



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE: DIVERSITÀ ED
INCLUSIONE

Ciclo 37

Settore Concorsuale: 10/F4 - CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE COMPARATE

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/14 - CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE
COMPARATE

EXTREMOS LABORES. SURVIVANCES FORTES DE LA TRADITION
PASTORALE DANS LA POÉSIE EUROPÉENNE CONTEMPORAINE (1933-2003).

Presentata da: Camilla Marchisotti

Coordinatore Dottorato

Serena Baiesi

Supervisore

Catia Nannoni

Esame finale anno 2025

«Paracelso rimase solo. Prima di spegnere la lanterna e di sedersi nella poltrona consumata, raccolse nell'incavo della mano il piccolo pugno di cenere e disse una parola a bassa voce. La rosa risorse».

«Pauca meo Gallo [...] / carmina sunt dicenda...».

A Pierpaolo, come sempre.

Table des matières

INTRODUCTION	4
PARTIE I. LA TRADITION PASTORALE DANS LA LITTÉRATURE EUROPÉENNE : TEXTES, THÉORIE, CRITIQUE	9
CHAPITRE 1. LA TRADITION PASTORALE DANS LA LITTÉRATURE EUROPÉENNE / LES TEXTES	9
1.1. DEBUTS ET ÉVOLUTIONS D'UN MONSTRE ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΣ	9
1.2. LES ORIGINES GRECO-ROMAINES	11
1.3. LA TRADITION PASTORALE ET LA RENAISSANCE ITALIENNE ET EUROPÉENNE	18
1.4. LA TRADITION PASTORALE ENTRE LUMIÈRE ET ROMANTISME: CRISE ET INNOVATION	24
1.5. LA TRADITION PASTORALE SELON LA CRITIQUE AUX XX ^E ET XXI ^E SIÈCLES : UN CHAT DE SCHRÖDINGER ?	31
1.6. LA TRADITION PASTORALE DANS LA POÉSIE EUROPÉENNE CONTEMPORAINE ENTRE OCCASIONS ET SURVIVANCES FORTES	37
1.6.1. OCCASIONS PASTORALES	38
1.6.2. SURVIVANCES FORTES : PREMIÈRE TENTATIVE DE DÉFINITION	40
1.7. SURVIVANCES FORTES DE LA TRADITION PASTORALE DANS LA POÉSIE EUROPÉENNE CONTEMPORAINE : UN APERÇU TEXTUEL	41
1.7.1. ENTRE LES ANNÉES 1930 ET LA FIN DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE : LOUIS MACNEICE, MIKLOS RADNOTI, CZESLAW MILOSZ, W.H. AUDEN	41
1.7.2. ENTRE LA GUERRE FROIDE ET LES ANNÉES 2000 : ANDREA ZANZOTTO, LUIS GARCIA MONTERO, ALESSANDRO FO, SEAMUS HEANEY, PHILIPPE BECK	51
CHAPITRE 2. LA TRADITION PASTORALE DANS LA LITTÉRATURE EUROPÉENNE / THÉORIE ET CRITIQUE	59
2.1. ÉTUDIER LES SURVIVANCES FORTES DE LA TRADITION PASTORALE DANS LA POÉSIE EUROPÉENNE CONTEMPORAINE : UNE APPROCHE FONCTIONNALISTE	59
2.2. DIMENSIONS MÉTAPOÉTIQUE ET SOCIOHISTORIQUE DANS LA PASTORAL THEORY CONTEMPORAINE	63

2.3. ENTRE INTERTEXTUALITE ET FILIATION LITTERAIRE : THOMAS K. HUBBARD ET LA TRADITION PASTORALE COMME META-DISOURS SUR LA LITTERATURE	64
2.4. <i>SUB TEGMINE</i> T.S. ELIOT	68
2.5. UNE COMMUNAUTE (PO)ETHIQUE : LA PASTORALE SELON PAUL ALPERS	71
2.6. LEO MARX, LE PASTORALISME COMPLEXE, L'IDYLLE INTERROMPUE ET LE TROPE DE LA MACHINE DANS LE JARDIN	82
2.7. VERS UNE (POST)PASTORALE ECOLOGIQUE : TERRY GIFFORD, LA TRADITION PASTORALE ET LES <i>ENVIRONMENTAL HUMANITIES</i>	88

<u>PARTIE II. ENTRE METAPOESIE ET SOCIOHISTOIRE : SURVIVANCES FORTES DE LA TRADITION PASTORALE DANS LA POESIE EUROPEENNE CONTEMPORAINE (1933-2003)</u>	96
---	-----------

CHAPITRE 3. FORMES ET FONCTIONS DE LA TRADITION PASTORALE DANS LES SURVIVANCES POETIQUES FORTES ENTRE LES ANNEES 1930 ET L'APRES-GUERRE

3.1. LA POESIE PASTORALE CONTEMPORAINE ENTRE METAPOESIE ET SOCIOHISTOIRE : INDICATIONS DE LECTURE	96
3.2. CORALE. BAROQUE, MAIS TOUJOURS UNE EGLOGUE : <i>THE AGE OF ANXIETY</i> ET LA TRADITION PASTORALE DANS LA CRITIQUE AUDENIENNE ET DANS LA <i>PASTORAL THEORY</i>	97
3.3. ARIA. « AS WE HOPED WE HAVE COME / TOGETHER AGAIN »: LA COMMUNAUTE PASTORALE DANS <i>THE AGE OF ANXIETY</i>	103
3.4. RECITATIVO. FORMES ET FONCTIONS DE LA TRADITION PASTORALE ET DE SA COMMUNAUTE SUB SPECIE TEMPORIS ET AETERNITATIS	108
3.5. DUETTO. QUEL MACHINE, DANS QUEL JARDIN ? LE PASTORALISME COMPLEXE DANS <i>THE AGE OF ANXIETY</i> DE W.H. AUDEN ET LES EGLOGUES DE LOUIS MACNEICE	119
3.6. INTERMEZZO. RADNOTI ET MILOSZ: LA POESIE PASTORALE FACE A L'HORREUR DE LA GUERRE	130
3.6.1. COMMUNAUTE (PO)ETIQUE ET PASTORALISME COMPLEXE DANS LES EGLOGUES DE MIKLOS RADNOTI	131
3.6.2. COMMUNAUTE (PO)ETIQUE ET PASTORALISME COMPLEXE DANS <i>THE WORLD : A NAIVE POEM</i> DE CZESLAW MILOSZ	145
3.7. RIPRESA. QUELLE COMMUNAUTE POUR <i>THE AGE OF ANXIETY</i>? VERS UNE OPTION RELIGIEUSE	156
3.8. CODA. « FOR RHYME CAN BEAT A MEASURE OUT OF TROUBLE »? LIMITES ET POSSIBILITES DE LA POESIE DANS « ECLOGUE FROM ICELAND » ET <i>THE AGE OF ANXIETY</i>	162

CHAPITRE 4. FORMES ET FONCTIONS DE LA TRADITION PASTORALE DANS LES SURVIVANCES POETIQUES FORTES ENTRE LA GUERRE FROIDE ET LES ANNEES 2000

171

4.1. LA PHOTOGRAPHIE D'UN EQUILIBRE PRECAIRE : POUR UNE LECTURE PASTORALE DE *IX ECLOGHE*

D'ANDREA ZANZOTTO 171

4.2. UN ROMAN EN VERS SUR LA POESIE : LA COMMUNAUTE (PO)ETIQUE DANS *IX ECLOGHE* 175

4.2.1. UN ROMAN EN VERS SUR LA POESIE / INCIPIT 176

4.2.2. UN ROMAN EN VERS SUR LA POESIE / PREMIERE PARTIE 179

4.2.3. «INTERMEZZO»: LE CHENE DE LA TRADITION 185

4.2.4. UN ROMAN EN VERS SUR LA POESIE / SECONDE PARTIE 187

4.2.5. UN ROMAN EN VERS SUR LA POESIE / EXPLICIT 193

4.3. « L'ACRE TRICOSA MACCHINA CHE IL FUTURO DISQUAMA »: LA FONCTION SOCIOHISTORIQUE DE LA PASTORALE COMPLEXE DANS *IX ECLOGHE* 193

4.3.1. FUSEES ET SATELLITES 195

4.3.2. LA BOMBE 198

4.3.3. FIGURATIVE RESTORATIONS 207

4.4. « RIDYLLER » : LA PASTORALE REMANIEE DE PHILIPPE BECK ENTRE SCHILLER ET THOREAU 210

4.5. « NOTRE CONDITION SENTIMENTALE » : LA FONCTION-SCHILLER 213

4.6. LA FONCTION-THOREAU ET LE THEATRE BECKIEN : UN LIVRE POLYPHONIQUE 217

CONCLUSIONS 225

BIBLIOGRAPHIE 227

SOURCES PRIMAIRES 227

SOURCES SECONDAIRES 228

SOURCES CRITIQUES 231

SITOGRAPHIE 244

Introduction

«Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem:
pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris,
carmina sunt dicenda : neget quis carmina Gallo?
sic tibi, cum fluctus subterlabere Sicanos,
Doris amara suam non intermisceat undam,
incipi : sollicitos Galli dicamus amores,
dum tenera attendent simae virgulta capellae.
non canimus surdis, respondent omnia silvae».

Virgile, *Buc*, X, 1-9

La légende raconte qu'Alphée, fils du dieu Océan, tomba amoureux de la nymphe Aréthuse alors qu'elle se baignait dans les eaux d'un fleuve du Péloponnèse, en Grèce (dans une autre version du mythe, Alphée est lui-même le fleuve). Fatiguée de lui échapper, la nymphe demanda l'aide de sa déesse protectrice, Diane, qui l'enveloppa d'un nuage et la transporta jusqu'à Syracuse, en Sicile. Là, elle la fit tomber du ciel, la transformant en une source d'eau douce près du rivage, sur l'île d'Ortygie. Alphée, fou d'amour et ne voulant pas renoncer à la nymphe, se transforma à son tour en fleuve. Traversant les mers de façon souterraine jusqu'à la mer Ionienne, il réémergea à Ortygie pour la rejoindre et se mêler à elle.

C'est précisément à la nymphe Aréthuse que s'adresse Virgile dans la dixième de ses *Bucoliques*, pour lui demander l'inspiration nécessaire à accomplir son dernier effort poétique, selon la règle classique : «Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem». En latin, le mot *labor* signifie à la fois le texte, ainsi que la difficulté de le composer. Il s'agit ici d'un effort véritablement extrême, car cette dixième églogue est aussi la dernière de ce *liber* qui marque — et sur ce point, curieusement, la critique est unanime — la naissance d'une forme nouvelle : la pastorale, destinée à traverser, avec des mutations extraordinaires et des fortunes diverses, les temps et les espaces de la littérature européenne. Les *Bucoliques* apparaissent ainsi comme le premier véritable exemple de littérature pastorale, mais avec une aide précieuse : celle de Théocrite, poète hellénistique du III^e siècle av. J.-C., et de ses *Idylles*, que Virgile relit et retravaille, tissant entre ses vers et ceux du Grec un réseau de relations intertextuelles, presque sans égal dans

l'histoire de la littérature occidentale. Ce jeu métalittéraire avec les modèles, entre réflexion métapoétique, positionnement dans le champ littéraire et dépassement de ses prédécesseurs, demeurera une caractéristique essentielle de la tradition pastorale.

En effet, la mention de la nymphe dès l'ouverture revêt, comme souvent chez Virgile, une forte valeur métapoétique, puisque le déplacement d'Aréthuse (et d'Alphée) de la Grèce vers la Sicile retrace et unit deux lieux-clés dans la géographie de la tradition qui nous intéresse ici : c'est justement à la Syracuse de son enfance que pensait Théocrite en composant ses idylles dites 'bucoliques', tandis que l'Arcadie — probablement une invention virgilienne —, région du centre du Péloponnèse, devient un lieu mythique et heureux, peuplé des tout aussi mythiques bergers-chanteurs, protagonistes et auteurs à la fois des compositions dites pastorales, berceau et cadre de leurs *carmina*. À ce *patchwork* fabuleux s'ajoutent aussi des références à la campagne mantouane baignée par le Mincio, cadre de l'enfance de Virgile et qui, au moment de la composition des *Églogues* (42-38 av. J.-C.), est menacée par la guerre civile et les expropriations (ce qui dément, dès son origine, l'opinion aujourd'hui répandue selon laquelle la pastorale serait une forme littéraire anhistorique).

Ce dernier effort avant de quitter les chères *silvae* pour passer au monde rural et moins idyllique des *Géorgiques* est expressément dédié par Virgile à son ami Cornelius Gallus, poète didactique et élégiaque, destinataire des vers : «pauca meo Gallo [...] carmina sunt dicenda». Gallus est aussi un personnage central de l'églogue qui — comme souvent dans les *Bucoliques*, ces poupées russes de chants enchâssés dans d'autres chants — prend directement la parole dans le poème pour se plaindre de ses peines, évidemment amoureuses. Gallus est donc un personnage profondément scindé : entre l'amour pour Lycoris, qui le repousse, et le désir d'échapper à la souffrance de ce refus ; mais aussi entre le devoir historique de la guerre (qui, effectivement, fait rage à cette époque) et la tentation de se réfugier en Arcadie parmi les bergers, «Arcades [...] soli cantare periti», remplaçant les flèches de Mars par celles du chasseur de sangliers ; scindé encore entre sa nature de poète élégiaque et le désir de moduler ses vers sur la flûte bucolique, à l'instar de son ami, s'inscrivant dans la même tradition ; dédoublé enfin entre son rôle de lecteur (comme nous le verrons, l'élément du dialogue est fondateur dans la tradition pastorale, et les vers de Virgile, comme l'indique l'ablatif «meo Gallo», lui sont adressés) et celui d'écrivain/personnage à l'intérieur de cette même tradition (son monologue, entre guillemets, s'étend des vers 31 à 69 et constitue le cœur de l'églogue).

Nous retrouverons des divisions, tensions et conflits similaires chez les poètes européens du XX^e siècle et dans les textes poétiques, composés entre 1933 et 2003, que nous avons identifiés et que nous appelons ici ‘survivances fortes de la tradition pastorale’. Ce sont précisément eux, les «*extremos labores*» mentionnés dans le titre de la thèse. Comme Virgile et Gallus (et plus tard Sannazaro, Garcilaso, Shakespeare, etc.), ils ont eux aussi souhaité moduler leurs *carmina* sur la «*pastoris Siculi avena*», la flûte du berger sicilien. Dans leurs textes ressurgit ainsi, comme à Ortygie, le jaillissement d’une tradition longtemps restée souterraine, bien que nombre de critiques, principalement européens, estiment que la littérature pastorale est désormais éteinte, et n’aurait d’ailleurs plus de raison d’être dans un paysage naturel, littéraire, esthétique et historique profondément transformé : ce XX^e siècle traversé par (au moins) deux grandes guerres mondiales et une guerre froide, ainsi que par des bouleversements politiques et sociologiques moins spectaculaires mais tout aussi décisifs (le néocapitalisme, l’urbanisation des campagnes, l’avènement d’une société industrielle et consumériste, le rôle croissant et funeste de la technologie, la crise écologique, etc.). Cependant, comme nous le verrons, ces critiques sont souvent les mêmes qui proposent de la tradition pastorale une définition trop large ou erronée, allant jusqu’à l’assimiler à toute littérature ‘naturaliste’ ; ou bien ceux qui, influencés par une certaine lecture romantique du Schiller de *Über naive und sentimentalische Dichtung*, la considèrent (et, parfois, cela a été le cas) une forme littéraire escapiste et naïve, agréable peut-être, mais somme toute inapte à affronter la complexité du monde contemporain. Au contraire, les poètes de notre *corpus* ne partagent aucun de ces préjugés et — lecteurs attentifs avant d’être, comme Gallus, écrivains à leur tour — savent que la pastorale n’est pas forcément synonyme de *nature poetry* ; ils savent aussi, et veulent établir un dialogue étroit avec les modèles qui les ont précédés et qu’ils connaissent bien ; surtout, ils entrevoient dans cette pratique consciente et renouvelée une série de potentialités. C’est justement le retour à cette tradition et à ses conventions — et ici l’Eliot de «*Tradition and the Individual Talent*» serait d’accord — qui leur permet d’être paradoxalement originaux, en intégrant dans leurs textes des réflexions métapoétiques sur le sens de faire de la poésie. S’ils choisissent de réintégrer, *in extremis* et parfois de manière non orthodoxe, la *silva* pastorale, ce n’est pas naïvement, comme dans aucuns exemples de la tradition, ni pour fuir ou ignorer cette ‘scission’ personnelle et politique qui était la marque de Gallus (et plus largement des *Bucoliques* et d’autres œuvres pastorales plus réussies et complexes), mais précisément pour l’affronter et la mettre en scène, avec des résultats parfois très différents, mais toujours à

travers les détours obliques, intertextuels et allégoriques de la flûte pastorale qu'ils ont accepté en héritage.

Ce travail de thèse, qui souhaite les analyser, se divise en deux parties. La première, intitulée «La tradition pastorale dans la littérature européenne : textes, théorie, critique» revêt un caractère historico-littéraire, théorique et méthodologique, et se divise elle-même en deux chapitres. Le premier («La tradition pastorale dans la littérature européenne / Les textes») trace un panorama (non exhaustif) de l'histoire de la littérature pastorale et de ses traits essentiels, tant formels que thématiques, dans le cadre plus large de la littérature européenne : on partira de ses origines gréco-romaines ; pour passer ensuite à la Renaissance italienne, où une véritable mode pastorale est lancée par Sannazaro avec son *Arcadia* (1504), se diffusant comme une fièvre dans toute l'Europe ; jusqu'à l'époque charnière entre Lumières et Romantisme, qui marque pour cette tradition une crise mais aussi un profond renouvellement. Le chapitre se conclut avec l'identification et la présentation des survivances poétiques fortes de la tradition pastorale dans la poésie européenne du XX^e siècle : par ordre chronologique, seront mentionnés des textes de l'anglo-irlandais Louis MacNeice (1933-1937), du Hongrois Miklós Radnóti (1938-1944), du Polonais Czesław Miłosz (1943), de l'Anglais naturalisé américain W.H. Auden (1947), de l'Italien Andrea Zanzotto (1962), de l'Espagnol Luis Garcia Montero (1984), de l'Italien Alessandro Fo (1996), de l'Irlandais Seamus Heaney (2001) et du Français Philippe Beck (2003). Le deuxième chapitre, intitulé «La tradition pastorale dans la littérature européenne : théorie et critique» pose ensuite les bases théoriques du travail, en explicitant plus en détail les critères (quantitatifs et qualitatifs) de sélection des textes du *corpus* (qu'entend-on, en somme, par 'survivances fortes'), ainsi que la problématique de recherche et les outils théoriques employés. On y explique notamment l'approche adoptée, que nous définissons, à la suite de Paul Alpers et Annabel Patterson, de type fonctionnaliste. En effet, l'hypothèse fondamentale de cette thèse est que les poètes qui reprennent la tradition pastorale dans leurs œuvres poétiques contemporaines le font parce qu'elle peut assumer, dans les textes, deux fonctions, que nous appelons méta-poétique et sociohistorique. Enfin, à partir de ces deux fonctions et de leurs dimensions respectives, le chapitre passe en revue les réflexions de quelques-uns des principaux théoriciens contemporains de la pastorale (Thomas K. Hubbard, Paul Alpers, Leo Marx et Terry Gifford), qui seront reprises pour en extraire définitions, concepts et outils à appliquer à l'analyse des textes.

C'est dans la deuxième partie de la thèse, intitulée «Entre métapoésie et sociohistoire : survivances fortes de la tradition pastorale dans la poésie européenne contemporaine (1933-2003)», que s'ouvre le chantier de l'analyse textuelle. La division en deux chapitres suit un critère essentiellement chronologique, mais pas uniquement. Le troisième chapitre, «Formes et fonctions de la tradition pastorale dans les survivances poétiques fortes entre les années 1930 et l'après-guerre», s'articule autour de l'analyse d'un texte principal, le *book-length poem* de W. H. Auden intitulé *The Age of Anxiety* (1947), tout en explorant et comparant d'autres exemples de reprises pastorales de la même période : les quatre églogues de Louis MacNeice (1933-37), les huit de Miklós Radnóti (1938-44), ainsi qu'un cycle de vingt poèmes pastoraux de Czesław Miłosz intitulé *The World: A Naive Poem* (1943). Dans le quatrième chapitre, «Formes et fonctions de la tradition pastorale dans les survivances poétiques fortes entre la Guerre froide et les années 2000», deux œuvres seront au centre de l'analyse : *IX Ecloghe* (1962) de l'italien Andrea Zanzotto, recueil composé entre 1957 et 1960, en pleine Guerre froide ; et, plus brièvement, comme ouverture vers le XXI^e siècle, *Dans de la Nature* (2003) de Philippe Beck. Dans tous les textes étudiés, tant au troisième qu'au quatrième chapitre, l'appartenance à la tradition pastorale servira de lentille d'analyse et de comparaison. Ces textes, très différents par styles, thématiques et esthétiques, seront lus à la lumière des deux fonctions (métapoétique et sociohistorique) élaborées dans la première partie méthodologique, afin de vérifier l'hypothèse selon laquelle le recours à la pastorale permet à ceux qui la pratiquent de réfléchir aux formes, aux potentialités et aux limites de la poésie — et plus largement de la littérature — dans leur contexte culturel ; mais aussi de thématiser un certain nombre de préoccupations liées au contexte historique et social, en explorant une série de conflits caractéristiques d'un pastoralisme que le critique américain Leo Marx a été le premier à qualifier de complexe, et qui repose sur une série d'oppositions, notamment celle entre Nature et Culture, sous toutes ses déclinaisons possibles (Histoire, Technologie, Guerre).

PARTIE I. La tradition pastorale dans la littérature européenne : textes, théorie, critique

Chapitre 1. La tradition pastorale dans la littérature européenne / Les textes

1.1. Débuts et évolutions d'un monstre πολύτροπος

Qui s'intéresse à la littérature pastorale se heurte d'abord et inévitablement au problème de sa définition. Il suffit de penser à la floraison de termes qui l'entourent, une corolle de quasi-synonymes — églogue, idylle, bucolique... — parmi lesquels il est difficile de s'orienter¹. Qu'est-ce que la littérature pastorale ? Ceux qui doivent répondre se retrouvent dans une situation difficile, car ils tiennent entre les mains une longue histoire, laborieuse à maîtriser en raison d'une double stratification : celle des œuvres qui, à partir du III^e siècle avant J.-C., ont été considérées comme telles, et celle des différentes réponses que les critiques ont données à cette question au fil du temps. De plus, de cette question centrale découlent, comme dans un diagramme en arbre, d'autres questions-corollaires sur lesquelles la critique ne cesse de s'interroger : celle de sa permanence à l'époque contemporaine (la pastorale est-elle encore une forme productive ? Si, au contraire, elle est obsolète, quand a-t-elle cessé de l'être et pourquoi ?) ; qui se mêle à celle sur son utilité, c'est-à-dire à un jugement critique qui oscille sur son positionnement idéologique (la pastorale exprime-t-elle une vision du monde naïve, escapiste, idéalisante, sinon politiquement conservatrice ? Ou peut-elle remplir une fonction critique par rapport au

¹ « In achieving so flourishing an estate, pastoral necessarily suffers from the complication of the terms used to describe it. It has not established itself as the prime term without competition from other terms [...] the eclogue, the idyll, the pastoral [...] the bucolic. The idyll is the general descriptive term we use for the poems of Theocritus; derived from the Greek 'eidyllion' (image or picture) it does not define a poetic type so much as to characterize a short poem, descriptive or narrative, which possesses a picturesque or idealistic quality. The eclogue is even less a distinct form of writing: in the original Greek 'eclogē' it means merely a 'selection' from an author's writings, and it may perpetuate the notion of brevity already seen in the idyll. The word bucolic introduces a still vaguer notion: it derives from the Greek 'boukolos', a keeper of cattle as opposed to a shepherd or goatherd, and represents an enhancement of the social status of the figures of pastoral poetry; in our own time it frequently takes on a comic aspect as suggesting a rural lack of sophistication, a comic clumsiness that works to the detriment of the idealistic qualities of both eclogue and idyll. Pastoral, it then appears, is the most all-embracing of the terms used for this kind of writing ». Peter V. Marinelli, *Pastoral*, London, Methuen & Co, 1971, p. 8. Le choix d'utiliser ici le terme 'pastorale' renvoie également à : Jean-Louis Haquette, *Echos d'Arcadie. Les transformations de la tradition littéraire pastorale des Lumières au romantisme*, Paris, Garnier, 2009, pp. 11-16.

contexte socioculturel dans lequel elle est produite ?). Il serait donc impossible, et peut-être aussi peu utile, de retracer ici une histoire de la littérature pastorale, véritable monstre *πολύτροπος*, multiforme. A partir de ses origines gréco-romaines, que nous pourrions définir comme déjà culturellement européennes², elle a traversé le temps, l'espace et les principales langues et traditions littéraires nationales du continent ; elle s'est exprimée sous des formes différentes (en poésie, comme églogue ou lyrique ; en théâtre, comme drame ou tragicomédie ; en prose, comme roman ou nouvelle, etc.)³ et en a parasité d'autres (il suffit de penser aux épisodes pastoraux qui servent de parenthèses dans certains poèmes héroïco-chevaleresques, ou aux débordements non pas de genre mais de support, dans la musique et les arts visuels) ; elle a aussi traversé un océan, trouvant sa place, sa spécificité et sa relevance au sein de la tradition littéraire américaine⁴. Dans le cadre de ce travail, nous nous concentrerons exclusivement sur ses survivances et ses fonctions dans le périmètre plus restreint de la poésie européenne contemporaine, et plus spécifiquement du XX^e siècle, jusqu'au seuil des années 2000. Plus utile en revanche, car propédeutique à cette analyse, sera de commencer par un aperçu qui, sans aucune ambition d'exhaustivité, en résume les principales vicissitudes et phases de développement — les origines gréco-romaines, la Renaissance italienne et européenne,

² Le premier chapitre de l'ouvrage collectif intitulé *Lettres Européennes*, qui se donne pour tâche d'aborder l'histoire de la littérature européenne de l'antiquité au XXI^e siècle, s'intitule significativement « Les héritages », et se compose de cinq parties : « L'héritage extra-européen », « L'héritage gréco-latin », « L'héritage byzantin », « L'héritage celtique » et « L'héritage arabo-andalou ». La tradition pastorale y apparaît dès le début, c'est-à-dire dès l'héritage gréco-latin, où sont mentionnées les *Idylles* de Théocrite et les *Eglogues* de Virgile. Voir : Annick Benoit-Dusauroy, Guy Fontaine, Jan Jedrzejewski et Timour Muhidine (dir.), *Lettres européennes. Histoire de la littérature européenne*, Paris, CNRS Éditions, 2021.

³ « [...] it appears not only in the specific form in which it came to birth (the 'Grecian song' or idyll of Theocritus), but it interpenetrates the drama, as in Shakespeare's *As You Like It* and *The Winter's Tale*; the elegy, as in Spenser's *Astrophel*; and the epic, as in Spenser's *The Faerie Queene*. Expanding upon Wordsworth we could, of course, add to the idyll or eclogue, the pastoral drama and the elegy several other types of pastoral literature: the pastoral lyric extending from the French pastourelle of the Middle Ages through the songs of Marlowe and Raleigh and those of Housman and Frost; the pastoral mythological tale or 'minor epic', as in Boccaccio's *Ameto* and Drayton's *Endimion and Phoebe*; the pastoral masque of Sidney, Jonson and Milton; the pastoral novel of Longus, Sannazaro, Sidney and Montemayor; and even (availing ourselves of the broad inclusiveness of the term in our own day) Laurie Lee, the modern British writer whose magical reminiscences of a childhood in Gloucestershire are a prime example of the pastoral of childhood. For each of these cases, therefore, we must find a way to talk about pastoral and its various uses that recognizes that is capable of assuming a form peculiar to itself and also of interpenetrating other forms as a creative element; a way, in other words, that accounts for the capacity of pastoral, traditionally the humblest of poetic forms, to take on various tonalities grander than the shepherd's flute can offer and to marry, frequently and bigamously, above itself ». P. Marinelli, *op.cit.*, p. 7.

⁴ Dès 1964, le critique américain Leo Marx réfléchit à la manière dont l'idéal pastoral européen a trouvé une nouvelle vie et de nouvelles formes (littéraires, mais pas seulement) dans la géographie et l'imagerie américaines. Leo Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America* [1964], New York, Oxford University Press, 2000. Voir aussi : Lawrence Buell, « American Pastoral Ideology Reappraised », *American Literary History*, vol. 1, n° 1, 1989, pp. 1-29. Pour une étude plus récente sur l'imaginaire pastoral dans la poésie américaine contemporaine, voir : Ann Marie Mikkelsen, *Pastoral, Pragmatism, and Twentieth-Century American Poetry*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

la crise entre Lumières et Romantisme — pour déboucher plus consciemment sur la période contemporaine qui nous intéresse.

1.2. Les origines gréco-romaines

Il y a un consensus critique général sur les origines gréco-romaines de la pastorale, qui remontent plus précisément au couple Théocrite-Virgile. Le trait d'union entre les deux auteurs exprime aussi graphiquement un type de lien qui trouve peu d'équivalents dans l'histoire de la littérature. En effet, le premier exemplaire de poésie que l'on peut inscrire dans cette tradition est communément attribué à Théocrite, tandis que l'on accorde à Virgile, qui l'a repris et retravaillé en vue de le dépasser, la mise au point du genre dans ses caractéristiques formelles, stylistiques et thématiques⁵.

Le syracusain Théocrite est actif au III^e siècle avant J.-C. à la cour de Ptolémée à Alexandrie. La période est celle dite hellénistique, qui suit la mort d'Alexandre le Grand (323 av. J.-C.) et la dissolution subséquente de l'unité territoriale de ses conquêtes, avec la subdivision de ces dernières en divers royaumes, appelés hellénistiques. Ptolémée II est à la tête de l'un d'entre eux, le royaume d'Égypte⁶. Théocrite est, entre autres, l'auteur d'une trentaine d'idylles⁷. L'étymologie du terme est peut-être connue, mais s'y attarder permet de faire quelques premières distinctions importantes. Par *‘εἰδύλλιον’* — littéralement ‘petite image’ — on entendait de courtes compositions descriptives ou narratives au contenu hétérogène. Ce n'est que dans l'usage moderne et courant que le mot et ses dérivés ont été chargés de significations et d'implications que le terme grec ne prévoyait pas initialement : au sens strict et dans le domaine littéraire, on entend par

⁵ Cette thèse est soutenue, par exemple, par Alpers dans sa monographie sur Virgile : Paul Alpers, *The Singer of the Eclogues : A Study on Virgilian Pastoral*, [1979], Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 2022. Il est vrai aussi que, comme le souligne Haquette, la hiérarchie entre Théocrite et Virgile change selon les époques : J.-L. Haquette, *op.cit.*, p. 15.

⁶ Pour une vue d'ensemble de la période, voir : Luciano Canfora, *Storia della letteratura greca*, Roma, Bari, Laterza, 2013, pp. 533-554.

⁷ Une trentaine, car le nombre de poèmes attribué à Théocrite n'est pas certain. Comme le rappellent Montanari et Montana, « la nostra conoscenza del genere dipende da un corpus di poesia bucolica conservato dalla tradizione manoscritta medievale e costituito da componimenti attribuiti a Teocrito e ad altri poeti ellenistici: fra questi Mosco di Siracusa (II secolo) [...] e il suo contemporaneo Bione di Smirne [...] Del corpus fanno parte inoltre sei componimenti detti “figurati”, perché i versi che li compongono hanno una lunghezza e una disposizione sulla pagina scritta tali da riprodurre la sagoma dell'oggetto cui sono dedicati: [...] *La zampogna*, è assegnato dalla tradizione a Teocrito, ma contro il parere degli studiosi moderni », Franco Montanari et Fausto Montana, *Storia della letteratura greca. Dalle origini all'età imperiale*, Roma, Bari, Laterza, 2010, p. 237.

idylles des poèmes « di ambientazione pastorale e campestre, nei quali pastori si esibiscono in gare poetiche, spesso a sfondo amoroso, nella cornice rustica di una campagna stilizzata »⁸ ; dans un sens plus large, l'adjectif 'idyllique' a surtout pris une connotation ironique, proche de celle de l'adjectif 'utopique' (comme si, immédiatement après, non explicité mais présent, un autre adjectif suivait : 'impossible').

