

Frank Lestringant

LES AMOURS PASTORALES DE DAPHNIS ET CHLOÉ :
FORTUNES D'UNE TRADUCTION DE J. AMYOT

Repos de plus grand travail, comme il le reconnaît lui-même, les deux traductions de romans grecs que Jacques Amyot a données ne sauraient être comparées par l'ampleur ni par le retentissement aux entreprises jumelles des *Vies* et des *Moralia*. C'est du reste en songeant à son Plutarque français qu'il pouvait écrire en 1547 dans le « Proësmes » dont il faisait précéder le roman d'Héliodore :

j'ay ... adoucy le travail d'autres meilleures et plus fructueuses traductions en le traduisant par intervalles aux heures extraordinaires¹.

L'absence de toute préface au-devant des *Amours pastorales de Daphnis et Chloé* publiées par Sertenas en 1559 est peut-être plus révélatrice encore du peu d'estime dans lequel Amyot tenait ces travaux par lui réputés mineurs et futiles.

Cependant, en dépit de ce mépris affiché qui ira presque jusqu'au reniement dans le cas du roman de Longus, l'on est en droit de supposer des préoccupations communes aux deux pans antithétiques de l'œuvre du traducteur. Dans le chapitre des *Sources d'idées* qu'il consacrait aux « traductions de prosateurs grecs et latins », Pierre Villey suggérait que le souci didactique, qui préside indiscutablement à l'entreprise des *Vies*, n'était peut-être pas absent des translations en français d'Héliodore et de Longus². En effet, la pastorale du rhéteur grec fournissait une analyse psychologique très fine de l'amour naissant et pouvait par là même « aider l'homme du XVI^e siècle à se mieux connaître ». Il cultivait en outre un sentiment de la nature, fait d'un mélange intime de naïveté et d'artifice, dont on sait la fortune à l'époque de la seconde école de Fontainebleau.

Du reste et selon toute vraisemblance, c'est de la version française d'Amyot que le peintre Ambroise Dubois s'inspira pour les quatre esquisses subsistantes appartenant à un ensemble décoratif sur le thème des *Amours pastorales*. Ce cycle iconographique, destiné au Cabinet de la Volière du château de Fontainebleau, selon l'hypothèse de Mme Sylvie Béguin³, évoquait notamment deux épisodes du livre I : *le Chevrier Lamon*

tendant *Daphnis* enfant à sa femme *Myrtalée*, et le *Berger Dryas* découvrant *Chloé* dans la grotte des nymphes ; un épisode du livre II, *Daphnis et Chloé* sacrifiant le bouc à *Pan*; et enfin une scène des plus piquantes empruntées au livre III et montrant *Daphnis et Chloé épiés par Lycenion*, la trop jeune épouse du vieux *Chromis*. Celle qui se chargera par la suite de l'éducation sexuelle du jeune homme inexpert est tapie, sur la droite de la composition, à l'ombre de l'arbre au pied duquel, tendrement enlacés, *Daphnis et Chloé* échangent de la nourriture de leurs bouches jointes.

Vers la même époque et toujours à Fontainebleau, Ambroise Dubois décora le Cabinet du Roi d'une suite de peintures tirées des *Amours de Théagène et de Chariclée*⁴. Là encore l'œuvre de traducteur d'Amyot avait connu un retentissement immédiat et durable. Non seulement elle permettait aux artistes, en cet automne de la Renaissance, de renouveler leurs thèmes d'inspiration, en remplaçant les dieux et les héros de la mythologie par les aventures sans relief extraordinaire d'humbles mortels, mais elle correspondait indéniablement au goût du temps, las, semble-t-il, des grands exemples de l'Antiquité. *L'Histoire Aethiopique de Héliodore* connut une vogue constante durant tout le XVII^e siècle, comme l'attestent, entre autres illustrations, les peintures de Monier à Cheverny et le tableau de Blœmaert. Quant à Longus, l'on verra plus loin que son influence s'étendit, par le biais d'Amyot essentiellement, à des poètes comme Rémy Belleau et Amadis Jamyn.

Des exemples sans grandeur

Les réticences dont fait montre Amyot dans le « Proëme du Translateur » qui précède *L'Histoire Aethiopique* ne semblent destinées de prime abord qu'à réduire l'écart existant entre l'œuvre noble des *Vies* et des *Moralia* et la contrepartie futile et inavouable des *Amours*. En fait, l'on peut se demander au contraire si cette opposition par trop marquée ne recouvre pas une homologie fondamentale. Les romans d'Héliodore et de Longus sont eux aussi en un certain sens des « histoires », c'est-à-dire dans l'acception étymologique du mot, des témoignages sur la vie réelle. De *L'Histoire Aethiopique*, dont le titre n'est pas totalement usurpé comme on verra, aussi bien que des *Vies parallèles*, le lecteur peut extraire pour son instruction

de beaux discours tirez de la Philosophie Naturelle et Morale, force ditz notables, et propos sentencieux, plusieurs belles harengues, ou l'artifice d'eloquence est tresbien employé⁵.

L'invite explicite à lire et à utiser le roman d'Héliodore comme une réserve de centons et de maximes révèle un mode d'emploi identique à celui qui est fait des biographies de Plutarque. Comme les *Vies des hommes illustres*, l'« histoire » de Théagène et de Chariclée, et, dans une moindre mesure sans doute, celle de Daphnis et Chloé fournissent à l'honnête homme en cours de constitution à la fin du XVI^e siècle les matériaux nécessaires à l'élaboration des divers « arts » qui améliorent la vie⁶. Au même titre que les éloges des grands capitaines de la Grèce et de Rome, les romans d'Héliodore et de Longus constituent ce « répertoire d'expérimentations » dont a parlé Pierre Villey, et où l'on vient chercher des règles de conduite et de beaux exemples à imiter.

C'est sur ce point toutefois que l'histoire véritable des *Vies* doit être préférée aux fables des rhéteurs grecs. Le répertoire de gestes et de sentences que donnent à lire Héliodore et plus encore Longus est de toute évidence moins varié et moins « riche » que celui des *Hommes illustres*. Amyot fait ainsi grief à Héliodore de ne prêter à son héros « nulz mémorables exploitz d'armes »⁷. Dès lors il manque à cet ouvrage de fiction « l'une des deux perfections requises pour faire une chose belle », c'est-à-dire « la grandeur ». Faute de magnanimité, les personnages de l'*Histoire A ethiopique* n'offriront jamais que des exemples sans grandeur et, partant, de peu de profit.

