

JADWIGA SOKOŁOWSKA  
(LUBLIN)

## ARCADIA PROFANA ET ARCADIA SACRA DANS LA LITTÉRATURE DU BAROQUE

Dans la littérature européenne du baroque, la carrière de l'image-symbole de l'*Arcadie*, dont on doit rechercher l'origine dans le poésie bucolique grecque, fait réfléchir. La vision de l'*Arcadie* dépasse les formes de diverses qualité et espèces: Cette vision atteint au drame, aux vers épiques; elle s'annexe le roman en prose. L'oeuvre pastorale est caractérisée non seulement par son grand nombre d'écrits (dans presque toute l'Europe: en Italie, en Espagne, en Angleterre, en France, en Allemagne et aux pays slaves), mais également par le niveau artistique de nombre d'entre eux, considérés à juste titre comme des chefs-d'oeuvre de la littérature baroque [...] S'agit-il ici d'un incompréhensible mystère du succès d'une création, dont le futile problème ne mérite pas l'attention? Hegel avait-il raison en soutenant que la majorité des „problèmes” de l'idylle sont fondés sur la fille amoureuse ou sur la brebis égarée?

Nous savons déjà aujourd'hui, que ce n'est pas l'*Arcadie* géographique, un des pays de l'antique Grèce, qui a pris possession de la littérature<sup>1</sup>. Les célèbres idylles de Théocrite nous montrent la Sicile. Plusieurs raisons en ont été la cause. La première d'entre elles est que la célèbre île de la Méditerranée était la partie de Théocrite. Nous nous trouverions ici en face d'un intéressant phénomène, se répétant souvent dans la littérature: la création d'un important „continent psychologique”, qui — grâce à Théocrite — a pris forme en Sicile et devient le bien de toute la littérature européenne. Le régionalisme s'est transformé en „substance culturelle” de toute l'humanité, pour citer les paroles de Günther Grass. L'histoire de l'art et de la littérature européennes confirment cette régularité. L'exemple en est donné par Rembrandt et Hollande dans la peinture, par Thomas Mann et Lubeck dans la littérature.

En second lieu, la Sicile est devenue le symbole du monde idéalisé des bergers, parce que c'était un pays de verdure, riche en produits de

---

<sup>1</sup> E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 324-342.

la nature, d'un climat doux, de bordages ombragés et d'abondantes prairies vertes. C'est sans doute la troisième raison qui était de la plus grande importance: lorsque Théocrite écrivait ses bucoliques, la Sicile était déjà entourée d'une légende littéraire, grâce à la tradition d'Homère: les boeufs d'Apollon paissent justement en Sicile, les bergers mythiques Cyclope et Daphnis, selon la légende, se trouvaient également sur cette île.

L'histoire de l'antique idylle, bien connue actuellement, dont deux personnalités ont le plus de mérite (Théocrite et Virgile) n'est pas un chapitre fermé de l'histoire de la culture européenne. C'est un fait caractéristique, que le renouvellement de l'essence de l'idylle grâce à Sannazar, s'est effectué en temps modernes dans une situation plus proche de celle, qui accompagna la naissance de l'espèce dans les temps helléniques, lorsque Théocrite, créateur de l'idylle, habitant des villes antiques telles que Syracuse et Alexandrie, créait les idylles. L'*Arcadie* de Sannazar était également une protestation contre la cour et la civilisation bourgeoise. Ce poète, lié à la cour de Frédéric de la maison d'Aragon et à Naples, s'est retiré (après de graves malentendus) tant de la cour que de Naples. Il exprima dans son oeuvre „l'attraction des bourgeois à la verdure des prés”, comme l'a traduit Poggioli<sup>2</sup>.

L'image-symbole de l'*Arcadie*, dans l'oeuvre de Sannazar, a été popularisée non seulement en Italie. Il est juste de considérer la ligne de la tradition littéraire du roman pastoral, qu'on peut suivre dans presque toute l'Europe (*Diane* de Montemayor, qui a trouvé de nombreux imitateurs). L'un des continuateurs le plus puissant du roman pastoral est entre autres Cervantes. En dehors des frontières de l'Espagne, l'oeuvre de Montemayor rivalisait avec succès contre l'*Arcadie* de Sannazar. L'influence de *Diane* sur l'*Arcadie* de Sidney dans la littérature anglaise et sur *Astrée* d'Honoré d'Urfé dans la littérature française est considérée aujourd'hui comme beaucoup plus importante que l'inspiration italienne.

Le roman pastoral, grâce justement à Montemayor et ses imitateurs, a donné naissance au courant de l'analyse psychologique, primordiale pour le futur roman européen. Le roman de chevalerie, qui a précédé le roman pastoral, professait un idéal d'action et développait devant le monde un panorama d'aventures. Le roman pastoral a créé un terrain propice pour l'analyse du monde intérieur des personnages présentés. C'étaient de timides essais, entravés par les conventions mêmes du roman pastoral, mais ils méritent une spéciale attention, car ils reflètent les tendances les plus modernes, qui se sont montrées dans l'idylle.