Diverses hypothèses ont été formulées sur les précédents et les modèles, tant littéraires (e.g., le mime) qu'anthropologiques et ethnographiques (e.g., les anciennes communautés pastorales, leurs coutumes et traditions), utilisés par Théocrite pour ses *Idylles*, sans qu'aucune d'entre elles ne soit vraiment dirimante ou définitive⁹. En outre, les poèmes qui portent ce nom se distinguent par une certaine hétérogénéité métrique et formelle (toujours dans le périmètre des formes courtes et précieuses pratiquées par les poètes hellénistiques) et thématique (le cadre n'est pas toujours rural ou champêtre ; certains sont des épisodes urbains, d'autres ont un caractère encomiastique). Seule une partie d'entre eux, au nombre variable¹⁰ et unis par l'hexamètre, le dialecte dorique et la présence de poètes/bergers, est considérée comme bucolique au sens strict (il semblerait que l'invention du terme 'bucolique', de *βουκόλος*, c'est-à-dire 'gardien de bœufs', pour désigner ces poèmes remonte à Théocrite lui-même)¹¹.

Le geste poétique de Théocrite est intéressant pour deux raisons, l'une strictement littéraire et l'autre plus psychologique, voire sociologique. D'un point de vue littéraire, le poète hellénistique écrit dans une position que Harold Bloom définirait comme *belated*¹²,

⁸ *Ibid.*

⁹ Voir : David M. Halperin, *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1983 ; Emanuele Lelli, *Pastori antichi e moderni: Teocrito e le origini popolari della poesia bucolica*, Baden-Baden, OLMS, 2017.

¹⁰ Pour Montanari et Montana « gli idilli bucolici in esametri e in dialetto dorico [sono] i carmi I, III-VII, X e XI del corpus », mais le nombre varie selon les critiques ; Jean Irigoin, par exemple, considère également les idylles VIII et IX comme bucoliques et originales, même si beaucoup pensent que ces deux textes ne doivent pas être attribués à Théocrite, et souligne que « depuis l'édition princeps de Théocrite, publiée à Milan vers 1480 par les soins de Bonus Accursius, l'idylle des Magiciennes se trouve insérée, avec le numéro II, dans le groupe des idylles bucoliques (I, III-XI). Loin de représenter un classement ancien, sinon primitif, l'ordre traditionnel vient de ce que le premier éditeur a reproduit fidèlement sa source, un manuscrit de la famille vaticane, alors que, dans les deux autres familles médiévales, l'ambrosienne et la laurentienne, la série des dix poèmes bucoliques est en tête du recueil des Idylles. De plus, l'ordre des poèmes varie dans les trois familles et, contrairement à Virgile, n'est pas imputable à une volonté de l'auteur ». Jean Irigoin, « Les bucoliques de Théocrite : La composition du recueil », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n° 19, 1975, pp. 27-44. Alain Blanchard s'inscrit également dans cette lignée, aujourd'hui minoritaire ; il recueille et traduit en français dans un même ouvrage les dix idylles bucoliques, non seulement en les considérant comme originales, mais en proposant une numérotation différente de l'habituelle, qu'il fait remonter à Théocrite lui-même. Théocrite, *Idylles bucoliques*, éd. et trad. Alain Blanchard, Paris, L'Harmattan, 2010.

¹¹ Pour un profil du poète, voir : F. Montanari et F. Montana, *op. cit.* ; L. Canfora, *op. cit.* pp. 576-579.

¹² Harold Bloom, *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

différée, en confrontation ouverte et en opposition avec l'âge d'or de la littérature grecque et les genres établis de l'épopée et de la tragédie, se situant dans un contexte esthétique qui, par rapport aux aventures héroïques homériques ou aux grands événements tragiques, privilégie les épisodes de la vie quotidienne et les personnages d'humble extraction, ainsi que la brièveté, la préciosité, l'allusion et la citation érudite, en un mot l'hyperlittérarité. D'un point de vue psychosociologique, que nous devons peut-être rattacher davantage à une interprétation de la critique moderne et contemporaine¹³ qu'à Théocrite lui-même, le poète tire l'inspiration pour ses *Idylles* des lieux et des habitants ruraux de son enfance sicilienne. Il le fait de manière rétrospective et nostalgique, à partir d'un contexte très éloigné de la Syracuse de son enfance : celui de la cour raffinée d'Alexandrie, véritable métropole, berceau des sciences philologiques, littéraires et bibliothécaires naissantes. La nostalgie du poète est donc souvent interprétée comme l'expression personnelle d'un sentiment que l'on considère comme universel, et qui se retrouve dans une société lorsque, au cours de son processus d'urbanisation, elle devient de plus en plus complexe, et regarde la simplicité et le bonheur supposés de la campagne comme un lieu d'autant plus perdu que désirable¹⁴ : depuis Théocrite, dans la littérature pastorale, « l'éloge de la simplicité ou de la nature est toujours lié à un point de vue externe, qu'il soit littéraire, aristocratique ou urbain »¹⁵.

En raison de l'hétérogénéité de ses *Idylles*, Théocrite est généralement considéré comme l'initiateur d'une tradition qui, bien que née avec lui, reste encore à définir ; le

¹³ On fait référence ici à toute cette critique du XX^e siècle (par exemple, Poggioli, Toliver, Kermode et Marinelli) clairement influencée par une lecture déjà romantique et schillérienne de la pastorale comme belle illusion : Renato Poggioli, *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1975 ; Harold E. Toliver, *Pastoral Forms and Attitudes*, Berkley, Los Angeles, University of California Press, 1971 ; Frank Kermode, *English Pastoral Poetry from the Beginnings to Marvell*, London, Harrap, 1952.

¹⁴ « The contrast between town and country is [...] essential to the rise of a distinctively pastoral art », « pastoral begins with Theocritus remembering his Sicilian boyhood from the perspective of the over-ripe court of Alexandria in the first half of the third century ». À partir de Théocrite, « the great characteristic of pastoral poetry is that it is written when an ideal or at least more innocent world is felt to be lost, but not so wholly as to destroy the memory of it or to make some imaginative intercourse between present reality and past perfection impossible. As Professor Kermode puts it (*English Pastoral Poetry*, p. 15) pastoral poetry never arises in a time when there are children, as there are now, who have never seen a cow. Pastoral is therefore written from a point of view that we may call sophisticated. Nostalgia cannot be the emotion of those who are not conscious of having experienced a loss, and shepherds therefore do not write pastoral poetry », P. Marinelli, *op. cit.*, p. 9. D'autres critiques contemporains ont fortement critiqué (ou du moins minimisé) cette dimension psychologique et sociologique, d'origine schillérienne et romantique, mais encore très répandue aujourd'hui, en se concentrant exclusivement sur la dimension hyper-littéraire, intertextuelle et métalittéraire des *Idylles*. Voir, par exemple, le chapitre consacré à Théocrite dans : Thomas K. Hubbard, *The Pipes of Pan : Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998.

¹⁵ J-L. Haquette, *op.cit.* p. 11.

véritable fondateur de la littérature pastorale est Virgile, avec ses *Bucoliques*¹⁶, qui trouvent dans le poète grec (et en particulier dans ses idylles bucoliques) leur modèle déclaré. Il s'agit du premier effort du poète latin le plus important de l'époque augustéenne. Plus tard, Virgile écrira les *Géorgiques* (entre 37 et 30 av. J.-C.), un poème didactique sur l'agriculture, et l'*Énéide*, le grand poème épique de Rome et son chef-d'œuvre, qu'il composera de 29 jusqu'à sa mort en 19¹⁷. Les *Bucoliques* (ou *Églogues*) sont dix poèmes en hexamètres composés entre 42 et 38 avant J.-C., dans lesquels des bergers/poètes mythiques, présentés dans un milieu naturel, exécutent des performances de chant solitaire (dans les textes monodiques) ou se défient en chantant (dans les textes dialogués), et dont les thèmes principaux sont l'amour (heureux ou malheureux) et la poésie. Bien que circulant isolément ou en groupe dès les premières années de leur composition, les *Bucoliques* constituent un véritable *liber*, dont le projet unitaire (l'architecture et l'ordre des textes, avec des symétries thématiques et beaucoup de renvois internes) doit être directement attribué à l'intention de l'auteur¹⁸. Ce statut de livre est un premier élément stabilisateur qui conduit à identifier en Virgile le véritable initiateur du genre. On pourrait citer beaucoup d'autres de ces éléments ; mais c'est l'opération dans son ensemble qui est fondatrice, parce qu'elle est uniformisante à tous les niveaux — du lexical au thématique au macro-textuel. La Penna en résume bien les lignes générales, lorsqu'il parle de « *selezione* » et « *contrazione* »¹⁹ comme les deux principes qui régissent les relations de Virgile avec son *auctor*²⁰.

Dans la représentation des bergers comme dans celle du paysage, le poète latin s'éloigne du majeur réalisme de Théocrite²¹ et se rapproche du pôle de l'idéalisation. Dans

¹⁶ L'édition française de référence pour le texte des *Bucoliques* sera : Virgile, *Œuvres complètes*, éd. et trad. Alain Michel, Jeanne Dion et Philippe Heuzé, Paris, Gallimard, 2015.

¹⁷ Pour un profil de l'auteur et une vue d'ensemble de la période, voir : Antonio La Penna, *La letteratura del primo periodo augusteo (42-15 a.C.)*, Roma, Bari, Laterza, 2013 ; Gian Biagio Conte, *Letteratura latina Vol. 2. Dall'alta repubblica all'età di Augusto*, Firenze, Le Monnier, 2012, pp. 331-360.

¹⁸ Sur l'organisation macro-textuelle et les symétries dans les *Bucoliques*, outre les ouvrages déjà mentionnés de Conte et La Penna, voir également Alpers, qui résume d'autres voix critiques dans : P. Alpers, *The Singer of the Eclogues*, pp. 107-111.

¹⁹ A. La Penna, *op. cit.*, p. 36.

²⁰ C'est pourquoi les spécialistes ont tendance à accorder plus de place à Virgile dans leurs ouvrages ; Thomas Rosenmeyer inverse cette tendance en plaçant Théocrite au centre de son étude sur la lyrique pastorale européenne. Thomas G. Rosenmeyer, *The Green Cabinet : Theocritus and the European pastoral lyric*, Berkley, Los Angeles, University of California Press, 1969.

²¹ Le terme réalisme est ici à prendre avec précaution : l'opposition entre un Théocrite rustique et familier et un Virgile plus abstrait et élégant a parfois été exagérée par la critique. Nous avons déjà vu comment l'opération de Théocrite s'inscrit dans un contexte esthétique précis, qui n'a rien de mimétique. Comme le rappelle Haquette, « la tradition pastorale est, dès son origine antique, conventionnelle ; elle ne vise pas à représenter la vie "réelle" des bergers », « les *Idylles* de Théocrite, même si elles sont louées au XVII^e siècle

un célèbre essai de Bruno Snell, on lui attribue l'invention de l'Arcadie, comprise non pas comme un référent géographique réel (la région montagneuse du Péloponnèse), mais comme un paysage mythique et idéal qui aura une grande influence sur la tradition pastorale européenne suivante. Virgile y mêle des allusions à la région grecque du Péloponnèse, à la Sicile de Théocrite (dans une fonction clairement métalittéraire) et à la campagne dans les alentours de Mantoue où il a passé son enfance²².

Une autre différence fondamentale avec Théocrite est la présence, au cœur de l'œuvre, d'un contraste. Le monde naturel et paisible des *Églogues* et des bergers qui le peuplent n'est pas, comme le voudraient certains critiques, un paradis totalement étranger aux drames de l'histoire et de la guerre, qui l'envahissent d'ailleurs dans la première, la neuvième et la dixième églogue (où le poète Gallus, ami de Virgile, voudrait être berger et cherche à se réfugier en Arcadie pour échapper aux souffrances de la guerre et de l'amour). Surtout la première et la neuvième, connues sous le nom de diptyque des expropriations et placées non par hasard au début et à la fin du *liber*, portent la marque des événements de ces années-là. Dans la première, le berger Mélébée est contraint à l'exil suite à la confiscation de ses terres, tandis que son interlocuteur Tityre peut rester grâce à l'intervention d'un mystérieux '*deus*' rencontré dans la ville, probablement Octavien. Dans la neuvième, on voit Moeris dialoguer avec Lycidas alors qu'il se rend à la ville pour vendre son bétail au nom de son nouveau maître, non plus le berger et talentueux chanteur Ménalque, mais un mercenaire venu de l'extérieur. Il faut rappeler, à ce propos, que la composition des *Bucoliques* remonte à une époque où Virgile ne faisait pas encore partie du cercle de Mécène et où Octavien n'était pas encore Auguste²³; les textes ont pour toile

pour leur "rusticité", sont tissés d'intertextualité et combinent des formes poétiques préexistantes », J-L. Haquette, *op cit*, p. 10.

²² Bruno Snell, « Arcadia : la scoperta di un paesaggio spirituale », dans *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 387-418. Un autre spécialiste de la pastorale, Jenkyns, est d'un avis différent : il fait coïncider la naissance de cette mythique construction géo-littéraire avec l'*Arcadia* de Sannazaro. Richard Jenkyns, *The Legacy of Rome : A New Appraisal*, Oxford, Oxford University Press, 1992. Ce point de vue est particulièrement répandu aujourd'hui, et il est partagé, par exemple, par le latiniste Cucchiarelli : « i riferimenti ad Arcadi e Arcadia che figurano nelle B. si limitano a evocare una dimensione di vita semplice, a contatto con la natura, fatta di cacce e di pascoli, di amori e di canto. Soltanto per estensione di significato si può parlare in V. di Arcadia come dimensione bucolica idealizzata. Ma, propriamente, l'idea corrente di Arcadia come Utopia pastorale, in cui la malinconia, il canto e gli amori, per quanto appassionati, non giungano a turbare un mondo sostanzialmente sereno [...] è piuttosto da ricondursi a una re-invenzione moderna, che ha avuto il suo atto di nascita nell'*Arcadia* del Sannazaro ». Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, éd. Andrea Cucchiarelli, trad. Alfonso Traina, Roma, Carrocci, 2017, pp. 22-23. L'essai qui a le plus récemment tenté de restituer l'invention de l'Arcadie à Virgile est : Franck Collin. *L'invention de l'Arcadie. Virgile et la naissance d'un mythe*, Paris, Honoré Champion, 2021.

²³ Charles Segal, « Tamen Cantabit, Arcades : Exile and Arcadia in Eclogues 1 and 9 », dans *Poetry and Myth in Ancient Pastoral : Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton, New Jersey, Princeton University press, 1981, pp. 274-300.

de fond la guerre civile qui oppose Octavien, Antoine et Lépide aux assassins de César. La bataille de Philippi, en 42 av. J.-C., met temporairement fin aux hostilités. Elle n'est pas sans conséquences : des terres situées entre Mantoue et Crémone sont expropriées et redistribuées aux soldats à titre de récompense, et la famille de Virgile aurait également été concernée par ces expropriations. Il n'est pas clair si le poète latin a ensuite réussi à la récupérer (c'est-à-dire si, chronologiquement, la première églogue, dans laquelle Tityre sauve ses terres grâce à l'intercession d'Octavien, est postérieure à la neuvième, dans laquelle Ménélaque les a définitivement perdues), et cela n'a pas d'importance ici. Ce qui importe pour l'instant, c'est que cette antithèse présente chez Virgile, le contraste entre la paix de la nature et la violence de l'histoire tant sur le plan personnel que politique, ne sera pas sans conséquences pour la tradition postérieure, ainsi que pour les différentes conceptions de la pastorale formulées par la critique. En effet, il y a une tendance généralisée à raisonner par antithèses, par dichotomies, par pôles opposés qui s'affrontent plus ou moins dialectiquement : Campagne vs. Ville ; Nature vs. Histoire (ou Culture, ou Art) ; Simple vs. Complexe. Le chercheur américain Leo Marx, par exemple, dans son essai sur l'idéal pastoral et la technologie dans la littérature américaine des XVIII^e et XIX^e siècles, identifie Virgile comme la source de ce qu'il appelle « complex pastoral », caractérisée justement par le conflit entre la nature et l'histoire, qui peut prendre différentes formes en fonction du contexte (dans le cas de Marx : la révolution industrielle). Dans son ouvrage, il établit une distinction entre le pastoralisme complexe et le pastoralisme simple ou sentimentale (qu'il considère comme moins intéressante et moins valable d'un point de vue littéraire), où ce conflit est absent²⁴.

Une autre spécificité virgilienne qui se révélera très riche en développements est liée à l'un des poèmes qui reste peut-être le plus célèbre de toute l'œuvre : la quatrième églogue. Ici, Virgile élève consciemment le ton et chante la prophétie de la venue d'un *puer*, un enfant, dont la naissance coïncidera avec le retour de l'âge d'or, dans un schéma temporel dégénératif mais cyclique (de l'or, à l'argent, au bronze, au fer) qu'il emprunte à *Les Travaux et les Jours* d'Hésiode (VII^e av. J.-C.). Sur l'identité de cet enfant, les critiques ont écrit des fleuves d'encre ; tout aussi connue est l'interprétation chrétienne et médiévale (adoptée par Dante lui-même dans la *Comédie*) qui voit dans l'enfant Jésus, et dans Virgile un prophète chrétien *ante-litteram*. Ce qui nous intéresse ici est que la dimension prophétique du texte inaugure le potentiel utopique de la tradition pastorale.

²⁴ L. Marx, *The Machine in the Garden*.

Si les *Idylles* de Théocrite possèdent déjà ce caractère *in nuce*, se déroulant dans une nature idéalisée et peuplée de personnages simples et heureux, il s'agit d'une utopie rétroscopique car, même sociologiquement, elle se réfère à un monde qui n'existe plus ; la quatrième églogue, en revanche, déplace la pastorale dans le futur, donnant à la tradition une double temporalité, qui peut être variablement exploitée par ceux qui la pratiqueront plus tard. Comme le dit très élégamment Franco Marengo, une singulière « compressione telescopica di passato, presente e futuro » caractérise le poème, dans lequel « lo sguardo rivolto al passato è quello stesso che invoca un futuro in tutto diverso dal presente », et « le nostalgie che non si spengono [...] mantengono viva, paradossalmente, la pretesa umana di un futuro migliore, della felicità umana e dell'utopia politica ». Arcadie et Utopie, bonheur dans le passé et bonheur dans l'avenir, trouvent leur équilibre dans l'étrange temporalité de ce texte²⁵.

Ensuite, dans ce panorama des origines, après Théocrite et Virgile, il faut au moins mentionner *Daphnis et Chloé*²⁶ de Longus, datable entre le II^e et le III^e siècle après J.-C., « unico romanzo alessandrino affine all'egloga ad essere sopravvissuto »²⁷, texte qui « n'a été incorporé au canon pastoral que très tardivement »²⁸. Le roman en quatre livres raconte l'histoire d'amour entre deux bergers et leurs diverses vicissitudes avant le happy end. Il connaîtra un grand succès à la Renaissance (célèbres sont les vulgarisations d'Annibal Caro en Italie et d'Amyot en France), lorsque le thème de l'amour, dans ses deux déclinaisons pétrarquiste et érotique, deviendra une composante de plus en plus importante au sein de la tradition en question. L'existence, dès l'Antiquité, d'une œuvre dans laquelle les thèmes et le décor typiquement pastoraux prennent une forme différente de la poésie et de l'églogue, en adoptant une structure romanesque, témoigne de la tendance précoce de la pastorale à franchir les frontières entre les genres.

Après Théocrite, Virgile et, parfois, Longus, les études plus larges consacrées à la tradition pastorale ont tendance à effectuer un saut temporel assez important, en passant directement au XVI^e siècle et à la Renaissance, marquée par l'apparition de l'*Arcadia* de

²⁵ Franco Marengo, « La letteratura pastorale », dans Piero Boitani et Massimo Fusillo (dir.), *La Letteratura Europea. Volume II. Generi letterari*, Torino, UTET, 2014, pp. 291-315, cit. pp. 293-94.

²⁶ En italien, la meilleure édition disponible à ce jour, avec le texte grec et sa traduction, précédée d'une vaste et riche présentation critique est : Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, éd. et trad. Maria Pia Pattoni, Milano, BUR, Rizzoli, 2005. Pour le texte en français, voir : Longus, *Pastorales. Daphnis et Chloé*, éd. et trad. Jean-René Vieillefond, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

²⁷ F. Marengo, *op. cit.*, p. 297.

²⁸ J.L. Haquette, *op. cit.*, p. 15. Sur la réception de *Daphnis et Chloé*, voir : Giles Barber, *Daphnis and Chloe : The Markets and Metamorphoses of an Unknown Bestseller*, London, British Library, 1989.

Sannazaro (1504), texte responsable d'une nouvelle floraison de la pastorale et de sa diffusion et développement ultérieurs dans les principales littératures européennes. Une telle lecture peut donner l'impression que la pratique pastorale est restée inactive pendant des siècles, ce qui n'est évidemment pas le cas. Un certain nombre de travaux critiques ont redonné une juste pertinence à « la bucolica mediolatina »²⁹, c'est-à-dire aux textes bucoliques qui font le lien entre Virgile et le Moyen-Âge. En revanche, que les trois couronnes de la littérature italienne aient écrit des églogues en latin est un fait plus connu³⁰. Dante utilise cette forme considérée mineure dans son échange épistolaire avec le poète et professeur Giovanni del Virgilio³¹ (ils écrivent deux églogues chacun, entre 1319 et 1320), en l'exploitant pour des raisons autobiographiques, métapoétiques et politiques (pour justifier le choix de la langue italienne dans la *Comédie*, pour rejeter le laurier poétique dans la Bologne des Guelfes, etc.). Pétrarque utilise l'allégorie bucolique dans les douze églogues de son *Bucolicum Carmen*³², composées entre 1346 et 1364, pour parler en termes critiques de la vie de cour à Avignon près du pape, de sa solitude en Vaucluse, de la condition de l'intellectuel, ainsi que de certains événements politiques ou sociaux comme le coup d'État de Cola di Rienzo et la peste de 1348. Toujours dans le sillage de l'allégorie, mais passant d'un modèle païen à un modèle plus ouvertement religieux et chrétien, se situe Boccace dans son *Buccolicum Carmen*³³, qui se compose de seize églogues, rédigées entre 1347 et 1369.

1.3. La tradition pastorale et la Renaissance italienne et européenne

La littérature pastorale des XVI^e et XVII^e siècles, dans ses expressions poétiques, dramatiques et romanesques, a été largement explorée par la critique, à la fois dans ses particularités nationales et, plus souvent, dans une perspective plus large, comparatiste ou

²⁹ Elisabetta Bartoli, *Arcadia medievale. La bucolica mediolatina*, Modena, Viella, 2019.

³⁰ Konrad Krautter, *Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV. Jahrhunderts : von Dante zu Petrarca*, München, Fink, 1983.

³¹ Pour le texte en italien : Dante Alighieri, *Opere minori. Vita nuova. Rimes. De vulgari eloquentia. Ecloghe*, éd. Giorgio Bàrberi Squarotti, Sergio Cecchini, Angelo Jacomuzzi et Maria Gabriella Stassi, Torino, UTET, 2023. Pour le texte en français : Dante, *Œuvres complètes*, éd. et trad. André Pézard, Gallimard, Paris, 1965. Voir aussi : Martina Michelangeli, *Le Egloghe di Dante Alighieri. Con il testo della corrispondenza poetica*, Roma, Progetto Cultura, 2019.

³² Pour le texte en italien : Francesco Petrarca, *Bucolicum Carmen*, éd. et trad. Luca Canali et Maria Pellegrini, Lecce, Pietro Manni, 2005. Pour le texte en français : Pétrarque, *Bucolicum Carmen*, éd. et trad. Michel François et Paul Bachmann, Paris, Honoré Champion, 2001.

³³ Giovanni Boccaccio, *Opere latine minori*, éd. et trad. Aldo Francesco Massera, Bari, Laterza, 1924.

européenne³⁴. Le sujet est vaste, il dépasse le cadre de ce travail et, surtout, la compétence de celle qui l'écrit. Nous nous contenterons de mettre en évidence un certain nombre d'éléments fondamentaux qui caractérisent l'évolution de la tradition dans la période en question.

La première publication de l'*Arcadia*³⁵ date de 1504, mais son auteur Jacopo Sannazaro, écrivain napolitain actif à la cour aragonaise, ne cessera de la réviser jusqu'en 1530. L'œuvre constitue un véritable tournant dans la tradition pastorale³⁶, pour ses innovations formelles et thématiques et pour les conséquences qu'elles auront sur les œuvres successives. Tout d'abord, à la différence de ses *Eclogae Piscatoriae* (innovatrices tout de même, puisqu'elles élargissent l'univers pastoral à celui des pêcheurs), l'*Arcadia* est écrite en vulgaire³⁷. En outre, d'un point de vue formel, bien que le *liber* virgilien serve de modèle, le texte n'est pas configuré comme un recueil d'églogues, mais comme un prosimètre : douze églogues (certaines sont des dialogues, comme dans Virgile ; d'autres

³⁴ Sur ce sujet, dans le domaine de la critique anglophone, voir : Hellen Cooper, *Pastoral : Mediaeval into Renaissance*, D.S. Brewer, Roman and Littlefield, 1977, qui se concentre sur la tradition anglaise, mais contient des pages précieuses sur la période entre le Moyen Âge et la Renaissance ; Sukanta Chauduri, *Renaissance Pastoral and its English developments*, New York, Oxford University Press, 1989, qui, malgré le titre trompeur, donne un large aperçu non seulement de la pastorale anglaise, mais aussi de la pastorale européenne de l'époque, y compris la poésie, le théâtre et la prose, jusqu'à Milton et Marvell. Dans le domaine de la critique française, voir : Laurence Giavarini, *La distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Vrin & Ehess, 2010, pour une lecture des significations politiques de la littérature pastorale de l'époque, essentiellement française ; Marta Teixeira Anacleto, *Infiltrations d'images. De la réécriture de la fiction pastorale ibérique en France (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2009, qui explore l'influence de la pastorale espagnole sur la française ; Daniel Ménager, *L'Aventure pastorale*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, pour une étude sur le roman pastoral comme lieu utopique, avec des analyses de Sannazaro, Montemayor, d'Urfé et Cervantes ; Françoise Lavocat, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Champion, 1998, une étude fondamentale sur le roman pastoral en Italie, en Espagne et en France, tant du point de vue littéraire que du point de vue des pratiques politiques et sociales que la pastorale implique ; Jean Paul Van Elslande, *L'imaginaire pastoral du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1999, une monographie plus concentrée en termes chronologiques et géographiques (principalement dans l'espace français), mais avec une orientation différente, d'histoire culturelle, qui explore les raisons de l'explosion de la mode pastorale dans la première moitié du XVII^e siècle. Dans le domaine de la critique italienne : Stefano Carrai (dir.), *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padova, Antenore, 1998 ; Danielle Boillet et Alessandro Pontremoli (dir.), *Il mito d'Arcadia : pastori e amori nelle arti del Rinascimento. Atti del [III] Convegno internazionale di studi, Torino, 14-15 Marzo 2005*, Torino, Olschki, 2007 ; pour le théâtre, outre les travaux de Daniela Della Valle sur l'influence italienne en France (Daniela Della Valle, *Pastorale barocca : forme e contenuti dal Pastor Fido al dramma pastorale francese*, Ravenna, Longo, 1973 ; D. Della Valle, *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII^e siècle*, Paris, Champion, 1995), voir aussi : Enrico Zucchi, « Il dramma pastorale in Arcadia. Dibattiti teorici e prove teatrali », dans Alessandra Munari, Ettore Selmi et Enrico Zucchi (dir.), *Testi, tradizioni, attraversamenti : prospettive comparatistiche sulla drammaturgia europea tra Cinque e Settecento*, Padova, Padova University Press, 2019, pp. 167-178.

³⁵ Pour le texte italien, voir l'édition critique de Vecce: Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, éd. Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013. Pour le texte en français : Iacopo Sannazaro, *Arcadia. L'Arcadie*, éd. Francesco Erspamer, trad. Gérard Marino, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

³⁶ Sur Sannazaro et le code bucolique, voir : Maria Corti, *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1997.

³⁷ Il convient de souligner que l'utilisation de la langue vulgaire pour la pastorale n'est pas une nouveauté de Sannazaro. Auparavant, par exemple, Boiardo avait également écrit des églogues en italien.

sont des poésies lyriques, métriquement dérivées de Pétrarque) précédées de douze introductions en prose. La contamination avec le mode romanesque est évidente, non seulement dans la structure, mais aussi dans la présence de ce qu'on pourrait définir un protagoniste : le berger-poète Sincero, qui échappe aux dynamiques de la cour pour se réfugier en Arcadie et se remettre de ses peines d'amour. C'est là que réside la deuxième nouveauté, tant thématique que formelle : comme le dit Alpers, la plus grande innovation de Sannazaro est de greffer « Petrarchan love poetry onto Virgilian pastoralism »³⁸. Ainsi, si Virgile reste « la figura di riferimento per la grande fioritura della pastorale rinascimentale »³⁹, l'*Arcadia* est l'œuvre qui « more than any other brought classical pastoral into the vernacular literatures of Europe »⁴⁰.

Tout d'abord, pour rester dans le périmètre de la poésie, c'est souvent grâce à la médiation italienne que des églogues sont publiées dans de nombreuses langues et littératures européennes : en Espagne, influencé par Sannazaro, Pétrarque et Arioste, Garcilaso de la Vega compose dans les dernières années de sa vie (il meurt en 1536) trois *églogas*⁴¹ sur le thème de l'amour, inspirées par sa passion non réciproque pour Isabel Freyre, avec des références allégoriques à la cour d'Espagne⁴²; en Angleterre, Edmund Spenser écrit *Shepherd's Calendar*⁴³ (1579), un livre de douze églogues d'inspiration virgilienne accompagnées d'annotations expliquant les nombreuses allégories politiques et morales⁴⁴; en France, des églogues d'inspiration virgilienne sont écrites par Clément Marot⁴⁵, mais on peut aussi citer parmi les poètes pastoraux Pierre de Ronsard et Remy Belleau, avec sa *Bergerie* de 1565, et puis avec les *Eclogues sacrées*, contaminées par le

³⁸ P. Alpers, *What is Pastoral?*, p. 26.

³⁹ F. Marengo, *op.cit.*, p. 298.

⁴⁰ P. Alpers, *What is Pastoral?*, *op.cit.*, p. 349.

⁴¹ Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, éd. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

⁴² Pour une étude plus approfondie, voir : Stanislav Zimic, *Las Églogas de Garcilaso : Ensayos de interpretación*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2001.

⁴³ Edmund Spenser, *Shepherd's Calendar (1579) : An Analyzed Facsimile Edition*, éd. Kenneth Borris, Manchester, Manchester University Press, 2022.

⁴⁴ « In Inghilterra la convenzione pastorale acquista lineamenti definiti dal punto di vista politico ideologico. La regina Elisabetta si circonda di letterati che coltivino gli aspetti rituali del suo regno, che ne costruiscano il mito di fronte a un popolo che ha perso, con la riforma protestante e l'iconoclastia puritana, ogni alta simbologia del potere spirituale e temporeale. Solo la regina sopravvive, assumendo in prima persona la più alta proiezione della potestà pastorale come elogio allegorico al monarca e esercizi di filosofia politica », F. Marengo, *op.cit.*, p. 305.

⁴⁵ Clément Marot, *Œuvres poétiques complètes, t. I & II*, éd. Gérard Defaux, Paris, Garnier, 2023. Voir aussi : Bénédicte Boudou, « Poétique de l'églogue chez Marot », *Nouvelle Revue du XVIe Siècle*, vol. 5, 1987, pp. 79-93 ; Cynthia Skenazi, « De Virgile à Marot : l'Eglogue au Roy, sous les noms de Pan & Robin », dans Gérard Defaux et Michel Simonin (dir.), *Clément Marot « Prince des poètes français » 1496-1996*, Paris, Garnier, 1997.

modèle biblique du *Cantique des cantiques*. Au siècle suivant, la pratique de l'églogue se répand même en Pologne, avec *Sielanki* (1614) de Szymon Szymonowic.