Une hiérarchie se dessine donc, qui n'a pas pour principe la plus ou moins grande vérité des histoires, mais leur degré plus ou moins élevé de « richesse », autrement dit de noblesse, si l'on comprend bien ici la pensée d'Amyot. Ce qui importe pour juger de la qualité des écrits de cette sorte, c'est l'extension plus ou moins large de leur valeur d'usage. Héliodore et Longus n'intéressent en chaque individu que la sphère du privé. Le roman de *Daphnis et Chloé* surtout, qui apparaît à cet égard comme un art d'aimer pastoral, est destiné, si l'on peut dire, à l'usage interne du couple. Au demeurant, sa conclusion qui est le mariage, longtemps différé et d'autant mieux mérité par les jeunes amoureux, ne blesse en aucun cas l'honnêteté, si bien que, comme le remarque le « Traducteur » à propos de *Théagène et Chariclée*, « l'on n'en sçauroit tirer occasion, ou exemple de mal faire »⁸. Mais il se trouve que Longus, aussi bien du reste qu'Héliodore, manque d'ambition. L'on serait en peine d'extraire de leurs ouvrages des leçons qui

puissent servir pour la vie publique. Ni l'*Histoire Aethiopique*, ni les *Amours pastorales* ne contiennent un art de gouverner les hommes, ni même des règles de comportement pour ceux dont les actes sont exposés à la vue de tout un chacun.

Le ressort dramatique du roman de Longus, avec pour corollaire la tonalité érotique qui a fait pour une large part le succès du livre au cours des siècles, est précisément de dérober à la sphère de la stricte intimité des instants interdits. Baisers que les deux jeunes amoureux se volent l'un à l'autre, regards indiscrets de Lycénion sur le couple livré à une ignorance tâtonnante et stérile, approches fureteuses de Gnathon ou de Lampis qui n'accordent qu'une paix bien précaire aux ébats sans cesse interrompus des adolescents de toutes parts convoités par les adultes des alentours. Ces effractions multipliées de la part d'intrus qui transgressent les limites de la sphère privée du couple causent chez le lecteur un trouble intéressé qui le place lui-même en position de voyeur. Sans vouloir revenir ici sur une thématique que nous avons abordée ailleurs⁹, il est aisé de voir ce qu'une telle intrusion, qui est dans le roman de Longus le moteur même du récit, peut comporter de contradictoire avec le souci didactique et moral qui anime l'abbé de Belozane. De ce point de vue, la transparence des *Vies*, placées sous l'œil pénétrant du moraliste et de l'historien, se situe aux antipodes de ce jeu d'ombres dérobées et de voiles qui mêle à l'expérimentation ayant valeur d'exemple le trouble sentiment d'une connivence interdite.

L'important demeure qu'Amyot, en « restituant » *Daphnis et Chloé*, (à l'exception, comme on sait, de la fameuse lacune de livre I, qui ira lentement s'amenuisant jusqu'à la désastreuse tache d'encre de Paul-Louis Courier en 1809), aura contribué à une véritable révolution du goût dans le domaine du roman. En dépit de ses ambiguës calculées et d'un enseignement moral à double entente, le texte de *Daphnis et Chloé* permet d'éclipser le détestable souvenir des « livres de ceste sorte, qui ont anciennement esté escritz en nostre langue »¹⁰. Autrement dit, la translation de Longus en français, qui représente pour notre langue une acquisition majeure, renvoie à la préhistoire du genre les romans de chevalerie du Moyen Age, dont la vogue est encore grande au milieu du XVI^e siècle. En ceux-là, remarque Amyot, « nulle erudition, nulle cognoissance de l'antiquité, ne chose aucune (à brief parler) dont on peust tirer quelque utilité »¹¹. C'est dire à l'inverse la nécessité à la fois esthétique et morale de fictions comme celles d'Héliodore ou de Longus. Ces dernières, dans l'esprit d'Amyot, constituent très exactement une origine absolue, que le «

Translateur », par cette genèse qu'est la traduction, est à même de créer de toutes pièces dans la langue réceptrice.

Or la greffe fera souche. De Rémy Belleau qui l'imite aussitôt au Régent Philippe d'Orléans qui l'illustre un siècle et demi plus tard, et peut-être jusqu'à Jean-Jacques Rousseau et à son disciple Bernardin de Saint-Pierre, qui en retiennent la nostalgie des naïves amours pastorales, le « Longus français » suscite une vaste postérité, comparable en définitive à celle des *Vies* de Plutarque¹¹.

De Longus à Jacques Amyot

Ce n'est nullement à Jacques Amyot que revient le mérite d'avoir « inventé » Longus. *Daphnis et Chloé* est connu en Italie dès la fin du XV^e siècle, et Ange Politien consacre au roman grec quelques lignes du second livre des *Miscellanées*. Le Napolitain Sannazar lui doit des passages de son *Arcadie* tant imitée, et notamment toute une description de la chasse aux oiseaux (prose VIII). En France même, c'est Henri Estienne qui eut le premier connaissance d'un manuscrit complet de l'œuvre, meilleur de toute manière que celui à partir duquel Amyot établit sa traduction. Mais sans révéler sa précieuse découverte, il se borna à en tirer la matière de deux églogues latines, *Chloris* et *Rivales*, publiées sous son nom à Venise en 1555, chez Paul Manuce. Chloris, nom à peine déformé de Chloé, tombe dans un profond accès de mélancolie amoureuse, après avoir vu Daphnis se baigner nu dans la grotte des Nymphes, et prononce pour dire son tourment un monologue élégiaque inspiré de la seconde *Bucolique* de Virgile. Quant à l'églogue des *Rivaux*, elle transpose en une alerte stichornythie la joute poétique de Daphnis et de Dorcon qui se disputent un baiser de la pudibonde bergère. Ces deux épisodes, qui remplissent presque entièrement la lacune présente dans la version d'Amyot, au feuillet 9 de l'édition originale de 1559, ont permis à Alice Hulubei de déterminer avec précision l'étendue du plagiat d'Estienne et de conclure au fait que celui-ci, plus heureux que le traducteur des *Vies*, avait disposé d'un manuscrit intégral des *Amours pastorales*, appartenant selon toute évidence à la même famille que celui du Mont-Cassin, d'où Paul-Louis Courier allait tirer, sous le I^{er} Empire, sa propre copie¹².