L'expression de ce fait a été comprise par Cervantes, auteur de l'archi-aventureux ouvrage qu'était *Don Quichotte* et qui l'a encore exprimé par deux fois dans son oeuvre. La première fois lorsqu'il écrivit *Gallatée*, la

<sup>2</sup> R. Poggioli, *Wierzbowa fujarka*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 3: 1960, nr 1, s. 39.

seconde fois quand — malgré la parodie littéraire — il conseille au chevalier de la Manche de se sacrifier à la vie de berger et de glorifier la bien-aimée Dulcinée.

Mais avant que Cervantes n'ait „sacrifié l'épée de son héros” — suivant les termes de Szklowski — il créa un roman pastoral, dont le titre était le nom d'une nymphe grecque, *Gallatée*. Ce roman parut en 1585, donc au moment où dans presque toute l'Europe de l'ouest approchait l'aube d'une nouvelle époque: le baroque. Les intentions créatrices, qui hantâient Cervantes, étaient probablement plus puissantes que son oeuvre accomplie, car il la nomma première partie. Les parties suivantes ne parurent jamais. Le roman a été bien reçu par le public, car dès 1590 on trouve à Lisbonne une deuxième édition et la suivante à Paris en 1611.

Cervantes a pressenti avec justesse, dans le roman pastoral, la couche conventionnelle, dont la touche inévitable était le costume de berger, il s'en excuse donc devant ses lecteurs dans son prologue, devançant les reproches, que les personnages de *Gallatée* sont uniquement vêtus en bergers. Il ne défendait pourtant pas toujours la convention du roman pastoral: dans sa nouvelle *La conversation des chiens* il a caractérisé malicieusement le roman comme oeuvre destinée uniquement à amuser les fainéants. Malgré cela il introduit souvent des motifs pastoraux dans ses comédies et ses romans, critiquant en même temps Montemayor, mais restant malgré cela son débiteur littéraire.

Malgré que Cervantes ait gardé une profusion de traits de l'idylle, qu'il a hérité de ses prédécesseurs, il a petit à petit introduit de nouvelles marques. Dans *Gallatée* par exemple, il a composé une première composition de nouvelles, ou il y a des scènes de la vie réelle, provenant de la vie de l'auteur, qui était abondante en expériences de soldat et de prisonnier. L'image-symbole de l'*Arcadie* en a été enrichi, et ce fait avait son importance pour le futur de *Don Quichotte*.

La chose qui fait réfléchir, c'est pourquoi un écrivain ayant une excellente intuition de la réalité se penchait vers la vision arcadienne, malgré que son affectation et le schématisme du tableau l'irritaient. Dans les derniers chapitres de *Don Quichotte*, il conseille au chevalier errant de devenir berger et de s'amuser et s'entourer de la solitude campagnarde, avec ses réflexions amoureuses. Cette transfiguration du héros de Cervantes, qui change son épée de chevalier errant contre une canne de berger, n'est pas le signe de l'abnégation de son idéal, auquel il était fidèle. Toute la vie du chevalier de la Manche l'idéal de la gloire de chevalier était lié à l'idéal de l'amour. Vers la fin de la vie de *Don Quichotte*, l'amour a pris le pas sur les faits héroïques. Il veut consacrer le reste de sa vie à célébrer les vertus de sa bien-aimée Dulcinée. Cervantes parle de cette décision de *Don Quichotte* avec la subtile ironie propre à l'oeuvre entière, d'un charme incomparable; la dernière folie de *Don Quichotte* trouve grâce aux yeux de l'auteur, qui ne lui refuse pas sa chaude bienveillance. De cette manière, l'un des

plus remarquables ironistes de la littérature européenne a transformé en parodie le mythe-tableau de l'*Arcadie*. Grâce à Cervantes, dans la période du plein développement du roman pastoral et de la mode de la vie d'après les thèmes de l'idylle (mode qui a atteint surtout les milieux aristocratiques), la vision de l'*Arcadie* se transforme d'une manière essentielle, qui prédit son déclin.

*Don Quichotte* fait partie de ces chefs-d'oeuvres européens, qui sont imprégnés de littérature comme sujet. Le héros de Cervantes lutte non seulement avec l'injustice du monde, mais également avec la littérature faussée, defectueuse et mauvaise, dont le roman de chevalerie est devenu le symbole. Quant le monde de l'idylle, traité par l'auteur d'une manière secondaire, il se traçait comme une piste pleine d'espoir. Le santier passant parmi les hauteurs ombragées de l'*Arcadie* a été reconnu par Cervantes comme chemin vers la vraie littérature.