Un autre élément important, qui peut être attribuée à la structure romanesque de l'œuvre de Sannazaro, est la tendance de la pastorale dès la Renaissance à s'étendre et à s'exprimer sous d'autres formes⁴⁶. *Los siete libros de la Diana* (1558-59)⁴⁷ de Jorge Montemayor est un roman pastoral, qui poursuit la même ligne thématique et philosophique que l'*Arcadia*, et qui place les amours des bergers dans un contexte naturel idéalisé, s'inspirant des doctrines sur l'amour néo-platonicien (chaste, déssexualisé, spirituel) répandues à l'époque, en Italie par Castiglione et Bembo, en Espagne par Léon Hebreo. L'histoire de Diana et Sireno, qui, comme dans Sannazaro, n'est pas l'unique intrigue mais s'imbrique dans de nombreuses autres, a connu un grand succès en Espagne⁴⁸ comme à l'étranger, où elle a été traduite en plusieurs langues et a ainsi inauguré la longue saison de la prose pastorale européenne. Nous pouvons citer à cet égard *L'Astrée*⁴⁹ d'Honoré d'Urfé et ses cinq volumes publiés entre 1607 et 1627 en France, et l'*Arcadia*⁵⁰ de Sir Philip Sidney (avec ses vicissitudes éditoriales compliquées)⁵¹ pour l'Angleterre, un roman entrecoupé d'églogues et divisé en cinq actes traditionnellement attribués à la structure dramatique, un véritable hybride. La Croatie a aussi son premier roman pastoral avec *Planine* ('Les Montagnes', 1569) de Petar Zoranić, dont les personnages sont tirés de contes populaires de légendes slaves. Sans mentionner les épisodes pastoraux qui s'insèrent dans les poèmes héroïco-chevaleresques plus vastes : l'épisode d'Angelica et Medoro dans l'*Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto (1516) ; l'épisode d'Erminia et du berger dans la *Gerusalemme Liberata* (1581) de Torquato Tasso, et ceux de Sir Calidore parmi les bergers dans *The Faerie Queene* de Spenser (1596).

Une autre grande fenêtre de la tradition pastorale qui s'ouvre à partir du XVI^e siècle est le théâtre ; dans ce domaine aussi, l'Italie est à l'avant-garde, et la forme dialogique de

⁴⁶ Ce que Haquette appelle la « dissémination générique du pastoral », J-L. Haquette, *op. cit.* p. 15.

⁴⁷ Jorge Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, éd. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1991.

⁴⁸ En partant de la *Diana*, Castillo Martinez identifie, dans la littérature espagnole des XVI^e et XVII^e siècles, un corpus de vingt-cinq textes qui peuvent être considérés comme des romans pastoraux au sens strict (y compris la *Galatea* de Cervantès, sur laquelle on reviendra) ; elle en retrace le développement et l'évolution. Cristina Castillo Martinez, « Los libros de pastores : un género de éxito en el Siglo de Oro », *Per Abbat : Boletín Filológico de Actualización Académica y Didáctica*, vol. III, n° 6, 2008.

⁴⁹ L'édition critique dirigée par Delphine Denis est en cours de publication ; trois des cinq parties ont été publiées. Honoré d'Urfé, *L'Astrée. Première partie*, éd. Delphine Denis, Honoré Champion, 2011 ; *L'Astrée. Deuxième partie*, Honoré Champion, 2016 ; *L'Astrée. Troisième partie*, Honoré Champion, 2022.

⁵⁰ Sir Philip Sidney, *The Old Arcadia*, éd. Katherine Duncan-Jones, Oxford, Oxford University Press, 2008.

⁵¹ La première version, achevée, est connue sous le nom de *The Countess of Pembroke's Arcadia* ou *The Old Arcadia* ; la seconde version, inachevée, sous le nom de *The New Arcadia*.

l'églogue classique est exploitée à des fins dramaturgiques par Tasso (*L'Aminta*, 1580)⁵² et Guarini (*Il Pastor Fido*, 1590)⁵³. Le drame pastoral se répand avec succès en France, en Allemagne et en Angleterre ; il suffit de penser à l'influence qu'il a exercé sur le plus grand dramaturge européen de tous les temps, William Shakespeare, dans des œuvres telles que *As You Like It*, *The Winter's Tale*, *The Twelfth Night*, mais aussi *The Tempest*⁵⁴. Bref, comme le résume bien Franco Marengo, à partir du XVI^e siècle :

a fronte della stabilità di ambienti e caratteri codificati, il paradigma assorbe delle forme d'arte diverse come l'elegia e l'idillio con i loro schemi metrici, la narrazione proliferante, il dialogo a due, la mescolanza di poesia e prosa, le varietà del dramma, della commedia e più tardi della tragicommedia, del balletto ecc., che fanno della pastorale non tanto un genere distintivo e concorrenziale con gli altri, quanto un modo piuttosto indefinibile: nessuno è mai riuscito a definirlo se non replicandone tautologicamente i contenuti. Un modo che ad altri modi costantemente si richiama, e con i quali si combina variamente, in un gioco che cresce sulle basi di una intensa e spesso compiaciuta intertestualità⁵⁵

L'histoire et la fortune de la pastorale européenne, avec d'importantes distinctions en fonction des contextes nationaux, esthétiques et idéologiques dans lesquels elle a été produite, s'est poursuivie tout au long du XVII^e siècle. En effet, comme le soulignent Marengo et Haquette, c'est précisément à cette époque que la pastorale devient aussi « un'inedita moda culturale e addirittura sociale, almeno nelle cerchie ristrette delle corti europee e dei salotti aristocratici », et qu'elle se configure comme « una civile ed affabile *koiné*, un prontuario di stereotipi memorabili e costanti, che contribuisce anche a regolare una sempre più esasperata etichetta delle relazioni fra diverse componenti della società di corte, e addirittura tra la corte e gli strati borghesi delle capitali, fino a delineare una vera e propria produzione di consumo »⁵⁶. Cette *pastoral fever*, diffusée dans les pratiques

⁵² Torquato Tasso, *Aminta*, éd. Davide Colussi et Paolo Trovato, Torino, Einaudi, 2021.

⁵³ Dans les deux cas, la date entre parenthèse est celle de l'*editio princeps*. Battista Guarini, *Il Pastor Fido*, éd. Ettore Bonora, Milano, Mursia, 1976.

⁵⁴ Sur la relation entre Shakespeare et la tradition pastorale, voir la monographie de Young, dans laquelle figure, outre trois des quatre pièces mentionnées, *King Lear* : David Young, *The Heart's Forest : A Study of Shakespeare's Pastoral Plays*, New Haven, London, Yale University Press, 1972.

⁵⁵ F. Marengo, *op.cit.* p. 294.

⁵⁶ F. Marengo, *op.cit.* p. 306.

sociales comme dans les formes littéraires, continuera tout au long du XVIII^e siècle et nous l'aborderons donc également dans la section suivante. Cependant, du point de vue du développement de la tradition littéraire et des innovations de ses conventions, les textes d'Andrew Marvell (1621-1678) (les poèmes dans lesquels ses *mowers*, les moissonneurs, sont les protagonistes, mais aussi un *country poem* comme *Upon Appleton House*, dans lequel la pastorale se confond avec le poème narratif⁵⁷) et le *Lycidas*⁵⁸ (1637) de John Milton (1608-1674), élégie pastorale écrite pour une anthologie dédiée à la mort de son compagnon d'université Edward King, constituent probablement l'apogée d'une tradition qui, déjà vers la fin du siècle, montre les premiers signes de crise. Alpers place Marvell et Milton « at the end of a generic practice which [they are] in a position to understand deeply and, in some ways, to exhaust »⁵⁹. Hubbard, qui, comme nous le verrons, est parmi les partisans d'une conception plutôt étroite de littérature pastorale, conclut son étude précisément avec Milton, parce que « he in many ways represents a pinnacle of the tradition that can never really be responded to in terms of the pastoral convention itself »⁶⁰. En ce sens, la relation complexe que Cervantes (1547-1616) établit avec la tradition est une anticipation de ce qui est à venir. Tant dans son roman *Galatea* (1585) que dans les parenthèses pastorales du *Quixote* (1605 ; 1615) et dans les lieux métalittéraire où les romans pastoraux sont cités comme faisant partie de sa bibliothèque, et puis plus ouvertement dans le *Coloquio de los perros* contenu dans ses *Novelas exemplares* (1613), l'écrivain espagnol en fait un usage de plus en plus parodique⁶¹. Marengo parle d'une « un'ecatombe di codici pastorali », d'un « bisogno di realtà » qui

viene a scuotere dalle fondamenta la costruzione letteraria tradizionale, e la relega una volta per tutte fra le pratiche dell'evasione. Lungo tutta la prodigiosa produzione cervantina, la parodia della pastorale asseconda la

⁵⁷ Andrew Marvell, *The Complete Poems*, éd. Elizabeth Story Donno, London, Penguin, 2009.

⁵⁸ C. A. Patrides (dir.), *Milton's Lycidas : The Tradition and the Poem*, University of Missouri Press, 1983.

⁵⁹ P. Alpers, *What is Pastoral?*, *op.cit.*, p. 121.

⁶⁰ T. Hubbard, *The Pipes of Pan*, *op.cit.*, p. 18.

⁶¹ « Cervantes muestra una actitud ambivalente hacia lo pastoril, según nos hace ver Juan Baustista Avall-Arce, ya que lo cultivó en la primera de sus novelas *La Galatea*, y lo retomó, tiempo después, en *El Quijote* así como en otras de sus citas, aunque no siempre desde la misma perspectiva. Alguno de sus tratamientos pone en entredicho la veracidad de lo pastoril. El ejemplo más claro es el que nos ofrece en *El coloquio de los perros*, especialmente en boca de Berganza, quien resulta sorprendido por la actitud de los pastores literarios en comparación con la de aquéllos que él conoce », Cristina Castillo Martínez, « Los libros de pastores », *art. cit.*

perenne dialettica fra illusione e realtà, sempre sarcastica, sempre deludente per chi quotidianamente la vive⁶²

1.4. La tradition pastorale entre Lumière et Romantisme: crise et innovation

Un besoin de réalité est précisément ce qui brouille les cartes de la littérature pastorale entre Lumières et Romantisme. La crise et la conséquente transformation de ses formes et conventions classiques, qui se produisent durant cette période et sur laquelle la majorité des critiques s'accordent⁶³, doivent être reliées à un changement de paradigme plus large — « le passage d'un système esthétique à un autre, du modèle classique au modèle romantique »⁶⁴ — avec l'émergence, dans le domaine littéraire, de nouvelles exigences réalistes dans la représentation (et donc aussi, en ce qui concerne la pastorale, dans celle des bergers, de leurs sentiments, et de la nature qu'ils habitent), et plus généralement d'une conception différente de la littérature, où les éléments romantiques d'originalité, individualité et authenticité prennent de plus en plus de poids⁶⁵. Haquette parle d'un changement dans le « régime de représentation », qu'il définit comme « l'ensemble de conventions ou de normes qui régissent le rapport du texte au référent qu'il dénote »⁶⁶. Évidemment, la transition se fait à des rythmes et de manières différentes en Europe. Cependant, de façon générale, on peut dire que la crise de la littérature pastorale à partir de la fin du XVII^e siècle est avant tout une crise de l'allégorie. Un régime de représentation de type allégorique avait été « il metodo di esegesi universale per tutto il Medioevo e per gran parte del Rinascimento » ; ainsi que, dans ce cas, « sous le voile pastoral, se débattent des questions religieuses, sociales et littéraires »⁶⁷. Par la suite, « indebolendosi il ricorso all'allegoria, anche la pastorale avrebbe perso vigore »⁶⁸. Avant le passage définitif au paradigme romantique, il y a encore de la place pour ce que Haquette appelle le « régime du modèle idéal [...] qui ne conçoit la tradition bucolique que comme imitation de la belle

⁶² F. Marengo, *op. cit.* p. 300-301.

⁶³ Voir : Haquette, Marinelli, Alpers, Gifford.

⁶⁴ J-L. Haquette, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁵ Comme le souligne W. H. Auden, c'est précisément à partir du XVIII^e siècle que « originality no longer means a slight personal modification of one's immediate predecessors ». Geoffrey Grigson (dir.), *The Mint : A Miscellany of Literature, Art and Criticism*, Vol. 2, London, Routledge and Kegan Paul, 1948, p. 4.

⁶⁶ J-L. Haquette, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ F. Marengo, *op. cit.*, p. 295.

nature et lui refuse toute portée allégorique »⁶⁹ (il donne comme exemples, en France, Rapin et Fontanelle). Pendant le XVIII^e siècle se déroule ce qui, à première vue, pourrait sembler un paradoxe, autour duquel le critique français articule tout son essai⁷⁰. D'un côté, le phénomène de la *pastoral fever*, c'est-à-dire la « dissémination sociale des formes littéraires pastorales », continue. Non seulement les *Idyllen* (1756) et *Neue Idyllen* (1772) de Salomon Gessner, appréciés par Schiller, sont un succès traduit et diffusé dans toute l'Europe, mais la pastorale déborde de la littérature et entre dans la société, les coutumes, les comportements individuels (un exemple typique dans le contexte français est le Hameau de la Reine, le village pastoral construit à Versailles par Marie-Antoinette entre 1782 et 1783 pour échapper au stress de la vie de cour et s'amuser dans une atmosphère bucolique). D'un autre côté, cependant, les écrivains et les critiques commencent à formuler une série d'accusations contre la littérature pastorale.

Pour comprendre les termes généraux du problème, qui est très complexe et diffère selon les divers contextes nationaux, un exercice utile est la lecture des critiques que Samuel Johnson formule contre *Lycidas*, et que l'on trouve dans *The Life of Milton* (1779). Ici, on voit très bien comme le discours contre la pastorale et ses défauts (ou ceux qui commencent à être perçus comme tels) se situe à l'intersection de l'esthétique, de la représentation, de la sociologie et de l'idéologie. Le critique anglais écrit que *Lycidas*

is not to be considered as the effusion of real passion; for passion runs not after remote allusions and obscure opinions. Passion plucks no berries from the myrtle and ivy, nor calls upon Arethuse and Mincius, nor tells of rough 'satyrs' and 'fauns with cloven heel.' Where there is leisure for fiction, there is little grief. In this poem there is no nature, for there is no truth; there is no art, for there is nothing new. Its form is that of a pastoral; easy, vulgar, and therefore disgusting; whatever images it can supply are long ago exhausted; and its inherent improbability always forces dissatisfaction on the mind. [...] what image of tenderness can be excited by these lines? 'We drove afield, and both together heard. / What time the grey fly winds her sultry horn, / Battening our flocks with the fresh dews of night'. We know

⁶⁹ J-L. Haquette, *op.cit.*, p. 18.

⁷⁰ « Tout se passe comme si une partie des élites culturelles avait cru à la possibilité de vivre dans le réel l'univers pastoral proposé par la tradition, de le prolonger, au-delà des textes, par des conduites sociales et des pratiques artistiques [...] mais au même temps développe une critique grandissante de la convention arcadienne, et un nouveau rapport esthétique se met en place, qui ruine cette fiction pastorale, pour la remplacer par une autre vision, qui se veut authentique ». J-L. Haquette, *op cit*, p. 11.

that they never drove afield, and that they had no flocks to batten; and though it be allowed that the representation may be allegorical, the true meaning is so uncertain and remote, that it is never sought, because it cannot be known when it is found. Among the flocks, and copses, and flowers, appear the heathen deities; Jove and Phoebus, Neptune and Æolus, with a long train of mythological imagery, such as a College easily supplies. Nothing can less display knowledge, or less exercise invention, than to tell how a shepherd has lost his companion, and must now feed his flocks alone, without any judge of his skill in piping; and how one god asks another god what is become of Lycidas, and how neither god can tell. He who thus grieves will excite no sympathy; he who thus praises will confer no honour⁷¹

Le passage est très dense. L'exigence d'un plus grand réalisme (la vérité dont parle Johnson) dans la représentation de la nature et l'expression des sentiments (« real passion », « grief », « feelings ») s'impose comme une valeur dans l'horizon littéraire ; de plus, l'importance de la subjectivité et de l'originalité en littérature est de plus en plus soulignée (Johnson critique *Lycidas* parce qu'il n'y a « nothing new »). Il est évident que ces phénomènes se concilient mal avec la tradition pastorale classique, une forme par définition allégorique et conventionnelle (basée sur un répertoire de thèmes, personnages, situations et images bien précis, limité, et sur une pratique de l'intertextualité incompatible avec les exigences d'originalité émergentes).

Au changement de paradigme esthétique et littéraire s'ajoutent ensuite les changements sociaux et politiques qui commencent à se manifester dans cette nature et cette campagne qui servaient de référent, et qui rendent la représentation arcadienne encore plus improbable et difficile à digérer à cette époque. Marengo résume les termes du problème: « il mondo pastorale stava cambiando, e drammaticamente: nei casi di accelerata urbanizzazione stava addirittura scomparendo. E tutto ciò non poteva non rivelare un acuto contrasto rispetto all'allegoria antica, e poi medievale e poi rinascimentale, in cui segno e referente erano tenuti ben saldamente uniti »⁷². Dans *Pastoral*, le critique anglais Terry Gifford consacre le cinquième chapitre de son ouvrage à l'identification d'une tradition de textes spécifiquement anti-pastoraux, qui naissent avec

⁷¹ Samuel Johnson, *The Lives of the Poets. A Selection*, éd. Roger Lonsdale et John Mullan, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 95-96.

⁷² Franco Marengo, *op. cit.*, p. 296.

pour objectif de critiquer une convention qui fournit des représentations irréalistes de la campagne et de ses habitants⁷³. Il commence justement par le XVIII^e siècle, avec *The Thresher's Labour* (1736) de Stephen Duck, la réponse d'un vrai travailleur de la campagne aux idéalismes littéraires ; il continue en citant *The Deserted Village* (1770) de William Goldsmith et *The Village* (1783) de George Crabbe, traçant ensuite le développement de cette tradition dans les siècles suivants et jusqu'à aujourd'hui ; ses références sont principalement anglophones, mais son discours doit être inscrit dans le cadre du changement abordé ici.

Pour mieux comprendre comment la césure et le passage à une poésie pastorale moderne de type romantique se produisent, un autre exercice utile est de se tourner vers William Wordsworth. Marinelli affirme que « Wordsworth and some of his immediate predecessors like George Crabbe draw a line between the classical and the modern pastoral »⁷⁴. Le poème autobiographique du poète anglais intitulé *The Prelude* (1850) n'est pas pastoral en soi, mais son huitième chapitre, « Retrospect – Love of Nature Leading to Love of Man », contient des vers importants pour la tradition pastorale et pour notre discours. En se rappelant cette période de son enfance où, progressivement, il développe son intérêt et son amour pour l'humanité, Wordsworth affirme que « Shepherds were the men that pleased me first »⁷⁵ (v. 128). Ensuite, il s'explique mieux : il ne fait pas référence aux bergers littéraires de la tradition pastorale classique (qu'il résume, des origines gréco-romaines à Spenser, en environ deux cents vers, dans une « recollection of the great age and immense variety of the old pastoral »⁷⁶), mais aux 'vrais' bergers de son enfance, ceux qui inspirent sa poésie, dont les

[...] rural ways

And manners which my childhood looked upon

Were the unluxuriant produce of a life

Intent on little but substantial needs,

⁷³ Terry Gifford, *Pastoral* [1999], London, Routledge, 2020.

⁷⁴ P. Marinelli, *op. cit.* p. 4. Bien que chacun ait une conception différente de la pastorale, Alpers et Gifford sont aussi du même avis. Paul Alpers, « Modern Eclogues », *TriQuarterly*, n° 116, 2003, pp. 20-56, pp. 21-22 ; T. Gifford, *Pastoral*, *op.cit.*

⁷⁵ William Wordsworth, *The Prelude. The four texts (1798, 1799, 1805, 1850)*, éd. Jonathan Wordsworth, London, Penguin, 1995, p. 307.

⁷⁶ P. Marinelli, *op. cit.* p. 3.

Yet rich in beauty, beauty that was felt.
 But images of danger and distress,
 Man suffering among awful Powers and Forms;
 Of this I heard, and saw enough to make
 Imagination restless (vv. 160-167)⁷⁷

Nous trouvons ici, théorisé en vers, le passage de « the fanciful creatures of old pastoral » à « the actual shepherd of modern times »⁷⁸, le berger qui pour Wordsworth n'est autre que « a man / with the most common; husband; father; learned, / could teach, admonish; suffered with the rest, / from vice and folly, and wretchedness and fear »⁷⁹ (vv. 288-293), ou, comme l'écrit Gifford, « an actual person in an actual village »⁸⁰. De la même manière, lorsque le poète anglais écrit le poème *Michael* et lui donne pour sous-titre *A Pastoral Poem*, « he is challenging an entire conception of pastoral »⁸¹. Marinelli résume bien le changement qui se produit – dans *Michael*⁸², et plus généralement à cette époque — lorsqu'il écrit que, dans la pastorale classique et de la Renaissance « the shepherd remains first and foremost an emblem of humanity, a general rather than a specific type, and his afflictions and joys are universal », tandis que dans la littérature pastorale romantique le processus est inverse, il commence avec « the individual figure, [it] concentrates upon his hard lot in life, and then magnifies him, almost insensibly, into a figure of titanic proportions, an emblem of general Humanity »⁸³. Évidemment, le *Michael* de Wordsworth n'est pas plus réel que le Tityre de Virgile ou le Sincero de Sannazaro, car la version romantique de la pastorale est elle-même une fiction. Simplement, comme le rappelle bien Alpers, il est perçu comme plus représentatif dans le nouveau contexte littéraire, esthétique et idéologique dans lequel il se situe⁸⁴.

⁷⁷ W. Wordsworth, *op. cit.*, p. 309 (la version dont est tiré la citation est celle de 1850).

⁷⁸ P. Marinelli, *op. cit.*, p. 1.

⁷⁹ W. Wordsworth, *op. cit.*, p. 319; p. 321.

⁸⁰ T. Gifford, *Pastoral*, *op. cit.*, p. 8.

⁸¹ P. Marinelli, *op. cit.* p. 4.

⁸² William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads. 1798 and 1892*, éd. Fiona Stafford, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 285-297.

⁸³ Il ajoute également que « in modern pastoral, the figure of the shepherd, whether idealized or real, vanishes entirely, his place being taken by some relatively simple figure, sometimes the worker, more usually the child », Marinelli, *op. cit.*, p. 6.

⁸⁴ P. Alpers, *What is Pastoral*, *op. cit.*, pp. 18-21.

Pour conclure, une vue d'ensemble sur les mutations de la pastorale à l'époque romantique ne serait pas complète sans mentionner une œuvre qui aura des conséquences à long terme sur la manière dont les écrivains et les critiques concevront ce type de littérature. Il s'agit de *Über naive und sentimentalische Dichtung* de Friedrich Schiller (1795-96), où le traitement de la pastorale (et plus spécifiquement de l'idylle) fait partie d'une théorie plus large de la poésie, d'inspiration typiquement romantique. À l'intérieur de celle-ci, la classification des genres littéraires selon leurs caractéristiques formelles est remplacée par une classification selon l'*Empfindungsweise*, le mode de ressentir⁸⁵. Le type de poète, ainsi que le type de poésie qu'il produit, dépendra alors de la manière de percevoir la réalité, à partir de la distinction, fondamentale chez Schiller, entre le naïf et le sentimental, qui repose sur une série de réflexions à mi-chemin entre l'histoire et l'anthropologie. Schiller écrit :

Tant que l'homme demeure à l'état de nature pure [...] il agit comme une unité sensible et simple, comme un tout facteur d'harmonie. Les sens et la raison, la capacité à ressentir et à agir spontanément, ne se sont pas encore divisés et s'opposent encore moins. Les sentiments de l'homme ne sont pas le jeu sans forme du hasard, ces pensées ne sont pas le jeu sans contenu de l'intellect ; les premiers sont issus de la loi de la nécessité, les seconds de la réalité. Mais lorsque l'individu est entré dans l'état de civilisation, une fois que l'artifice eut mis la main sur lui, cette harmonie des sens l'a déserté, et il ne peut plus se manifester que comme unité morale, c'est-à-dire comme, une entité aspirant à l'unité. L'accord entre ce qu'il ressent et ce qu'il pense, qui dans l'état primitif existait réellement, n'existe plus à présent qu'à l'état idéal ; il n'est plus en lui, mais hors de lui ; comme une idée qui lui faut concrétiser, mais n'est plus un donné concret de son existence⁸⁶

⁸⁵ « [...] è evidente che si tratta di un uso del tutto peculiare del concetto di genere (*Gattung*), poiché i tre generi della poesia sentimentale non coincidono con le categorie poetiche tradizionali, ma stanno piuttosto in una relazione analogica con esse. Schiller precisa che satira, elegia e idillio devono essere intesi come “modi di sentire” (*Empfindungsweisen*) attraverso i quali il soggetto poetico elabora le immagini della realtà in relazione al proprio orizzonte ideale. E aggiunge che le tre modalità del sentimento poetico possono esprimersi indifferentemente attraverso le varie forme letterarie (romanzo, tragedia, ecc.), la cui validità come categorie relative alla “forma della rappresentazione” non è oggetto di discussione». Giovanna Pinna, « Utopie della ragione poetica. Teoria e critica dell'idillio in Friedrich Schiller », dans Alessandra Di Ricco e Claudio Giunta (dir.), *Dispacci da un altro mondo. Il genere dell'idillio dall'età classica*, Bologna, Il Mulino 2021, pp. 177-193.

⁸⁶ Friedrich Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, trad. Sylvain Fort, Paris, L'Arche, 2002, pp. 35-36.

La caractéristique fondamentale de l'homme dans son état d'ingénuité est donc l'unité, tandis que dans l'état sentimental, c'est la division ; celle-ci se produit avec l'entrée de la culture dans la nature. De cette distinction anthropologique sur un plan diachronique découle, non sans problèmes de cohérence, la distinction entre le poète ingénu et le poète sentimental sur un plan synchronique, en fonction du type de relation qu'ils entretiennent avec la nature. Le poète naïf a une relation simple, directe, qui mène à une représentation de type mimétique. Le poète sentimental, en revanche, se rapporte à la réalité de manière indirecte, médiatisée par la réflexion. Ainsi, il est toujours confronté à deux pôles : celui de la réalité et celui de l'idéal, et c'est en fonction de la relation établie entre les deux que, selon Schiller, trois genres poétiques sont possibles : la satire, l'élégie et l'idylle. Dans le premier cas, l'accent est mis davantage sur le réel : le poète est satirique lorsqu'il considère comme son objet l'éloignement de la nature et le conflit entre le réel et l'idéal. Dans les deuxième et troisième cas, l'attention se porte vers le pôle de l'idéal. Dans l'élégie au sens strict, la nature et l'idéal sont considérés avec tristesse ; l'une est représentée comme perdue et l'autre comme inaccessible. Dans l'idylle, ils sont représentés comme réels et donc source de joie. Ceci, en ce qui concerne l'idylle en général. Schiller critique ensuite l'idylle pastorale : il la considère agréable mais limitée, car elle résout le conflit entre le réel et l'idéal de manière régressive, en plaçant le bonheur dans le passé, dans un âge d'or imaginaire. Il voudrait, pour l'avenir de l'histoire et des formes poétiques, une idylle différente, « non pour ramener l'homme en Arcadie [...] mais pour le conduire aux Champs-Élysées »⁸⁷, dans laquelle l'idéal de beauté serait réalisé dans la vie réelle et le contraste entre réalité et idéal surmonté.

Une dernière remarque, en guise de conclusion : à l'influence plus ou moins consciente de la pensée de Schiller, Paul Alpers relie une série de lieux communs (qui sont, selon lui, des *misreadings*) autour de la littérature pastorale, très répandus parmi les critiques qui s'en sont occupés au XX^e siècle. Par exemple, de Schiller et d'une conception typiquement romantique de la poésie dérive l'idée que la littérature pastorale a toujours à voir avec la nature, qu'elle exprime « man's relation to nature »⁸⁸ ; ou encore que cette tradition, bien qu'agréable, n'est pas sérieuse, c'est-à-dire capable d'aborder des questions

⁸⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁸⁸ « However suggestive Schiller's theory of modern poetry, it is unlikely that we would accept the specific terms in which he frames it. But pastoral still seems to us to be defined by the problem of man's relation to nature and the phenomena and issues which Schiller derives from it. Hence we find modern critics channeling the general issues of *On Naive and Sentimental Poetry* into the specific problematic of pastoral ». P. Alpers, *What is Pastoral?*, *op. cit.*, p. 31.

importantes (ce qui fait que souvent, les mêmes critiques qui s'en occupent se trouvent contraints de la justifier dans ses limitations, ou de chercher à les dépasser, en identifiant parmi ses exemplaires ceux dans lesquels la pastorale surmonte ses présupposés ou se transforme en une critique de ceux-ci)⁸⁹.

1.5. La tradition pastorale selon la critique aux XX^e et XXI^e siècles : un chat de Schrödinger ?

L'histoire de la littérature pastorale européenne des XX^e et XXI^e siècles constitue, selon Franco Marengo, « un tracciato ancora in gran parte inesplorato »⁹⁰. Impossible d'être en désaccord, du moins en partie. Dans son paragraphe consacré aux exemples contemporains, essoufflé à la fin d'une longue course, il commence par mentionner un roman, *La symphonie pastorale* (1919) d'André Gide, qui reprend la tradition d'une manière ouvertement ironique et désacralisante. En ce qui concerne la poésie, il cite Miłosz et Zanzotto, avec lesquels il conclut. Dans son aperçu, les poètes Louis MacNeice et Seamus Heaney sont également mentionnés, mais seulement de passage, ainsi que l'américain Robert Frost, tous noms qui — à l'exception du dernier, pour des raisons de provenance géographique — seront pris en considération au cours de ce travail.

Pour se faire une idée de ce qui est (ou plutôt : de ce qui est, selon les critiques) de la littérature pastorale la plus récente, il convient de revenir aux questions du début, à savoir celle de sa définition, dont dépendent aussi celles de sa vitalité et de ses significations à l'époque contemporaine. Il faut commencer par la définition, notamment parce que, si dans les premières phases qui viennent d'être esquissées (les origines, le XVI^e et le XVII^e siècle) il est assez facile de tracer des démarcations et d'identifier les œuvres les plus importantes, après le moment de crise et de mutation entre les Lumières et le Romantisme (mais aussi avant, depuis la tendance manifestée par la pastorale à la Renaissance de se disséminer sous diverses formes et de se contaminer avec d'autres), il est de plus en plus difficile d'établir quels sont les textes qui entrent dans la catégorie et

⁸⁹ P. Alpers, *What, is Pastoral?*, op. cit., pp- 28-37.

⁹⁰ F. Marengo, op. cit., p. 312.

ceux qui n'y entrent pas. Cela dépend, bien sûr, du caractère plus ou moins large ou étroit de la conception de la pastorale que l'on prend comme référence.

Dans l'essai probablement le plus vaste et le plus récent consacré au sujet, à savoir *Pastoral* de Terry Gifford, le chercheur anglais résout la question en l'éludant, ou du moins en la relativisant. Il accepte depuis le départ la polysémie du terme et postule l'existence de quatre acceptions différentes (toutes légitimes et traitées dans son livre) dans lesquelles le terme peut être compris et utilisé : la pastorale en tant que « historical form », qui comprend une série de conventions thématiques et formelles et qui, jusqu'au moins au début du XVII^e siècle, possédait des caractéristiques telles qu'il était possible d'en parler en termes de genre ; la pastorale comme thématique, « any literature that describes the country as providing an implicit or explicit contrast to the urban » ; l'utilisation de l'adjectif dans un sens péjoratif ; et, enfin, la littérature « concerned with a life of pastoral farming practicing in raising animals ». Nous noterons, ici seulement de façon passagère, comment Gifford insère une bifurcation supplémentaire au sein de la première catégorie, en vertu de laquelle « in the best work of this European tradition, idealisation of the environment was complicated by the labour involved in working in it or the tensions of love relationships experienced in it », tandis que « in the weakest texts only simple idealisation is offered to the reader »⁹¹. Il y aura moyen de reprendre et d'approfondir cette différence entre pastoralisme simple et pastoralisme complexe, dont le promoteur le plus influent est Léo Marx, mais que l'on retrouve, sous des formulations diverses, dans une grande partie de la critique pastorale contemporaine. Pour l'instant, la première et la deuxième acception sont les plus pertinentes, mais entre elles, il y a un abîme, un spectre de définitions possibles allant de l'extrême le plus étroit de la pastorale comme genre littéraire, à l'autre, très large, de la pastorale comme thème. C'est le même « shift » qui se produit, selon Gifford, dans la critique de la pastorale, « from genre to mode, and from mode to concept »⁹².