L'édition *princeps* du texte grec de *Daphnis et Chloé*, publiée chez Philippe Junte à Florence en 1598, fut établie par Colombanius à partir de trois manuscrits apparentés, qui présentent tous, mais avec plus ou moins d'extension, la lacune signalée par Amyot.

C'est à partir de ce travail érudit que la version française sera amendée et complétée, sans toutefois que la « grande omission en l'original », que déplorait en 1559 le « Traducteur »¹³, puisse être totalement réduite. Si l'on compare par exemple la première édition avec celles qui se succèdent à intervalles rapprochés tout au long du XVIII^e siècle - en 1714, 1716, 1718, 1731, 1745, etc. -, on découvre dans ces dernières un ajout d'une demi-page qui fait la transition entre la délivrance de Daphnis tombé dans le piège et la scène du bain dans la grotte, dont l'essentiel manque encore. Mais le plus remarquable est qu'en dépit de son imperfection, ce soit la version d'Amyot qui continue de faire autorité. Le préfacier anonyme de 1718 repousse avec dédain la « prétendue nouvelle traduction » de Pierre de Marcassus, pour lui préférer Amyot, lequel, ajoute-t-il, « l'a facilement emporté sur son concurrent »¹⁴. Il est vrai, comme le précise ensuite le même « Avertissement », qu'« on n'a pu cependant se dispenser d'en ôter quelques contre-sens qui étoient moins dus à la faute du Traducteur, qu'à celle des manuscrits qu'il a eus pour y travailler ». Le prestige d'Amyot demeurait donc intact, en dépit des lents progrès accomplis dans l'établissement du texte. Qui plus est, lorsque Paul-Louis Courier donne enfin en 1810 le texte complet de *Daphnis et Chloé* en français, c'est sur la traduction d'Amyot qu'il prend appui. Il se contente en fin de compte de lui apporter une ultime révision, en lui ajoutant notamment le fameux fragment inédit du livre I.

L'on voit donc qu'en dépit de circonstances matérielles peu favorables, qui ont fortement desservi l'œuvre du traducteur - un seul manuscrit, et de surcroît lacunaire -, Amyot a remarquablement réussi, au-delà même de ce qu'il aurait peut-être souhaité. La fortune des *Amours pastorales* a sans nul doute été due aux qualités de vérité et de naturel d'une traduction qui s'est encore enrichie au fil des décennies et des siècles d'un délicat parfum d'archaïsme. Nul doute par exemple que le Régent, à qui l'on doit une trentaine de dessins illustrant le roman, et ses Roués n'aient goûté un charme supplémentaire à cette version qui fleurait bon le « vieil françois », et dont la langue simple et rustique s'accordait divinement au spectacle d'amours pastorales à la fois démonstratives et ingénues.

Rémy Belleau, lecteur de Jacques Amyot

La réception littéraire du Longus français commence dès 1565, lorsque Rémy Belleau fait entrer dans la mosaïque mi-partie prose et vers de sa *Bergerie* deux poèmes descriptifs

intitulés *l'Esté* et *les Vandanges*, qui procèdent l'un et l'autre, par une libre amplification, de la traduction récente d'Amyot. Cette variation inachevée sur le thème iconographique et musical des quatre saisons s'augmentera en 1572, avec la deuxième édition de la *Bergerie*, d'un *Hyver dédié* « au Seigneur Estienne Jodelle Parisien » et pareillement imité des *Amours pastorales* (livre III). Mais nul « Printemps » ne viendra faire pendant aux profuses *Vandanges* d'un automne mûri dans l'intervalle des deux éditions. C'est en effet de deux strates successives que se composent *l'Esté* et *les Vandanges*. L'on peut ne pas être d'accord sur ce point avec Alice Hulubei, qui suit elle-même Sandor Eckhardt, l'excellent exégète de Belleau¹⁵. Selon ces critiques, les deux pièces auraient été composées dans leur intégralité avant 1565, à en juger par les « fragments » qui se trouvent déjà dans la première *Bergerie*. Il est vrai que dans le cas de *l'Esté*, limité en 1565 à quelques dizaines de vers, le narrateur, qui vient de déchiffrer le poème sur la bordure d'un pan de tapisserie représentant les moissonneurs en pleine action, suppose, sans en donner la raison, « qu'il y doit avoir quelque autre suite », mais force lui est de constater aussitôt, assez platement du reste, qu'« elle n'est pas là »¹⁶. En dépit de cette annonce, qui peut témoigner, de la part de Belleau, d'un travail en cours ou d'un simple projet, l'on est en droit de douter du caractère véritablement fragmentaire et tronqué des deux pièces de 1565. Outre qu'une telle annonce est absente des contours en prose qui encadrent la *Description des Vendanges* sous sa forme et son titre primitifs, il apparaît que le « raccord » est trop visible dans chaque cas entre les vers initiaux et ceux qui leur sont ajoutés en 1572, pour ne pas trahir un artifice de composition des plus sommaires. Dans l'exemple de *l'Esté* surtout, l'adverbe « bref » en début de vers est chargé d'effectuer la soudure entre le tableau général de la moisson par une chaude journée et l'aventure particulière de Bellot et Catin, les jeunes bergers enamorés qui répètent en une longue digression paraphrasant Longus les soupirs et les plaintes de Daphnis et Chloé. Mais en ajoutant à la suite du texte de 1565, qui mérite seul à vrai dire la dénomination d'« églogue rustique descriptive » que lui confère Alice Hulubei¹⁷, ces vers qui font office tout à la fois de résumé et de charnière :

*Bref chacun pour le chaut se mettoit en chemise,
Lors que Bellot sentant une chaleur esprise
Jusques dedans ses os...¹⁸,*

Belleau s'est-il aperçu qu'il répétait, en une anaphore peut-être involontaire, le « bref » à l'initiale du vers, qui lui avait déjà servi un peu plus haut pour amener une première conclusion du tableau?

La séquence des quatre vers :

*Bref l'air estoit si beau, et la flamme doree
Du soleil radieux tellement temperee,
Qu'elle sembloit se plaire à voir es ciers ruisseaux
La pâturelle nüe, et nuds les pâtureaux*

formait du reste une chute tout à fait acceptable.