La tradition espagnole — au début du XVII<sup>e</sup> siècle — a été remarquablement soutenue par la tradition française. Vers 1608, Honoré d'Urfé a commencé à faire paraître son roman, d'un volume très important, qui a eu un succès sans égal. *Astrée* fait partie d'une longue ligne de discussions, soutenue durant des siècles, sur le rôle et la position de la femme et de l'homme dans la société. Ce sujet préoccupait non seulement les philosophes, les théologiens, les moralistes, mais il faisait également partie des recherches des écrivains et des poètes. Chaque époque s'efforçait de créer un modèle idéal de ces relations: indiquer à l'homme et à la femme leur places dans la vie publique, dans la vie sociale, dans la vie de famille et établir un mode de vie entre les représentants deux sexes.

L'auteur d'une précieuse étude consacrée à *Astrée* de d'Urfé, Jacques Ehrmann<sup>3</sup> (*Amour et illusion dans Astrée*) réfléchissait sur le noeud de circonstances, dépeintes dans *Astrée*, des relations liant la femme à l'homme. Il s'est efforcé de présenter une caractéristique aussi large que possible des personnages, qu'il désigne comme „la femme pastorale” et „l'homme pastoral”. En ce qui concerne „l'homme pastoral”, c'est l'idéal de l'amour courtois, bien connu de la chevalerie du moyen-âge: le propre de l'homme c'est de servir, de rechercher et d'adorer une belle maîtresse (III. 530).

L'image-symbole de l'*Arcadie* est dans *Astrée*, en tout premier lieu, une apothéose de l'amour, considéré comme remède à tous les maux de l'homme. Il n'y a pas de place pour la vérité dans cette *Arcadie*, que la vie d'un homme est composée de luttes et de difficultés. La fatigue d'une lutte contre la nature, l'ambition de la vaincre et de la mettre à la dispo-

<sup>3</sup> J. Ehrmann, *Un paradis désespéré. L'amour et illusion dans l'Astrée*, New—Haven—Paris 1963; préface: J. Starobinski et Bulletin de „La Diana”, Année 1970, Numéro spécial (Colloque commémoratif du quatrième centenaire de la naissance d'Honoré d'Urfé tenu à la Bâtie d'Urfé et à Montbrison, sous la présidence de M. Raymond Lebègue).

sition de l'homme n'existe pas dans le monde pastoral. Le berger ne veut pas transformer la nature, mais seulement se laisser ensorceler par sa beauté. Quoi donc d'étonnant que construisant dans *Astrée le mythe de l'Arcadie*, d'Urfé a dirigé toute l'énergie de ses personnages vers la conquête de l'amour et le mérite à l'amour. La conception d'Urfé diffère en cela des autres images-symboles de l'Arcadie, car il construit un monde monolithique: la fuite vers l'Arcadie est une „fuite vers l'amour”. C'est peut-être à cela que l'oeuvre doit son mystérieux succès.

„La fuite vers l'amour” exige certaines règles du jeu, qui étaient fort compliquées, et sa seule formule a déjà créé une riche rhétorique d'amour. „Dans la pastorale — comme dit Ehrmann — plus que dans toute autre forme de fiction, l'amour ne se fait pas, il se parle: il trouve ainsi une existence autonome, il est au coeur des mots qui séparent l'homme et la femme”. Le berger doit aimer; être berger veut dire que l'on participe au grand jeu de l'amour. Cette soi-disante fatalité est une des formes de l'illusion, acceptée d'avance et toute conscience par l'auteur.

Suivant Honoré d'Urfé la „condamnation à l'amour” est toujours accompagnée d'un élément de tragédie. Le résultat de cette opération artistique se montre pourtant paradoxal. L'auteur ne présente pas les personnages de son roman au moment du conflit, de révolte contre la destinée. Cette soi-disante tragédie ne touche pas le lecteur, car sa rhétorique est ici trop manifeste et c'est elle qui remplace les personnages dans l'action; c'est une tragédie de l'ordre rhétorique, et non de l'ordre ontologique. Parallèlement au thème de l'amour, le thème de la mort se manifeste dans *Astrée*. Ce sont surtout les considérations que tissent les héros comparant la vie à la mort et la mort à la vie. La vie sans amour partagé est considéré comme mort, et la mort — puisque avec son aide on peut conquérir l'amour — est synonyme de vie. L'auteur d'*Astrée* a tracé encore une autre situation: elle consiste en un choix fondamental: la vie ou la mort, l'existence ou le néant. C'est le moment du définitif désespoir, lorsque le malheur est représenté aussi bien par la vie que par la mort (sonnet: *S'il doit mourir ou vivre*, II. 406-407).