En particulier dans les études qui visent à traiter la pastorale de manière diachronique (et qui ne se limitent donc pas à une période spécifique, éventuellement associée à une tradition nationale), le diagnostic sur l'existence ou non d'une pastorale contemporaine dépendra également du type de définition adopté. Ceux qui entendent

⁹¹ T. Gifford, *Pastoral*, op. cit., pp. 1-3.

⁹² T. Gifford, « The Environmental Humanities and the Pastoral Tradition », dans Christopher Schliephake (dir), *Ecocriticism, Ecology, and the Cultures of Antiquity*, London, Lexington Books/Fortress Academic, 2017, p. 159-173, cit. p. 171.

aborder la littérature pastorale en termes de genre n'iront probablement pas au-delà de la Renaissance. Le fait qu'elle ne puisse pas être considéré, du moins diachroniquement, comme telle, est démontré par sa tendance à s'exprimer, à différentes époques, sous différentes formes : de l'églogue, à la poésie lyrique, au poème narratif ; du drame à la tragicomédie ; de la nouvelle au roman, en passant par le récit de voyage, etc. Un exemple d'une conception particulièrement étroite de la pastorale est celle qui inspire l'essai mentionné auparavant de Hubbard. Dans *The Pipes of Pan*, il ne raisonne pas en termes génériques ou thématiques, mais en termes de « convention », « literary filiation » et « intertextuality »⁹³. Ce n'est pas un hasard si sa monographie s'achève sur Milton.

En passant progressivement à l'autre extrémité du spectre, comme le soulignent Haquette et Alpers, affirmer que le pastoralisme est un mode est également devenu une sorte de cliché critique, mais le terme est souvent utilisé de manière vague, comme une alternative moins stricte au genre, et peut donc entraîner de la confusion⁹⁴. L'une des utilisations les plus convaincantes est précisément celle d'Alpers, qui la combine toutefois avec celle d'anecdote représentative, en donnant une définition de la pastorale en tant que « a literary mode based on what Kenneth Burke calls a representative anecdote »⁹⁵, une situation archétypale capable d'engendrer des variations, de nouvelles versions au fil du temps. L'anecdote représentative de la pastorale est identifiée par le critique américain dans « herdsman and their lives ». Cela signifie, au double sens de l'adjectif « representative », que

pastoral works are representations of shepherds (and, in post-classical literature, shepherdesses) who are felt to be representative of some other or of all other men and/or women [...] But since all the terms in this definition are subject to modification or reinterpretation, pastoral is historically diversified and transformed. Various writers at various times modify the way shepherds are depicted, on the grounds that it either does not truly represent them or that it deprives them of their representative force.

⁹³ T. Hubbard, *op. cit.*

⁹⁴ J.L. Haquette, *op. cit.* p. 12 ; P. Alpers, *What is Pastoral?*, p. 44.

⁹⁵ *Ibid.*, p. ix.

Les bergers peuvent donc être remplacés par « other rustics or socially inferior persons on the grounds that they are the equivalent, in a given society or world, of shepherds, or that they more truly have the representative status that traditional pastoral ascribes to its herdsmen »⁹⁶. Ainsi, dans *What is Pastoral ?*, qui limite sa deuxième partie d'analyse textuelle à la poésie et à la prose principalement anglophones (excluant le théâtre pour des raisons d'espace), quelques textes contemporains — des pastorales des XIX^e et XX^e siècles — sont inclus, mais le travail est plutôt équilibré et, comme Alpers l'annonce lui-même dans l'introduction, le lecteur ne trouvera pas de « surprising examples »⁹⁷.

Certainement surprenants, en revanche, sont certains textes inclus par William Empson dans *Some Versions of Pastoral*⁹⁸, qui vont de la littérature prolétarienne à *Alice in Wonderland*. Sa définition de la pastorale comme « the process of putting the complex into the simple »⁹⁹, devenue célèbre, fonctionne bien au sein de l'essai grâce à la virtuosité critique de son auteur, mais marque probablement le début de cette habitude qu'ont les critiques contemporains d'utiliser l'expression « with ungoverned inclusiveness »¹⁰⁰. Toujours en raisonnant en termes de tendances, en fait, ceux qui se situent à l'extrémité la plus large du spectre aujourd'hui, et qui considèrent la pastorale comme « any literature that describes the country as providing an implicit or explicit contrast to the urban », se situent souvent aussi dans un cadre théorique de type écocritique, et tendent à inclure dans leurs études des textes très hétérogènes d'un point de vue formel, diversement concernés par le contraste Campagne/Ville, Nature/Culture. Leo Marx, pionnier américain de l'*Ecocriticism*, a anticipé cette tendance avec son ouvrage *The Machine in the Garden* (1964), dans lequel il définit le « pastoralism » comme un « ideal » et la littérature pastorale complexe comme un « design », un dispositif textuel comprenant deux forces conflictuelles, deux pulsions différentes, l'une idyllique envers la nature et l'autre, égale et opposée, qui la menace. Dans le cas de la littérature américaine du XIX^e siècle, cette contre-force est incarnée par la force technologique des machines, et en particulier du train. Plus tard, dès les années 1990, avec son collègue Lawrence Buell¹⁰¹, Marx s'inscrit

⁹⁶ P. Alpers, *What is Pastoral ?*, op. cit., pp. 26-27.

⁹⁷ *Ibid.*, p. ix.

⁹⁸ William Empson, *Some versions of pastoral* [1935], Harmondsworth, Penguin Books, 1966.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁰ P. Alpers, *What is Pastoral?*, p. ix.

¹⁰¹ Lawrence Buell. *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 51.

dans ce courant critique qui associe l'émergence de nouvelles formes de littérature pastorale à une conscience écologique croissante :

Today the prevailing conception of humanity's relationship with nature [...] is undergoing a transformation more radical than that of the eighteenth century, when the pastoral also was radically transformed. Humanity, having believed through all of its history that it existed at the mercy of all-powerful natural forces, now suddenly finds the relationship reversed. Now we have a plausible reason to think of ourselves as capable, for the first time, of inflicting irreparable damage upon – indeed making inhabitable – the global environment. This wholly new conception of the precariousness of our relations with nature is bound to bring forth new versions of pastoral. After all, pastoral always has served to represent humanity's awareness of its location on thresholds between the complex and the simple, between art and nature¹⁰²

Il est évident que la récente pratique consistant à utiliser un filtre écocritique pour interpréter la littérature pastorale — à la fois contemporaine ou plus ancienne, en réinterprétant ceci à la lumière de nouveaux outils et hypothèses¹⁰³ — représente le dernier développement d'une conception de la pastorale qui, comme nous l'avons vu, dérive du Romantisme et de Schiller. Les risques actuels inhérents à cette perspective, développée par la critique depuis les années 1990 et aujourd'hui majoritaire, sont ceux d'un élargissement excessif des frontières de la pastorale, vers l'abandon de tout trait formel dans la définition de la catégorie au point de la faire coïncider avec le *nature-writing*, ainsi que celui de surcharger ce type de poésie ou de littérature de tâches salvatrices ou de responsabilités politico-sociales qui, au-delà d'une certaine limite, ne sont pas de sa compétence¹⁰⁴. Parmi le nombre croissant d'ouvrages traitant de la pastorale avec les outils des *Environmental Humanities*, celui de Gifford, cité plus haut, évite ce

¹⁰² Leo Marx, « Does Pastoralism Have a Future ? », *Studies in the History of Art*, n° 36, 1992, pp. 208-25, cit. p. 221-22.

¹⁰³ Un exemple, parmi d'autres possibles, de cette tendance critique dans la pastorale de la Renaissance : Ken Hiltner, *What else is Pastoral ? Renaissance Literature and the Environment*, Ithaca, London, Cornell University Press, 2011 ; mais il existe aussi diverses propositions de lecture écologique de la pastorale classique et virgilienne, comme : Timothy Saunders, *Bucolic Ecology : Virgil's Eclogues and the Environmental Literary Tradition*, London, New York, Bloomsbury, 2008.

¹⁰⁴ Le cas le plus frappant à cet égard nous semble être celui de : Jean-Claude Pinson, *Pastorale. De la poésie comme écologie*, Paris, Champ Vallon, 2020.

risque, et figure sans aucun doute parmi les plus fondés d'un point de vue théorique, notamment parce qu'en élargissant le traitement de la pastorale dite classique à des exemples plus contemporains, il propose une nouvelle notion, avec un nouveau nom, « post-pastoral »¹⁰⁵, dont les caractéristiques sont définies assez précisément, avant de passer à l'analyse des textes qui peuvent être considérés comme tels.

Dans ce travail, nous voudrions, dans la mesure du possible, éviter de tomber dans le piège de l'angoisse définitionnelle qui a affligé des générations de critiques. Sur la question, le raisonnement le plus utile d'un point de vue pratique est celui de Jean-Louis Haquette, qui choisit de parler non pas de genre, ni de mode, ni de concept, ni de thème, mais de « tradition », où l'on entend par là

un ensemble de textes, regroupés par ce qu'ils ont des dénominateurs communs, qui sont investis d'une certaine autorité (esthétique à l'occurrence) et qui sont transmis à travers le temps. Le modèle implicite en est la notion de " tradition " en théologie chrétienne : un corpus de textes, à la base vétéro- et néo testamentaires, enrichi des textes de Pères de l'Eglise et de documents conciliaires et pontificaux, qui est investi par une communauté d'une autorité [...] Il existe donc un système des formes littéraires pastorales, dont l'organisation interne et les critères de démarcation ont largement varié, système que nous appelons "tradition pastorale"¹⁰⁶

L'avantage de cette définition est qu'elle implique une conception historique, sociale et contingente (et non pas transcendante, naturelle et immuable) des formes et des genres littéraires.

En plus de l'accepter et de la reprendre, le périmètre de cette thèse sera déterminé par une série de restrictions. La première est triple, à la fois macro-générique, géographique et chronologique, à savoir : au sein du « système des formes littéraires pastorales », nous traiterons ici de la tradition pastorale dans la poésie européenne contemporaine, et plus particulièrement dans celle du XX^e siècle. La seconde, en revanche, est de nature critico-théorique, car elle fait dépendre la sélection des textes du

¹⁰⁵ T. Gifford, *Pastoral, Pastoral, op. cit.*, pp. 167-200.

¹⁰⁶ J-L. Haquette, *op.cit.*, p. 14-15.

corpus d'une série de critères quantitatifs et qualitatifs qui expriment la conception de la pastorale qui inspire ce travail, et qui seront exposés dans les pages qui suivent.

1.6. La tradition pastorale dans la poésie européenne contemporaine entre occasions et survivances fortes

Le but de cette recherche n'est certainement pas celui de contredire un fait qui semble incontestable : comparé à d'autres moments de sa longue histoire, il est impossible d'affirmer qu'au XX^e siècle la littérature pastorale, entendue dans un sens proche de la première acception de Gifford, a connu une grande fortune en Europe. Cependant, en utilisant une méthode inductive, c'est-à-dire en partant des textes, il est tout aussi évident qu'elle réapparaît de temps à autre dans la poésie européenne contemporaine. Plutôt qu'un discours théorique sur la tradition pastorale (productive ou non, obsolète ou vitale) souvent vicié car aprioristique, vaut ici ce que Jonathan Culler écrit à propos de l'histoire des formes littéraires dans *A Theory of Lyric*, livre consacré à un autre pilier fondamental de la tradition littéraire européenne, à savoir la lyrique :

a striking feature of the history of literary forms is that, unlike social and political history, it is reversible. We cannot return to earlier sociopolitical configurations, but poets can revive old forms, exploiting possibilities that have lain dormant for a while. "Poets can at any time resurrect them in their original form, a modernized version, or in a deeply intra-generic or intertextual manner: even extinct volcanoes are really only very dormant". Who could have expected the villanelle and the sestina to resurface as they did in the twentieth century? Lyric forms are not confined to one historical period but remain available as possibilities in different eras¹⁰⁷

Des volcans longtemps endormis qui, de temps à autre, se réveillent : une partie de l'intérêt des survivances contemporaines de la tradition pastorale réside précisément dans leur caractère excentrique, et le phénomène, dans ce cas, est intéressant précisément parce qu'il est minoritaire, parce qu'il conduit à se demander : quelles raisons poussent un poète

¹⁰⁷ Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2015, p. 4.

à choisir de pratiquer, d'une manière que ne soit pas 'occasionnelle', une forme qui aujourd'hui est considérée au mieux comme naïve, et au pire comme idéologiquement suspecte ?

1.6.1. *Occasions pastorales*

Dans la poésie européenne contemporaine, depuis les premières décennies du XX^e siècle, il est possible de repérer quelques exemples de poésies qui dialoguent avec la tradition pastorale, des 'occasions' qui la reprennent plus ou moins explicitement ou consciemment, et de diverses manières. C'est le cas, par exemple, de « Shepherd and Goatherd »¹⁰⁸ du poète anglo-irlandais William Butler Yeats. Ce poème, achevé en 1918 et publié dans le recueil *The Wild Swans at Coole* (1919), est une élégie pastorale dédiée à son ami, Robert Gregory, fils de Lady Gregory, mort au combat pendant la Première Guerre mondiale. Il est lié à d'autres poèmes de la même période, thématiquement similaires mais n'appartenant pas au même genre, tels que « In Memory of Major Robert Gregory » et « An Irish Airman Perhaps his Death ». Les modèles déclarés de Yeats sont Edmund Spenser (en particulier *Astrophel*, une élégie pastorale à la mémoire de Sir Philip Sidney, à sa fois auteur de pastorales) et surtout Virgile (la cinquième églogue, celle de la mort et de l'apothéose du berger mythique Daphnis). Yeats avait aussi bien présent l'élégie pastorale la plus importante de la langue anglaise, *Lycidas* de Milton. Comme le titre l'indique, le texte est un dialogue entre un jeune berger et un chevrier plus âgé, et s'inscrit dans le sous-genre de l'églogue dialoguée. Au début, les deux personnages échangent des nouvelles sur la mort de Gregory, représenté conventionnellement comme un berger ; ensuite, ils exécutent deux chants symétriques.

Une analyse trop détaillée de ce texte nous égarerait¹⁰⁹ ; mais il est intéressant de le comparer, ne serait-ce qu' en passant, avec un poème d'un autre poète européen, l'italien Eugenio Montale, qui dialogue lui aussi avec la tradition pastorale. Il s'agit de « Egloga », qui figure dans *Ossi di Seppia* (1925). Dès la première lecture, il est évident que, malgré le peu d'années qui séparent les deux poèmes en question, la reprise d'une même tradition peut, selon l'auteur et ses intentions, aboutir à des résultats formels, stylistiques et thématiques très différents. D'un point de vue formel, par exemple, le poème de Montale

¹⁰⁸ William Butler Yeats, *The Collected Poems*, éd. Richard J. Finneran, London, Macmillan Press, 1991, pp. 142-145.

¹⁰⁹ Pour en savoir plus, voir : P. Alpers, « Modern Eclogues », art. cit, pp. 23-25.

ne se présente pas sous la forme d'un dialogue (le titre, en ce sens, est trompeur), mais plutôt, comme c'est souvent le cas dans le recueil, sous la forme d'une lyrique. Parmi tous ceux qui sont associés à la tradition pastorale, le terme d'idylle, qui apparaît dans le corps du texte (« *tosto ritornerà l'idillio* »), entendu comme une description courte située dans un cadre naturel, est peut-être le plus apte à décrire le contenu du poème. Le décor, dans ce cas, est la Ligurie chère au poète, qui constitue la toile de fond du recueil. Le texte s'articule autour d'une forte opposition, à la fois temporelle et émotionnelle, entre le passé de l'incipit (« *Perdersi nel bigio ondoso / dei miei ulivi era buono / nel tempo andato – loquaci / di riottanti uccelli / e di cantanti rivi* ») qui reviendra ensuite dans les derniers vers (« *Ritornavamo dai nostri / vagabondaggi infruttuosi* »), et le présent troublé, qui domine la partie centrale (« *Ora è finito il cerulo marezzo* »). Pas de dialogue donc, et surtout pas de poète déguisé en berger. Parmi les critiques contemporains qui se sont exprimés sur la littérature pastorale, certains ne se sentiraient même pas en mesure de considérer cette preuve montalienne comme telle. Pourtant, le texte est l'expression de ce que Leo Marx appellerait un pastoralisme complexe, configuré comme un dispositif dans lequel s'opposent une force idyllique et une force contraire qui la menace. Dans ce cas, la « *troppa quiete* » de l'incipit est perturbé par une série d'invasions, à la fois technologiques et naturelles : « *È uscito un rombo di treno, / non lunge, ingrossa. Uno sparo / si schiaccia nell'etra vetrino. / Strepita un volo come un acquazzone, / venta e vanisce bruciata / una bracciata di amara / tua scorza, istante: discosta / esplode furibonda una canea* »¹¹⁰. Le sentiment de menace, vague mais inquiétant, est rendu dans le tons allusif et métaphysique typique du style des débuts de Montale.

Or, Yeats et Montale ne sont certainement pas les deux seuls poètes qui, au seuil du XX^e siècle, dialoguent encore avec la tradition pastorale ; cette rapide comparaison permet cependant d'illustrer le large éventail de possibilités qui s'offrent à ceux qui décident de se confronter à une tradition aussi hétérogène et stratifiée. La survivance de la pastorale chez Yeats est nettement plus forte : la reprise est formelle, mais aussi thématique (l'églogue dialoguée s'inscrit clairement dans le sous-genre de l'élégie pastorale, dont elle exhibe les modèles, plus ou moins anciens) ; chez Montale, en revanche, les liens avec la tradition sont plus lâches, le titre annonce une forme qui n'est pas respectée, les modèles sont moins identifiables et la survivance est donc plus faible,

¹¹⁰ Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, éd. Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 75. Italique de l'autrice.

simplement thématique, à peine un clin d'œil à l'ancienne convention. Mais dans les deux cas, le caractère ponctuel de la reprise, limitée à un seul texte, ne laisse pas de place à une réflexion plus approfondie.

1.6.2. *Survivances fortes : première tentative de définition*

Plutôt qu'aux simples occasions pastorales, ce travail s'intéresse à celles que, selon la suggestion de Roberto Nassi¹¹¹, nous pourrions qualifier de survivances fortes de la tradition pastorale dans la poésie européenne du XX^e siècle. Les critères sur lesquels repose la sélection des textes considérés comme tels sont à la fois quantitatifs et qualitatifs. Tout d'abord, nous ne considérons pas les survivances faibles au sens quantitatifs, celles qui se déroulent dans l'espace réduit d'un seul texte. Nous ne sommes pas intéressés non plus aux survivances faibles au sens qualitatif, c'est-à-dire aux œuvres où la pastorale est présente comme simple suggestion thématique, comme c'est le cas chez certains poètes italiens mentionnés par Nassi (Ungaretti, Bertolucci, Guerra) et aussi par Scaffai¹¹² dans une contribution sur la persistance du *topos* du *locus amoenus* dans la poésie italienne du XX^e siècle ; ou encore dans la production de grands poètes français de la seconde partie du XX^e siècle, tels que Philippe Jaccottet et Yves Bonnefoy, où se déroule souvent une imagerie génériquement pastorale, c'est-à-dire naturelle et idéalisée¹¹³.

Les survivances sont fortes d'un point de vue quantitatif parce qu'il est plus intéressant de se concentrer sur une mesure plus large, qui peut aller d'un groupe de poèmes à un cycle, d'une *plaquette* à une partie d'un livre, d'un *book-length poem* à un recueil de poèmes. Ce critère quantitatif en présuppose un autre, qualitatif et tout aussi important : qu'un auteur revienne plusieurs fois sur la pastorale (en quatre textes, comme le fera par exemple Louis MacNeice), ou qu'il en fasse le pivot d'un recueil entier (comme Andrea Zanzotto), ce type d'opération dénote une certaine connaissance de la tradition à laquelle on se réfère,

¹¹¹ Roberto Nassi, «Attualizzazioni novecentesche del genere bucolico. I casi di Zanzotto e Heaney», «Antichi/Moderni», organizzato dalla “Scuola sulla fortuna dei classici”, Vicenza, 2003, pp. 1-30. Le texte, une transcription du discours, est disponible seulement en ligne : <https://giugenna.com/2011/01/26/andrea-zanzotto-e-seamus-heaney/>

¹¹² Niccolò Scaffai, «“Di che cosa è composto il giardino”. L'anti-idillio come topos nella poesia del Novecento», dans Paolo Amalfitano (dir.), *Metamorfosi dei topoi nella poesia europea dalla tradizione alla modernità. II. Le forme di Proteo. Antichi e nuovi topoi nella poesia del '900*, Pisa, Pacini, 2019, pp. 91-116.

¹¹³ Frank Collin, « Poétique de l'Arcadie, de Virgile à Bonnefoy », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, 2006, pp. 92-122.

et l'intention claire de vouloir la remanier. Cet élément de la volonté de l'auteur, auquel se réfère également Nassi, cetttes « awareness of tradition » et « consciousness of predecessors » qui, pour Heaney¹¹⁴ et Alpers¹¹⁵ respectivement, sont inhérents à la nature même de la pastorale, une pratique par définition traditionnelle, conventionnelle et intertextuelle, nous semble ici une condition essentielle. Ce n'est qu'en sa présence que la reprise de la pastorale dépasse la simple suggestion et acquiert sa propre dimension projectuelle, la rapprochant de son acception originaire de « literary form »¹¹⁶.

1.7. Survivances fortes de la tradition pastorale dans la poésie européenne contemporaine : un aperçu textuel

1.7.1. Entre les années 1930 et la fin de la Seconde Guerre mondiale : Louis MacNeice, Miklós Radnóti, Czesław Miłosz, W.H. Auden

Le poète anglo-irlandais Louis MacNeice (1907-1963) est le premier cas vraiment pertinent d'une reprise de la tradition pastorale dans la poésie européenne du XX^e siècle qui satisfait à la fois le critère quantitatif de ne pas être une expérience isolée et le critère qualitatif de la présence d'une intention précise de l'auteur. Dans les années 1930, MacNeice écrit quatre textes : « An Eclogue for Christmas » (1933) et « Eclogue by a Five-barred Gate » (1934), publiés dans *Poems* (1935) ; « Eclogue from Iceland », composée en 1936 en Islande et publiée pour la première fois en 1937 dans le livre de voyage *Letters from Iceland*, écrit à quatre mains avec son ami W.H. Auden ; « Eclogue between the Motherless » (1937), recueillie, avec l'églogue islandaise précédente, dans *The Earth compels* (1938)¹¹⁷. Dans les quatre poèmes, il exploite les potentialités dialogiques de l'églogue. « Eclogue for Christmas » est une conversation se déroulant le jour de Noël 1933 entre « A » et « B », qui représentent respectivement l'habitant de la

¹¹⁴ « As a mode of writing, the pastoral requires at least a minimal awareness of tradition on the part of both the poet and the audience », Seamus Heaney, « Eclogues in extremis: On the Staying Power of Pastoral », *Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature*, Vol. 103C, n° 1, 2003, p. 1-12, cit. p. 1.

¹¹⁵ P. Alpers, « Modern Eclogues », art.cit., p. 21.

¹¹⁶ R. Nassi, art.cit., p. 2.

¹¹⁷ Louis MacNeice, *Poems*, London, Faber and Faber, 1935 ; W.H. Auden et Louis MacNeice, *Letters from Iceland*, London, Faber and Faber, 1937 ; Louis MacNeice, *The Earth Compels*, London, Faber and Faber, 1938. Dans ce travail, l'édition de référence pour l'analyse des églogues sera : Louis MacNeice, *The Collected Poems of Louis MacNeice*, E.R. Dodds (éd.), New York, Oxford University Press, 1967.

ville et l'habitant de la campagne et se rencontrent pendant un « evil time », tous deux pessimistes quant à l'état des choses ; le texte se présente comme une lamentation assez ironique sur la décadence de l'Occident. « Eclogue by a Five-Barred Gate » reprend de plus près la tradition pastorale classique et sa dimension métalittéraire ; nous y trouvons deux « Shepherds » et le personnage de la Mort (« Death »), qui joue également le rôle de juge d'une performance chantée, comme cela se faisait déjà dans les *Bucoliques* de Virgile. Dans « Eclogue from Iceland », les personnages de Craven et Ryan, alter ego respectivement d'Auden et de MacNeice, lors de leur voyage en Islande entrepris pour fuir la situation géopolitique européenne de plus en plus grave, rencontrent le héros mythique des sagas islandaises Grettir, qui les pousse à réfléchir sur la tâche de l'intellectuel en temps de crise et à rentrer chez eux ; la conversation inclut également la melliflue « Voice from Europe » : c'est le texte le plus ouvertement politique de la série. « Eclogue between the Motherless » a un caractère plus personnel, intimiste ; c'est une conversation entre deux amis, réunis par le fait d'être orphelins, qui racontent leurs vacances respectives, pendant lesquelles ils sont rentrés chez eux, dans leur maisons familiales. L'un est divorcé, seul et désabusé par la possibilité d'une vie commune réellement authentique ; le second souhaite se marier pour échapper aux sombres fantômes du passé, mais il n'a manifestement pas surmonté ses traumatismes infantiles, car il annonce à son ami la décision bizarre d'épouser une femme malade et pratiquement inconnue, qui n'a que très peu de temps à vivre.

Dans la période allant de 1933 à 1937, qui sert de toile de fond à la composition des églogues, on peut situer une série d'événements assez significatifs, tant sur le plan de la vie personnelle du poète que sur celui, plus large, de l'histoire européenne et mondiale¹¹⁸. En 1933, l'année où Hitler devient chancelier, MacNeice habite avec sa première femme à Birmingham, où il est lecteur de langues classiques à l'université ; en 1935, sa femme le quitte et s'enfuit avec un autre homme ; en 1936, MacNeice se déplace à Londres où il accepte un poste de professeur de grec au Bedford College for Women ; tandis que le poète est en voyage en Islande avec Auden, en 1936, la nouvelle de l'éclatement de la guerre civile espagnole parvient d'Espagne¹¹⁹. Les quatre églogues, dans lesquelles ces

¹¹⁸ Pour un aperçu historique de la période, voir : Richard Overly, *The inter-war crisis 1919-1939*, London, New York, Longman, 1994.

¹¹⁹ Pour des informations biographiques, consulter : John Stallworthy, *Louis MacNeice*, New York, W. W. Norton, 1995.

références publiques et privées se mêlent, précèdent et d'une certaine manière préparent l'apparition de ce qui est considéré le chef-d'œuvre du poète, *Autumn Journal*¹²⁰.

Du point de vue du contexte littéraire, les années 1930 de la poésie anglaise sont plus un mythe culturel qu'une période ; elles sont passées à l'histoire comme les années de la *Auden generation*¹²¹, un tournant où, par rapport aux années 1920, les poètes se rapprochent du pôle de la communication et de l'engagement. Outre W.H. Auden, les noms les plus importants sont ceux de Stephen Spender et Cecil-Day Lewis. Tous trois, comme MacNeice, se forment à Oxford et apparaissent dans l'anthologie *New Signatures* de 1932. Dans l'introduction au volume, son éditeur Michael Roberts annonce de manière programmatique le retour de la poésie entendue comme une « popular, elegant, and contemporary art »¹²² : populaire parce que de nouveau compréhensible par rapport aux obscurités du Modernisme ; élégante car elle revient à expérimenter avec des formes closes, abandonnant le vers libre ; contemporaine car impliquée dans les questions politiques de son temps, révolutionnaire, et souvent caractérisée par des sympathies communistes¹²³. Dans ce cadre, la position de MacNeice est intéressante, et pas complètement alignée : il apprécie la poésie de ses collègues (qu'il connaît personnellement et dont il écrit des critiques positives¹²⁴), mais il ne fait pas vraiment partie du groupe ; ses textes n'apparaissent pas dans l'anthologie ; et, bien qu'ayant des sympathies de gauche, il n'est pas un communiste militant (contrairement à Spender et Day-Lewis à cette époque : une fidélité qu'ils devront plus tard rétracter). Sa position dans le contexte des années 1930 est donc originale et, sinon isolée, du moins excentrique, non idéologique, anticonformiste, sceptique. Ce n'est que dans les dernières décennies que l'on a assisté à une réévaluation critique de son œuvre qui ne soit pas aplatie par l'inclusion dans l'étude d'autres poètes de l'époque¹²⁵.

¹²⁰ Louis MacNeice, *Autumn Journal*, Londres, Faber and Faber, 1939.

¹²¹ Samuel Hynes, *The Auden generation : literature and politics in England in the 1930s*, London, Faber and Faber, 1976.

¹²² Michal Roberts (dir.), *New Signatures : Poems by Several Hands*, London, Hogarth Press, 1932, p. 15.

¹²³ Comme MacNeice le note, les déclarations programmatiques ne coïncident pas toujours avec les résultats formels.

¹²⁴ Louis MacNeice, *Selected Literary Criticism of Louis MacNeice*, éd. Alan Heuser, Oxford, Clarendon Press, 1987.

¹²⁵ Pionnière en ce sens : Edna Longley, *Louis MacNeice : A Study*, London, Faber and Faber, 1988.

Même si, pour des raisons de compétences linguistiques, nous pouvons lire leur textes seulement en traduction, cette vue d'ensemble sur les survivances fortes de la tradition pastorale au XX^e siècle serait gravement incomplète sans la présence du poète hongrois Miklós Radnóti (1908-1944) et du polonais Czesław Miłosz (1911-2004).

En ce qui concerne le premier, il est opportun de commencer par la fin. En 1946, près d'Abda, en Hongrie, une fosse commune datant de la Seconde Guerre mondiale récemment terminée est exhumée. À l'intérieur, il y a vingt-deux cadavres. Il s'agit d'hommes arrivés à pied depuis la Serbie, des prisonniers provenant du camp de Heidenau, près de la ville de Bor, tués parce qu'ils n'étaient plus capables de continuer. En septembre 1944, en effet, avec l'avancée de l'armée soviétique et dans le cadre plus large de la libération de l'Europe du nazi-fascisme, les Allemands ont ordonné le démantèlement de ce camp comme de nombreux autres, forçant les internés à une longue marche, qui pour un groupe d'entre eux se termine par la mort à Abda, en novembre 1944, où ils sont fusillés, enterrés, puis exhumés après la fin de la guerre. Parmi les cadavres, le corps de Miklós Radnóti est identifié¹²⁶. Dans la poche de son manteau, on retrouve un carnet, aujourd'hui connu sous le nom de *Cahier de Bor*. Il contient dix poèmes, datés entre juillet et octobre 1944, écrits pendant la captivité et la marche. Sur la page de garde, en cinq langues (hongrois, serbe, français, allemand et anglais), il est précisé qu'il contient les poèmes du poète hongrois Radnóti, qui demande à toute personne qui le retrouverait de le faire parvenir au professeur Gyula Ortutay de Budapest. Dans le cahier se trouvent aussi deux textes intitulés « Hetedik ekloga » ('Septième églogue'), poésie écrite sous forme de lettre à son épouse Fanni depuis le camp, et « Nyolcadik ekloga » ('Huitième églogue'), dialogue entre le personnage du poète et celui du prophète de l'Ancien Testament Nahum. La période de captivité à Heidenau n'est pas la première expérience de ce type pour Radnóti ; déjà deux fois, à partir de 1940, il avait été contraint à des périodes de travaux forcés (du 5 septembre au 18 décembre 1940, en Transylvanie ; puis de juillet 1942 à mai 1943), d'où il était cependant toujours revenu. De la même manière, les dix textes du *Cahier* ne surgissent pas de nulle part, mais constituent l'apogée d'une

¹²⁶ Pour le contexte historique, littéraire et biographique des événements résumés ici, voir : Zsuzsanna Ozsváth, *In the Footsteps of Orpheus : The Life and Times of Miklós Radnóti*, Bloomington, Indiana University Press, 2000. Pour le contexte historique relatif à la période en question, voir : Gizella Nemeth Papo et Adriano Papo, *L'Ungheria contemporanea : dalla monarchia dualista ai giorni nostri*, Roma, Carocci, 2008. Pour situer Radnóti dans l'histoire de la littérature hongroise, voir : Lóránt Czigány, *The Oxford history of Hungarian literature from the earliest times to the present*, Oxford, New York, Clarendon Press, Oxford University Press, 1984.

production poétique de plus de dix ans, dont la valeur lui avait été reconnue de son vivant. Les deux églogues du carnet sont les derniers exemples d'un cycle commencé six ans plus tôt.

