de Mallarmé ou le discours inintelligible », dans *Poésie et Rhétorique*, Colloque de la Fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy, Actes rassemblés par Odile Bombarde, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1997, p. 163-181.
- , *La Religion de Mallarmé, Poésie, mythologie et religion*, Paris, Corti, 1988.
- , « Baudelaire, la nature et le péché », *Études baudelairiennes*, n° XII, 1987, p. 7-22.
- , *Lecture de Mallarmé. Poésie, Igitur, Le coup de dés*, Paris, Corti, 1985.
- MILLET, Claude, *Victor Hugo, La Légende des siècles*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1995.
- MITTERAND, Henri, « Une archéologie mentale : *Le Roman expérimental* et *La Fortune des Rougon* », dans *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 164-185.
- MIZUNO, Hisashi, *Nerval. L'écriture du voyage*, Paris, Champion, 2003.
- MURPHY, Steve, *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Paris, Champion, 2003.

- PICH, Edgard, *Leconte de Lisle et sa création poétique. Poèmes antiques et Poèmes barbares. 1852-1874*, Université de Lyon II, impr. Chirat, 1975.
- POULET, Georges, *La Poésie éclatée, Baudelaire, Rimbaud*, Paris, PUF, 1980.
- RÉTAT, Claude, *X, ou le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil*, Paris, CNRS éditions, 1999.
- RIPOLL, Roger, *Réalité et mythe chez Zola*, Paris, Champion, 2 vol., 1981.
- , « Zola juge de Victor Hugo (1871-1877) », *Les Cahiers naturalistes*, n° 46, 1973, p. 182-202.
- ROBB, Graham, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Paris, Aubier, 1993.
- SCHÄRER, Kurt, « Nerval et l'Italie des romantiques allemands », dans *L'Imaginaire nervalien, L'espace de l'Italie*, Stampa, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, p. 25-42.
- SCHOR, Naomi, « Mythe des origines, origine des mythes : La Fortune des Rougon », *Cahiers naturalistes*, n° 52, 1978, p. 124-134.
- SÉCHAUD, Pierre, *Victor de Laprade : l'homme, son œuvre poétique*, Paris, Picard, 1934.
- SEILLAN, Jean-Marie, « Sylvie et la tradition élégiaque », dans *Aspects du lyrisme du XVIII^e au XIX^e siècle. Ronsard, Rousseau, Nerval*, Actes du colloque organisé par M.-H. Cotoni, J. Rieu et J.-M. Seillan (Nice, 5 et 6 décembre 1997), Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, nouvelle série, n° 42, 1998.
- SPIQUEL, Agnès, *La Déesse cachée : Isis dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Champion, 1997.
- STAROBINSKI, Jean, *La Mélancolie au miroir, Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.
- TINTNER, Adeline R., « Millet and Zola's *La Terre* », *Trivium*, n° 21, été 1986, p. 95-106.
- VIANEY, Joseph, *Les Sources de Leconte de Lisle [1907]*, Genève, Slatkine reprints, 1973.
- WIESER, Dagmar, *Nerval. Une poésie du deuil à l'âge romantique*, Genève, Droz, 2004.
- ZIMMELMANN, Melvin, « Trois études sur Baudelaire et Rousseau », *Études Baudelairiennes*, N° IX, 1981.

4 – Autres textes cités ou utilisés

- BONNEFOY, Yves, *L'Imaginaire métaphysique*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
- , « Les Bergers d'Arcadie », dans *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 117-147.
- BOURET, Jean, *L'École de Barbizon et le paysage français au XIX^e siècle*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1972.
- BRISSON, Jean-Paul, *Rome et l'Âge d'or de Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Paris, Édition de la Découverte, 1992.
- DUBOUL, Axel, *Les Deux Siècles de l'Académie des Jeux Floraux*, Toulouse, Édouard Privat, 2 vol., 1901.