Un rôle important dans la structure d'*Astrée* est joué par la Fontaine de la Vérité de l'Amour. Les quatre héros du roman et toute la société des bergers s'attendent à être sauvé du malheur par la Fontaine de l'Amour véritable. Les héros d'*Astrée* identifient la Fontaine avec la vie et la vérité cachée, voilée par diverses illusions et apparences. Le devoir des héros d'un roman pastoral est également le découverte de la vérité. Mais la découverte de la vérité de la vie n'est pas un facile problème, car ces héros sont entourés d'une infinie quantité de méthaphores de l'existence, qui les englobe aussi, c'était la tendance des déguisements, des masques, de se cacher. Rousset dans son célèbre ouvrage sur la littérature française du baroque a analysé d'une façon pénétrante cetrait caractéristique du

baroque<sup>4</sup>. Se servir du masque et de divers costumes permettaient aux héros du roman de jouer les rôles d'êtres aux multiples forces d'existence, mais en même temps douloureusement déchirés par la multitude de formes d'existence et la puissante tendance à l'unité, à une existence indivisible. On ressent distinctement dans *Astrée* cette inquiétude presque méthaphysique, si caractéristique à la littérature européenne du baroque, que l'être humain véritable, sa nature, est caché sous divers masques. La recherche d'une existence stable, en dehors des vicissitudes du monde environant, qui accompagne inlassablement l'illusion d'*Astrée* de l'*Arcadie*, est une „forme symbolique personnelle”, qui caractérise les plus profonds désirs de l'homme et son aspiration: la recherche d'une existence qui ne serait menacée par rien.

Dans le roman pastoral de d'Urfé, nous remarquons un énorme enrichissement et élargissement de l'image-symbole de l'*Arcadie*. Non seulement parce que le caractère pastoral de l'oeuvre devient presque un symbole de la littérature, mais en tout premier lieu car l'image-symbole de l'*Arcadie* a été rehaussé à la dignité de route conduisant hors des réalités de l'existence incomplète. Les bergers d'*Arcadie* croient en l'existence d'une vie parfaite, libérée de la mort.

Le roman pastoral en prose est seulement l'un des genres littéraires, dans lesquels a été réalisé l'image-symbole de l'*Arcadie*. L'exemple d'une autre forme de réalisation est *Aminta* de Torquate Tasse. Si dans le cas d'*Astrée* les problèmes littéraires s'entrecroisaient sans cesse avec le problème de la méthaphysique, autant dans *Aminta* domine le problème littéraire. Il s'agit en tout premier lieu de donner un rang supérieur ou inférieur à ce genre de littérature. Ni les bucoliques, ni les églogues n'étaient bien placées dans la hierarchie des genres. De même l'églogue dramatisée ou en comédie idyllique étaient considérés en général comme littérature secondaire. Tasse avait l'ambition de créer un drame pastoral, qui pourrait s'alligner avec succès près des tragédies hautement évaluées. Suivant l'avis de chercheurs modernes, Tasse atteignit ce but et son oeuvre fait partie des pièces „sérieuses” du drame pastoral. Il est vrai que cette oeuvre est tout d'abord imprégnée d'un élément lyrique, par contre l'élément de l'action est très faible, nous sommes pourtant enclins à considérer avec plus d'indulgence les bases élémentaires du drame. L'action dans *Aminta* se borne à quelques moments de base, transformés en images et imprégnés de lyrisme. Mais ce sont des images qui — malgré toute leur statistique — créent de particuliers champs de tension, remplacent la minceur de l'action. Une autre forme de compensation était l'individualisme des personnages présentés. Ni *Aminta*, ni *Sylvie*, ni *Daphnis* ne sont pas des figures schématiques dans le style de l'*uomo pastorale* et de la *donna pastorale*..

<sup>4</sup> J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Le Circé et le Paon*, Paris 1953.

Tasse décrit les traits de leur caractère d'une manière pénétrante, trahissant clairement des bases d'autobiographie, démontre les caractères des différents personnages, tout en analysant leurs tourments d'amour. Malgré son aspect idyllique, *Aminta* appartient à la ligne du théâtre européen, qui amène au XVII<sup>e</sup> siècle la tragédie de Racine.

Dans le célèbre chœur d'*Aminta* (*O bella età dell'oro!*) nous trouvons l'éloge de la Nature, pour laquelle „le plaisir est Loi”. C'est à ce plaisir que les héros du drame ont droit, sans considération pour les liens de la société, des droits moraux et des devoirs de famille. C'est à cette place que se fait entendre le célèbre chœur, préparé à l'avance par Daphné, poussant Sylvie à s'abandonner à l'amour d'*Aminta*. L'argumentation est claire, car la nature permet l'amour général et tout le monde y a droit: les plantes, les animaux, la terre et le ciel — tout s'aime réciproquement et y trouve son bonheur. L'œuvre de Tasse, comme l'a remarqué M. I. Gerhardt, comporte deux conceptions de l'amour en lutte. La première — c'est l'amour de la période de jeunesse, qui idéalise ses sentiments, mais en même temps sévère et sans pitié. Le seconde — c'est l'amour de l'âge adulte, plus près des émois sensuels, un amour sans héroïsme.