En effet, en plus d'être victime d'un génocide, Miklós Radnóti, né à Budapest en 1909, est un poète et traducteur aux inclinations socialistes, cultivées entre les années 1920 et 1930 pendant ses études universitaires à Szeged, et jamais abandonnées. Son judaïsme est plus hérité que pratiqué ; mais même une conversion convaincue au christianisme¹²⁷, la sienne et celle de sa femme Fanni, qu'il connaît très jeune, ne lui servira pas à éviter la persécution raciale dans la Hongrie antisémite de Horthy, alliée du Reich. De son vivant, avec des difficultés croissantes dues à la situation géopolitique, à la guerre et à la censure¹²⁸, Radnóti publie six recueils de poèmes : au premier, *Pogány köszöntő* ('Éloge païen', 1930), suivent *Újmódi pásztorok éneke* ('Chant de pasteurs à la mode nouvelle') en 1931, qui lui valut un procès pour outrage à la pudeur et à la morale, duquel il fut acquitté ; et puis *Lábadozó szél* ('Le vent convalescent', 1933) ; *Újhold* ('Nouvelle lune', 1935) ; *Járálj csak, halálraitélt!* ('Avance, condamné à mort !', 1936), qui remporte en 1937 le prix Baumgarten ; *Meredek út* ('Ciel écumeux', 1938)¹²⁹. Dans toutes ces œuvres, nous retrouvons un imaginaire de type pastoral, qui dans les premiers livres prend des teintes érotiques et vitalistes ; toutefois, avec le temps, la tradition pastorale devient un instrument pour réfléchir à des thématiques plus sérieuses et urgentes, comme les limites et les possibilités de la poésie, et le rôle du poète dans un contexte de guerre.

Les années 1937-38 sont une période de tournant, dans l'écriture de Radnóti ainsi que dans l'histoire hongroise et mondiale. En mars 1938, avec l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne nazie, les territoires hongrois sont désormais directement limitrophes du

¹²⁷ « Radnóti's conversion to Christianity, together with his wife Fanni, in May 1943 during a short leave from forced labor service, seems to be an act of faith, which goes back to his days at Szeged University », Efraim Sicher, « Miklós Radnóti: Postcards from a Death March », dans Daniel Feldman et Efraim Sicher (dir.), *Poesis in extremis: literature witnessing the Holocaust*, New York, Bloomsbury Academic, 2024.

¹²⁸ En tant que juif et socialiste, il est une cible parfaite ; déjà dans les années 1930, par exemple, il ne lui est pas permis d'enseigner, et Fanni et lui survivent grâce au travail de celle-ci et aux revenus qu'il tire de cours particuliers, d'articles et de traductions.

¹²⁹ L'anthologie de Jean-Luc Moreau, qui contient une sélection de l'œuvre complète, comprend toutes les églogues en traduction française, et sera donc ici la référence : Miklós Radnóti, *Marche forcée : œuvres, 1930-1944*, éd. et trad. Jean-Luc Moreau, Paris, Phébus, 2000. Il existe deux traductions anglaises complètes de l'œuvre de Radnóti, dont la seconde est accompagnée du texte originel hongrois, auquel il est fait référence pour les titres en hongrois et les dates de composition des églogues : Miklós Radnóti, *The Complete Poetry*, éd. Emery Edward George, Ann Arbor, Michigan, Ardis, 1980 ; Miklós Radnóti, *The Complete Poetry in Hungarian and English*, éd. Gabor Barabas Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2014.

Reich. Le régent Horthy est de plus en plus à la merci de Hitler et de ses démonstrations de force. La guerre n'a pas encore éclaté, mais la sensation de danger est désormais imminente, tant pour les antifascistes hongrois que pour la population d'origine juive. Dans le cas de Radnóti, cette période est également le cadre d'une évolution littéraire. Celle-ci est déclenché (et ce n'est pas un détail sans importance) par une traduction. En 1937, sur l'initiative du classiciste Imre Trencsényi-Waldapfel, prend forme l'idée de préparer une traduction hongroise des *Bucoliques* de Virgile, accompagnée par le texte original en latin. Dans l'optique des curateurs, il devra s'agir d'une traduction littéraire, et chaque texte est confié à un poète différent. Radnóti se voit confier la traduction de la neuvième églogue. Le livre sera effectivement publié au printemps 1938, sous le titre *Pásztori magyar Vergilius* ('Virgil pastoral hongrois')¹³⁰. Le passage du travail de traduction à la composition de la première églogue originale est pratiquement immédiat ; la traduction (qu'Emery George date entre octobre 1937 et février 1938¹³¹) fonctionne comme un déclencheur pour une réélaboration personnelle. Le monde poétique de Radnóti résonne avec celui de Virgile, « tout comme au son d'un diapason en répond un autre, s'il est mis au même nombre de vibrations »¹³². La première églogue du cycle, dialogue entre un berger et un poète, c'est la seule publiée de son vivant par le poète et se trouve dans le déjà mentionné *Meredek út*. À cette première épreuve fortement modelée sur l'hypotexte, suivront six autres textes portant le même titre, accompagnés aussi d'une poésie/préface, pour composer ce qui – avec *IX Ecloghe* d'Andrea Zanzotto – représente probablement l'exemple le plus important de recueil d'églogues du XX^e siècle. Les textes de la deuxième à la huitième églogue (avec une lacune à la place de la sixième, jamais écrite) se trouvent dans *Tajtékos ég* (1946), livre posthume édité par sa femme. Les deux dernières ont déjà été mentionnées. La deuxième églogue (1940) marque une innovation intéressante dans le sillon de la tradition, et met en scène un dialogue entre un poète et un aviateur ; la troisième (1941) est une pastorale urbaine dans laquelle le poète se réfugie dans un café pour parler d'amour, à la manière des anciens bergers, mais dans un contexte modifié et perturbé par la guerre ; la quatrième (1943) est une pastorale désormais entièrement mentale, un dialogue entre le poète et sa Voix (où la pastorale se mêle à

¹³⁰ Imre Trencsényi-Waldapfel (dir.), *Pásztori magyar Vergilius. Publius Maro Vergilius eclogáinak teljes szövege*, Budapest, Officina, 1938.

¹³¹ La monographie d'Emery George est la source critique la plus importante sur le poète pour ceux qui ne lisent pas le hongrois. Emery Edward George, *The Poetry of Miklós Radnóti : A Comparative Study*, New York, Karz-Cohl, 1986, cit. p. 546.

¹³² I. Trencsényi-Waldapfel, « Les églogues de Miklós Radnóti », *Acta Litteraria. Academiae scientiarum hungaricae*, vol. IV, 1961, pp. 183-205, cit. p. 189.

l'hypotexte biblique du *Livre de Job*) ; la cinquième (1943) est la tentative (ratée) d'une élégie pastorale en mémoire d'un ami disparu en Ukraine.

Dans la même période, pas loin en Europe, vit et écrit un autre poète : Czesław Miłosz¹³³. Lui aussi, comme Radnóti, est un témoin direct de la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale, qui commence justement avec l'invasion de son pays. D'origine lituanienne, de langue polonaise et d'éducation catholique, il est déjà un nom assez connu au début de la guerre, et même l'un des plus prometteurs : son deuxième livre *Trzy zimy* ('Trois Hivers'), publié en 1936, est considéré comme l'un des livres de poésie polonaise les plus importants des années 1930. Miłosz ne subit pas les mêmes persécutions raciales que son collègue hongrois, et il survit au conflit (sa carrière poétique sera longue et fructueuse, jusqu'au Nobel en 1980). Il sera cependant contraint à un long exil, d'abord en France, puis aux États-Unis, après l'instauration du régime soviétique en Pologne. Pendant les années de guerre, il vit principalement à Varsovie, où il participe à une série d'activités de résistance non armée de caractère culturel (impression clandestine, lectures et rencontres de poésie et de théâtre)¹³⁴.

En 1943, depuis la ville occupée par les nazis, Miłosz aussi entretient un dialogue avec la tradition pastorale, bien que les résultats formels, stylistiques et thématiques soient très éloignés de ceux de Radnóti. Tout d'abord, il n'écrit pas d'églogues, mais un cycle de poèmes pastoraux, regroupés sous le titre *Świat. Poema naiwne* ('Le Monde. Poème naïf'). Il s'agit de vingt textes situés dans un paysage rural qui recréent un univers paisible, protégé et apparemment heureux, inspiré en partie par les souvenirs de l'enfance passée à Šeteniai, dans la campagne polonaise, où il y avait une maison de propriété de la famille maternelle. Vingt idylles, nous pourrions les appeler, bien que loin d'être naïves : l'adjectif du titre est une référence antiphrastique à Schiller, et le cycle est un exemple de poésie ironique, sentimentale (dans le sens spécifique que le philosophe allemand donne à ce terme). L'incipit du premier poème, intitulé « Droga » (« The road » dans *The World. A Naive Poem*, la version anglaise auto-traduite par Miłosz que nous utiliserons ici), suffit

¹³³ Pour contextualiser le poète au sein de la littérature polonaise, voir : Luigi Marinelli (dir.), *Storia della letteratura polacca*, Torino, Einaudi, 2004. Parmi les monographies en anglais consacrées à Miłosz, voir : Aleksander Fiut, *The Eternal Moment : the Poetry of Czesław Miłosz*, trad. Theodosia Robertson, Berkley, Los Angeles, University of California Press, 1990.

¹³⁴ Pour ces événements et les suivants, voir : Andrzej Franaszek, *Miłosz : A Biography*, trad. Aleksandra et Michael Parker, Cambridge, MA, London, Harvard University Press, 2017.

à saisir les tons pastoraux qui caractérisent l'ensemble du cycle : « There where you see a green valley / And a road half-covered with grass, / Through an oak wood beginning to bloom / Children are returning home from school »¹³⁵. Beaucoup se souviennent de la surprise et presque du désarroi provoqués par ces poèmes (qui dans l'original sont en rimes et utilisent un langage simple, presque de comptine enfantine) chez ceux qui les ont entendus pour la première fois, de la bouche même du poète, lors d'une lecture clandestine en 1943. L'effet était évidemment voulu. Dans un livre d'interviews, à ce sujet, Miłosz a déclaré :

What's truly strange is that it could have been written in that period, 1943 in Warsaw. The key to "The World" is that it's a poem about the way the world should be. It was written in terrible circumstances. Warsaw in 1943 - that was hitting bottom. But all it took was an act of magic to depict the exact opposite. Because, given the way the world was, if you actually wanted to say something about it, you'd have had to scream, not speak. It was the exact opposite of the world that I decided to depict - a rather ironic operation¹³⁶

Les poèmes de ce cycle formeront ensuite le noyau central du plus vaste *Ocalenie* ('Salut'), l'un des premiers livres publiés en Pologne après la fin de la guerre, en 1945. Ici, Miłosz continue d'exploiter, d'un point de vue structurel et macro-textuel, les dynamiques du pastoralisme complexe, si l'on entend par là ce « design » de force et contre-force théorisé par Leo Marx. En effet, il crée un rapport antinomique entre l'Éden enchanté et enfantin de *Świat* et *Głosy biednych ludzi* (traduit en anglais comme *Voices of Poor People*), un autre cycle de poèmes composé en 1943 où l'expérience de la guerre

¹³⁵ L'édition que nous citons ici est : Czesław Miłosz, *New and Collected Poems : 1931-2001*, London, Penguin, «Modern Classics», 2005, p. 36. Les traductions anglaises contenues dans les diverses réimpressions des *Collected Poems*, (1988, 1991, 1995, 2001), comme l'explique l'index à la fin du volume, sont de Czesław Miłosz et Robert Hass, à l'exception des cas explicitement mentionnés, où les textes sont rendus en anglais par divers traducteurs, souvent des amis et des collègues, mais tous supervisés et approuvés par l'auteur. Toutefois, le cycle qui nous intéresse ici est un cas d'auto-traduction. Les vingt poèmes avaient déjà été traduits en anglais, mais Miłosz n'était pas satisfait de la version de Hass et Pinsky (Richard Hass et Robert Pinsky, « The World : a naive poem », *PN Review* 27, vol. 9, n°1, 1982). Pour plus d'informations à ce sujet, ainsi que pour une comparaison entre les deux versions, voir : Andrea Ceccherelli, « Miłosz traduce Miłosz. Il caso del "poema ingenuo" (The World) », dans Alizia Romanovic et Gloria Politi (dir.), *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia. Atti del convegno. Lecce, 20-22 ottobre*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2005, pp. 376-383.

¹³⁶ Ewa Czarnecka, Aleksander Fiut, Czesław Miłosz, Renata Gorczyński, Richard Lourie (dir.), *Conversations with Czesław Miłosz*, San Diego, Harcourt, 1987, p. 127.

est abordée de manière plus crue et directe¹³⁷. Il récupère ainsi la dynamique oppositive entre un pôle pastoral et un pôle anti-pastoral qui caractérise l'un de ses modèles déclarés, *Songs of Innocence and of Experience* de William Blake.

Les reprises pastorales de Miłosz et Radnóti sont importantes pour diverses raisons. Tout d'abord, elles rappellent l'importance, pour une juste compréhension du canon littéraire européen et de la tradition pastorale qui en fait partie, de ces langues et littératures à tort considérées comme mineures et souvent reléguées aux marges du discours dominant, tant culturel qu'académique. De plus, elles défient et démontent le préjugé répandu sur la littérature pastorale comme une forme d'évasion, incapable de faire face à l'histoire. La Pologne et la Hongrie, à la fin du conflit, seront intégrées dans la sphère d'influence soviétique, mais pendant la guerre, elles sont, selon les mots de l'historien anglais Ian Kershaw, « the theatre of the greatest destruction and grotesque inhumanity »¹³⁸. Les exercices pastoraux du Hongrois et du Polonais, composés en prise directe, sont surprenants car ils proviennent géographiquement et chronologiquement du cœur du conflit, reprennent la noble et ancienne tradition virgilienne des chants bucoliques dans un contexte de guerre, et trouvent dans la forme pastorale un moyen de « assess and mitigate the harshness of political reality »¹³⁹. Ce sont des écritures pastorales *in extremis*, comme les a bien définies Seamus Heaney ; et, dans le cas de Radnóti, les églogues se configurent aussi comme un véritable testament éthique et poétique.

En 1947 aux États-Unis, et l'année suivante en Angleterre, W.H. Auden (1907-1973) publie *The Age of Anxiety*¹⁴⁰, un *book-length poem* emblématiquement sous-titré *A Baroque Eclogue*. Il s'agit d'un prosimètre divisé en six parties (« Prologue » ; « The Seven Ages » ; « The Seven Stages » ; « The Dirge » ; « The Masque » ; « Epilogue »)¹⁴¹. Dans chacune, les morceaux en prose encadrent des échanges dialogués en poésie entre

¹³⁷ Pour une analyse de *The World* et de cette dynamique oppositionnelle présente à la fois dans *Ocalenie* et dans sa version anglaise en *Collected Poems*, intitulé *Rescue*, voir : Peter Dale Scott, *Ecstatic Pessimist : Czeslaw Milosz, Poet of Catastrophe and Hope*, New York, London, Rowman and Littlefield, 2024.

¹³⁸ Ian Kershaw. *To Hell and Back : Europe, 1914-1949*, London, Penguin, 2015 , p. 6.

¹³⁹ P. Alpers, « Modern eclogues », art. cit., p.39.

¹⁴⁰ W.H. Auden, *The Age of Anxiety : A Baroque Eclogue*, New York, Random House, 1947.

¹⁴¹ L'édition critique de référence, annotée et avec une riche introduction d'où sont tirées les informations contenues dans ce paragraphe, est : W.H. Auden, *The Age of Anxiety : a Baroque Eclogue*, éd. Alan Jacobs, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2011.

quatre personnages : Malin, Quant, Emble et Rosetta. Les quatre ne se connaissent pas avant de se rencontrer par hasard la nuit de la Toussaint de 1944 dans un bar de New York, puis dans un taxi qui les emmène à l'appartement de Rosetta. En plus de ces espaces réels, ils visitent une série de lieux imaginaires : ils sont unis par une condition d'« anxiety » et de « déplacement » qui est à la fois existentielle et collective, due à la guerre (Allen parle d'un « psycho-historical poem »¹⁴²), et ils entreprennent ensemble une sorte de quête de connaissance, une *quest* allégorique dans le temps et l'espace. L'églogue est véritablement baroque car, en plus de puiser formellement et thématiquement dans la tradition pastorale, elle reprend et réélabore « an almost encyclopedic variety of poetic forms and genres »¹⁴³, mélangeant à la pastorale une quantité considérable d'autres sources, suggestions, inspirations.

Si la publication du livre est postérieure à la fin du conflit, la rédaction se superpose avec son déroulement ; l'histoire aussi se déroule en 1944, alors que la guerre est encore en cours, et inévitablement les réflexions à son sujet forment une partie importante de son contenu. Contrairement aux expériences directes de Radnóti et Miłosz, cependant, Auden provient de la bourgeoisie intellectuelle anglaise et vit la guerre depuis une zone relativement protégée, c'est-à-dire de l'autre côté de l'océan. Lorsque, en janvier 1939, avant l'invasion allemande de la Pologne, il débarque à New York avec son ami Christopher Isherwood, s'auto-exilant en Amérique pour le reste de sa vie ou presque, il est déjà un poète reconnu. Ouvertement homosexuel, traumatisé par une brève expérience comme chauffeur d'ambulance parmi les rangs des républicains dans la guerre civile espagnole, il fuit, plus que de la guerre, de lui-même et de la renommée de poète engagé et à la mode qu'il s'était acquise avec ses œuvres expérimentales et son engagement civil des années 1930¹⁴⁴. Dans l'habitude critique de diviser sa longue carrière en phases, *The Age of Anxiety* constitue le point culminant d'une troisième période (1939-1946), inaugurée par le déplacement américain, et bien synthétisée par Rocco Coronato :

Il ritorno alla fede cristiana e a una chiarezza conversazionale tanto nelle idee quanto nello stile caratterizzano il terzo, e migliore periodo. Due sono

¹⁴² *Ibid.*, p xi.

¹⁴³ *Ibid.*, p. xxxviii.

¹⁴⁴ Un ouvrage indispensable, non seulement pour la richesse des informations biographiques, mais aussi pour encadrer de manière critique les phases de la vie et de l'œuvre d'Auden, est : Edward Mendelson, *Early Auden, Later Auden : A Critical Biography*, Princeton University Press, 2017.

i temi: la ricerca della felicità dapprima individuale e quindi comunitaria in una società dilaniata dall'industrializzazione e dai mostri opposti del capitalismo e del totalitarismo; l'intima descrizione, trasognata e ironica, della sfuggente natura dell'amore. Qui si collocano anche i poemi lunghi: un oratorio di Natale (*For the Time Being*, 1944); una sequenza di monologhi drammatici in versi come commento alla Tempesta di Shakespeare (*The Sea and the Mirror*, 1942-44), e *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue* (1947)¹⁴⁵

Parmi les raisons qui le poussent à poursuivre la rédaction de l'œuvre, commencée en juillet 1944 dans un appartement à Manhattan, il y a aussi un voyage en Allemagne en avril 1945 (la reddition allemande est du 8 mai). Auden s'y rend en tant que membre de la « Morale Division » de la « U.S Strategic Bombing Survey », avec pour mission celle de comprendre et de rendre compte des effets des bombardements alliés sur l'Allemagne, en particulier en termes d'impact psychologique¹⁴⁶. Toutefois, son églogue baroque de 1947 possède un regard à la fois rétrospectif et prophétique, qui se penche aussi sur l'après-guerre : parmi les premiers livres de poésie anglaise à affronter le conflit et surtout l'Holocauste, il enregistre également une série de transformations et de préoccupations liées à la période immédiatement suivante, celle de la reconstruction, entre les distorsions de la société de consommation et le mythe américain du progrès, prêt à être importé en Europe.

1.7.2. *Entre la Guerre froide et les années 2000 : Andrea Zanzotto, Luis García*

Montero, Alessandro Fo, Seamus Heaney, Philippe Beck

En 1962, à guerre mondiale désormais terminée mais dans le contexte de la Guerre froide qui en découle, paraît en Italie *IX Ecloghe*¹⁴⁷, quatrième recueil poétique d'Andrea Zanzotto (1921-2011), qui comprend des textes écrits entre 1957 et 1960. Le livre, défini par l'auteur lui-même comme « un omaggio presuntuoso alla grande ombra di Virgilio

¹⁴⁵ Rocco Coronato, *Letteratura inglese. Da Beowulf a Brexit*, Firenze, Le Monnier, 2022.

¹⁴⁶ W. H. Auden, *The Age of Anxiety*, op. cit., p. xi-xii.

¹⁴⁷ Andrea Zanzotto, *IX Ecloghe*, Milano, Mondadori, 1962. Pour l'analyse des textes, nous ferons référence à : Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, éd. Stefano dal Bianco et Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999.

»¹⁴⁸, partage avec le modèle une attention minutieuse à la structure : il se compose de deux parties symétriques, séparées par un « Intermezzo » qui compte sept poèmes. Dans chacune des deux parties, un texte numéroté et intitulé « Ecloga » est suivi d'un autre, qui y est thématiquement lié. Dans la première partie, les églogues proprement dites sont au nombre de quatre, deux dialoguées et deux monodiques ; dans la seconde, elles sont cinq, trois dialoguées et deux monodiques, d'où le chiffre *IX* du titre (bien que le dernier couple comprenne un texte intitulé « Epilogo », sous-titré « Appunti per un'ecloga » et écrit sous forme dialoguée). Les personnages qui dialoguent, dénommés « a » et « b », représentent (entre autres choses) le poète et la poésie¹⁴⁹.

Le contexte littéraire est celui de l'Italie entre la fin des années 1950 et le début des années 1960 : la littérature, et en particulier la poésie, après le Néoréalisme de l'après-guerre, s'ouvrent enfin à de nouvelles solutions et langages¹⁵⁰. L'un des événements littéraires qui secouent cette période est la publication, en 1961, de l'anthologie poétique *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*¹⁵¹, éditée par Alfredo Giuliani, avec des poèmes de Giuliani, Pagliarini, Sanguineti, Balestrini et Porta. C'est le début du mouvement de la *Neoavanguardia*, de caractère expérimental, qui se constituera deux ans plus tard sous le nom de *Gruppo 63*. Une partie de la dimension métalittéraire du livre de Zanzotto se réfère à la polémique avec les *Novissimi* et le type de poétique qu'ils proposaient, que le poète de Pieve – une figure isolée et excentrique dans le panorama poétique italien – ne partageait pas. Cependant, bien que pour des objectifs différents, *IX Ecloghe* coïncide avec le début d'une phase d'expérimentation (il suffit de penser à sa collocation éditoriale, la collection de poésie expérimentale « il Tornasole » dirigée par Vittorini). La polémique avec les *Novissimi* est l'occasion de réfléchir en vers sur des questions métalittéraires plus larges, qui tournent autour du nœud de la tradition entre originalité et convention (d'où la reprise de la pastorale), ainsi que sur la poésie elle-même, ses possibilités, ses limitations et ses tâches.

En ce qui concerne le contexte sociohistorique, Zanzotto écrit ses bucoliques entre la fin des années 1950 et le début des années 1960, en pleine période de boom économique d'un pays contradictoire comme l'Italie, berceau de disparités historiques et qui, bien que

¹⁴⁸ Beverly Allen, « Interview with Andrea Zanzotto (Pieve di Soligo : 25 July 1978) », *Stanford Italian Review*, n° 4, 1984, pp. 253-65.

¹⁴⁹ Ce n'est que dans « Ecloga IV » qu'apparaît un personnage différent, Polyphème.

¹⁵⁰ Voir : Niva Lorenzini, *Il presente della poesia. 1960-1990*, Bologna, il Mulino, 1991.

¹⁵¹ Alfredo Giuliani (dir.), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961. Cette édition a été suivie d'autres trois chez Einaudi, en '65, '72 et 2003.

faisant partie du bloc occidental à dominante américaine et capitaliste, se distingue également par une forte tradition communiste, incarnée par le PCI, un parti légitimé au niveau institutionnel par son rôle dans la lutte de libération et sa présence au parlement¹⁵². Ce ne sont pas seulement les souvenirs traumatiques de la guerre – celui différé du second conflit, évité et refoulé dans *Dietro il paesaggio*¹⁵³, ainsi que celui, indirect, du premier — qui s'insinuent dans les textes. *IX Ecloghe* garde les traces d'une série d'angoisses ultérieures, qui découlent du conflit précédent, mais qui sont aussi et surtout liées au contexte de la Guerre Froide et au progrès scientifique et technologique de ces années-là¹⁵⁴.

Luis García Montero (Granada, 1958) est le premier poète encore vivant de cet aperçu. Professeur universitaire, poète et critique, il est désormais reconnu comme l'un des poètes espagnols contemporains les plus importants. Il fait ses débuts dans les années 1980 avec *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* (1980). Le texte qui nous intéresse ici, *Égloga de los dos rascacielos*, date de 1984. Avant de l'analyser comme exemple de survivance pastorale, il convient de dire quelques mots sur le contexte – littéraire et historique – dans lequel ce texte s'inscrit.

Les caractéristiques de la poésie juvénile de Montero et, plus généralement, de la poésie espagnole des années 1980, ne sont pas sans rapport avec la période historique dans laquelle elle se développe, c'est-à-dire à la fin de la phase connue en Espagne sous le nom de *Transición* (de la mort de Franco en 1975 jusqu'à 1982), au cours de laquelle se réalise le passage de la dictature à la démocratie¹⁵⁵. Antonio Jiménez Millán établit « un paralelismo entre la relativa normalización democrática de los años ochenta y el cambio de signo en la escritura, no solo poética. Esta década trae consigo un replanteamiento de la función de la poesia y un enlace diferente con las respectivas

¹⁵² Pour une vue d'ensemble de la période historique, voir : Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal Dopoguerra ad oggi*, Torino, Einaudi, 2006 ; P. Ginsborg, *A History of Contemporary Italy : Society and Politics, 1943-1988*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

¹⁵³ Stefano Agosti, « L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto », dans A. Zanzotto, *Le poesie, op. cit.*, pp. xi-xii.

¹⁵⁴ Voir à cet égard le chapitre « Literature, Science, History. A Question of Culture in IX Ecloghe », dans Vivienne Hand, *Zanzotto*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998, pp. 86-139.

¹⁵⁵ Pour une vue d'ensemble de la période, voir : Javier Tussell, *La transición a la democracia (España, 1975-1982)*, Madrid, Espasa, 2007.

tradiciones »¹⁵⁶. Toujours selon Millán, malgré les différences inevitables entre auteurs et poétiques, après la période d'expérimentalisme qui avait caractérisé la décennie précédente, la poésie des années 1980 et 1990 se caractérise par la clarté et la volonté de communication, ainsi que par une tendance à la narrativité: la poésie « busca de nuevo al lector, no suele escoger la opción de la marginalidad y prefiere aquella ‘dignidad de las palabras corrientes’ de la que hablaba Coleridge, el tono discursivo e intimista, la ironía, la sencillez difícil de contar historias prescindiendo de efectos retóricos innecesarios [...] habla de experiencias comunes y extrae de ellas una reflexión moral »¹⁵⁷. On assiste également à une attention renouvelée aux sentiments (« la emoción, la intensidad, incluso los sentimientos – tan condenados antes – vuelven a situarse en primer plano »), non pas entendus au sens romantique, mais au sens empirique : cette poésie « se reconoce y busca su legitimación teórica en una línea empirista cuyo origen podría estar en el romanticismo inglés – Wordsworth y su imagen de la poesia come ‘emoción recordada’ – y que cuenta a Eliot, Auden, Spender o Larkin como principales referentes »¹⁵⁸. Beaucoup de ces éléments se retrouvent dans *La otra sentimentalidad*¹⁵⁹, manifeste programmatique signé en 1983 par un jeune Montero avec deux autres poètes grenadins, Javier Egea et Álvaro Salvador, qui fixe les éléments de la tendance poétique homonyme (la même qui, plus tard, s'étendra dans la *poesía de la experiencia*). La volonté de revenir à une poésie compréhensible et sociale, comme dans les années 1950, se concilie chez ces poètes avec la conviction que l'engagement civil peut également être véhiculé par l'expérience personnelle et par la poésie érotique ou amoureuse. Il ne faut pas non plus se laisser tromper par le nom : *sentimentalidad* ne signifie pas ici une expression non-filtrée des affections et des états d'âme de l'auteur, mais plutôt une certaine objectivité, et le personnage poétique dont les aventures et les expériences sont racontées est, avant tout, une fonction littéraire.

C'est précisément dans les années de *La otra sentimentalidad* que tant Egea que Montero (tous deux fins métriciens) expérimentent et reprennent, de manière plus ou

¹⁵⁶ Antonio Jiménez Millán, « La razón narrativa : notas sobre la poesia hispánica de fin de siglo », dans Andreu van Hooft Comajuncosas (dir.), *Literaturas de España 1975-1998 : Convergencias y divergencias*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998, p. 64.

¹⁵⁷ A. J. Millán, art. cit., p. 66.

¹⁵⁸ A. J. Millán, art. cit., p. 67.

¹⁵⁹ Javier Egea, Luis García Montero et Álvaro Salvador, *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, 1983. Pour en savoir plus, voir : Sultana Whanon, « Lirica y ficción : de "La otra sentimentalidad" a la poesia de la experiencia » », dans Remedio Morales Raya (dir.), *Homenaje a la profesora María Dolores Tortosa Linde*, Granada, Universidad de Granada, pp. 493-510.

moins ludique, certaines formes et traditions classiques. En 1984, Montero publie un petit livre de seulement onze pages intitulé *Égloga de los dos rascacielos*¹⁶⁰. Le texte se compose de quatre parties, « Inicio », « Primer rascacielos », « Segundo rascacielos », « Final ». Dans l'ouverture et la clôture, c'est la personne de l'auteur qui parle, s'adressant au lecteur ; dans la première et la deuxième partie, ce sont directement les deux gratte-ciels qui parlent, amoureux déçus de la même femme, une serveuse qui dort dans l'un et travaille dans l'autre. Ils remplacent, dans l'Espagne des années 1980, les anciens bergers, tout comme la ville a désormais remplacé l'espace naturel arcadien. Le texte est une églogue parce que les deux gratte-ciels dialoguent entre eux. En particulier, l'hypotexte principal est la première églogue de Garcilaso, dans un enchevêtrement de références et de citations. L'opération est désormais résolument postmoderne : il s'agit d'une « sovversione profonda del modello rinascimentale » avec une claire « intenzionalità umoristica »¹⁶¹, qui se distingue des reprises de la tradition classique de l'ami Egea, « più rispettoso dei modelli, senza mutarne le modalità espressive »¹⁶². Cependant, dans ce « *contrafactum paródico* de la égloga garcilasiana »¹⁶³, l'ironie n'est pas dirigée contre le modèle lui-même, que Montero reprend et renverse précisément parce qu'il le tient en haute estime. Il considère en effet que « dentro de la literatura española fue Garcilaso el primero que hizo de su intimidad una aventura definitiva. Frente a la servidumbre feudal de la Edad Media, la burguesía incipiente ofreció una subjetividad desacralizada, capaz de autodefinirse, dependiente sólo de sus propios sentimientos »¹⁶⁴. L'opération de parodie et de renversement ouvre donc la voie à de nouvelles significations, dans un contexte littéraire et social radicalement modifié.

Dans ce premier aperçu des survivances fortes de la tradition pastorale dans la poésie européenne, nous nous approchons à la fin du XX^e siècle, pour ensuite ouvrir une fenêtre sur le XXI^e. Charon dans cette traversée est Alessandro Fo (1955), qui n'est pas seulement

¹⁶⁰ Luis García Montero, *Égloga de los dos rascacielos*, Granada, Romper El Cerco, Teoria, 1984, réédité plus tard à Madrid, Hiperion, 1990. Le texte fait partie des poésies complètes, et l'édition à laquelle on fait référence ici est : Luis García Montero, *Poesía (1980-2005)*, Barcelona, Tusquets, 2006.

¹⁶¹ Elisa Sartor, « Recupero delle forme tradizionali nella poesia spagnola contemporanea: Javier Egea e Luis García Montero », *Orillas*, n°2, 2013 pp. 1-17, p. 14.

¹⁶² *Ibid.*, p. 14.

¹⁶³ Francisco Javier Escobar Borrego, « Recepción de clásicos áureos en la poesía española contemporánea », *Bulletin hispanique [En línea]*, 114-1, 2012, p. 441.