De la même manière, au vers conclusif de la *Description des Vendanges* de 1565, où l'on voit les vigneron qui

S'enyvroient seulement au fumet des vins doux¹⁹,

se juxtapose en 1572 une subordonnée temporelle, qui réduit le tableau technique initial à la toile de fond sur laquelle va se profiler, au premier plan, le solitaire et mélancolique Tenot rêvant après sa Catin, et bientôt réconforté par le vieillard heureux, moderne avatar de Philétas :

*Lors qu'un jeune berger dessous l'ombre des treilles
Se rendit amoureux des beautez nompareilles
De la genthe Catin, bergere de haut pris.*

La « suite » annoncée par Belleau en 1565 peut alors s'expliquer de la façon la plus simple du monde : sans avoir eu à tronquer son œuvre à ce moment, le poète n'a fait qu'interrompre sa paraphrase du modèle que lui fournissait Amyot. Cette suite existe bien d'ores et déjà, mais dans la couche inférieure du « sous-texte qui est constitué par la version française de Longus. Le problème de la suture ne se pose évidemment pas à ce niveau premier, tissé d'un seul fil, et où, dans le cas de *l'Esté*, le malin plaisir qu'éprouve le Soleil « à voir de belles personnes nues » engendre tout naturellement l'épisode du bain de Daphnis²⁰.

En définitive, lorsqu'il encastre les deux tableautins champêtres dans la trame narrative de sa première *Bergerie*, Belleau livre au lecteur des poèmes pleinement achevés. L'effet de rupture qui se produit en 1572 vient de ce qu'il a poursuivi en deux temps, et peut-être à des années d'intervalle, son imitation de Longus. Les deux pièces, dont la dimension totale est alors multipliée par quatre ou cinq, changent de nature et de genre. À ce qu'Alice Hulubei appelle improprement, et un peu pompeusement, des « fragments d'épopée rurale »²¹, se substituent des églogues narratives et lyriques. C'est, dans la torpeur moite de *l'Esté*, le bain de Bellot-Daphnis cherchant à calmer par l'eau froide la chaleur de sa passion, sous l'œil admiratif de Catin. Cette dernière, également dévêtue, devient prétexte, pour le poète de la Pléiade, à enfileur une suite de blasons du corps féminin, en partant du chef coiffé d'un « capeau » d'aiguilles de pin, comme chez Longus, pour glisser ensuite vers les « deux pommes jumelles » de la poitrine, avant de s'attarder autour de « l'œil mignard » du nombril et de dévaler « en bas lieu », où réside le « trésor » de nature et l'objet tacite des désirs du berger²². L'invocation de Bellot à Pan, auquel répond le chant symétrique de Catin, continue la paraphrase du livre I des *Amours pastorales*. L'églogue se clôt par un emprunt erratique au livre IV : Bellot, pour satisfaire la demande de Catin, fait danser ses chèvres savantes au son du flageolet, avant que la nuit ne tombe et ne sépare les amoureux inassouvis.

La juxtaposition du tableau initial en forme de tapisserie et de l'esquisse romanesque ajoutée en 1572 aboutit à la création d'un genre pastoral mixte, « plus près, comme le remarque Alice Hulubei, du roman que de la poésie lyrique ou dramatique »²³. Une telle invention originale résulte de toute évidence de la genèse dichotomique du poème.

La même analyse pourrait être conduite à propos de la *Description des Vendanges, rebaptisée Vandanges* en 1572. À l'amplification du début du second livre de *Daphnis et Chloé*, en une composition où abondent les notations techniques, succède l'évocation du tourment solitaire de Tenot, bientôt rassuré par les propos du sage vieillard. Celui-ci décrit au jeune pasteur le bonheur de son verger autarcique, et rapporte l'annonce qui lui fut faite par l'Amour en visite de l'heureux épilogue de l'histoire. Le court roman, qui se conclut ici de manière bien rapide par la promesse quasiment accomplie du mariage, s'est donc greffé sur la fresque initiale de l'automne. Cependant Rémy Belleau se contente de reprendre le fil du texte de Longus à l'endroit approximatif où il l'a abandonné en 1565.

Dans sa féconde imitation des *Amours pastorales*, Belleau est peut-être aussi redevable à Longus d'un cadre d'exposition. *L'Esté* et *les Vandanges* s'inscrivent à la manière d'*ekphrasis* dans la trame générale de la *Bergerie*. On sait que celle-ci a pour prétexte une promenade, entrecoupée de pauses et de rencontres, dans les allées du parc et dans les salles du château de Joinville-en-Bassigny. Les tapisseries, tableaux et objets d'art qui peuplent cet espace architectural deviennent le support des pièces versifiées, souvent composées bien avant, que Belleau a intégrées à son oeuvre. L'insertion de ces pièces rapportées témoigne d'un soin indéniable. Les vers de *l'Esté* apparaissent « tissus sur les bors » d'une tapisserie représentant « des moissonneurs en chemise qui sioient du blé aux plus grandes chaleurs du jour »²⁴. Avec plus de finesse encore, les alexandrins *des Vandanges* figurent au centre même de la composition montrant « un tems d'Automne ». Ils se déroulent en effet « contre le ventre d'une grande cuve dedans cette tapisserie »²⁵. Dans chacun de ces deux cas, le poème transcrit au moyen d'hypotyposes l'image visuelle d'une oeuvre plastique donnée à voir, puis à lire.

Or le roman de Longus se présentait de la même manière comme le résultat du déchiffrement d'une peinture découverte au cours d'une promenade par le narrateur. Avant le dédale des chambres, des cabinets et des terrasses du château de Joinville, où Belleau a placé sa fiction, le Parc des Nymphes, au cœur de l'île de Mytilène, recelait dans la profondeur de ses ombrages la « paincture d'une histoire d'amour » comportant les moindres épisodes de *Daphnis et Chloé*²⁶. Le roman serait ensuite né de cette contemplation, éclaircie par les clés de lecture fournies par un habitant du lieu. *L'ekphrasis* liminaire qui contient par conséquent la totalité des quatre livres de Longus a peut-être suggéré à Belleau le procédé répété de ces inclusions plastiques donnant naissance, de lieu en lieu, à des poèmes descriptifs, narratifs ou encomiastiques. La marqueterie étroitement jointe de la *Bergerie* de 1565, qui apparente l'oeuvre à une sorte d'art de la mémoire à l'état brut, pourrait donc procéder, dans son principe, de la petite fable évoquant en guise de «Preface» la genèse du roman pastoral.