La transformation successive de l'image-symbole de l'Arcadie apparaît dans l'œuvre de Guarini *Pastor fido*. L'auteur lui-même a appelé son ouvrage „tragicommedia pastorale” et formait en toute conscience la langue poétique, qui devait être l'outil le plus parfait pour créer une vision de la vie pastorale des bergers arcadiens. En dehors de cela, il cassait sciemment les règles de la pureté classique des genres et des styles, il liait le style tragique (élevé) avec le style de comédie (bas). La stylisation de la langue dans l'œuvre a déteint sur l'image-symbole de l'Arcadie. *Pastor fido* était un essai de créer un nouveau genre (tragi-comédie)<sup>5</sup>. Devant les nombreuses attaques des critiques Guarini défendait ses conceptions artistiques en affirmant que le mélange des deux styles et l'abandon des pures formes du genre rapprochera la pastorale de la réalité et fera naître un genre littéraire, montrant avec fidélité toutes les complications et les richesses de la vie moderne.

Un pas de plus rapprochant l'œuvre pastorale de la réalité étaient surtout deux célèbres œuvres lyriques, dont l'une est née sur la terre de France, et l'autre en Angleterre. La poésie de Saint-Amant *La solitude*, œuvre d'un jeune poète, qui en 1618 était arrivé à Paris „lui a ouvert les portes du palais de Rambouillet”. Dans cette œuvre, le sujet lyrique ressent la dualité de la réalité: idyllique et réelle. Une confrontation s'opère de la splendide et sauvage nature réelle avec la factice nature idyllique. Mais l'auteur ne se contente pas de la confrontation, il montre l'Arcadie en parodie. Dans une poésie lyrique, d'une manière sans plus de pitié que ne l'a fait Cervantes en prose, on découvre la tragédie de l'Arcadie

<sup>5</sup> J. Shearman, *Manieryzm*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1970, s. 109

Sous un chevron de bois maudit  
 Y branle le squelette horrible  
 D'un pauvre amant qui se pendit  
 Pour une bergère insensible,  
 Qui d'un seul regard de pitié  
 Ne daigna voir son amitié.

Malgré qu'on se prette de toutes ses forces à lier les deux oppositions — la réaliste et l'idyllique — c'est le plus souvent la vision réaliste qui l'emporte, détachée du schéma de l'idylle. Le paysage dont parle le sujet lyrique est en premier lieu un paysage sauvage, non touché par le pied du chasseur ou du voyageur. La liberté et la joie des oiseaux et des animaux, qui ne sont pas menacés par la mort de la main d'un humain, était splendide. La solitude de Saint-Amant c'est, entre autres, l'image-symbole de l'*Arcadie* inerte et vivante, où il n'y a pas d'homme. L'oeil du poète admire cette *Arcadie*, adorateur de la solitude et admirateur de la nature. Le bonheur de l'observateur consiste uniquement à contempler la nature heureuse de son bonheur. Coup sur coup paraissent des formules faisant preuve de l'état d'émotion du fidèle observateur: „O, que j'ayme [...] Que je trouve doux [...] ue Que j'ayme à voir [...]”.

Le charme de la nature sauvage a été amplifié par le poète par la vision des vieux châteaux, qui n'ont pas été épargnés par la force destructrice du temps:

Que j'ayme à voir la décadence  
 De ces vieux châteaux ruinés...

Nous sommes forcés de penser aux romantiques préférences pour les ruines et les sensations macabres, les fragments de l'oeuvre de Saint-Amant, dans lesquels il présente des sorciers tenant le sabbat et des démons accompagnés des inévitables chat-huant et de la chouette. Dans une seule oeuvre le poète a su rassembler l'ancienne tradition littéraire de la poésie pastorale avec l'annonce de motifs nouveaux, précurseurs de la poésie romantique.

On trouve dans *La solitude* trois catégories de paysages. La première est le paysage stylisé de l'*Arcadie*, déjà submentionné — c'est le monde réaliste de la nature. La seconde — c'est le monde réel de la nature, un peu démuné de sa réalité par l'introduction de personnages (ou figures) fantastiques: des sorciers et des démons. La troisième finalement c'est le „paysage reflété”; le poète suggère son existence plus réelle — on ne sait pas si le soleil qui se reflète dans l'eau le vrai soleil, ou celui qui brille dans le ciel. L'oeuvre de Saint-Amant change l'image de l'*Arcadie* traditionnelle, il accentue en toute connaissance, en observant avec une attention soutenue les phénomènes de la nature, de la nature vierge. L'heureuse contemplation ressort d'une sensibilité accrue, de la tension maximum de

l'esprit, du sentiments et des sens de l'homme. Le rôle principal est joué par la beauté rendue consciente.