¹⁶⁴ Francisco Díaz de Castro, *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación Lara, 2003, p. 38.

poète, mais aussi professeur à l'université de Siene, critique, latiniste et traducteur. Parmi ses traductions les plus importantes, outre Catulle et Apulée, il y a une version en italien de l'*Énéide*¹⁶⁵ de Virgile, ainsi qu'une traduction partielle des *Bucoliques*¹⁶⁶. Ce type de formation a deux conséquences : que l'intérêt pour la pastorale de Fo est filtré par un auteur et une œuvre en particulier ; et qu'il se concrétise aussi dans le domaine critique, avec de nombreuses contributions autour de la persistance du classique et du bucolique dans la littérature contemporaine, italienne mais pas seulement¹⁶⁷. Dans le domaine plus strictement poétique, en 1996, Fo publie un petit livre intitulé *Bucoliche (al telescopio)*¹⁶⁸, où « i loci pastorali delle *Ecloghe* virgiliane » sont rapprochés « alle figurine del presepe »¹⁶⁹. Le livre contient dix textes d'origine virgilienne, suivis d'un épilogue en prose qui sert de présentation au lecteur. Il sera ensuite inclus comme une section dans la plus large collection de poèmes *Corpuscolo* (2004)¹⁷⁰.

L'Irlandais Seamus Heaney (1939-2013) est l'un des poètes européens les plus connus aujourd'hui du grand public, grâce au Nobel de 1995. En outre, parmi ceux du *corpus*, Heaney est l'auteur dont la relation avec la tradition et l'imaginaire pastoral a été étudiée de manière la plus approfondie¹⁷¹. Toute sa production poétique est en effet souvent étiquetée comme bucolique ou pastorale, tant par ceux qui entendent cet adjectif (et la forme correspondante) en termes péjoratifs, « quasi a rimproverargli un certo provincialismo e una poetica attardata appena sfiorata dai turbamenti conoscitivi e

¹⁶⁵ Publio Virgilio Marone, *Eneide*, éd. Alessandro Fo et Filomena Giannotti, trad. Alessandro Fo, Torino, Einaudi, 2012.

¹⁶⁶ Giorgio Bernardi Perini et Alessandro Fo, *Virgilio, Purché ci resti Mantova : le bucoliche I e IX tradotte e divagate da Giorgio Bernardi Perini e Alessandro Fo*, Sargiano-Arezzo, Edizioni degli Amici, 2002.

¹⁶⁷ A. Fo, « Virgilio nei poeti e nel racconto (dal Secondo Novecento italiano) », dans Fernanda Roscetti, Letizia Lanzetta, Lorenzo Cantatore (dir.), *Atti del Convegno Il classico nella Roma contemporanea : Mito, modelli, memoria, vol. II*, Rome, Istituto di Studi Romani, 2002, pp. 181-239 ; A. Fo, « Ancora sulla presenza dei classici nella poesia italiana contemporanea », dans Nino Borsellino et Bruno Germano (dir.), *L'Italia letteraria e l'Europa, III, Tra Ottocento e Duemila, Atti del Convegno di Aosta (13-14 ottobre 2005)*, Rome, Salerno Editrice, 2007, pp. 181-246 ; A. Fo, « Utopie pastorali e drammi della storia. Virgilio, Miklos Radnoti, Seamus Heaney », *I quaderni del ramo d'oro on-line*, n° 7, 2015, pp. 78-117.

¹⁶⁸ A. Fo, *Bucoliche (al telescopio)*, Cremona, Una Cosa Rara, 1996. Voir aussi : Paolo Zoboli, « Dafni, il fiore più bello. Appunti sulle "Bucoliche (al telescopio)" di Alessandro Fo », dans Caterina Lazzarini (dir.), *Anche domani. Testimonianze critiche per la poesia di Alessandro Fo*, Francavilla Marittima, Macabor, 2023, pp. 75-81.

¹⁶⁹ Giovanni Turra, « Alessandro Fo: ninfe, pastori, ciclopi e irrecuperabili arcadie – Poesia e mito /2 », *Nuovi Argomenti* (online), 30 maggio 2015, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/alessandro-fo-ninfe-pastori-ciclopi-e-irrecuperabili-arcadie-poesia-e-mito-2/>

¹⁷⁰ A. Fo, *Corpuscolo*, Torino, Einaudi, 2004.

¹⁷¹ Voir le chapitre dédié à Heaney dans : Donna Potts, *Contemporary Irish Poetry and the Pastoral Tradition*, Columbia and London, University of Missouri Press, 2011 ; mais la bibliographie critique sur ce sujet est vraiment immense.

formali di tutto un filone della poesia moderna in lingua inglese (che farebbe capo certo a Eliot), e quindi, sul piano etico, una mancanza di coraggio » ; que par ceux qui, au contraire, prennent cette tradition au sérieux mais en ont une idée principalement thématique, pour lesquels « basta che una poesia o una sua parte ricrei un contesto agreste o ‘naturalistico’ in toni di felicità idillica o alludendo alle sue virtù di “*paysage moralisé*”, cosa del resto frequentissima in tutta la produzione di Heaney, perché scatti la qualifica di poesia pastorale »¹⁷². Heaney a également écrit d'importantes contributions critiques sur la pastorale¹⁷³. Cependant, dans le cadre des survivances fortes, c'est l'un de ses livres les plus tardifs qui se révèle intéressant et mérite d'être du moins mentionné. *Electric Light*¹⁷⁴, recueil de poèmes de 2001 et donc postérieur au Nobel, comprend : une traduction de la neuvième églogue de Virgile ; l'originale « Glanmore eclogue », dont l'hypotexte oscille entre la première et la neuvième églogue, une sorte de version irlandaise inversée par rapport aux deux virgiliennes, car écrite non plus au milieu d'une crise historique, mais dans une période apparemment pacifique (du moins pour le personnage du poète) ; et, enfin, « Bann Valley Eclogue », située en Irlande du Nord, dans le comté de Derry, réécriture de la quatrième églogue prophétique, transformée cependant en un dialogue entre le personnage autobiographique du « Poet » et Virgile lui-même, et composée à l'occasion de la naissance d'une petite-fille, coïncidant avec l'approche de l'an 2000 et de ses angoisses millénaristes. Même dans ce texte, cependant, le souvenir de la guerre civile qui faisait toile de fond au diptyque des expropriations virgilien est bien présent, et ici associé aux affrontements séculaires entre protestants et catholiques dans le nord du pays¹⁷⁵.

Cet aperçu textuel se termine avec le plus jeune poète du *corpus*, auteur de la reprise la plus récente parmi celles examinées. *Dans de la nature*¹⁷⁶ de Philippe Beck (Strasbourg, 1963), publié en 2003 chez Flammarion. C'est le dixième livre d'un poète qui, à partir d'un début relativement tardif (1996), n'a jamais cessé d'être prolifique : son dernier

¹⁷² R. Nassi, art.cit., p. 16.

¹⁷³ S. Heaney, « Eclogues *in extremis* : on the Staying power of pastoral », art.cit. ; S. Heaney, « In the Country of Convention : English Pastoral Verse », dans *Preoccupations : Selected Prose, 1968-1978*, London, Faber and faber, 1980.

¹⁷⁴ S. Heaney, *Electric Light*, London, Faber and Faber, 2001.

¹⁷⁵ R. Nassi, art. cit., pp. 15-30 ; P. Alpers, « Modern Eclogues », art. cit., pp. 39-40.

¹⁷⁶ Philippe Beck, *Dans de la Nature*, Paris, Flammarion, 2003.

travail poétique, *Ryrkaipii*¹⁷⁷, est sorti en 2023, et de 1996 à aujourd'hui, Beck a publié une vingtaine de recueils de poèmes. Nombre de ses livres semblent fondés sur un même geste poétique, que l'on pourrait résumer comme la volonté de reprendre et de réélaborer un grand genre littéraire du passé, en le reconfigurant et donc en le repositionnant, avec de nouvelles significations et fonctions, dans le paysage poétique actuel. Sa recherche dans cette direction creuse précisément là où l'écart entre le genre et le monde contemporain est le plus élevé, exprimant une préférence pour ces modalités énonciatives qui, pour diverses raisons, apparaissent aujourd'hui comme anachroniques, impraticables : dans *Poésies didactiques*, il se confronte à la possibilité d'écrire aujourd'hui une poésie de type didactique ; *Elégies Hé* réinterprète à sa manière la forme de l'élégie ; les *Chants populaires* réécrivent en vers certains contes des frères Grimm ; *Lyre Dure* réinterprète la tradition occidentale du lyrisme amoureux, et ainsi de suite¹⁷⁸.

Dans *Dans de la nature*, Beck se confronte avec la poésie bucolique et, pour être encore plus précis, avec l'idylle. C'est Judith Balso qui en résume parfaitement l'intention, lorsqu'elle affirme que le livre « travaille exemplairement à scruter comment la nature nous a échappé, et comment le poème peut tenter, en renouant avec l'idylle, d'identifier ce qu'elle est réellement devenue »¹⁷⁹. Conséquence directe de cette poésie qui travaille sur les formes, et donc sur la tradition, est le dialogue constant avec ceux qui les ont pratiquées dans le passé. Ce dialogue s'exprime non pas tant sous forme de références précises ou de citations signalées, mais dans une conception du texte comme véritable chambre d'échos. Cela est d'autant plus vrai dans le cas d'une tradition extrêmement intertextuelle comme la pastorale : dès les deux épigraphes qui ouvrent *Dans de la nature*, l'un des hypotextes fondamentaux se révèle être *Über naive und sentimentalische Dichtung* de Schiller. C'est en dialogue et en contraste avec la définition de l'idylle fournie par l'Allemand, ainsi qu'avec le pastoral en général, que l'auteur s'attaque à cette tradition. L'autre référence que Beck utilise comme point d'appui pour la remanier vient du côté américain de la tradition : il s'agit de l'œuvre d'Henry David Thoreau.

¹⁷⁷ P. Beck, *Ryrkaipii*, Paris, Flammarion, 2023.

¹⁷⁸ P. Beck, *Poésies didactiques*, Paris, Théâtre typographique, 2001 ; P. Beck, *Elégies Hé*, Paris, Théâtre typographique, 2005 ; P. Beck, *Chants populaires*, Paris, Flammarion, 2007 ; P. Beck, *Lyre Dure*, Paris, Nous, 2009.

¹⁷⁹ Judith Balso, « Bateau Sobre / Bateau Ivre », dans Isabelle Barbéris et Gérard Tessier (dir.), *Philippe Beck, un chant objectif aujourd'hui. Actes du Colloque de Cerisy-La-Salle*, Paris, José Corti, 2014, p. 25.

Chapitre 2. La tradition pastorale dans la littérature européenne / Théorie et critique

2.1. Etudier les survivances fortes de la tradition pastorale dans la poésie européenne contemporaine : une approche fonctionnaliste

Dans un article intitulé « Modern Eclogues », déjà mentionné dans le premier chapitre de ce travail, le critique américain Paul Alpers passe en revue les cas de reprise moderne et contemporaine de l'églogue dans les contextes européen et américain¹⁸⁰. Il soutient, comme nous le ferons ici, que chaque poète conçoit l'églogue comme une « enabling resource »¹⁸¹, c'est-à-dire une forme dans laquelle il entrevoit une série de possibilités (formelles, stylistiques, thématiques) en relation avec son propre projet poétique : « Every poet », affirme-t-il, « turns to the eclogue for a reason and finds resources in it »¹⁸². Parmi les survivances fortes de cette thèse, il n'y a pas que des églogues proprement dites ; cependant, l'intuition d'Alpers, à savoir l'adoption d'une perspective fonctionnaliste (« what can be done with the eclogue as a form »¹⁸³), qui bien se conjugue, d'ailleurs, avec l'élément de l'intentionnalité de l'auteur, nous semble une approche partageable, ainsi que particulièrement fructueuse. La preuve en est qu'il n'est pas le seul à l'avoir adoptée en traitant de la littérature pastorale. Nous retrouvons une approche similaire dans *Pastoral and Ideology : Virgil to Valéry*. Dans cet essai consacré à la fortune des *Bucoliques* de Virgile du Moyen Âge latin à l'époque moderne, Annabel Patterson écrit

It is not what pastoral is that should matter to us. On that, agreement is impossible, and its discussion inevitably leads to the narrowing strictures of normative criticism, statements of what constitutes the "genuine" or the "true" to the exclusion of exemplars that the critic regards as "perverse." What can be described and, at least in terms of coverage, with some

¹⁸⁰ Paul Alpers, « Modern Eclogues », *TriQuarterly*, n° 116, 2003, pp. 20-56. Son analyse couvre un large éventail allant du remaniement de l'églogue par Wordsworth, entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e, jusqu'à *XEclogue*, recueil de la poète féministe canadienne Lisa Robertson, publié en 1993.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸² *Ibid.*, p. 22.

¹⁸³ *Ibid.*

neutrality, is what pastoral since Virgil can do and has always done; or rather, to put the agency back where it belongs — how writers, artists, and intellectuals of all persuasions have used pastoral for a range of functions and intentions that the Eclogues first articulated¹⁸⁴

C'est dans ce même sillon fonctionnaliste, tracé par Alpers pour l'églogue contemporaine et par Patterson en ce qui concerne les reprises du modèle virgilien, que s'inscrit cette thèse. Mais, contrairement à ce que soutient le critique américain, l'ambition est ici de faire dialoguer les textes du corpus de manière plus homogène.

Il est vrai qu'à première vue, le trait le plus frappant des survivances fortes inventoriées dans le premier chapitre est celui de l'hétérogénéité. Les différences sont nombreuses et de nature diverse, la première et la plus évidente étant temporelle, relative à la chronologie des compositions et publications : on va de 1933 (année de composition de « An Eclogue for Christmas » de Louis MacNeice) à 2003 (date de parution de *Dans de la nature* de Philippe Beck). La deuxième différence — intentionnelle, étant donné le caractère comparatiste de ce travail — est d'ordre linguistique et géographique : les langues et traditions nationales concernées sont nombreuses. Enfin et surtout, il y a les différences formelles, stylistiques et poétiques. Formelles, parce qu'une tradition si stratifiée dans le temps, qui a été capable de traverser les divisions non seulement géographiques mais aussi génériques, s'exprime concrètement sous diverses formes, même dans le périmètre plus restreint de la poésie contemporaine. Certains poètes, par exemple, ont considéré comme indispensable l'élément du dialogue typique de l'églogue, qui caractérise la tradition depuis ses origines gréco-romaines : la pastorale de MacNeice est toujours dialoguée, tout comme les deux églogues de Heaney et de nombreuses églogues de Radnóti et de Zanzotto ; mais le dialogue est un élément fondamental aussi dans la structure complexe de *The Age of Anxiety*, qui se situe entre prosimètre et drame en vers, et dans le texte de García Montero, où il est réinséré à un niveau intratextuel, les deux monologues des gratte-ciels constituant une discussion encadrée par le prologue et l'épilogue. Cela n'exclut pas le fait que la tradition pastorale puisse également s'exprimer

¹⁸⁴ Annabel Patterson, *Pastoral and Ideology: Virgil to Valéry*, Berkley, Los Angeles, University of California Press, 1987, p.7.

sous la forme de compositions plus lyriques (bien que polyphoniques), comme c'est le cas chez Miłosz, Beck et Fo, ainsi que dans les églogues monodiques de Radnóti ou Zanzotto, dans les nombreuses lyriques de *IX Ecloghe*. D'un point de vue macro-textuel, le panorama est encore une fois varié : groupes de textes, parfois publiés dans des livres différents ; sections ou cycles inclus dans des livres plus vastes ; plaquettes, *book-length poems*, recueils entièrement conçus comme pastoraux dans leur structure. Enfin, en ce qui concerne les différences stylistiques et poétiques, il est évident que la qualité des reprises et donc les différentes conceptions de la tradition pastorale qu'elles présupposent dépendent du style et des modèles, du positionnement idéologique et poétique, et du contexte littéraire dans lequel chaque poète se situe.

Pourtant, l'impression demeure que ces poètes européens contemporains ont utilisé la tradition pastorale à des fins similaires, que leurs œuvres sont donc comparables, et qu'il est possible de tracer un fil entre les textes, pour composer avec les différents morceaux la mosaïque d'un raisonnement critique varié mais cohérent. Les fils, ici, seront au nombre de deux, comme les deux fonctions que la tradition pastorale semble remplir dans les textes. Quant au contenu de ces deux fonctions, il est inspiré par les réflexions de Konrad Krautter. Se référant au modèle virgilien des *Églogues*, le critique allemand identifie certains éléments qui le caractérisent, et qui sont diversement repris et exploités par la tradition pastorale postérieure. Dans le cadre de son travail, il s'intéresse en particulier à la renaissance de la bucolique dans la littérature latine du XIV^e siècle, de Dante à Pétrarque, mais sa classification possède une valeur potentiellement universelle, comme l'a également noté Elisabetta Bartoli¹⁸⁵. Elle comprend cinq éléments : « Das bukolische Stilideal » ('l'idéal du style bucolique') ; « literaturkritische und dichtungstheoretische Komponenten » ('composants de la critique littéraire et de la théorie de la poésie') ; « das Verhältnis der Hirtenwelt zur zeitgenössischen Realität » ('le rapport du monde pastoral à la réalité contingente') ; « Arkadien als Symbol der bukolischen Dichtungssphäre » ('Arcadie comme symbole de la sphère poétique bucolique') ; « Panegyrik und Allegorie », ('le panégyrique et l'allégorie')¹⁸⁶.

Dès la première lecture, il est évident que les deuxième et troisième élément, c'est-à-dire la dimension métalittéraire et la possibilité d'établir des liens entre le monde

¹⁸⁵ Elisabetta Bartoli, *Arcadia medievale. La bucolica mediolatina*, Modena, Viella, 2009.

¹⁸⁶ Konrad Krautter, *Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV. Jahrhunderts: von Dante zu Petrarca*, München, Fink, 1983, p. 15.

pastoral et la réalité contingente, sont particulièrement pertinents dans les dynamiques mises en œuvre par les survivances fortes contemporaines. Ainsi, en combinant la taxonomie de Krautter avec l'approche fonctionnaliste d'Alpers et de Patterson, l'hypothèse fondamentale de cette recherche est que la reprise de la tradition pastorale dans l'époque contemporaine remplit deux fonctions, que nous appellerons respectivement métapoétique et sociohistorique¹⁸⁷. La fonction métapoétique se décline de plusieurs manières, différentes mais corrélées. Tout d'abord, la reprise d'une tradition caractérisée par un haut degré de conventionnalité et une forte intertextualité permet à ceux qui la pratiquent de réfléchir sur les manières de faire de la poésie. Elle constitue aussi une façon de se positionner idéologiquement dans son propre contexte littéraire de référence (que ce soit la Hongrie du début des années 1940, ou l'Italie des années 1960), ainsi que dans le contexte plus large du canon littéraire européen. Ensuite, elle permet d'aborder certaines questions qui relèvent également de la métapoétique, telles que le rapport entre tradition et innovation, convention et originalité, énonciation lyrique et dramatique. Plus généralement, elle peut activer la réflexion sur les limites, les pouvoirs et les tâches (y compris éthiques) de la littérature (et de la poésie) dans des contextes particulièrement difficiles, comme c'est déjà le cas chez Virgile.

La fonction sociohistorique est liée, quant à elle, au potentiel critique d'une tradition qui, dans ses formes les plus complexes, offre la possibilité d'explorer les liens et les tensions entre le monde pastoral et la réalité contemporaine. L'écrivain exploite cette antinomie originelle entre nature et histoire pour thématiser dans les textes, le cycle de textes ou le livre en question une série de préoccupations et d'angoisses liées à la période historique et au contexte social dans lequel il s'inscrit. La cage de la pastorale, grâce à ses contraintes thématiques et formelles, parvient à les accueillir et à les amortir, ou du moins, pour reprendre un terme cher à Charles Segal et à Paul Alpers, à les suspendre. Ceci, bien sûr, en termes généraux ; comme nous le verrons, chacune des deux fonctions sera déclinée de différentes manières et avec des résultats variables selon le poète, l'œuvre et le contexte en question.

¹⁸⁷ Nous les avons appelées, avec Patterson, fonctions ; nous aurions pu les appeler, avec Alpers, « enabling resources », ou, avec Cullers, « possibilities ». Tous ces termes sont appropriés car ils renvoient à la conscience de la tradition que possèdent les auteurs de ces reprises, et qui présuppose une connaissance parfois très profonde de celle-ci ; cette conscience de la tradition et des prédécesseurs qui, aussi pour Seamus Heaney et Paul Alpers, est inhérente à la nature même de la pratique pastorale.

2.2. Dimensions métaboétique et sociohistorique dans la Pastoral Theory contemporaine

Le fait d'associer une fonction métaboétique et une fonction sociohistorique à la littérature pastorale n'est certainement pas une nouveauté. Au contraire, les deux se retrouvent plus ou moins toujours dans *Pastoral Theory*, et c'est justement l'accent mis sur l'une ou l'autre qui peut nous servir de critère de classification et de rangement au sein d'un panorama critique qui, même en se limitant à ses expressions les plus récentes, apparaît particulièrement vaste et hétérogène. Dans le chapitre précédent, en utilisant comme critère celui de la définition (genre, mode, concept, thème, etc.), nous avons trié les différentes théories en les plaçant sur un spectre qui allait de l'extrême étroit de la pastorale comme genre, à l'extrême large de la pastorale comme simple thème. Si nous utilisons comme critère le type de fonction, nous nous rendrons compte non seulement qu'il est possible de placer les réflexions critiques sur un spectre comprenant la dimension métaboétique à une extrémité et la sociohistorique à l'autre, mais aussi que les deux spectres (définition et fonction) se superposent, et qu'ils se trouvent dans une relation de proportionnalité directe.

Certains critiques contemporains ont continué à insister sur la dimension métalittéraire de la pastorale ; ce sont aussi ceux qui en proposent une définition plus étroite. Il s'agit notamment de Thomas K. Hubbard et de Paul Alpers ; et ce n'est peut-être pas une coïncidence si leurs deux monographies datent des années 1990. D'autres, plus nombreux aujourd'hui, se sont de plus en plus concentrés sur la dimension sociohistorique ; ce sont les chercheurs qui, en correspondance avec la consolidation du magistère écocritique dans le domaine des études littéraires, ont de plus en plus placé leurs réflexions dans un cadre écologique. Dans ce cas, comme nous l'avons vu, la définition de littérature pastorale tend à être plutôt large, conceptuelle ou même thématique. Dès 1964, avec *The Machine in the Garden*, Leo Marx prenait cette direction ; on peut considérer comme l'apogée de cette tendance la monographie sur la pastorale et les autres contributions de Terry Gifford, qui par ailleurs n'a jamais caché sa dette à l'égard de son collègue américain. Pour simplifier les termes de la question, on pourrait dire que les partisans de la dimension métalittéraire considèrent la pastorale avant tout comme une question de langage ; pour ceux qui s'intéressent à sa dimension sociohistorique, en revanche, elle est, de plus en plus, une

question de paysage (physique, certes, mais aussi social et politique). Les deux dimensions sont présentes dans les survivances fortes qui seront analysées ici.

Ainsi, dans les pages qui suivent, plutôt que de fournir une vue d'ensemble de la *Pastoral Theory* contemporaine ou de choisir une version au détriment d'une autre, nous aborderons quelques-unes des propositions critiques les plus intéressantes formulées sur la pastorale ces dernières années, à la lumière des fonctions qui sont le plus mises en avant dans ces travaux. De là proviennent les instruments, une sorte de boîte à outils du pastoralisme, avec lesquels les textes seront analysés de plus près dans la deuxième partie de ce travail.

2.3. Entre intertextualité et filiation littéraire : Thomas K. Hubbard et la tradition pastorale comme méta-discours sur la littérature

Dans *The Pipes of Pan. Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*¹⁸⁸, la dimension métalittéraire n'est pas seulement considérée comme l'un des éléments qui caractérisent la littérature pastorale, mais elle constitue le véritable centre sur lequel repose tout l'essai. En fait, pour le critique américain, la tradition pastorale et la dimension métalittéraire coïncident, les significations et les intentions attribuables à la première se résolvant entièrement dans la seconde. Les exemples appartenant à cette tradition, de Théocrite à Milton, sont interprétés exclusivement dans une perspective métapoétique, comme les grains d'un même chapelet ou les moments d'une même histoire : celle de la pastorale entendue comme un grand méta-discours sur la littérature.

Dès l'introduction, Hubbard dialogue en termes fortement polémiques avec la critique pastorale du XX^e siècle, l'accusant d'une même erreur herméneutique. De Sir Walter Greg à Renato Poggioli, soutient-il, les chercheurs n'ont fait que l'explorer avec une perspective thématique, et en fonction de la question de son identité générique. Chacun à sa manière, ils ont identifié la question centrale de la littérature pastorale dans le dispositif de l'Arcadie, c'est-à-dire dans une impulsion d'évasion vers un espace naturel

¹⁸⁸ Thomas K. Hubbard, *The Pipes of Pan: Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998.

idéalisé et un style de vie simple et rural, en opposition aux habitudes raffinées et complexes de la cour ou de la ville. Hubbard soutient au contraire qu'il n'y a aucune trace de cette idée dans ce qu'il considère comme les textes fondamentaux de la tradition : l'environnement naturel associé à la vie heureuse qui en découle est glorifié dans les *Idylles* de Théocrite uniquement à deux reprises (dans la septième et la huitième idylle) ; Virgile, lorsqu'il évoque le paysage arcadien dans la quatrième églogue, ne le fait pas en termes d'actualité, mais de nostalgie pour l'âge d'or perdue et surtout de prophétie non encore accomplie de son retour imminent ; dans les exemples latins ultérieurs (Dante, Pétrarque et Boccace), le genre est davantage lié à l'allégorie qu'à une fuite en Arcadie ; et même les personnages de Spenser et Milton sont souvent représentés dans un état d'aliénation par rapport à leur environnement, plutôt que participants à un rêve pastoral.

Ainsi, de manière assez provocatrice par rapport à l'opinion critique dominante, Hubbard soutient que « almost none of the central texts that can without controversy be assigned to the pastoral genre are predicated on a world of idealized simplicity, leisure, and freedom in contrast to an urban environment lacking all these qualities »¹⁸⁹. Ce contraste est présent dans certaines œuvres (celles d'Horace et Tibulle, par exemple), qui sont toutefois à considérer comme des déviations (« offshoots »), et qui ne peuvent être incluses sous l'égide de la pastorale qu'à condition d'élargir les frontières de sa définition. C'est précisément contre cette définition vague et centrifuge que se prononce Hubbard, critiquant la tendance contemporaine à considérer comme pastoraux non seulement, en plus de l'églogue classique, d'autres genres comme le drame ou le roman pastoral, mais aussi, dans les cas les plus extrêmes, toute œuvre dans laquelle pourrait être perçue cette impulsion vers la nature et la simplicité. Au sommet de cette expansion, il mentionne *Versions of Pastoral* de William Empson, en remarquant comme, dans la définition fascinante mais générique qu'il propose de la pastorale comme « the process of putting the complex into the simple », toute la littérature pourrait être incluse, et cela pour admission d'Empson lui-même. Hubbard lui reconnaît le mérite d'avoir abordé la littérature pastorale en termes dialectiques, en sauvegardant sa complexité ; tandis qu'il qualifie d'arcadiens les critiques coupables d'en avoir excessivement simplifié le fonctionnement, ne prenant en compte que le pôle de l'innocence et de la simplicité, et ignorant les origines raffinées, urbaines et hyper-littéraires propres à la tradition depuis Théocrite. La tendance générale reste celle d'aborder la pastorale comme s'il s'agissait

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 4.

d'un thème ; le critique américain, quant à lui, bien qu'il ne considère pas les questions d'identité générique et de fonction sociale comme non pertinentes, se distingue de ses prédécesseurs en l'abordant en termes de tradition et de convention, l'étudiant avec les outils de l'intertextualité et de la filiation littéraire.

Son analyse commence avec Théocrite, et particulièrement avec la relation entre Théocrite et Virgile, entre les *Idylles* et les *Bucoliques*. Les objectifs et les modalités du geste poétique virgilien inaugurent ceux qui seront typiques de la tradition pastorale. En reprenant les *Idylles*, qui définissaient la poétique hellénistique dans une perspective anti-homérique et anti-épique, Virgile invente une forme destinée à être réélaborée tout au long de l'histoire littéraire européenne. Selon la lecture de Hubbard, les *Bucoliques* racontent l'histoire d'une vocation poétique, qui se construit et se développe à partir de l'imitation du modèle (surtout dans les trois premières églogues), passe par sa contamination avec d'autres (les trois suivantes), pour arriver à son perfectionnement et son dépassement (les trois dernières), avec pour conséquence un adieu à la forme bucolique (la dixième). Ainsi, à partir du poète latin, les exemples de poésie pastorale, « typically constructed of shorter poems in a carefully arranged sequence, which in turn become an integrated megapoem when read together »¹⁹⁰, doivent être lus comme des « narratives of poetic development »¹⁹¹, c'est-à-dire comme des histoires de maturation et de développement poétique, racontées « through the quality of intertextual relations and the interaction of individual eclogues within the collection »¹⁹². L'intertextualité de la pastorale, qui se concrétise dans les allusions, citations et reprises des modèles précédents, a donc une signification qui va bien au-delà de la simple érudition ou du jeu littéraire : la pratique de réélaborer les modèles – en les citant, les modifiant, voire en les décontextualisant ou en les renversant – définit les objectifs d'une poésie « about disputing poets, anxious to establish their position relative to one another and to the poetic past »¹⁹³. La dimension métalittéraire activée par le genre permet à la fois de se positionner par rapport à la littérature passée (en termes de filiation et de dépassement), et par rapport au présent, en revendiquant aussi sa propre pertinence au sein du champ littéraire, et elle est étroitement liée à l'identité de ses protagonistes, « never merely

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*, p. 5.

shepherds but always singing shepherds »¹⁹⁴. Ainsi, de Virgile à Boccace, de Spenser à Milton :

the core texts of the pastoral tradition are thus preeminently poems about literary tradition and the quest for a new independent voice that can stand up to the cumulative weight of tradition [...] It is precisely because of its supreme conventionality and formal continuity that pastoral was an attractive medium for finding one's place relative to tradition: for each successive poet, the form posed the challenge of how to say something new entirely within the confines of established parameters and formulae that were so old¹⁹⁵

Dès ses origines, la tradition pastorale se configure donc comme une forme intertextuelle car sa pratique est liée à la « literary filiation », c'est-à-dire à « the author's choice of a specific precursor or precursors with whose work he stands in a special and significant relation »¹⁹⁶. Il en résulte que la meilleure méthode pour étudier la tradition consiste à explorer et à déchiffrer ses références intertextuelles, non pas par souci d'exactitude philologique, mais pour les interpréter à la lumière de leur signification métapoétique.

Ainsi, malgré la définition extrêmement restreinte que Hubbard propose de la littérature pastorale dans son essai, sa méthode peut être appliquée aux exemples de poésie pastorale contemporaine qui, comme nous l'avons vu, se caractérisent par une forte conscience de la tradition qui les a précédés. Il ne s'agira pas seulement d'identifier, par exemple dans les textes de Zanzotto ou de Beck, les citations ou les allusions respectivement à Virgile ou à Thoreau, mais plutôt d'analyser les modalités et les objectifs avec lesquels ces références intertextuelles sont faites dans les textes, afin d'en déduire ce que Hubbard appelle « the ideological import of a poet's transformation of his subtexts »¹⁹⁷.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 8.

2.4. *Sub tegmine* T.S. Eliot

Dans le premier chapitre, nous avons constaté l'incompatibilité de la pastorale entendue dans sa forme classique (allégorique, conventionnelle et intertextuelle) avec le passage à un autre type de régime représentatif et à un paradigme esthétique de type romantique. Entre cette incompatibilité et les survivances fortes incluses dans ce travail, nous pouvons idéalement placer l'un des essais de critique littéraire les plus importants et influents du XX^e siècle : « Tradition and the Individual Talent » (1919) de T.S. Eliot. Il ne s'agit évidemment pas d'établir une relation directe entre cet essai et les auteurs du corpus, mais simplement de souligner comment la conception de la littérature qui émerge des pages d'Eliot réouvre idéalement la voie à ceux qui souhaitent considérer à nouveau la pastorale comme une « enabling resource ». De plus, la lecture parallèle de Hubbard et Eliot se configure comme un exercice en ce que Donna Haraway appellerait *diffraction reading* : entre la réflexion du premier sur la tradition pastorale et celle du second sur la tradition en général il y a une véritable résonance, et les deux entretiennent une relation analogique : la première se comporte, à petite échelle, de manière très similaire à la seconde. Pour s'en rendre compte, il suffira de lire deux extraits tirés de *The Pipes of Pan* et de « Tradition and the Individual Talent ». Commençons par Hubbard, qui s'exprime ainsi sur le fonctionnement diachronique de la tradition pastorale :

as Vergil is in turn misread by his later Roman successors and as the whole classical tradition is misread by medieval and neo-Latin poets we see the emergence of a grand pastoral intertext, an unbroken tapestry of textual interdependence with ever renewed declaration of revisionary independence or transcendence. Just as each author's collection of eclogues forms an interconnected poem in its own right, the whole intertext forms an even more monumental poem¹⁹⁸

Voici maintenant ce que dit Eliot à propos de la tradition littéraire :

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 17.