- EIDELBERG, Martin, ANDERMAN, Barbara, GLORIEUX, Guillaume, et al., *Watteau et la fête galante*, catalogue de l'exposition organisée au Musée des Beaux-Arts de Valenciennes du 5 mars au 14 juin 2004, Paris, éditions de la Réunion des Musées nationaux, 2004.
- EITNER, Lorenz, *La Peinture du XIX^e siècle en Europe* [1988], trad. de Caroline Rivolier, Paris, Hazan, coll. « Bibliothèque des Arts », 2007.
- ELIAS, Norbert, *La Société de cour*, trad. de l'allemand par Pierre Kamnitzer et par Jeanne Etoré, préface de Roger Chartier, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1985.
- FREUD, Sigmund, *L'Avenir d'une illusion*, trad. de l'allemand par Anne Balseinte, Jean-Gilbert Delarbre et Daniel Hartmann, Paris, PUF, 1995.
- GÉNÉTIOT, Alain, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997.
- GEORGEL, Chantal, *La Forêt de Fontainebleau, un atelier grandeur nature*, catalogue de l'exposition organisée au Musée d'Orsay du 6 mars au 13 mai 2007, Paris, éditions de la Réunion des Musées nationaux, 2007.
- GIRARD, René, *La Violence et le sacré* [1972], Paris, Hachette, 1990.
- HADOT, Philippe, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004.
- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- LEPOITTEVIN, Lucien, *Jean-François Millet, (Au-delà de l'Angélu)*, contient les actes du colloque « Universalité de Jean-François Millet », tenu à Cerisy du 5 au 8 octobre 2000, sous la direction de Geneviève Lacambre, Paris, de Monza, 2002.
- MADÉLÉNAT, Daniel, *L'Intimisme*, Paris, PUF, 1992.
- MORIN, Edgar, *Mon chemin. Entretiens avec Djénane Kareh Tager*, Paris, Fayard, 2008.
- PERNOT, Laurent, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche/Références », 2000.
- POMARÈDE, Vincent, DE WALLENS, Gérard, MESLAY, Olivier, et al., *L'École de Barbizon. Peindre en plein air avant l'impressionnisme*, catalogue de l'exposition organisée à Lyon, au Musée des Beaux Arts, du 22 juin au 9 septembre 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.
- POT, Olivier (dir.), *Origines du langage. Une encyclopédie poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Genre humain », 2007.
- RICŒUR, Paul, *La Critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.
- , *Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 2 vol., 1960.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.
- SANGSUE, Daniel, *La Relation parodique*, Paris, Corti, 2007.

- SOLEMNE, Marie de, *Entre désir et renoncement, Dialogues avec Julia Kristeva, Sylvie Germain, Robert Mizrabi et Dagpo Rimpoché*, Paris, Albin Michel, 2005.
- STAROBINSKI, Jean, « Le concept de nostalgie », *Diogène*, n° 54, 1966, p. 92-115.
- TOCANNE, Bernard, *L'Idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Contribution à l'histoire de la pensée classique*, Paris, Klincksieck, 1978.
- WILLIAMSON, Timothy, *Vagueness*, London/New York, Routledge, 1994.
- ZUMTHOR, Paul, *La Mesure du Monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