Une toute autre image de l'*Arcadie* nous est montrée par le célèbre *Garden* de Marvell<sup>6</sup>. En opposant, puis en reconciliant les états conscients et inconscients, l'intuition et l'intellect, a été admis il y a des années par William Empson, comme problème majeur du poème anglais. Le seul titre suggère déjà une autre image de la nature: le sujet de l'admiration du poète solitaire est la nature cultivée par l'homme, par sa main. Il importe pourtant de se rappeler que la vision du jardin a un caractère métaphorique, loin d'être un synonyme. Marvell choisit l'image étant le symbole de la symbiose de la nature et de la culture, et c'est seulement dans cette union qu'il voit la possibilité d'un plus grand bonheur pour l'homme.

Le méthaphorisme du *Jardin* s'accroît par les allusion à l'antique *Arcadie* boisée et la vision du „paradis perdu”, de provenance nettement biblique. Marvell barre l'harmonie idyllique d'une autre manière que ne l'a fait Saint-Amant, qui a, dans ce but, créé des images d'effroi, d'extravagances et de malheur. Le poète anglais rejette de principe les motifs de la poésie pastorale: l'adoration de la femme et le culte de l'amour. On pourrait supposer, que sans ce fondement essentiel du roman idyllique d'Urfé, on ne peut plus créer d'idylle. Pourtant, le représentant de la poésie anglaise méthaphysique, se servant de la langue littéraire, a remplacé l'amour par une femme ou une nymphe, par l'amour de la nature. Suivant l'avis de Poggioli, l'exemple de Marvell démontre que même lorsque l'idylle pastorale ne s'occupe pas des questions de sexe, elle est un pur rêve d'un homme sur la vie. Dans la méthaphore du *Jardin* de Marvell, on ressent un „douloureux déchirement”; la conscience de sa propre personnalité et la différence du monde, puis après la soif de l'absence, de l'inconscience, la soif de se plonger dans l'existence, comme dans la source du mythique Narcisse.

Le premier signal de la fuite devant le monde des sentiments humains où règnent la cruauté, la violence, et l'amour non partagé, est le rappel du mythe d'Appolon et de Daphné. La transformation de Daphné en arbre de laurier, c'est la fuite vers la verdure, vers l'existence non déchirée, uniforme. La seule existence de la plante, dont le but principal est la vie, devient une source d'extase pour le sujet lyrique. Le degré suivant de l'initiation à l'existence c'est l'acceptation de la posture de Narcisse approfondissant le mystère du „moi” de l'homme; la nature est un miroir, dans lequel l'homme se contemple. Marvell construit encore une autre image: l'esprit humain comparé à l'Océan reflète en soi toute la réalité. Mais il ne reflète pas uniquement, il possède également une force

<sup>6</sup> W. Empson, „Ogród” Marvella. Doskonała prostota osiągnięta przez roz-wiązywanie sprzeczności. *Sztuka interpretacji*, wyd. M. Markiewicz, t. 1, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1971.

créatrice il crée „d'autres mondes et d'autres mers". Le célèbre poème de Marvell, dans lequel il évoque l'image de la „pensée verte", ne peut être interprété par une seule méthode. Le monde serait donc sans valeur en comparaison de la „pensée verte" où l'inconsciente nature biologique absorbe en soi la „pensée verte".

La transformation de l'image-symbole de l'*Arcadie*, qu'a proposée Marvell, en dehors de l'opposition déjà citée: la survie des états de conscience et d'inconscience, contient l'apologie de l'esprit créateur. L'*Arcadie* c'est le pays du bonheur pour l'homme créateur; elle est possible à atteindre sous condition que l'homme „se défaisant des passions" se donne entièrement à la création. Après nombre d'années, de semblables conclusions furent énoncées par Schiller, dans sa dissertation au sujet de la poésie naïve et sentimentale, donnant l'initiative d'une vision d'une idylle de la culture, idylle qui devait être réalisé dans l'avenir.

A la lumière des considérations ci-dessus énoncées, on peut supposer, que la floraison d'une telle quantité de genres idylliques était nouée aux problèmes de la vie les plus réels et de la création qui intéressait l'homme du baroque. L'*Arcadie* profane dévoile les fonctions de la compensation littéraire, et en dehors de cela elle est un mouvement de recherche de ce qu'on appelle des modèles naturels, lié avec un certain mode de vie, en règle avec la nature, avec le monde des plantes et des animaux. C'est plutôt un mode de vie qui élimine le type d'ascèse ou de l'idée générale de la morale, proposé par le christianisme.