L'exotisme de l'innocence

Mais cette construction, qui doit aussi à *l'Arcadie de Sannazar*²⁷ cette incrustation de pièces poétiques dans la prose conversante qu'échangent des pasteurs, se délabre dès la seconde édition augmentée de *la Bergerie*. L'afflux de nouveaux poèmes, l'allongement

des pièces existantes comme *l'Esté* ou *les Vandanges*, et surtout l'adjonction d'une « Seconde Journée », font éclater la fiction de la promenade architecturale et agreste. L'épître dédicatoire « A Monseigneur Loys Monsieur de Lorraine » enregistre avec humilité la déliquescence d'une forme :

*voulant recoudre ces inventions mai cousues, mai polies, et mal agencées, sans l'esperer, je trouve un livre ramassé de pièces rapportées, chose véritablement qui n'a membre, ny figure qui puisse former un corps entier et parfaict*²⁸.

Témoignent de cet échec la désinvolture et l'arbitraire avec lesquels les nouveaux poèmes sont intégrés à la trame générale. Les tapisseries en situation et les *ekphraseis* d'objets artistement disposés dans les cabinets et sur les terrasses du château de Joinville-en-Bassigny sont remplacées par de vulgaires « feuilles de papier » que les pasteurs mués en rimeurs prolifiques ne cessent de s'échanger, de se lire l'un à l'autre et dont ils ont leurs vêtements et leurs « pennetières » manifestement remplis. C'est du reste de cette manière qu'est introduite la troisième pièce inspirée de Longus, *l'Hyver*, dédié « au Seigneur Estienne Jodelle Parisien »²⁹, et qui trouve son point de départ dans le début du livre III de *Daphnis et Chloé*. Le lien de *l'Hyver* au contexte de la *Bergerie* est fondé cette fois sur un contraste de saisons : au beau milieu de la canicule estivale, la lecture de ce poème transi qui évoque la bise, l'embâcle des fleuves et la « blanche toison » de la neige, procure un « souverain rafraichissement » au narrateur et à son compagnon inspiré³⁰. L'artifice de la lecture apparaît dans ce cas des plus sommaires, et par la suite il permettra de verser pêle-mêle dans la marqueterie pastorale une série de « chansons » (f. 90 v°), qui auraient sans nul doute gagné à être dites par cœur et accompagnées de danses. Le reliquat des pièces non intégrées, dont la *Complainte d'une Nympe sur la mort de Joachim du Bellay, Angevin* (f. 98 v°), sera de même rejeté en appendice sous le prétexte d'une « lecture » ultime et mutuelle que les infatigables bergers, retirés en leurs chambres, poursuivent toute une partie de la nuit. Or, cette renonciation à la fiction-cadre et à la mise en scène picturale s'accompagne, semble-t-il, d'un divorce croissant entre la réalité et la société idéale de l'églogue, qui offrait aux Grands l'image pacifique et sereine de leur puissance politique. La « conclusion de la première Journée », déjà, était empreinte d'une indéniable nostalgie :

Je vous prie, si toute nostre vie estoit dispensée en cette façon, menageant les jours et les heures, en tels plaisirs, sans offence, sans malheur, sans appréhension facheuse, sans alteration de nostre naturel, francs et libres d'avarice, d'envie et d'ambition, aurions nous regret en mourant d'avoir vescu si doucement en ce monde ?³¹

Il apparaît que ce rêve d'ataraxie et de vie heureuse se renferme désormais, avec la *Seconde Journée*, dans les bornes de la fiction littéraire. Au lieu que l'utopie pastorale s'ouvre encore au réel et se profile, de plain-pied, dans la perspective des salons de verdure et des avenues d'arbres du parc de Joinville, elle est contenue dès à présent dans les rectangles de papier chiffonné que s'échangent rêveusement des bergers de comédie. L'églogue a vécu 'alors en tant qu'utopie, pour se restreindre à l'illustration, parfois assez plate, d'un genre poétique. De la *Bergerie* de 1565 à celle de 1572, la dégradation de la situation politique en France, avec les seconde et troisième guerres de religion et la montée des périls qui aboutira bientôt à la Saint-Barthélémy, est sans doute pour quelque chose dans ce repli de l'imagination pratique sur un songe de papier.

Cependant le lien de Belleau avec Longus demeure, s'accentue même, dans la mesure où les suites de *l'Esté* et des *Vandanges*, et les fragments de *l'Hyver*, poème discontinu entremêlé de prose, donnent à l'imitation de *Daphnis et Chloé* une ampleur sans précédent. Tout se passe à ce moment comme si, dans la distance accrue qui sépare l'évocation insouciant des juvéniles amours de l'impossible retour à la paix et à la concorde civile, naissait un nouvel effet d'exotisme. Exotisme de l'innocence perdue, qui fait à présent s'attarder la minutieuse paraphrase de Belleau sur les rapides intrigues tracées par Longus, et qui, un siècle et demi plus tard, explique la faveur que rencontre *Daphnis et Chloé* auprès du Régent, lequel prendra la peine d'illustrer de vingt-neuf dessins gravés par Audran et Caylus l'histoire des deux jeunes bergers de Lesbos. Dans l'intervalle des deux époques, règne de Charles IX et Régence, où le roman grec est le prétexte à une condensation imaginaire quelque peu insistante, la traduction d'Amyot n'a certes pas été oubliée. Amadis Jamyn, le secrétaire et fidèle disciple de Ronsard, lui a emprunté, pour l'édition de 1584 de ses *Œuvres poetiques*, une pièce descriptive à cadre bucolique intitulée « D'un excellent pasteur et de regner heureusement », ainsi que la fable de Pan et Echo³². Et surtout la vogue immense que rencontrent au XVII^e siècle la

pastorale dramatique et le roman pastoral, doit peut-être quelque chose à la révélation de Longus. Telle est du moins l'hypothèse de Pierre Daniel Huet qui, dans son *Traité de l'origine des romans*, voyait en *Daphnis et Chloé* la source de *l'Astrée* de « Monsieur d'Urfé »³³. Et quand bien même le gentilhomme forézien aurait pillé, comme il est avéré, la *Diane* de Montemayor, *l'Aminta* du Tasse ou le *Pastor fido* de Guarini, ou encore quelque-une des quatre-vingts autres pastorales italiennes, il resterait que toutes ces oeuvres ont en commun de procéder, selon Huet, d'une même origine : « Longus, que ceux-ci ont vraisemblablement imité, est le premier modèle des uns et des autres »³⁴.