INDEX DES NOMS ET DES ŒUVRES

- Apulée, 305, 306, 319
- Arbaud-Jouques, Philippe d'
Étnéennes, idylles dans la manière antique, 307-308
- Aristote, 259
Poétique, 18
- Arnauld, abbé Victor
Les Chants de la muse latine et française, 52
- Asselineau, Charles, 172
- Balzac, Honoré de, 49, 86, 179, 383, 398
Les Paysans, 46, 50, 371, 373, 383-397, 424-426, 432, 436, 438
- Banville, Théodore de, 47, 172-175, 189, 198-199, 342, 355, 357, 434
Les Cariatides, 172-174
Idylles prussiennes, 172
- Barandeguy-Dupont
Bucoliques du moulin des Cressonnières, 238-239
- Barbier, Auguste, 341
- Barutel, Adolphine Bonnet, 52
- Baudelaire, Charles, 49, 55, 75, 87, 127, 172, 175, 243-245, 252, 292, 308, 329-354, 360, 365, 404, 433-434, 437-438, 440
Les Fleurs du Mal, 15, 46, 127, 159, 278, 288, 329-331, 334, 336-340, 345-354, 365, 404, 431-432, 438
Le Peintre de la vie moderne, 331, 346-347
Salon de 1859, 333-335, 339, 344
Le Spleen de Paris, 151, 329, 340-341, 432
- Bernard, Thalès, 222, 230-231, 434
- Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri, 9, 11, 87, 124, 370
- Paul et Virginie*, 49, 87-88, 108, 136-149, 156, 201, 232, 304, 377
- Berquin, Arnaud, 47, 65, 67-68, 127, 291
- Bion, 30-31, 86, 89, 283, 285, 297, 433
- Blémont, Léon Petitdidier, dit Émile
Les Pommiers en fleurs, idylles de France et de Normandie, 240-241
- Boileau-Despréaux, Nicolas, 11, 15, 18, 30, 32, 84, 161, 219, 224, 433
Art poétique, 20-22, 28-29, 63, 89, 159, 306
- Boisard, François
Nérelle, roman pastoral, 70
- Bonnefoy, Yves, 269, 363, 436
- Bouissou, Pierre
Le Lys, idylle, 58, 72
- Brizeux, Auguste
Marie, 216-217, 221
- Buchon, Max, 220-224, 235, 258, 434, 436
Chants populaires de la Franche-Comté, 221-222
Noël et chants populaires de la Franche-Comté, 220
Scènes champêtres, 222-224, 242
- Camerlinck
L'Heureuse Naissance du roi de Rome, imitation de la IV^e églogue de Virgile, 61
- Chaisneau, abbé Charles
Fête champêtre, ou Idylle sur la paix, 59-60
Idylle sur la paix, dédiée aux Bourbons, 60
- Champfleury, Jules Husson dit, 166-168, 172, 381, 438
- Charlieu, Hector de
Dans les blés, idylle, 381

- Chateaubriand, François-René de, 83, 142, 156, 334, 432
Génie du christianisme, 87-88, 108, 143-144, 201
- Chaussard, Paul, dit Publicola, 34
Bibliothèque pastorale ou Cours de Littérature champêtre, 22, 32-33, 64-68, 181, 184, 205-206, 229
- Chénier, André, 7, 9-11, 14, 39, 47, 51, 76, 87-91, 109, 120, 135, 155, 200, 212, 216, 229, 283-285, 287, 307-308, 338, 360, 432
 « Clytie », 89, 104, 106-107
 « Hylas », 110-114, 116-119
 « Ô Muses, accourez », 98-103, 108
 « Va, sonore habitant... », 104-106
- Cladel, Léon, 172
- Clairville, Louis-François, Nicolaïe, dit
Colombe et Perdreau, 377-379
- Cœuret, Louis
La Dernière Églogue, ou l'églogue sous deux parapluies, 162-164
- Colletet, Guillaume
Discours du Poème bucolique, 18, 28
- Compérat, Alfred
Sous le ciel, églogue dédiée à la Société centrale d'agriculture de l'Yonne, 58
- Coppée, François, 48
Le Banc, idylle parisienne, 250-251
Une idylle pendant le siège, 71, 249-250, 376
- Corot, Camille, 198-199
- Courbet, Gustave, 222
- Creuzer, Georg Friedrich, 207
- Damin, Louis
La Naissance du roi de Rome, idylle à S. M. l'Impératrice, 61
- Delacroix, Eugène, 179, 288, 334, 335
- Delaporte, Michel
Estelle et Némorin, pastorale bouffonne en deux actes, 381
- Delière, Edmond
La Nouvelle Antigone, idylle moderne, 159-160
- Delille, Jacques, 9, 86-87
Les Jardins, ou l'art d'embellir les paysages, 75-76
- Delisle, Charles
Hyacinthe, idylle moderne, 156-157
- Dereboul-Berville, Chev.
La Rosière de Surène, 58
- Desbordes-Valmore, Marceline, 341-343, 348, 370-371
- Desnoyers, Fernand, 329-332
- Desroches, Marie-Jeanne-Bongourd
Poésies sacrées et œuvres diverses de Madame Desroches, contenant ses élégies, ses idylles, ses épîtres et deux nouvelles en prose, 52
- Diderot, Denis, 37, 161, 285, 370
- Dorion, Claude-Auguste
Poésies lyriques et bucoliques, 218
- Dubos, É.-Constant
Les Fleurs, idylles morales, suivies de poésies diverses, 68, 69
- Dupont, Pierre, 47, 231, 243-245, 249, 300, 329-331, 341-350, 404, 434-436
Le Chant des ouvriers, 243, 245, 330, 343, 347, 404
Dix Églogues, 235-237, 245-247
- Favart, Charles-Simon et Justine
Les Amours de Bastien et Bastienne, 121-124
- Flaubert, Gustave, 342, 344, 350, 369
- Florian, Jean-Pierre Claris de, 10, 12, 30, 47, 57, 87, 127, 195, 197, 227-229, 243-244, 330, 341, 350, 370, 377, 380, 399
Estelle et Némorin, 27-28, 55, 70, 137, 216, 306, 379, 399
- Fontenelle, Bernard Le Bovier de, 10-12, 32-33, 91, 243
Traité sur la nature de l'églogue, 30-31, 63-64, 242, 438
- Fragonard, Jean-Honoré, 316, 377
- France, Anatole, 48, 172, 421-422
- Freud, Sigmund, 27, 43-44