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. [...] what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order of the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past¹⁹⁹

Entre le grand intertexte pastoral dont parle Hubbard, cette ‘tapisserie de la tradition’ dans laquelle s’insèrent les œuvres par un processus ininterrompu de réélaboration sous forme de *misreading*, et l’ordre idéal dont parle Eliot, qui est modifié à chaque fois qu’un nouvel élément s’y ajoute, il existe une évidente parenté. Les principes qui gouvernent les deux passages sont ceux de l’intertextualité et de l’interdépendance (des œuvres pastorales, pour Hubbard ; des œuvres littéraires, pour Eliot).

Ainsi, si la tradition pastorale entre en crise avec l’affirmation du paradigme romantique, « Tradition and the Individual Talent » peut être lu comme une critique de ce même paradigme. Les présupposés d’Eliot et ses réflexions sont antithétiques à ceux qui conduisent Samuel Johnson à condamner *Lycidas*. Eliot est en désaccord avec la tendance à identifier dans la présence de l’élément individuel, subjectif et original le critère de distinction entre un bon ou un mauvais poète, une belle ou une mauvaise œuvre littéraire ; il critique la « tendency to insist, when we praise a poet, upon those aspects of his work in which he least resembles any one else. In these aspects or parts of his work we pretend to find what is individual, what is the peculiar essence of the man »²⁰⁰. Au contraire, comme cela est clairement exprimé dès le titre de son essai, il cherche à récupérer

¹⁹⁹ T.S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», dans *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London, Faber and Faber, 1997, p. 40-41.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 40.

l'acception positive de l'adjectif « traditional » (utilisé uniquement dans un sens péjoratif, un peu comme l'adjectif pastoral à l'époque contemporaine), affirmant que « if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously »²⁰¹. Ce sont précisément ces passages où l'intertextualité et l'interdépendance sont les plus évidentes. Les meilleurs écrivains sont donc traditionnels, non pas dans le sens où ils reproduisent, sans aucune modification, ce qui a déjà été écrit par leurs prédécesseurs ; la « novelty » est en effet bien différente de la simple « repetition », même pour l'anti-romantique Eliot.

De même, si nous pensons aux étapes de la tradition pastorale identifiées par Hubbard, chacun des auteurs qui a choisi de s'inscrire dans cette tradition l'a fait non pas pour se conformer à ce qui avait été écrit avant lui, mais pour imiter le modèle dans l'optique de le dépasser. Être traditionnel signifie également posséder ce qu'Eliot appelle « historical sense » :

a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity²⁰²

Dans ce sens, les auteurs que nous avons identifiés, malgré les nombreuses différences qui existent entre eux, sont décidément traditionnels : ils sont 'éliotiens' dans leur rapport à la tradition littéraire qui les a précédés, et 'hubbardiens' dans leur conception de la tradition pastorale. Poètes, érudits, souvent traducteurs et connaisseurs des langues classiques et européennes, s'ils reprennent la convention pastorale désormais largement perçue comme obsolète, c'est aussi parce qu'ils sont conscients de ses potentialités

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*, pp. 40-41.

métalittéraires. Leurs opérations d'actualisation se présentent parfois comme des renversements et peuvent être ironiques, voire parodiques (pensons, par exemple, à Garcia Montero). Cependant, l'ironie ne s'adresse jamais à la tradition dans laquelle ils s'inscrivent, toujours conçue en termes de possibilité, mais plutôt au contexte extérieur, littéraire et sociohistorique, qui rend sa pratique de plus en plus difficile.

2.5. Une communauté (po)éthique : la pastorale selon Paul Alpers

La fonction métopoétique associée à la tradition pastorale se manifeste dans l'essai d'Hubbard dans sa déclinaison la plus technique et dans sa dimension la plus diachronique. La pastorale y est considérée comme une pratique littéraire conventionnelle car fortement intertextuelle, où le jeu de citations, allusions et reprises sert à se positionner par rapport au contexte littéraire antérieur et contemporain, et à faire une série d'affirmations programmatiques sur sa propre poésie. Dans cet horizon, il y a peu de place pour une autre nuance de la fonction métopoétique, elle aussi typique de la tradition pastorale et bien présente dès ses origines virgiliennes, souvent exploitée dans les survivances fortes contemporaines et donc aussi prise en compte dans ce travail. Il s'agit d'une nuance davantage éthique de la fonction métopoétique, qui voit dans la reprise de la pastorale l'occasion de réfléchir aux limites, aux pouvoirs et aux tâches de la poésie. Pensons, par exemple, à la neuvième églogue de Virgile, où les vicissitudes de la guerre civile et des expropriations poussent les deux bergers protagonistes à dialoguer sur le rôle et les possibilités de la survivance même du chant dans un tel contexte. Cette nuance, parmi beaucoup d'autres, émerge clairement dans l'œuvre d'un autre critique américain, Paul Alpers, dont les réflexions sur la pastorale ont grandement influencé ce travail.

Selon Christopher Kupiers, *The Pipes of Pan* de Hubbard (1998) et *What is Pastoral?*²⁰³ d'Alpers (1996) représentent les deux études sur la pastorale les plus importantes de leur décennie²⁰⁴. Ce sont peut-être aussi les deux derniers cas où la dimension métalittéraire de la pastorale est considérée de manière extensive, avant le déplacement définitif de l'axe critique vers une lecture de plus en plus socialement et

²⁰³ Paul Alpers, *What is Pastoral?*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1996

²⁰⁴ Christopher M. Kuipers, «Review of Thomas K. Hubbard, *The Pipes of Pan: Intertextuality and Literary Filiation from Theocritus to Milton*», *Bryn Mawr Review of Comparative Literature*, vol. 2, n° 1 2000. Disponible en ligne ici: <https://repository.brynmawr.edu/bmrcl/vol2/iss1/5>.

écologiquement orientée. Dans le cas d'Alpers, qui s'est consacré à la pastorale tout au long de sa carrière, à l'incontournable *What is Pastoral?* il faudra ajouter au moins une autre monographie, *The Singer of the Eclogues: A Study of Virgilian Pastoral*²⁰⁵ (1969), dans laquelle sont appliquées aux *Bucoliques* de Virgile, considérées comme une étude de cas, les mêmes hypothèses de recherche qui seront ensuite vérifiées et élargies, dans le livre suivant, à l'ensemble de la tradition pastorale. De la même manière que « Virgil's mode is often that of pastoral itself »²⁰⁶, les réflexions d'Alpers sur la pastorale virgilienne préparent et soutiennent celles sur la pastorale en général. Dans ce paragraphe, nous tenterons donc de déduire, résumer et ordonner en un seul discours l'idée de pastorale qui émerge des deux livres. Une telle opération, en plus d'être propédeutique à l'analyse des textes dans le cadre de ce travail de thèse, se révèle plus généralement utile dans le but de faire circuler la théorie d'Alpers en dehors des frontières académiques anglophones.

Avant de nous plonger plus en détail dans sa *version of pastoral*, quelques précisions sont nécessaires. Tout d'abord, la décision de consacrer un livre à Virgile est importante et emblématique pour plusieurs raisons. Nombreux chercheurs qui se sont récemment intéressés à la pastorale contemporaine ne possèdent pas une connaissance suffisante de ses origines classiques, pourtant indispensable pour comprendre la tradition, et l'exemple de Virgile sert à nous rappeler que, par rapport à une certaine pastorale de la Renaissance (« a form of court poetry, which can presume on the stabilities established of those in power »), le poète latin écrit ses églogues à une époque où « the exercise of and struggle for power were cause for fear and dismay, and there was not very much stability on which a poet could presume »²⁰⁷. Ce n'est pas un hasard si, parmi les exemples de survivances fortes identifiées dans ce travail, de nombreux auteurs contemporains se réfèrent directement au modèle virgilien, le ressentant très proche de l'instabilité historique, sociale et politique dans laquelle ils se trouvent eux-mêmes à opérer.

Ensuite, la proximité que nous venons de remarquer entre les travaux de Hubbard et Alpers n'est pas seulement chronologique. L'intérêt du second pour la pastorale prend son origine dans les mêmes irritations qui ont motivé les réflexions du premier. Alpers ne partage pas la tendance contemporaine à utiliser la catégorie de la pastorale « with

²⁰⁵ P. Alpers, *The Singer of the Eclogues: A Study on Virgilian Pastoral* [1969], Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 2022.

²⁰⁶ P. Alpers, *The Singer of the Eclogues*, op. cit., p. 4.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 3.

ungoverned inclusiveness »²⁰⁸ et se prononce pour une définition plus rigoureuse et utile du terme. D'un point de vue temporel, cependant, son traitement de la pastorale ne s'arrête pas à Milton, mais se poursuit jusqu'à l'époque contemporaine, atteignant même le XX^e siècle ; du point de vue des formes, il est trans-générique : il inclut le théâtre et la prose et, dans le cas de la poésie, prend en compte d'autres formes que l'églogue, comme par exemple la poésie lyrique pastorale (un cas parmi tant d'autres, celui d'Andrew Marvell). Tout comme Hubbard, Alpers ne voit pas la « central fiction of pastoral »²⁰⁹ dans le monde naturel et idéalisé de l'Arcadie, avec ses paysages idylliques, ses harmonies parfaites et la nostalgie pour l'âge d'or. Nous avons déjà mentionné que, dans des pages dédiées à l'histoire de la critique pastorale, le critique américain reconstitue les raisons de ce qui est désormais un lieu commun de la critique, reliant aux thèses de Schiller et, plus généralement, à la poétique romantique qui a tant mis l'accent sur la nature, le début de cette tendance à considérer la pastorale comme une « lyric expression of (individual) man's relation to nature », et identifiant donc dans le paysage le « definitive phenomenon of pastoral poems, whether it is the idyllic landscape of the golden age or the harsher nature of more realistic or (as it is called) "hard" pastoral »²¹⁰.

Si Hubbard, en s'appuyant surtout sur les théories de l'intertextualité (Kristeva, Genette, Jenny et Bloom, mais sans les implications psychanalytiques) et de la réception (Iser), s'oppose à la vision romantique avec une conception de la pastorale comme forme conventionnelle, dont la pratique dans le temps établit une tradition de textes liés entre eux par des rapports intertextuels permettant d'établir une filiation littéraire, Alpers, de son côté, s'appuie sur des théoriciens de la littérature comme Wellek et Warren, Northrop Frye et Angus Fletcher, et définit la pastorale comme un mode littéraire basé sur une anecdote représentative. Le tournant fondamental de son approche est celui de déplacer l'accent de la nature aux personnages qui l'habitent, c'est-à-dire les bergers :

Pastoral poetry would seem poetry that represents shepherds and their lives:
it therefore concerns certain kinds of human beings, their relations with
each other, and a certain way of life. This way of life involves a relationship

²⁰⁸ P. Alpers, *What is Pastoral?*, op. cit., p. ix.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. x.

²¹⁰ P. Alpers, *The Singer of the Eclogues*, op. cit, pp. 5-6.

with nature, but it is not of the privileged and metaphysical (and sometimes antisocial) sort which the romantic tradition of landscape assumes²¹¹

L'élément du paysage, qui pour tant de critiques romantiques et post-romantiques constitue le pivot central de la pastorale, n'est pas complètement aboli ici (comme c'est le cas dans le plus rigide Hubbard), mais simplement redimensionné et subordonné au fait d'être une « fit habitation »²¹² pour les protagonistes qui le peuplent.

Nous avons déjà mentionné, au début du chapitre, que pour les critiques qui soulignent sa dimension métalittéraire, la pastorale se résume à une question de langage, tandis que pour ceux qui se concentrent sur ses liens avec la réalité contingente, elle se résume à une question de paysage. Or, l'importance qu'Alpers revêt dans cette thèse réside avant tout dans sa capacité à tenir ensemble les deux dimensions, métapoétique et sociohistorique. L'intuition centrale du critique américain réside dans l'idée que la littérature pastorale met en scène la vie d'une communauté, qui chez Virgile est composée (presque exclusivement) de bergers, et dans la tradition ultérieure de bergers ou de leurs équivalents, également représentatifs d'un certain style de vie. Cette communauté est avant tout une communauté poétique, une « community implied by song »²¹³: parce que, dès les *Bucoliques*, les bergers sont des poètes, leur principale occupation consistant à se produire dans des performances chantées, en solitaire ou en dialogue entre eux ; mais aussi parce qu'à travers la figure du berger se auto-représente le poète qui écrit. Cependant, il s'agit aussi d'une communauté humaine, car les bergers représentent, dans ce qu'Alpers définirait une « synecdochic relation »²¹⁴, tous les hommes, ou du moins une partie d'entre eux, un type déterminé. Grâce à cette double valence représentative, la fiction pastorale peut s'intéresser aussi bien aux « dilemmas of language and art » (la dimension métalittéraire) qu'aux « pains of life » (la dimension sociohistorique)²¹⁵. Le berger en tant que représentant du poète implique une « intricate relation between representation of shepherds and self-representation »²¹⁶, conférant à la pastorale sa valeur métapoétique, d'où découle l'équation selon laquelle « the poetics of pastoral can tell us

²¹¹ *Ibid.*, p. 6.

²¹² P. Alpers, *What is Pastoral?*, *op. cit.*, p. 28.

²¹³ P. Alpers, *The Singer of the Eclogues*, *op. cit.*, p. 6.

²¹⁴ P. Alpers, *What is Pastoral?*, *op. cit.*, p. 22.

²¹⁵ P. Alpers, *The Singer of the Eclogues*, *op. cit.*, p. 8.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

something about poetics in general »²¹⁷. Une partie de cette dimension métalittéraire réside dans le rapport particulièrement conscient avec les modèles du passé, qui est conçue comme une fonction de la communauté dans le temps (Alpers écrit que « Virgil everywhere acknowledges the reality of his model and establishes a relation with it; he makes community a function of time as well as of space »²¹⁸). Elle se manifeste donc de manière verticale dans l'intertextualité déjà mentionnée par Hubbard, et elle est responsable du fait qu'il existe une « essential connection » entre la pastorale et « the idea of poetic tradition »²¹⁹. Cependant, depuis Virgile, la figure du berger-poète est toujours représentée aussi comme « existing in a human community »²²⁰ ; la littérature pastorale est alors elle-même un produit horizontal de cette communauté (Alpers parle de « social cohesion that underlies poetic practices »²²¹). En tant que telle, elle répond à certaines règles et remplit certaines fonctions, se configurant aussi, au sein de la communauté-même, comme « a way of facing the world »²²². Mais peut-être anticipons-nous trop.

Le premier point à clarifier est qu'Alpers peut aborder la pastorale en termes de communauté (po)étique grâce à sa façon de comprendre l'un de ses mots-clés, à savoir la convention. En se référant à la définition du dictionnaire, il en souligne d'abord l'acception la plus immédiate aujourd'hui, aussi dans le domaine de son utilisation littéraire, c'est-à-dire « a rule or approved technique [...] a custom or usage »²²³, « in accordance with a previously established model or practice »²²⁴. Cependant, en revenant à son étymologie latine (*convenire*), le critique américain met également l'accent sur une autre acception du terme, moins évidente et aujourd'hui oubliée, celle de « individuals coming together either literally or in their attitudes and commitments »²²⁵. Nous savons que toute forme littéraire, en tant que telle, est conventionnelle. La pastorale l'est particulièrement car, plus que d'autres types littéraires, elle s'appuie sur les modèles qui l'ont précédée et s'en inspire ; mais aussi parce qu'elle met en scène des rencontres, elle rassemble (dans le sens latin de *convenire*, se réunir) ses bergers-poètes dans un même espace, humain et poétique :

²¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 135.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 4.

²²⁰ *Ibid.*, p. 125.

²²¹ P. Alpers, *What is Pastoral?*, op. cit., p. 82.

²²² P. Alpers, *The Singer of the Eclogues*, op. cit., p. 96.

²²³ P. Alpers, *What is Pastoral?*, op. cit., p. 80.

²²⁴ *Ibid.*, p. 86.

²²⁵ *Ibid.*, p. 80.

Pastoral poems make explicit the dependence of their conventions on the idea of coming together. Pastoral convenings are characteristically occasions for songs and colloquies that express and thereby seek to redress separation, absence or loss [...] literary herdsmen need each other to hear their complaints and share the sentiments and pleasures that sustain them: singing for someone [...] is fundamental to these poems. By the same token, the pastoral poet depends on prior usages and texts, either accommodating their grander modes to bucolic modesty, or imitating, echoing, and adopting, as if responsive singing represented in eclogues were a model for the poet's own activity. Literary shepherds often recall and sing for each other the songs of their master and predecessors; so too the intertextuality of pastoral brings poets and reader(s) together in a literary space whose *modulor* is the representative herdsman²²⁶

Alpers parvient à concilier brillamment ces deux acceptions du terme « convention » dans ses deux monographies consacrées à la pastorale, et cela grâce à la définition modale qu'il en propose. Dans la lignée de Frye et Fletcher, le critique conçoit le « literary mode » comme « the term that suggests the connections of inner and outer form ». Avoir une approche modale d'une œuvre ou d'une forme littéraire signifie être conscient de la vérité évidente mais parfois négligée selon laquelle « form and content cannot be separated »: « the ethos of a work informs its techniques », « the techniques imply an ethos »²²⁷. En reprenant Fletcher, qui analyse à son tour un concept déjà exploré par Frye, Alpers affirme que « the fundamental idea of mode is that literary usages encode or imply views of human "strength relative to the world" »²²⁸. Pour comprendre les implications modales de la fiction pastorale, il faudra alors déterminer quel type de rapport au monde exprime le berger (ou son équivalent) qui en est le protagoniste, le *modulor* : à la fois en tant que figure représentative du poète (et donc en relation avec le type de littérature produite), et en tant que figure représentative d'un certain type d'être humain (et donc en relation avec le type d'approche à la vie dont il est porteur).

²²⁶ *Ibid.*, p. 81.

²²⁷ *Ibid.*, p. 49.

²²⁸ *Ibid.*, p. 44. L'expression « strength relative to the world » se trouve dans : Angus Fletcher, «Utopian History and the Anatomy of Criticism», Murray Krieger (dir.), *Northrop Frye in Modern Criticism*, New York, Columbia University Press, 1966.

Nous pouvons commencer (comme le fait souvent Alpers, d'ailleurs) à définir le mode pastoral de manière apophasique, en disant ce qu'il n'est pas : il se distingue du mode héroïque ou tragique, par exemple, dans lequel, comme Frye l'a déjà souligné, « the hero's power of action » est « greater than ours »²²⁹. Dans divers passages de ses deux monographies, Alpers définit la figure du berger précisément par ses limitations ; il en parle en termes de vulnérabilité, simplicité et humilité : « in their simplicity and vulnerability, shepherds fittingly represent those whose lives are determined by the actions of powerful men or by events and circumstances over which they have no control »²³⁰, de sorte que « the figure of the shepherd is felt to be representative precisely in figuring every or any man's strength relative to the world »²³¹. Dans le cas spécifique de Virgile, Alpers remarque que « many citizens of late republican Rome could read their situation in that of the two herdsmen of Virgil's first Eclogue — one victimized by the aftermath of civil war, the other dependent on the protector he has been fortunate to find. Such representative vulnerability goes naturally with the figure of the literary shepherd »²³². Ces limitations ne sont pas nécessairement négatives, bien au contraire ; à ce propos, on peut lire des affirmations telles que : « the herdman's simplicity is a source of moral authority, and one feels his strength in humility »²³³, ou encore : « in the humility of pastoral lie essential human strengths »²³⁴.

Parmi tous les termes et les définitions possibles, cependant, deux mots clés apparaissent fréquemment dans l'analyse d'Alpers : « suspension » et « responsiveness ». Le critique américain ne procède pas de manière systématique, mais on déduit de ses réflexions que ces deux caractéristiques de la pastorale en tant que « literary mode » déterminent sa façon de concevoir à la fois sa dimension métapoétique et sociohistorique. En ce qui concerne le premier terme, « suspension », Alpers le reprend de Charles Segal, et puis il le réélabore pour ses propres plus vastes objectifs. Le latiniste l'utilise pour parler de la première églogue de Virgile, et en particulier des effets liés à son célèbre final, d'où il dérive certaines caractéristiques que l'on retrouve dans l'ensemble de l'œuvre. À propos de l'adieu doux-amer au crépuscule entre Mélibée l'exilé et Tityre le chanceux, qui offre à ce dernier de rester chez lui une dernière nuit avant de quitter sa patrie, Segal

²²⁹ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957, p. 33.

²³⁰ P. Alpers, *What is Pastoral?*, *op. cit.*, p. 24.

²³¹ *Ibid.*, p. 50.

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

²³⁴ P. Alpers, *The Singer of the Eclogues*, *op. cit.*, p. 4.

écrit que « despite the temporary effort toward calm and rest, the tensions between sadness and peace, settledness and dispossession remain unresolved. Rest is promised, it is true, but exile is no less pressing. The morrow still awaits. This atmosphere of suspension amid contraries, of rest amid disturbance, sets the tone for the *Eclogues* »²³⁵. Alpers commente : « suspension seems to me the best word to use for such moments, because it suggests a poised and secure contemplation of things disparate or ironically related, and yet at the same time does not imply the disparities or conflicts are fully resolved »²³⁶. Ainsi, le critique américain prend la suspension évoquée par Segal et la transforme en une véritable règle d'or de la littérature pastorale, qui s'exprime tant dans la forme que dans les contenus des œuvres qu'il considère comme telles.

L'action de la suspension en tant qu'élément formel se manifeste de diverses manières. D'abord, dans la forme typiquement pastorale du dialogue, qui suspend la nature de l'énonciation pastorale entre lyrisme et drame²³⁷, et constitue « an obvious device for rendering differences of experience and attitude », mais aussi, si nécessaire, « [for] compos[ing] and accommodat[ing] such differences rather than to maintain or intensify them »²³⁸. En outre, en prenant toujours l'exemple de Virgile, la suspension agit de manière structurelle, de la plus petite mesure du texte individuel à celle de l'ensemble de la structure des *Bucoliques*. Alpers l'explique très bien lorsqu'il remarque que :

the effect of suspension is found at the crucial moments of the *Eclogues*, particularly their endings; it is also characteristic of the organization of the whole sequence. The ten eclogues in the book can be regarded as being organized in three different ways: a sequence culminating in the two final poems, which seem to bid farewell to pastoral poetry; as two halves, of which the second recapitulates the first in a more self-consciously poetic way; and in a more static, less sequential fashion, in which love laments and song contests surround a group of three eclogues composed in what Milton called «a higher mood». The individual eclogues and the way they are organized enable us to entertain all these possibilities so that we cannot insist on one at the expense of the others: that is, the possible relations between the individual eclogues are suspended, not decisively ordered or

²³⁵ Charles Segal, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral*, Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. 277-78.

²³⁶ P. Alpers, *The Singer of the Eclogues*, p. 103.

²³⁷ P. Alpers, *The Singer of the Eclogues*, p. 65.

²³⁸ *Ibid.*, p. 104.

resolved²³⁹ [...] The important point for us to observe is that Virgil counteracts the tendency to look for a single-minded direction or structure in the sequence²⁴⁰

Passant de la forme au contenu, Alpers soutient que la suspension « as a formal property » va de pair avec la tendance à suspendre « one's judgement of substantive issues »²⁴¹. C'est la raison pour laquelle, à la suspension formelle de la première églogue, correspond une suspension entre les deux versions de la pastorale qu'elle exprime, celle de Tityre et celle de Mélibée, les deux également légitimes. Et c'est aussi pour cette raison que la suspension agit, plus largement, comme un principe au sein de la communauté pastorale, configurant un certain type de « strength relative to the world »: « The herdsman of pastoral poetry is conceived as the opposite of the hero: he is able to live with and sing out his dilemmas and pain, but he is unable to act so as to resolve or overcome them, or see them through to their end »²⁴². Le conflit est donc traversé mais reste, en quelque sorte, suspendu.

Le simple fait qu'on parle de conflit montre déjà que, dans la version d'Alpers, la pastorale est très éloignée de ce rêve de bonheur et de perfection, agréable mais au fond naïf, auquel elle a souvent été reléguée par Schiller et d'autres critiques. Un point crucial sur lequel le critique américain insiste est que, dès ses origines, la pastorale se configure comme une forme capable de contenir en elle des conflits de diverses natures : « from its beginnings, the form has been concerned with various human separation and its implication »²⁴³. Pensons un instant aux thèmes qu'y sont typiquement abordés : la mort (sous forme d'élégie pastorale), l'amour souvent non partagé et la souffrance qui en découle (sous forme de lamentation), les injustices sociales²⁴⁴. Tous ces phénomènes sont bien présents dans le monde pastoral, et les bergers doivent s'y confronter : « pastoral song and representations are conceived as dealing with, not avoiding or retreat from, present situations and occasions »²⁴⁵. Cela se fait, cependant, en fonction du type de relation qu'ils entretiennent avec le monde. Le principal moyen pour les bergers

²³⁹ P. Alpers, *What is Pastoral?*, op. cit., p. 69.

²⁴⁰ P. Alpers, *The Singer of the Eclogue*, op. cit., p. 110.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 112.

²⁴² P. Alpers, *What is Pastoral?*, op. cit., pp. 68-69.

²⁴³ *Ibid.*, p. 92.

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 91-92.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 92.

d'affronter ces forces, qui sont souvent « mysterious [...] puzzling, beyond the power of shepherds (which is to say, ordinary citizens) to comprehend and engage »²⁴⁶, est précisément la poésie, le chant compris comme une pratique sociale partagée. Dans la pastorale, la douleur causée par la mort, l'amour non partagé ou l'injustice subie et incompréhensible est toujours accommodée (mais non résolue !) par sa transformation en chant. Le tableau serait en effet incomplet, et la forme, au fond, insatisfaisante, si la nature modale de la pastorale était gouvernée uniquement par les lois, formelles et thématiques, de la suspension. Ainsi, ce qu'Alpers définit souvent comme « responsiveness » constitue l'autre partie essentielle de la médaille.

Déjà sur un plan purement formel, « suspension » et « responsiveness » vont de pair : d'un point de vue structurel, dès les *Bucoliques* de Virgile, « the ten eclogues are of equal weight and are variously paired off as to seem responsive to each other »²⁴⁷. Plus généralement, en ce qui concerne les bergers-poètes ou leurs équivalents, « their characteristic way of being with each other is responsive song »²⁴⁸. Ainsi, même si Alpers ne le précise pas explicitement dans son traitement, en examinant les *topoi* littéraires les plus récurrents de la convention pastorale — les instruments utilisés par les berges-poètes dans leur chansons — on découvre que leur fonctionnement même est régi par une dynamique de « responsiveness ». Jamais comme dans ces dispositifs rhétoriques la corrélation étroite entre la forme et le contenu n'est aussi claire. Prenons, par exemple, l'habitude pastorale au catalogue (l'*enumeratio* latine), qui peut se spécifier de diverses manières, par exemple dans ce que Rosenmeyer appelle la « priamel », définie comme « a series of brief statements or propositions which are felt to be based on an underlying pattern, and which usually lead up to a terminal proposition of somewhat greater weight »²⁴⁹. Alpers utilise comme exemple une priamel présente dans la cinquième églogue de Virgile²⁵⁰, centrée autour de la mort et de l'ascension au ciel du mythique berger Daphnis, où le berger Mopsus chante : « vitis ut arboribus decori est, ut vitibus uvae, / ut gregibus tauri, segetes ut pinguibus arvis, / tu decus omne tui » (« Comme la vigne fait honneur aux arbres. Comme aux vignes le font les raisins, / aux troupeaux les taureaux, les

²⁴⁶ P. Alpers, *The Singer of the Eclogues*, op. cit., p. 204.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 69.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Thomas C. Rosenmeyer, *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, p. 338.

²⁵⁰ P. Alpers, *What is Pastoral?*, op.cit, p. 87.

moissons aux champs fertiles, / toi, tu es tout honneur pour les tiens »²⁵¹) [*Buc*, V, 32-34]. Ainsi que d'autres figures que l'on peut inclure dans la même catégorie de l'énumération (les analogies rustiques et les fréquentes *adynata*, qui dans le cadre de la pastorale tirent évidemment leurs éléments du monde rural qu'elles expriment), ce schéma rhétorique n'est rien d'autre qu'un outil pour exprimer la « responsiveness », la réceptivité sur laquelle repose le monde pastoral, c'est-à-dire l'interconnexion et l'interdépendance entre tous ses éléments, humains et naturels. Les analogies rustique en expriment la situation d'harmonie. Les *adynata* expriment, de manière égale et opposée, des circonstances dans lesquelles l'harmonie pastorale et son ordre naturel sont menacés. Ensuite, la réceptivité du berger envers ses semblables s'exprime formellement dans un autre *topos* de la pastorale, celui du *beatus ille* ou *makarismos*, qui exprime la sollicitude envers la condition de bonheur de l'autre, la capacité de se mettre à sa place, même lorsque ce bonheur ne coïncide pas avec le nôtre. Enfin, en ce qui concerne la relation des bergers avec la nature qui les entoure, même la célèbre *pathetic fallacy*, souvent invoquée lorsqu'il s'agit de pastorale, par laquelle les sentiments humains sont projetés dans le paysage qui répond et participe²⁵², n'est rien d'autre qu'une énième forme de la « responsiveness » du monde pastoral, cette fois entre l'homme et les éléments naturels. La « responsiveness » définit donc les relations des bergers entre eux et avec la nature qui les entoure, liens qu'Alpers qualifie de « humane », « affectionate and knowing », « solicitous of each other's good »²⁵³.

En conclusion, entre suspension et réceptivité, le mo(n)de pastoral est certainement plus limité en termes de « strength relative to the world » par rapport à celui de l'épopée ou de la tragédie, « with their ideas of heroic autonomy and isolation », mais il se caractérise aussi par le fait que « it takes human life to be inherently a matter of common plights and common pleasures »²⁵⁴. Ainsi, dans son étude, Alpers élargit les ambitions et les implications de la tradition pastorale, non seulement en ce qui concerne sa dimension métalittéraire, déjà reconnue comme centrale par Hubbard, mais aussi parce que, grâce à l'idée de communauté poétique et humaine qui en constitue le fondement, il explore les liens entre la fiction du monde pastoral et la réalité contingente qu'elle

²⁵¹ Virgile, *Œuvres complètes*, éd. et trad. Alain Michel, Jeanne Dion et Philippe Heuzé, Paris, Gallimard, 2015, p. 37.

²⁵² P. Alpers, *The Singer of the Eclogue*, op. cit., p. 231 ; P. Alpers, *What is Pastoral?*, op. cit., p. 229.

²⁵³ P. Alpers, *The Singer of the Eclogues*, op. cit., p. 149.

²⁵⁴ P. Alpers, *What is Pastoral?*, op. cit., p. 93.

représente. Cependant, pour une lecture encore plus socialement et historiquement orientée, il faut maintenant se tourner vers un autre vétéran de la Théorie Pastorale : Leo Marx.

2.6. Leo Marx, le pastoralisme complexe, l'idylle interrompue et le trope de la Machine dans le Jardin

La première publication de *The Machine in the Garden : Technology and the Pastoral Ideal in America*²⁵⁵ date de 1964. Sa réédition en 2000, augmentée d'une précieuse postface, confirme sa pertinence dans le panorama des théories pastorales contemporaines. Il s'agit d'une tentative de resémantiser l'ancienne tradition pastorale européenne en la transposant dans le contexte culturel, social et littéraire américain, dans une étude qui, tout en se penchant sur les grands romans américains du XIX^e siècle, fait largement appel à d'autres sources et disciplines et constitue finalement une réflexion sur les mythes opposés de la nature et du progrès. Son auteur, Leo Marx, part du constat que le vieil idéal pastoral européen a trouvé dans le soi-disant Nouveau Monde un contexte fertile pour être retravaillé, dans la littérature tout comme en dehors de celle-ci, comme c'était déjà le cas pendant la Renaissance européenne, où le phénomène de la dissémination de la pastorale a concerné à la fois les formes littéraires et les pratiques sociales. Le chercheur se propose de suivre l'évolution et les implications de cet idéal dans la culture, la société et la littérature américaines, depuis ses origines jusqu'au seuil du XX^e siècle, avec une attention particulière pour les grands classiques du XIX^e siècle, dans lesquels il s'exprime, selon lui, sous une forme plus aboutie et plus complexe.