Une telle réduction apparaît évidemment excessive, et la vogue de la pastorale à l'âge classique est largement indépendante du succès somme toute relatif rencontré par l'œuvre de Longus avant le XVIII^e siècle. L'on peut alors considérer la remarque hyperbolique de l'évêque d'Avranches, qui déclare par ailleurs le roman plein d'agrément et de naturel, mais en même temps « si obscène... qu'il faut estre un peu Cynique pour le lire sans rougir »³⁵, comme une réaction d'humeur face au succès envahissant d'une littérature romanesque souvent répétitive. Au demeurant, en constituant *Daphnis et Chloé* en origine absolue et en faisant de Longus le fondateur d'une genre prolifique dont le chef-d'œuvre est à ses yeux *l'Astrée*, Huet opère un raccourci fécond quoique illusoire. Un tel jugement démontre au moins, s'il en était besoin, qu'en dépit même de ses flagrants manquements aux bienséances, le roman grec entretient un parfait accord avec le goût du Grand Siècle³⁶. L'engouement de Philippe d'Orléans pour les *Amours pastorales* dans la version ancienne d'Amyot ne témoigne pas en ce sens d'une rupture, mais bien au contraire d'une continuité manifeste.

Pour ce qui est de l'inspiration iconographique, l'on ignore si le Régent eut connaissance de l'œuvre d'Ambroise Dubois à Fontainebleau, ou des esquisses préparatoires pour celle-ci. Toujours est-il que les thèmes traités dans les quatre dessins conservés du peintre d'origine flamande se trouvent à leur tour illustrés par lui : « Lamon trouve Daphnis qu'il porte à sa femme », « Drias trouve Chloé qu'il porte à sa femme », « Sacrifice à Pan et dance de Syringe », « Licoennion écoute Daphnis et Chloé qui cherchent remede d'amour »³⁷. Du point de vue thématique, il est indéniable que l'illustrateur princier montre quelque prédilection pour les scènes galantes. Le bain de Daphnis et de Chloé dans la grotte des nymphes, la cigale réfugiée dans le sein de Chloé endormie et que l'amoureux timide hésite à déloger, l'apprentissage érotique du jeune berger par les soins de la complaisante Lycénion, etc., autant de scènes où le regard est

invité à surprendre l'innocence dévêtue et offerte, en des postures qui vont de l'équivoque au scabreux. La gravure dite des « petits pieds » ou des « quatre pieds », due à Caylus, mais toujours d'après un dessin du Régent, franchit un pas de plus, en précisant, à propos de la « Conclusion du Roman », l'allusion grivoise du propos : deux amours délurés soulèvent l'un une tenture, l'autre un de ces « quatre pieds » dont la position ne laisse aucun doute quant à la besogne à laquelle se livrent les jeunes gens étendus et presque entièrement dissimulés par la paroi rocheuse de la grotte³⁸. Doit-on alors parler d'un détournement de la version d'Amyot à des fins libertines? Cela est sans doute vrai de cette planche surnuméraire, qui n'apparaît du reste que dans certaines éditions, et dont la facture et le ton marquent de toute évidence une rupture par rapport au reste du corpus. Mais l'ensemble produit une impression infiniment plus complexe. A côté des quelques prétextes galants que Philippe d'Orléans n'a pas manqué de saisir, comme l'avait fait avant lui Ambroise Dubois en représentant l'indiscrète Lycénion épiant les jeunes gens embrassés bouche contre bouche, beaucoup de scènes n'expriment que ce rêve d'ataraxie champêtre cher à l'auteur de la *Bergerie*. Ainsi les vendanges, le sacrifice à Pan, la danse des chèvres au son de la flûte, le repas des noces s'inscrivent-ils dans le cadre traditionnel de la bucolique.

Il convient de noter à cet égard que le Régent ne partage aucune des préventions de son maître Fontenelle relatives à la prétendue grossièreté des idylles antiques et au réalisme par trop précis de leur décor. L'auteur du *Traité sur la Nature de l'Églogue* se scandalisait par exemple du reproche adressé par les dieux au Daphnis de la première idylle de Théocrite, prêt à expirer de passion et semblable en cela aux « Chevriers qui envient les amours de leurs Boucs »³⁹. Philippe d'Orléans est loin de refuser cet arrière-plan peu policé dont Fontenelle, dans ses propres *Poesies pastorales*, prétendra faire l'économie, en arguant du principe selon lequel « les Chèvres et les Brebis ne servent de rien »⁴⁰. Bien qu'il appartienne résolument au camp des Modernes et n'éprouve pas une admiration religieuse pour les Anciens, le Régent dessine d'un crayon attentif l'environnement fruste et parfois brutal des *Amours pastorales* léguées par les Grecs et les Latins. Dans la suite des illustrations dont il est l'auteur, les chèvres apparaissent omniprésentes, cependant que des personnages secondaires comme le bouvier Dorcon, le jardinier Philétas, les corsaires qui enlèvent Chloé ou les « rustauds » qui s'emparent d'elle à la veille de ses noces, revêtent des traits rien moins qu'idéalisés. Les amours caprines sont représentées de la manière la plus explicite et associées, en un parallèle qui

n'eût choqué ni Théocrite ni Longus, à celles des humains qui leur font cortège. C'est ainsi que dans la partie droite de la composition déjà mentionnée, où les jeunes bergers, étendus et languissants d'amour, sont surpris par Lycénion, un bouc et une chèvre s'accouplent sans façon, accomplissant jusqu'à son terme ce jeu de nature que les deux enfants ignorent encore⁴¹.