- Gabiot, Jean-Louis
Estelle et Némorin, mélodrame pastoral en 2 actes, en prose, 195
- Gaud, Auguste, 436
Au Pays natal, idylle et poèmes, 233, 234, 242
- Gaudin, Paul
Scherzo, idylles et odelettes, 52
- Gautier, Théophile, 13, 54, 172, 197, 210, 222, 231, 244-245, 296, 304-305, 311, 342
- Genest, abbé Charles-Claude
Dissertations sur la poésie pastorale, ou de l'idylle et de l'églogue, 33, 159
- Gessner, Salomon, 9-11, 35-36, 47, 66, 69, 83, 90, 108-109, 126, 132, 135, 153, 200, 216, 218, 300, 305, 324, 433
Idylles, 31-32, 65, 67-68, 83, 91-98, 101-103, 106-107, 127, 145-146, 205-206
- Ginisty, Paul
Les Idylles parisiennes, 180, 248-249
- Girardin, Delphine Gay de, 47
Qu'on est heureux d'être curé ! Stances pastorales, 72
- Glatigny, Albert, 172
- Goethe, Johann Wolfgang von, 37, 108, 126
Les Souffrances du jeune Werther, 305, 325-326
- Golzan, Léon, 172
- Grand-Carteret, John, 11-12, 124
- Guarini, Gian Batista, 24
Il Pastor fido, 23, 296, 299
- Guérin, Amand
Efflam, idylle bretonne, 234-235
- Guerville, Harny de, 121-122, 124
- Guesdon, D.-A.
Fables orientales et nouvelles idylles, 52, 69
- Hésiode, 15, 53, 79, 84-85, 88
Les Travaux et les jours, 75
- Homère, 15, 18, 54, 84, 88, 105, 138, 177, 238, 279
- Horace, 28, 65, 90, 92, 97-98, 101, 133, 208, 254, 287, 297
- Houssaye, Arsène, 54, 172, 296, 437
La Poésie dans les bois, 175-179
- Hugo, Victor, 13, 49, 54, 87, 159, 171, 180, 185, 188, 195, 208, 210, 214, 231, 250, 252-292, 340, 354, 361, 377, 421, 429, 432-433, 435, 437
Les Chansons des rues et des bois, 15, 46-47, 49, 176, 179, 199, 253, 261, 264-282, 284-287, 291, 293, 341, 360, 365, 395, 407, 436
Les Contemplations, 47, 208, 254-255, 258, 266
Cromwell, 253-255, 257, 261
Les Feuilles d'automne, 209
L'Homme qui rit, 375
La Légende des siècles, 47, 253, 258, 260, 265-266, 286, 291
– « Le Groupe des idylles », 15, 46, 49, 282-292, 320, 362-363, 432-433, 440
– « Le Satyre », 15, 49, 207, 253, 254-271, 274, 280, 282, 284-286, 290, 356, 362, 374, 376, 404, 407
Les Misérables, 15, 46, 249, 253-254, 258, 360, 373-377, 407
Odes et Ballades, 12-13, 208
William Shakespeare, 258-260, 287-288
- Huysmans, Joris-Karl
À rebours, 193
En rade, 381
- Jaclot, de Saulny
Les Passe-temps lorrains, ou Récréations villageoises, 52
- Jallais, Amédée-Jean-Baptiste Font-Réaux de
Estelle et Némorin, Bucolique musicale en un acte, 195-196, 380-381
- Janin, Jules, 13, 200, 435
Contes fantastiques et littéraires, 14, 16, 195, 312
Les Gâtés champêtres, 197, 312-320, 432
- Jaucourt, Chevalier de, 37