Par contre l'*Arcadie sacrée* reste liée étroitement avec le monde de la réalité chrétienne. Les recherches temporelles de l'*Arcadie* sont accompagnées, au moment du baroque européen, par des visions que nous appelons *Arcadia sacra*; on y distingue trois variétés principales. L'une des visions est créée par la poésie religieuse, qui montre en perspective l'*Arcadie* après la mort, au ciel, pour les âmes ayant obtenu le salut. C'est à une telle *Arcadie* que s'attendait Nicolas Sep-Szarzyński dans ses *Rythmes ou vers polonais*. Il prétendait qu'il n'existe par pour l'homme d'*Arcadie*, aussi longtemps que subsiste le mouvement, qu'existent des contradictions dans la vie, que seule la mort peut vaincre. L'homme — suivant Sep — s'agitte sans interruption parmi des contradictions, il lutte pendant toute sa vie contre le monde entier et contre satan. Il n'y a pas de place dans une telle vision du monde pour la conception d'une *Arcadie* terrestre.

La destinée de l'homme est suspendue entre des contradictions et — comme suppose Czesław Hernas — „les Arcadiens font des essais infructueux de se libérer de leur propre destinée par le choix d'une des valeurs antinomiques"<sup>7</sup>, selon quoi l'*Arcadie* posthume accessible à l'homme, serait une apothéose de l'immobilité. Est-ce à cela que doit correspondre le bon-

<sup>7</sup> Cz. Hernas, *Barok*, Warszawa 1976, s. 24.

heur de l'homme? On a l'impression que du point de vue du christianisme, que Sèp partage comme catholique et comme auteur des *Rythmes*, on ne peut pas répondre par l'affirmative. Après la mort — suivant la théologie catholique — l'élan vers Dieu, qui dure indéfiniment, ne se tendra pas vers l'immobilité, car l'âme humaine ne parviendra jamais au sommet qu'est l'Absolu. Donc cet „envol vers la lumière”, commencé sur terre, durant la vie de l'homme, durera indéfiniment et c'est une existence justement, qui consiste à l'éternelle connaissance de Dieu, qui rendra l'homme heureux. Seule cette existence peut être considérée comme l'*Arcadie* humaine réelle.

Dans l'oeuvre de Jean Rousset *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon* (Paris 1954) nous retrouvons un petit *passé* consacré à l'idylle mystique dans la littérature européenne. L'auteur cite un cycle poétique *Heilige Seelenlust oder geistliche Hirten Lieder der in ihren Jesus verliebten Psyche de Silesius*, mais il omet par contre *Cherubinischer Wandersmann*, qui fait partie des chefs-d'oeuvres de la littérature baroque lyrique allemande.

Dans *Geistliche Hirten Lieder* la pensée mystique dépose à une place inférieure la méthaphore pastorale. Jesus apparaît comme la personification du rossignol, de l'agneau, du berger ... Comme l'a démontré Georg Ellinger, l'éditeur des poésies de Angelus Silesius, les chants-cantiques particuliers étaient souvent transformés des chants d'amour de ce temps, et souvent fort licencieux. La seconde édition des pastorales de 1668 a été agrandie par l'auteur par un cinquième volume, ce qui prouve incontestablement de l'énorme popularité de cette poésie religieuse, d'un niveau assez médiocre<sup>8</sup>.

En 1674, une nouvelle édition du cycle de *Cherubinischer Wandersmann*, agrandie d'un sixième volume, qui dans sa couche philosophico-religieuse rappelle le plus le volume quatre. Une partie, il est vrai a un caractère catholique, mais l'idée d'identification avec Dieu est souvent citée, ce qui était donc la doctrine la plus importante de Silesius.

De quelle manière est-il possible d'obtenir cette identification? *Arcadia profana* ne nie pas l'existence du temps, malgré que les bergers restaient durant toute leur vie jeunes et beaux, ils murissaient pourtant à la mort. Comme symbole évident rappelant la réalité de la mort, un caveau apparaît dans l'*Arcadie* civile. Le temps suspendu dans l'idylle civile, a été complètement éliminé de l'image d'*Arcadia sacra*. Cela a été possible grâce à l'acceptation de la réalité sacrale. L'*Arcadie* civile dispose l'homme soit dans le courant du temps passé, soit à l'avenir, jamais dans le présent. Les Arcadies sacrées renoncent à tous les trois temps.

La moins radicale au sujet de l'existence dans le temps est l'*Arcadie*

<sup>8</sup> A. Silesius, *Sämtliche poetische Werke und eine Auswahl am seinen Streitschriften*, ed. G. Ellinger, Berlin 1923.

des pastorales, chez laquelle le temps a été arrêté, mais c'est un temps historique, le moment de la naissance de l'homme-Dieu. L'*Arcadie* des pastorales exclue et de l'adoration de Jésus nouveau-né est considérée comme existant dans le bonheur durable. De même que le succès de l'idylle civile en Europe donne à penser, on est également surpris de la quantité des ouvrages touchant les pastorales parus dans tous les pays de notre continent. La crèche de Betleem ressemble en soi deux bonheurs: l'enfance divine et l'enfance humaine.