De toute évidence, et en dépit de la tentation libertine à laquelle il n'a ouvertement cédé que dans la fameuse gravure des « petits pieds », le Régent demeure fidèle à l'esprit de Longus et plus encore à celui de son interprète Jacques Amyot. A travers lui, c'est tout un courant vieux de deux siècles, conjugué à l'esprit anti-aulique⁴², qui trouve un tardif épanouissement. La nostalgie d'une vie simple et tranquille, qui, selon l'interprétation assez crue de Fontenelle, satisfait les deux inclinations les plus chères à l'être humain, « la Paresse et l'Amour que la Paresse favorise »⁴³, apparent d'autant plus vive qu'elle émane à présent d'une personnalité appartenant aux instances dirigeantes du royaume et bientôt appelée, à partir de 1715, à exercer le pouvoir suprême. Ce qui est alors relativement nouveau, c'est la prise de conscience du divorce irréductible entre le rêve de l'élite et les conditions pratiques de sa puissance. L'alliance que Ronsard et Belleau avaient tenté - plus ou moins vainement - de réaliser entre « les loüanges des Princes et de la France » et le cadre de l'idylle se défait irrémédiablement. Les moqueries de Fontenelle sur ce point sont significatives : il ne suffit plus de travestir le nom des Rois en habit rustique - Henri II en Henriot, Charles IX en Carlin et Catherine de Médicis en Catin - pour réconcilier la monarchie réelle et l'âge envié des mœurs pastorales⁴⁴. Le réalisme pourra d'un côté y gagner, et le Régent serait ici d'accord avec son maître Fontenelle pour condamner sans appel les « puerilitez » de Rémy Belleau⁴⁵ aussi bien que les procédés platement encomiastiques de Ronsard. Mais l'on vient de rappeler que l'auteur du *Traité sur la nature de l'Églogue* refusait également l'artifice des poètes de la Pléiade et le vérisme de Théocrite ou de Battista Mantuarius. En fait, l'on voit se dessiner, avec l'iconographie due au Régent, une attitude où le cynisme se mêle intimement au regret des enfances perdues. Ce cynisme nostalgique imprègne la vision à jamais distanciée que les Grands jettent une dernière fois, au déclin de l'Ancien Régime, sur les simples et innocents bergers.

Pour retrouver l'improbable innocence des héros si « naïvement » représentés par Amyot et dont la vogue se poursuivra tout au long du XVIII^e siècle, il faut quitter la sphère des gentilshommes et des nobles à qui était traditionnellement destinée l'utopie de

l'églogue, et s'adresser à un autre public et, partant, à une autre classe sociale. L'idylle bourgeoise, teintée d'un moralisme plus voyant mais par là plus trouble encore, remplacera alors l'églogue aristocratique dont le Longus d'Amyot avait fourni le modèle et défini les canons. C'est, vers la fin du siècle, à *Paul et Virginie* qu'il appartiendra d'opérer la relève des *Amours pastorales*⁴⁶.

NOTES

1. J. Amyot, *L'Histoire Aethiopique de Heliodorus* contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes Thessalien, et Chariclea Aethiopienne. Nouvellement traduite de Graec en François. - Paris. Pour Jan Longis (Imprimé par Estienne Groulleau), 1547 (BN : Rés. Y²26), « Le Proësme du Translacteur », f. Aiiij v° ; éd. in-12 de 1549, « par Estienne Groulleau », f. *V v°.
2. P. Villey, *Les sources d'idées*, Paris, Plon, 1912, p. 112-113.
3. S. Béguin *et alii*, catalogue de l'exposition *L'École de Fontainebleau*, Paris, Musées Nationaux, 1972, p. 87-88, n° 89 : « Daphnis et Chloé épiés par Lycénion ». Cf. *La Renaissance et le Nouveau Monde*, Québec, Musée du Québec, 1984, p. 316; n° 182, où le même dessin à la plume d'Ambroise Dubois est également reproduit et commenté par M.-E. Béguin.
4. *L'École de Fontainebleau*, cat. cit., 1972, n° 82, 83, 87 et 88. Cf. *La Renaissance et le Nouveau Monde*, 1984, n° 161.
5. J. Amyot, *L'Histoire Aethiopique de Heliodorus*, « Proësme », éd. in-12 de 1549, f. *iiij v°.
6. P. Villey, *op. cit.*, p. 49.
7. *L'Histoire Aethiopique*, « Proësme », 1549, f. *V r°.
8. *Ibid.*, f. *iiij v°.
9. Dans notre communication intitulée « L'Utopie amoureuse. Espace et sexualité dans la *Basiliade* d'E. G. Morelly », publiée dans le volume *Éros philosophe. Discours libertins des Lumières*, Paris, Champion-Slatkine, 1984, p. 83-107.
10. *L'Histoire Aethiopique*, « Proësme », éd. de 1549. f. *iiij r°.

10. Les éditions des *Amours pastorales* de Longus illustrées par le Régent sont très nombreuses, à partir de 1714 et jusqu'au-delà de 1780 (BN : Rés. Y² 1240, Rés. Y²1238, etc.). Jean-Jacques Rousseau a composé la musique et écrit le livret, en collaboration avec Corancez, d'une pastorale dramatique sur le thème de *Daphnis et Chloé*. *Les Fragmens de Daphnis et Chloé, composés du premier Acte, de l'Esquisse du Prologue et de differens Morceaux préparés pour le second Acte et le Divertissement* ont été publiés à Paris, chez Esprit libraire, en 1779. Voir J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, éd. par B. Gagnebin et M. Raymond, t. II, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1969, p. 1165-1166. Enfin, par-delà l'évidence de sa paternité rousseauiste, le roman *Paul et Virginie*, qui est, selon Bernardin de Saint-Pierre, « une espèce de pastorale », doit son origine lointaine au modèle du roman grec.
12. Voir sur ce point l'étude fondamentale d'A. Hulubei, « Henri Estienne et le roman de Longus, *Daphnis et Chloé*, compte-rendu de l'Académie des Inscriptions, 5 février 1932 », *Revue du XVI^e siècle*, Paris, 193 1, fasc. 3-4, p. 324-340. Cf. G. Dalmeyda, « Henri Estienne et Longus », *Revue de Philologie*, Paris, 1934, p. 169-181, qui se borne à évaluer et à nuancer la portée de la découverte d'A. Hulubei.
13. J. Amyot, *Les Amours Pastorales de Daphnis et Chloé*, escriptes premierement en Grec par Longus, et puis traductes en François, Paris, Pour Vincent Sertenas, 1559 (BN : Rés. Y²1233), f. 9 r^o.
14. *Les Amours Pastorales... avec figures* (du Régent), 1718 (BN : Rés.Y²1238), « Avertissement » non paginé. Le prestige de la version d'Amyot est demeuré intact aujourd'hui, comme l'atteste la préface de G. Dalmeyda à sa propre traduction des *Pastorales* de Longus (Les Belles Lettres, 1960, p. V) : « ce qui fait l'enchantement de la version d'Amyot, cette langue riche et drue, cette bonne grâce qui s'allie à une saine robustesse, le doux-coulant de cette phrase sans apprêt, rendent assez inexactement la physionomie du texte de Longus ». En d'autres termes, le traducteur, en ceci supérieur à son modèle, aurait restitué à l'original, où se perçoivent les artifices de la rhétorique, un ton naturel qui lui faisait défaut.
15. Sandor (ou Alexandre) ECKHARDT, *Remy Belleau, sa vie, sa « Bergerie »*. *Étude historique et critique*, Budapest, Librairie Joseph Nemeth, 1917, p. 117. Cf. A. Hulubei, *L'Églogue en France au XVI^e siècle*, Paris, Droz, 1938, p. 535.
16. R. Belleau, *La Bergerie de Remy Belleau*, Paris, Pour Gilles Gilles, 1565 (BN : Rés. p. Ye 327), p. 23.