- Jauffret, Louis-François, 65, 67-68, 180-181, 291
 Joannis, de
 Idylle. Palémon et Damète, 62-63, 69
 Jobert, abbé Narzale
 La Verginella, idylle, 72
 Lafenestre, Georges
 Idylles et chansons, 158-159
 Lamartine, Alphonse de, 20, 83, 179, 231
 Méditations poétiques, 202-203
 Lancret, Nicolas, 198-199, 305, 316, 327
 Laprade, Victor de, 47, 211-214
 Larrieu, René-Pierre
 L'Idylle du pauvre !, 72
 Le Vavascur, Gustave, 172-173, 185, 199, 436
 Églogues, 168-171, 180-184, 233
 Leconte de Lisle, Charles, 109-110, 112, 360
 Poèmes antiques, 114-120, 214-215
 Lefèvre, André, 214
 La Flûte de Pan, 209-211
 Lemercier de Neuville, Louis
 Mon village, 57
 Lemoine, Camille-André
 Une idylle normande, 71
 Léonard, Nicolas-Germain, 10-11, 47, 65, 67-68, 205
 Lesné, Mathurin-Marie
 Lycas et Stilla, idylle, 71-72
 Lingay, Joseph, 61
 Loizerolles, Jean-Simon Aved de, 61
 Longin
 Traité du Sublime, 18
 Longus, 47, 198, 285, 309, 373, 413
 Daphnis et Chloé, 62, 67, 140, 142, 197, 199, 304, 316, 377, 398-401, 412, 432
 Mabileau, François
 Les Idylles bretonnes : poésies, 53-54
 Madeleine, Jacques, pseud. de Jacques Normand
 L'Idylle éternelle, 54, 172, 193-194
 Mallarmé, Stéphane, 47, 49, 190, 207, 252-253, 269, 292, 364, 433, 440
 L'Après-midi d'un faune, 15, 47, 49, 207, 354-367, 432, 434, 437, 440
 Hérodiade, 354, 363-365
 Manet, Édouard, 354
 Marcellus, Marie-Louis-Auguste de Martin du Tyra, comte de
 Odes sacrées, idylles et poésies diverses, 52
 Maréchal, Sylvain, 65, 67, 183-184
 Marmontel, Jean-François, 91, 148, 151, 153, 200
 Éléments de littérature, 39-41, 89-90
 Mendès, Catulle, 48, 171-172, 189, 193-195, 200, 210, 212, 437
 Les Idylles galantes, 54, 172, 189-191, 194
 Lesbia, 191-194
 Mille, N.
 Idylle, 72-73
 Millet, Jean-François, 180, 201, 422-423, 439
 Millien, Achille
 Chants agrestes, 231-232
 Misrahi, Robert, 277
 Mistral, Frédéric, 20
 Montaigne, Michel Eyquem de, 55
 Morel, A.
 Bucoliques dédiées aux Dames, 218, 237-239
 Moschus, 30-31, 272, 283, 285, 433
 Mossé, J.-M.
 Le Délire poétique, ode. L'Abandon généreux, élégie. Le Printemps, idylle, 51-52
 Musset, Alfred de, 13, 87, 195, 311
 Nadaud, Gustave, 438
 Une idylle, 70, 381-382
 Nerval, Gérard de, 49, 54, 87, 90, 148, 179, 207, 252, 292-329, 351, 354, 360, 419-420, 432-434, 436
 Aurélia, 7, 306, 321
 La Bohème galante, 126, 172, 296-301
 Les Chimères, 308, 328
 Sylvie, 15, 46, 48-49, 108-109, 126-127, 197, 230, 238-239, 295-296, 300-