Dans la vision de l'*Arcadie sacrée*, réalisée dans une multitude de cantiques pastoraux en diverses langues européennes, il existe une importante similitude de ce genre: le Dieu des pastorales, c'est le Dieu incarné dans la personne de l'enfant, entouré de la Sainte Famille et de visages d'hommes-bergers. De toute façon les héros des pastorales sont des êtres humains, d'origine divine ou humaine. Il en est autrement de l'image-symbole de l'*Arcadie* mystique: son action se joue devant une divinité, qui est invisible. Et c'est en cela que consiste la différence entre le style de la poésie pastorale et le style de la poésie mystique.

Déjà au XVI<sup>e</sup> siècle, on voit apparaître dans la littérature française de textes, qui représentent un certain genre de cantique appelé pastorale. Nous devons à Henri Poulaille une excellente anthologie *La grande et belle Bible des Noël's anciens*. L'auteur de l'anthologie nous fait remarquer le riche assortiment des textes, réalisée par d'éminents et d'obscurs poètes, les créateurs du cantique français. Dans ces pastorales ont subsisté les motifs bien connus de la pastorale civile, par exemple: les chants des bergers sont accompagnés par les doux rumeurs de la nature, les noms des héros sont bien connus par les idylles civiles (Tirsis, Daphné, Filis). L'un de ces cantiques anonyme a été conservé par la Paroisse de Saint-Victor à Orléans<sup>9</sup>.

Malgré qu'entre l'*Arcadie* civile et l'*Arcadie sacrée* existent des points communs et les méthodes de l'imagerie sont semblables, il ne manque toutefois pas de différences sérieuses; en premier lieu dans l'élimination de certains motifs, surtout du motif de l'amour. L'*Arcadie sacrée*, dans la poésie mystique du baroque européen, se distingue sur le fond de toute la littérature par des traits absolument neufs. Les textes contenus dans le célèbre recueil des distiques de Silesius *Cherubinischer Wandersmann* permettent de confirmer, que l'*Arcadie* mystique ne raye pas l'existence dans l'infini à laquelle l'homme est condamné sur la terre. Il faut avoir la conscience d'avoir dépassé la nature même du temps et l'imperfection dans le genre d'existence, qui y est liée.

Ich selbst bin Ewigkeit, wenn ich die Zeit verlasse  
Und mich in Gott und Gott in mich zusammenfasse.

<sup>9</sup> H. Poulaille, *La grande et belle Bible des Noël's anciens du XII au XVI siècle*, t. 1, Paris 1942.

Seule cette existence est admise par Silesius comme authentique et digne de l'homme véritable. La conception du temps de Parménide est ici nettement présenté. Mais ce n'est pas inutilement que Silesius appartient à l'époque cartésienne: selon lui, entre la conscience de sa propre vie éternelle — qui englobe également l'existence sur la terre — et la possession de cette vie authentique, il n'existe pas de différence. L'*Arcadie sacrée* de Silesius existe „en dehors du temps”; aucun des trois temps ne concerne plus l'homme, qui a commencé son séjour heureux dans l'éternité. Ces paradoxes de la pensée mystique dans le cercle de la culture méditerranéenne, font partie de phénomènes assez rares dans leur éloquence extrême. Selon Silesius, Dieu est auprès de toutes les créatures, que ce soit satan, l'homme ou l'ange. Uniquement la créature ne désirant pas Dieu peut être démunie de sa bienheureuse présence. L'*Arcadie* mystique se trouve dans l'homme et chacun est libre de choisir le bonheur ou le malheur déjà sur la terre. Avant la mort véritable de l'homme, s'il a choisi Dieu il sera chéri sans fin — il mourra pour le temps et pour les malheurs qui y sont liés. L'*Arcadie* comprise de cette manière consistait en une tranquillité absolue, qui serait exactement pareille au repos Créateur. Celui qui désire véritablement voir Dieu, qui (Lui seul) peut rendre l'homme heureux, doit au préalable se rendre aveugle, sourd et muet, pour que rien du monde terrestre n'atteigne son esprit et sa conscience. C'est seulement alors, après avoir quitté la réalité qui l'entoure, qu'il atteint le bonheur de l'extase mystique.

De même que dans l'analyse précédente du poème de Marvell *Garden*, qui était le point culminant de la formation de l'image-symbole de l'*Arcadie*, qui consistait en la submersion dans la nature, dans le cas de l'*Arcadie sacrée*, dans sa particulière et mystique variété, on arrive à se perdre en Dieu, à une union avec Lui hors de toute conscience et connaissance. Il y a ici une base commune des deux conceptions arcadiennes: *Arcadia profana* et *Arcadia sacra* se réalisent au delà des frontières de l'esprit humain, et même en dehors de la conscience humaine.