17. A. Hulubei, *L'Églogue en France*, *op. cit.*, 1938, p. 535 et 537.
18. R. Belleau, *La Bergerie de R. Belleau, divisée en une première et seconde Journée*, Paris, chez Gilles Gilles, 1572 (BN : Rés. Ye 1831), f. 20 v°.
19. R. Belleau, *La Bergerie*, 1565, p. 41. Cf. 1572, f. 36 v°.
20. J. Amyot, *Les Amours Pastorales*, livre I, 1718, p. 20.
21. A. Hulubei, *op. cit.*, 1938, p. 540.
22. R. Belleau, *La Bergerie*, 1572, f. 21 v°.
23. A. Hulubei, *op. cit.*, p. 543.
24. R. Belleau, *La Bergerie*, 1565, p. 22.
25. *Ibid.*, p. 40. Cf. 1572, f. 35 v°.
26. *Les Amours Pastorales*, 1559, « La Preface », f. non chiffré.
27. Selon Etienne Pasquier, *Recherches de la France*, VII, 707 ; cité par J. Marsan, *La Pastorale dramatique en France à latin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1905, p. 149 : « Il voulut imiter Sannazar aux oeuvres dont il nous a fait part. Car tout ainsi que Sannazar Italien, en son *Arcadie*, fait parler des pasteurs en prose dedans laquelle il a glané toute la poésie toscane - aussi a fait le semblable nostre Belleau dans sa *Bergerie* ». J. Marsan émet quelques réserves sur cette filiation et formule d'indispensables nuances : Belleau s'est montré plus fidèle à la lettre qu'à l'esprit de *l'Arcadie*, et en a mal perçu la nouveauté formelle.
28. R. Belleau, *La Bergerie*, 1572, « Seconde Journée », f. 2 v°-3 r°.
29. *Ibid.*, II, f. 60 r°.
30. *Ibid.*, II, f. 58 v°.
31. *Ibid.*, I, f. 105-106.
32. Rapprochement établi par A. Hulubei, *L'Églogue en France*, *op.cit.*, 1938, p. 621. Les trois premières éditions de 1575, 1577 et 1579 des *Œuvres Poétiques* (Paris, Mamert Patisson), que nous avons consultées, ne comprennent pas ces deux pièces.
33. Pierre Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*, Huitième Edition, *Revûë et augmentée d'une Lettre touchant Honoré d'Urfé, Auteur de l'Astrée*, Paris, chez Jean Mariette, 1711 (BN : Y²71677), p. 127. La première édition de ce *Traité* est de 1670.
34. *Ibid.* Cette affirmation tranchée a été mise en doute, à juste titre, par Maxime Gaume dans sa thèse : *Les Inspirations et les Sources de l'œuvre d'Honoré d'Urfé*, Saint-Étienne, Centre d'Études Foréziennes, 1977, p. 519 et 543.
35. Huet, *op. cit.*, p. 126.

36. Contrairement à ce que semble affirmer A. Cioranescu, *Vie de Jacques Amyot d'après des documents inédits*, Paris, Droz, 1941, p. 185. Pour cet exégète d'Amyot, l'âge classique n'aurait tout simplement pas lu les *Amours pastorales*, dont la véritable réception commencerait avec l'époque de la Régence, portée comme on sait à toutes les formes de libertinage !
37. Il s'agit des gravures 1, 2, 15 et 19 de la suite dessinée par le Régent et gravée par B. Audran (respectivement entre les pages 2-3, 4-5, 74-75 et 94-95 de l'édition de 1718).
38. Gravure 29 des *Amours pastorales*, présente dans l'édition de 1718 (BN Rés. Y²511 et Rés. Y²1238). Refaite dans l'édition de 1745 (Rés. Y²512 ; cf. Rouen, B.M., Leber 1977, exemplaire avec tranche mosaïquée et gravures coloriées). Voir planche II.
39. B. de Fontenelle, *Poesies Pastorales. Avec un Traité sur la nature de l'Églogue, et une Digression sur les Anciens et les Modernes*, Seconde Édition augmentée, Paris, Michel Brunet, 1698, p. 142. La première édition est de 1688.
40. B. de Fontenelle, *op. cit.*, P. 155. Comme le constate A. Niderst, *Fontenelle à la recherche de lui-même (1657-1702)*, Paris, Nizet, 1972, p. 370, la conséquence de ce refus absolu du réalisme pastoral est l'académisme d'une peinture sans modèle concret.
41. Gravure 19 (entre les p. 94-95) des *Amours pastorales* de 1718.
42. Voir sur ce point l'ouvrage fondamental de Pauline M. Smith, *The Anti-Courtier Trend in Sixteenth century French Literature*, Genève, Droz, 1966.
43. B. de Fontenelle, *op. cit.*, p.155.
44. *Ibid.*, p. 169.
45. *Ibid.*, p. 190.
46. Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin, 1967, p. 101 et 461, reconnaît cette parenté, qu'a pour sa part mise en doute P. Trahard, dans l'introduction à son édition de *Paul et Virginie*, Paris, 1964, p. IV-V.
-

Source : *Fortunes de Jacques Amyot*, 1986, p. 237-257