- 301, 303-329, 373, 418, 432-435, 437, 440
Voyage en Orient, 46, 90, 293-297, 299, 301-303, 319
- Nietzsche, Friedrich, 16
- Ovide, 297, 334-335
- Paillerond, Édouard, 189
- Pérenon, Louis-Marie
Promenades poétiques, 52
- Platon, 179, 273
- Poe, Edgar, Allan, 342-344
- Porry, Eugène
Âme et Nature, idylle en prose, 204
Hélène et Arthur, idylle en 5 tableaux, 203, 204
- Potier, Charles, 381
- Poussin, Nicolas, 42, 98, 199
- Prarond, Ernest, pseud. Radon-Sterne, 47
Tout vient avec le temps, 55-57, 195, 381
- Prioux, Ch.
Églogue relative à la mort de S. M. Louis XVIII, roi de France et de Navarre, 61
- Properce, 89, 110
- Quintilien
Institution oratoire, 18
- Racan, Honorat de Bucil, seigneur de, 24-25, 248, 285
Les Bergeries, 23, 26
- Rainguet, abbé Augustin
Idylles saintongeaises, 218-220
- Ravier, Jules
Les Trois Sœurs d'Amitié, églogue, 73, 74
- Reboul, Alexis, 226
Le Retour du bon pasteur, 72
- Rhodes, Apollonius de, 18, 110
- Rimbaud, Arthur, 14, 213-214
- Rocheteau, Alphonse, 52
- Rogier, Camille, 172, 296
- Ronsard, Pierre de, 29, 32, 65, 89, 198, 285, 287, 296-298, 300, 306, 308, 433
- Roucher, Jean-Antoine, 75-76, 126-127, 300, 305, 324
- Roucher-Deratte, Claude, 76
Églogue en 508 vers sur l'initiation aux grands phénomènes de la Nature, 77
Idylle en 300 vers sur l'apothéose du Poète Roucher, 61
Idylle en 310 vers, sur le dévouement de l'amour, 71
Idylle ou Bucolique, en 334 vers, sur les avantages de la nouvelle méthode de cultiver la terre, 77
Idylle sur la sécheresse et sur la canicule, en 100 vers, 77
- Rougier de la Bergerie, Jean-Baptiste, baron, 76-87
Géorgiques françaises, 15, 78-82, 85, 87
Églogues bucoliques, 15-16, 78-84, 86-87, 264
- Rousseau, Jean-Jacques, 9-12, 87-88, 102, 120-136, 148-149, 151, 161, 299, 300, 305, 324, 332, 395, 403, 432
Les Confessions, 120, 129-135
Le Devin de village, 120-124
Émile ou De l'éducation, 300, 305, 317
La Nouvelle Héloïse, 87, 91, 120, 124-132, 134, 136, 141, 143, 146, 300, 310, 317, 398, 434
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 87, 210, 311
Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme, 151-153, 155
- Saint-Lambert, Jean-François de, 67, 75
- Sand, George, 46, 127, 148, 178, 198, 230-231, 235, 258, 333, 339, 342-343, 371-374, 377, 398, 434
François le Champi, 229-230, 372-373
La Mare au Diable, 371-372
Le Meunier d'Angibault, 371
La Petite Fadette, 198-199, 372
- Sand, Maurice, 48, 230, 295, 303-305
- Schiller, Friedrich von, 91, 103, 109, 119, 125, 135, 305, 311
De la poésie naïve et sentimentale, 37-39, 90

- Segrais, Jean Regnault de, 14, 23, 227, 248, 285, 287, 312
- Shakespeare, William, 259, 285, 287-288, 291, 420
- Sinner, Louis de, 34-36
- Staël, Germaine de, 36, 156
De la littérature, 142-143, 201
- Tasse, Torquato Tasso, dit en fr. Le, 23-24, 238
Aminta, 23, 205
- Tercy, François-Aimé
La Mort de Louis XVI, idylle dans le goût antique, 61
La Mort de Louis XVII, roi de France et de Navarre, idylle dans le goût antique, 61
- Théocrite, 14-15, 29, 31-35, 43, 47, 53, 66, 79, 84-85, 91, 108, 137-138, 151, 170-171, 185, 198, 228-229, 232-233, 237, 245, 248, 283, 285, 303, 306-308, 312, 341, 350, 385, 413, 432-434
Idylles, 8, 12, 18-25, 30, 32, 65-66, 86, 88, 109-110, 112-114, 118-119, 192, 299, 301, 392
- Thomas, Edmond
Voix d'en bas, la poésie ouvrière du XIX^e siècle, 154, 166
- Turpin, Henri
Églogue ouvrière. Les Rivaux, 247-248
- Urfé, Honoré d', 373
L'Astrée, 41, 42, 132, 229
- Vauquelin de la Fresnaye, 19, 21, 24-25
Art poétique, 18
Les Foresteries, 18
- Verlaine, Paul, 190-191
Fêtes galantes, 185-190, 194-196, 198-199, 434
- Parallèlement*, 196
Poèmes saturniens, 186
- Vigné, Jean-Baptiste
Hommage à Louis le Désiré, idylle, 61
- Villemain, pseud. de Justin Vilmain
Poésies nouvelles. Les Dernières Pastorales, 164-165
- Viollet, Alphonse
Les Poètes du peuple au XIX^e siècle, 226
- Virgile, 15, 19, 25, 29, 31-36, 47, 60, 66, 79, 83-85, 101, 108, 137-138, 151, 170, 172-175, 178, 185, 198, 228, 232-233, 244, 285, 287, 296, 306-307, 312, 341, 350, 373, 385, 390, 393, 413, 433, 434
Bucoliques, 8, 12, 19, 22-24, 26, 28, 30, 32-33, 59, 61, 65-67, 77, 86, 88-89, 141-142, 205, 215, 229, 232, 254, 257, 261-263, 301, 356, 358, 432
Énéide, 28, 262
Géorgiques, 28, 75-76, 80, 90, 140, 237
- Vissierre
Recueil de romances, ariettes, vaudevilles, pastorales, chansons guerrières, 52
- Watteau, Antoine, 42, 108, 124, 180, 185, 189-190, 196-199, 201, 293, 295, 297, 299, 305, 307, 309-310, 316-317, 327, 374, 439
- Zola, Émile, 49, 397-430, 432, 437
La Faute de l'abbé Mouret, 50, 411-420, 425, 427-428
Fécondité, 50, 240, 420, 422, 424, 426-429, 437
La Fortune des Rougon, 50, 376, 397-410, 419-420, 432, 438
La Terre, 50, 420-427, 436

REMERCIEMENTS

Ce livre est issu d'une thèse de doctorat soutenue en mars 2010 à l'université Paris-Sorbonne. Nous tenons à rendre ici un hommage tout particulier à M. Bertrand Marchal, notre directeur de recherche, qui a su nous guider et nous encourager tout au long de ce travail. Nous remercions également, pour leurs remarques précieuses, les membres du jury de soutenance, Mme Claude Millet, MM. John E. Jackson, Patrick Labarthe, Michel Murat et Jacques Noiray. Notre gratitude va enfin à Jérôme, à nos parents, nos frères et sœurs, à Marie, Ophélie et Mme Tardan, qui tous, d'une manière ou d'une autre, nous ont accompagnée avec patience et bienveillance sur ces longs chemins de l'idylle.

TABLE DES MATIÈRES

PROLOGUE. PENSER L'IDYLLE	7
Fin de l'idylle ?.....	8
L'écueil organiciste	8
L'écueil mimétique	15
Du vague à l'ambiguïté.....	18
L'approche lexicographique.....	19
Différentes logiques conceptuelles.....	26
Le modèle rhétorique	27
Le modèle historico-philosophique.....	34
Le modèle psychologique	41
Un concept ambigu	45
Méthode.....	46
 CHAPITRE I. L'HÉRITAGE DU XVIII ^e SIÈCLE	 51
Discours de l'idylle.....	51
Plaire, célébrer	51
Une poésie fugitive	51
Une poésie mondaine.....	55
Célébrer l'événement	58
À l'école de Flore et des bergers	61
Du bonheur et de la vertu	62
Des travaux et des jours	75
Figures de l'idéal	87
Autour d'André Chénier	88
Variations sur le vœu de retraite champêtre.....	89
Décadence et régénération : réécritures d'« Hylas »	110
Jean-Jacques Rousseau.....	120
<i>Le Devin de village</i>	120
Un nouveau modèle pastoral	124
Bernardin de Saint-Pierre, <i>Paul et Virginie</i>	136
De l'anecdote à la pastorale	136
L'harmonie en question	141

CHAPITRE 2. MUTATIONS.....	151
Passion de l'absence.....	151
Illusion.....	151
La morsure de l'idéal.....	151
« L'idylle est fille des vieilles civilisations ».....	156
Mensonge.....	160
Une nouvelle représentation de la ville et de la campagne.....	160
La déconstruction réaliste de l'idylle.....	166
Fantaisie.....	171
Une idylle effrontée.....	172
Du côté de Millet, du côté de Watteau.....	180
L'interpénétration du réel et de l'idéal.....	197
Crise de l'idylle et conscience moderne.....	199
Passion de la présence.....	201
L'immense, le Tout.....	201
La nature et le divin.....	201
Le retour de Pan.....	204
L'intime, l'infime.....	215
Le terroir natal.....	216
Idylle et poésie populaire.....	224
Du terroir à la Terre.....	232
CHAPITRE 3. POÉTIQUES MODERNES.....	253
Hugo : dynamiques de l'idylle.....	253
La transfiguration du Satyre.....	254
Monisme et dynamisme de la Nature.....	254
La simplicité colossale de la création.....	258
L'épopée du Progrès.....	261
<i>Les Chansons des rues et des bois</i>	264
Continuité avec « Le Satyre ».....	266
« Relâche ».....	269
De l'amour de la sagesse à la sagesse de l'amour.....	272
« Le Groupe des idylles ».....	282
« L'Amour est toujours la même idylle au fond ».....	283
La notion de « groupe ».....	285
Le poète et l'enfant : une méditation sur le langage.....	288
Nerval : chimères et consolation poétiques.....	293
L'idylle nervalienne.....	295
Entre odelette et chanson populaire.....	296
Intériorisation et démystification du mythe pastoral.....	301

<i>Sylvie</i>	303
« C'est une sorte d'idylle »	303
Idylle et décadence.....	309
Un nouvel art de la consolation.....	320
Baudelaire : la bucolique et le rhéteur.....	329
L'idylle et le Mal.....	331
L'éros, l'innocence et le péché.....	331
L'exaspération d'une impuissance.....	337
Naturel féminin et rhétorique virile.....	340
Les églogues de Pierre Dupont.....	341
Une fascinante étrangeté.....	344
Une ascèse du regard.....	347
Apprendre à voir : « Paysage »	348
Apprendre à lire : « Épigraphe pour un livre condamné ».....	351
Mallarmé : <i>L'Après-midi d'un faune</i>	354
Une « Églogue » moderne.....	355
Une dramaturgie textuelle.....	355
Une récapitulation critique de la tradition.....	358
Le tout, le rien.....	361
La joie.....	363
CHAPITRE 4. L'ÉPREUVE DU RÉEL.....	369
Logique symbolique et logique littérale.....	369
De Nohant à la rue Plumet.....	369
De la salade et du pâté.....	377
Balzac : <i>Les Paysans</i>	383
Une étude sociale.....	383
Le repoussoir de l'idylle.....	385
Le savoir de l'idylle.....	393
Zola : science et poésie de la nature.....	397
<i>La Fortune des Rougon</i>	397
<i>La Faute de l'abbé Mouret</i>	411
<i>La Terre et Fécondité</i>	420
ÉPILOGUE. L'EXPÉRIENCE DE LA CRISE ET LA QUÊTE DE LA JOIE.....	431
BIBLIOGRAPHIE.....	441
I – Sources anciennes.....	441
1 – Textes antiques.....	441
2 – Autres textes antérieurs au XIX ^e siècle.....	441
3 – Œuvres du XIX ^e siècle.....	443

II – Ouvrages critiques contemporains	461
1 – Études relatives à la théorie des genres et à la tradition pastorale	461
2 – Études relatives au XVIII ^e siècle	463
3 – Études relatives au XIX ^e siècle	465
4 – Autres textes cités ou utilisés	471
INDEX DES NOMS ET DES ŒUVRES.....	475
REMERCIEMENTS.....	481
TABLE DES MATIÈRES	483