Dès le début, en effet, le raisonnement de Marx se base sur une différence fondamentale, celle entre « sentimental » et « complex pastoralism ». Il est important de préciser que nous sommes toujours dans le domaine de l'-*ism*, du « pastoral ideal », c'est-à-dire d'une mentalité qui peut concerner aussi bien la littérature que d'autres domaines, tels que les modes de vie, la culture, la politique, la société, la rhétorique, etc. Le pastoralisme simple ou sentimental constitue, comme son nom l'indique, l'expression plus d'un sentiment que d'une pensée, un « inchoate longing for a more natural environment

²⁵⁵ Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* [1964], Oxford, New York, Oxford University Press, 2000.

», une impulsion d'évasion vers la nature, que l'on retrouve aussi bien dans les comportements individuels (le soi-disant « flight from the city » et la passion américaine pour les *outdoors*, par exemple), que dans des dynamiques politiques ou même de marché²⁵⁶. Le pastoralisme devient complexe lorsqu'il intègre en lui ce qui le menace, c'est-à-dire lorsque « it acknowledges the existence of a reality alien to the pastoral dream ». En référence à la situation spécifique dont traite le livre, en effet, le mythe pastoral de l'Amérique en tant que Jardin n'a pas empêché l'affirmation parallèle et progressive d'un autre idéal concurrent, anti-pastoral, qui s'exprime dans un autre mythe typiquement américain, celui du progrès, et que Marx identifie dans le symbole culturel de la Machine²⁵⁷.

Cela en ce qui concerne l'idéal. En déplaçant le discours sur un plan plus strictement littéraire, Marx note que les œuvres qui expriment un pastoralisme simple sans le problématiser ont peu de chances d'être réussies. En revanche, affronter les contradictions entre le Jardin et la Machine, savoir les tenir ensemble, est une question de compétence des soi-disant « serious writers »²⁵⁸. L'hypothèse de Marx est qu'un pastoralisme de type complexe informe la plus grande littérature américaine du XIX^e siècle. De Thoreau à Hawthorne, de Melville à Twain, jusqu'au début du XX^e siècle avec Fitzgerald,

again and again they invoke the image of a green landscape — a terrain either wild or, if cultivated, rural — as a symbolic repository of meaning and value. But at the same time they acknowledge the power of a counter force, a machine or some other symbol of the forces which have stripped the old ideal of most, if not all, of its meaning²⁵⁹

La mentalité du pastoralisme complexe dans ces romans prend la forme d'une « powerful metaphor of contradictions », un « design » littéraire qui comprend mais dépasse l'« ideal »²⁶⁰. Son fonctionnement se compose de deux pôles, une force idyllique opposée à une contre-force, et il est bien illustré par le *Sleepy Hollow motif*, le motif de l'idylle

²⁵⁶ L. Marx, *The Machine in the Garden*, op. cit., pp. 5-6.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 226.

²⁵⁹ *Ibid.*, pp. 362-363.

²⁶⁰ « By design I refer to the larger structure of thought and feeling of which the ideal is a part », *Ibid.*, p. 24.

interrompue. Dans les carnets de Nathaniel Hawthorne, et plus précisément dans certaines pages datant de 1844, on lit comment l'idylle champêtre de Sleepy Hollow est soudainement troublée par l'apparition perturbante et bruyante de la locomotive, obligeant celui qui en fait l'expérience et qui en écrit à problématiser une situation auparavant apparemment simple²⁶¹. Des variations sur thème de cette même invasion, soutient Marx, sont très fréquentes dans la littérature américaine de tout le siècle.

Au cœur de ce dispositif se trouve donc une tension, un contraste. Rappelons que, même si dans une perspective différente que son collègue, Paul Alpers aussi identifie dans la « suspension amid contraries » l'une des caractéristiques fondamentales du mode pastoral. Quelque chose de similaire est observable chez Marx dans le fonctionnement de son « pastoral design ». Là où Alpers utilise le terme « suspension » pour indiquer l'équilibre précaire du mode pastoral, qui suspend mais ne résout pas les conflits auxquelles les bergers doivent affronter, Marx parle de « figurative restoration »²⁶² pour désigner les diverses solutions formelles qui tentent d'accommoder le conflit entre Jardin et Machine au sein des textes. En effet, il est bien conscient de la *medietas*, la modération qui caractérise la mentalité pastorale, même dans ses expressions les plus complexes : l'espace physique, textuel et symbolique dans lequel elle se déroule se configure comme un « middle-landscape »²⁶³, topographiquement compris entre la civilisation corrompue et la nature sauvage ; le berger-poète et ses équivalents ont toujours constitué des figures liminaires, capables de faire la médiation entre nature et culture²⁶⁴. Ainsi, insufflant une nouvelle vie à la vieille tradition au cours du XIX^e siècle, en l'adaptant à leur contexte historique et social, les romanciers américains tentent d'atteindre, avec les outils compensatoires de la littérature, une suspension temporaire du conflit entre force et contre-force, entre Machine et Jardin; en citant Marx qui cite à son tour Robert Frost, ils cherchent à parvenir à un « momentary stay against confusion »²⁶⁵. Toujours à cet égard, il est aussi intéressant de noter que l'intensification du conflit et la complexité croissante du dispositif pastoral semblent aller de pair avec le pessimisme sur la possibilité de réaliser la dite « figurative restoration ». Plus Marx avance, dans l'analyse des livres, vers la contemporanéité, plus son regard, tout comme celui des auteurs qu'il passe en revue,

²⁶¹ *Ibid.*, pp. 11-23.

²⁶² *Ibid.*, p. 272.

²⁶³ *Ibid.*, p. 268.

²⁶⁴ L. Marx, «Does Pastoralism have a Future?», *Studies in the History of Art*, n° 36, 1992, pp. 208–25, p. 212.

²⁶⁵ L. Marx, *The Machine in the Garden*, *op. cit.*, p. 378.

devient désillusionné²⁶⁶: « the anti-pastoral forces at work in our literature seem indeed to become increasingly violent as we approach our own time »²⁶⁷.

Un autre détail intéressant à souligner, qui relie deux travaux aussi différents que ceux d'Alpers et de Marx, est que ce dernier se réfère également à la racine même de la tradition, c'est-à-dire à Virgile, considéré comme le véritable inventeur du pastoralisme complexe parce qu'il fut le premier à faire réagir entre eux le rêve de simplicité rurale (représenté, dans la première églogue, par Tityre) et la menace de l'histoire sous la forme de la guerre civile et des expropriations (Mélibée). « The central device of Hawthorne's notes », affirme-t-il, à propos de la dynamique de l'idylle interrompue dans les carnets de l'écrivain, « is to expose the pastoral ideal to the pressure of change — to an encroaching world of power and complexity or, in a word, to history. It is a modern variant of the design of Virgil's poem »²⁶⁸.

En se plaçant dans le même sillon, on pourrait dire que les survivances fortes de la tradition pastorale dans la poésie européenne contemporaine, outre que 'hubbardiennes' et 'eliotiennes', sont toutes 'virgiliennes', même lorsqu'elles ne dialoguent pas ouvertement avec les *Bucoliques* en tant qu'hypotexte. Cela signifie que le choix de s'inscrire dans cette tradition est souvent déclenché, pour les auteurs et la période qui nous intéressent, par une façon de concevoir la tradition pastorale plus proche de celle inaugurée par le poète latin que de celle de certaine pastorale européenne de la fin de la Renaissance, déjà cristallisée dans sa version la plus courtoise, encomiastique, frivole et détériorée. L'idée que les *Sicelides musae* soient capables d'inspirer au poète quelque chose de plus qu'un simple désir naïf de fuir la réalité, et que la pastorale puisse, par les moyens obliques et humbles qui lui sont propres, se confronter à des situations complexes, d'incertitude historique, politique et sociale, imprègne de diverses manières les textes que nous avons évoqués dans le premier chapitre, à partir des églogues de MacNeice jusqu'aux expérimentations de Beck. En reprenant la catégorie de Marx, la reprise de la tradition pastorale dans la poésie européenne contemporaine remplit une fonction sociohistorique, et ses survivances fortes se configurent comme l'expression d'un pastoralisme de type complexe.

²⁶⁶ Une vision plus positive sur les possibilités de la pastorale contemporaine, et une lecture plus écologique, se retrouve dans certaines de ses contributions critiques plus récentes, comme dans la précédemment citée « Does Pastoralism Have a Future? ».

²⁶⁷ L. Marx, *The Machine in the Garden*, op. cit., p. 24.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 24.

Bien sûr, par rapport à *What is Pastoral ?* et aux autres essais examinés dans ce chapitre, celui de Marx est un travail motivé par un intérêt géographiquement et culturellement très précis. De plus, ayant été publié en 1964, c'est celui qui paye le plus le prix du temps : l'application de ses catégories critiques dans le cadre de ce travail devra donc être accompagnée d'une série de précautions. Soixante ans après sa première parution, le livre représente en effet un « classic but contested work »²⁶⁹. À partir de la moitié des années 1970, avec le déclin de ce que l'on appelle la *myth and symbol school* et l'émergence de nouveaux cadres théoriques dans le domaine des *American Studies*, il a fait l'objet de diverses critiques. Comme l'a bien résumé Nye, « it was criticized because it dealt with male writers, because it had little to say about race, and because it primarily dealt with “great” or canonical works »²⁷⁰. Marx lui-même s'attarde sur le manque d'attention aux catégories de genre et de race dans la postface de l'édition de 2000, acceptant partiellement les critiques comme autant de limitations qu'il a ensuite tenté de corriger dans sa production ultérieure²⁷¹. Aucun livre ne se situe en dehors du contexte dans lequel il a été écrit. Cependant, certaines intuitions et outils d'analyse mises au point dans *The Machine in the Garden* – tels que le motif de l'idylle interrompue et le dispositif de la pastorale complexe, entre force et contre-force – nous semblent conserver leur validité, se prêtant à de nouvelles applications, même en dehors du contexte américain pour lequel ils ont été initialement formulés²⁷². Dans le cas américain, la prégnance du conflit entre Jardin et Machine dans les romans du XIX^e siècle est due, entre autres, à la disparité entre deux idéaux si différents et à la rapidité des changements dont il est question : « within the lifetime of a single generation », écrit-il, « a rustic and in large part wild landscape was transformed into the site of the world's most productive industrial machine »²⁷³.

L'idée d'un changement rapide et violent pousse à entreprendre un parallèle avec le différent contexte historique et géographique dans lequel cette thèse se situe. D'un point de vue chronologique, les survivances fortes couvrent une période qui va de 1933 jusqu'aux seuils de l'an 2000. D'un point de vue géographique, les auteurs qui les écrivent

²⁶⁹ David M. Robertson, « The Ruined Garden at Half a Century: Leo Marx's the Machine in the Garden », *Reviews in American History*, vol. 41, n° 4, 2013, pp. 571–76, p. 571.

²⁷⁰ David E. Nye, « Leo Marx's Legacy », *American studies in Scandinavia*, vol. 5, n° 1, 2023, pp. 8–25, cit. p.18.

²⁷¹ L. Marx, *The Machine in the Garden*, op. cit., pp. 376-85.

²⁷² Voir : Peter F. Cannavò, « American Contradictions and Pastoral Visions: An Appraisal of Leo Marx, *The Machine in the Garden* », *Organization & Environment*, vol. 14, n° 1, 2001, pp. 74-92.

²⁷³ L. Marx, *The Machine in the Garden*, op. cit., p. 343.

proviennent de lieux très divers. Nous sommes cependant en Europe, dans la seconde moitié d'un XX^e siècle qui n'a peut-être pas encore fini de se terminer. Les forces anti-pastorales de la soi-disant Machine qui envahit et menace le Jardin prendront, à chaque fois, des formes symboliques différents, liées à la Seconde Guerre mondiale, au génocide qui en a résulté et à la Guerre froide qui a suivi ; elles se concrétiseront ensuite dans le processus d'industrialisation croissante qui, de manières et rythmes divers, transforme le visage du continent et de son paysage après la fin du conflit, ainsi que dans les préoccupations pour la catastrophe écologique de plus en plus imminente, corollaire inévitable de cette industrialisation. Les auteurs qui à partir de ces différents contextes sociohistoriques choisissent consciemment de s'inscrire dans la tradition pastorale, en réactivant la fonction critique qui était déjà celle de Virgile, savent, comme Marx, que le conflit entre Machine et Jardin, force et contre-force, est de plus en plus inégal et violent. Pourtant, c'est justement le dispositif de la pastorale complexe qui leur permet de thématiser certaines préoccupations dans les textes, établissant – comme dans le troisième élément de la taxonomie de Krautter – des liens entre le monde pastoral et la réalité contemporaine. Il permet, en outre, de reprendre, avec plus ou moins de conviction selon les cas, une autre des caractéristiques de la pastorale, cette nostalgie de l'avenir dont la quatrième églogue virgilienne reste peut-être l'expression la plus élevée. Nous avons vu qu'une accusation souvent adressée à cette tradition est celle d'être, dans son souhait de retour à un âge d'or mythique, entièrement tournée vers le passé, et donc rétrograde, nostalgique, conservatrice. Mais le mouvement temporel de la pastorale complexe est double : si elle regarde vers le passé, elle le fait toujours pour tendre vers l'avenir. Déjà chez Virgile, l'âge d'or inauguré par le *puer* rappelle certes celui, mythique, déjà narré par Hésiode, mais c'est aussi un âge à venir, entièrement conjugué, dans ses verbes comme dans ses intentions, au futur. Bien sûr, depuis la seconde moitié du XX^e siècle en Europe et surtout après la Seconde Guerre Mondiale, il s'agit d'un espoir désormais très faible. Cependant, dans les survivances fortes que nous analyserons, cet espoir ne cesse d'être réaffirmé, même dans les situations personnelles et socio-historiques les plus désespérées, tout comme la pratique pastorale ne cesse, dans ses formes complexes, de pouvoir exprimer sa propre critique du présent et sa propre vision de l'avenir, à travers ceux que Marx appelle « symbols of possibility ». Étant entendu que, comme il le remarque en conclusion de son essai, « although the creation of those symbols is in some measure the responsibility of artists, it is in greater measure the responsibility of society.

The machine's sudden entrance into the garden presents a problem that ultimately belongs not to art but to politics »²⁷⁴.

2.7. Vers une (post)pastorale écologique : Terry Gifford, la tradition pastorale et les *Environmental Humanities*

Dans le paragraphe du premier chapitre dédié aux différentes définitions de littérature pastorale mises au point par la critique contemporaine, nous avons déjà mentionné que, après *The Machine in the Garden* et surtout à partir des années 1990, les réflexions de Marx et plus généralement celles de la *Pastoral Theory* s'inscrivent de plus en plus dans le cadre théorique des *Environmental Humanities*, qui s'affirment à cette époque dans le milieu américain. En 1992, le critique américain considérait prophétiquement que « this wholly new conception of the precariousness of our relations with nature is bound to bring forth new versions of pastoral »²⁷⁵, un opinion partagée par Lawrence Buell²⁷⁶. Marx est considéré comme un pionnier de l'écocritique, et son livre constitue un point de référence pour la critique qui par la suite a abordé la littérature pastorale en termes plus pleinement écologiques. En effet, même lorsqu'ils ne le déclarent pas ouvertement, de nombreux chercheurs ont repris sa distinction entre pastoralisme sentimental et complexe, en la réintroduisant dans leurs ouvrages, parfois avec d'autres dénominations²⁷⁷.

Parmi ceux-ci figure Terry Gifford qui, en plus d'avoir élaboré sa propre *version of pastoral* et avoir proposé la catégorie originale de « post-pastoral », a réalisé un précieux travail de classement et de récapitulation qui rend compte des divers courants critiques existants. Il reconnaît le rôle fondamental du travail de Marx dans le processus de revitalisation des études sur ce type de littérature, notamment dans le contexte américain, à la différence de ce qui s'est produit dans le milieu britannique où les accusations formulées par Raymond Williams contre la pastorale anglaise du XVI^e et XVII^e siècle

²⁷⁴ *Ibid*, p. 365.

²⁷⁵ L. Marx, « Does Pastoralism have a future? », art. cit., p. 220.

²⁷⁶ Lawrence Buell. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 51.

²⁷⁷ Todd Borlik, par exemple, utilise la distinction de Marx, et en propose aussi une autre, originale, entre « contemplative » et « consumptive pastoral ». Todd Borlik, *Ecocriticism and Early Modern Literature*, New York, Routledge, 2011, p. 209.

dans *The Country and the City*²⁷⁸(1973) ont été indûment étendues, par ceux qui l'ont suivi, à toute la tradition, et où donc la catégorie souffre davantage du préjugé sur sa nature escapistes et idéologiquement conservatrice²⁷⁹. *Pastoral*²⁸⁰ est le titre de la monographie dans laquelle Gifford aborde le sujet de manière plus exhaustive, en partant de ses origines gréco-romaines pour arriver à des exemples tirés de l'extrême-contemporain. La première version de cet ouvrage remonte à 1999, mais une seconde édition révisée et mise à jour a été publiée en 2020. Durant les vingt années qui les séparent, et même après, Gifford a continué à réfléchir à la pastorale dans de nombreuses contributions²⁸¹.

À plusieurs reprises, il a admis sa dette envers l'enseignement de Marx. En lisant *Pastoral*, dans lequel ce dernier est à plusieurs reprises cité, on se rend compte de la manière dont la distinction marxienne constitue une sorte d'apriori dans l'ouvrage du chercheur anglais. Par exemple, sa validité y est implicitement reconnue lorsqu'on considère, à propos de la pastorale en tant que « literary form », que « in the best work of this European tradition, idealisation of the environment was complicated by the labour involved in working in it or the tensions of love relationships experienced in it », tandis que « in the weakest texts only simple idealisation is offered to the reader »²⁸². La distinction entre « best » et « weak » reprend celle entre « sentimental » et « complex » et se base, comme c'était déjà le cas chez Marx, sur un jugement de type esthétique. De plus, en définissant certains textes comme « anti-pastoral », Gifford affirme que « American anti-pastoral is partly accounted for by Leo Marx's notion of the counter presence of technology in American pastoral texts »²⁸³. Enfin, il reconnaît que sa notion

²⁷⁸ Raymond William, *The Country and the City*, London, Chatto and Windus, 1973.

²⁷⁹ Terry Gifford, «The Environmental Humanities and the Pastoral Tradition», dans Christopher Schliephake (dir.), *Ecocriticism, Ecology, and the Cultures of Antiquity*, London: Lexington Books, 2017, pp. 159-173.

²⁸⁰ Terry Gifford, *Pastoral* [1999], London, Routledge, 2020.

²⁸¹ T. Gifford, «Pastoral, Anti-Pastoral, Post-Pastoral», dans Laurence Coupe (dir.), *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, London, Routledge, 2000, pp. 219-222; T. Gifford, «Post-Pastoral as a Tool for Ecocriticism», dans Mathilde Skoie et Sonia Bjørnstad Velázquez (dir.), *Pastoral and the Humanities: Arcadia Re-inscribed*, Bristol, Exeter Bristol Phoenix Press, 2006, pp. 14-24; T. Gifford, «Pastoral, Antipastoral, and Post-pastoral as Reading Strategies», dans Scott Slovic (dir.), *Critical Insights: Nature and Environment*, Ipswich, Salam Press, 2012, pp. 42-61; T. Gifford, «Pastoral, Anti-Pastoral, Post-Pastoral», dans Louise Westling (dir.), *The Cambridge Companion to Literature and Environment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 17-30; T. Gifford, «Changing Ideas of Pastoral» dans Kenneth Haynes (dir.) *The Oxford History of Classical Reception in English Literature: Volume 5: 1880-2000*, Oxford, Oxford University Press, 2019. pp. 267-293; T. Gifford, «Pastoral», dans Scott Slovic et Peter Remien (dir.), *Nature and Literary Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 2022, pp. 49-64.

²⁸² T. Gifford, *Pastoral*, op. cit., p. 1.

²⁸³ T. Gifford, «Pastoral», art. cit., p. 59.

de « post-pastoral » représente « a more precise, practical, and ecologically aware formulation of Leo Marx's "complex pastoral" »²⁸⁴.

En abordant le problème de la définition de pastorale au début de son essai, Gifford l'esquive intelligemment, en distinguant entre quatre manières différentes d'utiliser le terme. Cette flexibilité lui permet d'explorer la pastorale sous divers points de vue ; toutefois, l'ampleur de l'étude, qui se traduit aussi par l'hétérogénéité des textes analysés à travers le filtre de la pastorale, en constitue à la fois la force et la faiblesse. Dans la première acception, la pastorale est une « historical form with a long tradition which began in poetry, developed into drama and more recently could be recognised in novels and nature writing »²⁸⁵, qui traite de la vie à la campagne et plus précisément de la vie des bergers. Ses origines remontent à la poésie grecque et romaine de Théocrite et Virgile, pour ensuite se concrétiser en diverses sous-formes, du « Renaissance pastoral drama » (Shakespeare) à la « Augustan pastoral poetry » (Pope). Cependant, déjà dans cette première définition, et en plus de celle qui renvoie à la différence entre pastoralisme simple et complexe, Gifford opère des distinctions. Par exemple, il soutient que jusqu'à environ 1610, la pastorale possédait des caractéristiques formelles et thématiques telles qu'elle pouvait être considérée comme un véritable genre littéraire : « poems or dramas of a specific formal type in which supposed shepherds spoke to each other, usually in pentameter verse, about their work or their loves, with apparently idealised descriptions of their countryside »²⁸⁶. Il en résulte que, après 1610, la pastorale peut être considérée comme une forme, mais non plus comme un genre. Toutefois, Gifford ne fournit aucune précision sur la manière dont il entend ces deux termes théoriquement ambigus et polysémiques que sont « form » et « genre » en littérature (même s'il semblerait qu'une première distinction ait à voir avec la présence ou non de bergers). Enfin, il parle de « pastoral » également en termes de « device »²⁸⁷ (mot qui ne fait référence ni à des caractéristiques strictement formelles, ni purement thématiques, probablement aussi emprunté à Marx) : typique de ce « device » est un double mouvement, dit de « retreat » et « return », qui peut se produire tant à l'intérieur du texte (le protagoniste se réfugie dans un espace pastoral, pour ensuite retourner changé dans le contexte urbain d'où il venait, ayant appris quelque leçon), qu'en dehors de celui-ci (« the pastoral retreat

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 60.

²⁸⁵ T Gifford, *Pastoral*, *op. cit.*, p. 1.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 2.

‘returned’ some insights relevant to the urban or court readership »²⁸⁸). Ce double mouvement pastoral trouve maintes applications à l’intérieur du livre, et il est effectivement typique de la tradition pastorale dès ses origines. Cependant, le fait que le retour puisse être tant effectif (entendu comme un retour de la campagne) que métaphorique (entendu comme restitution de ce qui a été appris), mettant donc au même niveau des éléments intra-textuels (les personnages, l’intrigue) et extra-textuels (le public des lecteurs), pourrait donner lieu à quelque ambiguïté.

Comme nous l’avons déjà mentionné, la seconde catégorie de Gifford, décidément plus large, est de type thématique. Dans ce cas, l’utilisation du terme renvoie à « any literature that describes the country as providing an implicit or explicit contrast to the urban ». Cet intérêt thématique pour la nature est souvent associé à une « celebratory attitude towards what it describes »²⁸⁹. Ainsi, les textes susceptibles d’être analysés à travers le filtre de la pastorale s’élargissent beaucoup, peut-être trop.

La troisième manière d’entendre la pastorale se réfère à son sens péjoratif, par lequel est taxé de « pastoral » (lire : naïf, idéalisé, faux) tout texte appartenant à la seconde catégorie qui ne prend pas en compte, dans sa célébration ingénue de la nature, des critères écologiques, économiques, politiques, sociaux²⁹⁰. Le problème de cette troisième acception est que la nature de son objet diffère par rapport aux deux premières. Si le premier et le second usage du terme font référence à un corpus de textes (plus sélectif dans le premier cas, plus large dans le second), ce troisième usage ne se réfère pas directement à un ensemble de textes, mais à un jugement esthétique négatif exprimé à leur égard. Ensuite, dans les chapitres suivants, elle se manifestera en trois « literary modes » qui, à partir d’un certain moment historique, en correspondance avec la crise de la pastorale, opèrent comme critique et correction de la convention : « anti-pastoral », « georgic », « post-pastoral ». Or, Gifford lui-même admet qu’il est possible de trouver des moments ou épisodes anti-pastoraux au sein de la pastorale elle-même (comme dans le pastoralisme complexe de Marx) ; mais il existe aussi des œuvres à considérer comme entièrement anti-pastorales. On se demande dans quelle mesure il est facile de distinguer les deux cas.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*

La quatrième modalité d'utilisation du terme revient à avoir un référent de type textuel, et considère comme pastorale toute littérature « concerned with a life of pastoral farming practices in raising grazing animals »²⁹¹. S'il est vrai que les textes « that are centrally concerned with pastoral activities in which the humans are 'pastors' to animals »²⁹² peuvent être considérés comme pastoraux, on se rend compte cependant de la différence qui existe entre les bergers de la « literary form » (comme, par exemple, ceux de Virgile ou de la Renaissance, qui étaient avant tout des masques de poètes, et savaient fort peu d'élevage), et ces bergers devenus extrêmement concrets et réels. Gifford précise enfin que les quatre manières dont le terme peut être entendu ne s'excluent pas mutuellement (« the intention was to clarify four general strands of usage [...] rather than to make firm definitive distinctions »²⁹³). Un même texte peut donc entrer dans une ou plusieurs des quatre catégories.

En lisant Gifford, il est clair dès le début que le filtre écocritique influence sa définition et son interprétation de la littérature pastorale, et que son intérêt est indissociable de la manière écologique dont il l'entend. Cela est particulièrement vrai dans le cas de la seconde acception, où la pastorale est entendue comme un type de littérature « that offers constructions of the relationship we might have with and within our natural environment »²⁹⁴. Cependant, dès sa lecture de Théocrite, Virgile et d'autres exemples de pastorale classique (ceux qui entrent dans la première catégorie), la relation avec la nature et l'environnement est toujours au centre de l'intérêt. Si nous devons appliquer au travail de Gifford le raisonnement de Paul Alpers, nous dirions que le critique anglais identifie la « central fiction » de la pastorale dans la notion spatiale d'Arcadie, qu'il définit précisément comme « the traditional construction of that relationship in pastoral literature »²⁹⁵. Ainsi, dans son travail, l'Arcadie entendue comme construit littéraire représente le fil rouge qui, partant d'une brève analyse de Théocrite et Virgile, unit des textes parfois très différents entre eux. Même dans les chapitres dédiés au « device » du « retreat » et « return », l'Arcadie est toujours le fond sur lequel ce double mouvement a lieu. Ils y sont analysés, de manière transversale, des textes qui peuvent entrer dans la première et la seconde acception de pastorale.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 2.

²⁹² *Ibid.*, p. 3.

²⁹³ *Ibid.*, p. 167.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 13.

²⁹⁵ *Ibid.*

En effet, l'une des idées centrales dans la réflexion de Gifford est que, contrairement à ce que certains critiques de la fin du XX^e siècle ont déclaré (J. E. Congleton, Barrell et Bull²⁹⁶), la pastorale n'est pas morte, mais que ce qui est épuisé n'est que la première, la plus étroite acception du terme. La « literary form » des origines a traversé une évolution, et il est possible de continuer à parler de pastorale même après 1610 et jusqu'à nos jours, si de cette évolution on tient compte, en se rappelant que le terme est susceptible, selon le temps et le contexte, de divers usages, tous légitimes. Ainsi, la pastorale au sens strict, le genre littéraire caractérisé par une série de conventions thématiques et formelles, a élargi ses mailles en subissant une série de transformations. Dans sa seconde acception plus large de type thématique, comme littérature « that celebrates the ethos of nature/rurality over against the ethos of the town or city », elle représente, comme le soutient également Buell, « a species of cultural equipment that western thought has for more than two millennia been unable to do without »²⁹⁷.

Plus on avance vers la contemporanéité, plus la conception que Gifford a de la pastorale devient écologique. Le sommet de cette évolution, qui, selon l'admission même de l'auteur, transcende la pastorale elle-même, est la mise au point du concept de « post-pastoral ». « Post-pastoral » est chaque texte où l'on peut retrouver une ou plusieurs des six caractéristiques que, dans son intervention la plus récente, le critique anglais synthétise en six questions : la première concerne l'émerveillement devant les phénomènes naturels, qui amène l'homme à faire l'expérience de l'humilité par rapport à sa place dans le monde (« Can awe in the face of natural phenomena, such as landscapes or weather, lead to humility in our species? ») ; la deuxième concerne notre conscience du processus de destruction et de création inhérent à la nature (« What are the implications of recognising that we are part of the creative destructive process that Ted Hughes called "the elemental power circuit of the universe?" ») ; la troisième a à voir avec une corrélation entre l'intérieur de l'homme et l'extérieur de l'environnement dans lequel il habite (« If the processes of our inner nature echo those in outer nature in the ebbs and flows of growth and decay, how can we learn to understand the inner by being closer to the outer? ») ; la quatrième est un levier qui aide à explorer et à déconstruire le binôme nature-culture (« If nature is culture, is culture nature? If nature is mediated by culture when we speak or write about it, is that writing also our natural imagination at work? ») ; la

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 3.

²⁹⁷ L. Buell, *op. cit.*, p. 32.

cinquième tourne autour des possibles résultats de cette déconstruction (« How, then, can our distinctively human consciousness, which gives us a conscience, be used as a tool to heal our troubled relationship with our natural home? ») ; la dernière associe la justice écologique avec les autres inégalités sociales (« How should we address the ecofeminist insight that the exploitation of our planet emerges from the same mind-set as our exploitation of minorities or the less powerful in the world? »).²⁹⁸

Le préfixe « post- » indique donc la volonté de dépasser dialectiquement l'antinomie entre pastorale et anti-pastorale, et témoigne d'une plus grande conscience de la dimension écologique que Gifford perçoit dans les textes qui se rattachent à la tradition pastorale : « the best new writing about nature will be seen to be an extension of earlier writing that can be defined as having gone beyond the traditional conventions of the pastoral and the anti-pastoral in an alternative 'post-pastoral' vision ». Cependant, il ne faut pas l'entendre en sens purement chronologique, comme applicable seulement à la contemporanéité. D'une manière similaire à l'écocritique, qui s'est occupée tant de textes contemporains que de donner de nouvelles interprétations plus écologiquement orientées de textes anciens et modernes, Gifford soutient que la catégorie peut servir pour analyser aussi des ouvrages proto-écologiques, antérieurs au développement d'une conscience pleinement écologique. C'est précisément en de tels termes que, au cours des dernières décennies, la pastorale est redevenue une catégorie appréciée par les critiques. Gifford lui-même souligne la floraison de ceux qu'il appelle les « prefix-pastorals », et qui incluent

radical pastoral (Garrard 1996), neo-pastoral (Ryle 2008), postmodern pastoral (Phillips 1998), gay sex pastoral (Tait 2011), urban pastoral (Berman 1982), black pastoral (Greene 2000), plantation pastoral (Brown 1937), vellum pastoral (Crane 2014), frontier pastoral (Heaney 1980), militarized pastoral (Burris 1990), new pastoral (Boland 1995), avant-pastoral (Corey 2009), necropastoral (McSweeney 2011), narcopastoral (Goldberg 2016), ecopastoral (Lynch 2015), agropastoral (Crumley 1994), choked-pastoral (Selby 2011), renewed pastoral (Ernst 2015), toxic pastoral (Farrier 2014), dark pastoral (Sullivan 2016), feminine pastoral

²⁹⁸ T. Gifford, «Pastoral», art. cit., p. 60.

(Potts 2011), maternal pastoral (Twiddy 2019) et revolutionary lesbian feminist pastoral (Buell 1995)²⁹⁹

Ce n'est évidemment pas ici le lieu pour passer en revue toutes ces catégories critiques. Nous nous limiterons seulement à dire que, par rapport à d'autres travaux récents qui associent pastorale et écologie, celui de Gifford est parmi les plus théoriquement fondés. Reste le fait que, dans le cadre de cette thèse, la définition de pastorale est nettement plus restreinte, surtout par rapport à la seconde acception qu'il propose, la sélection des survivances fortes de la tradition pastorale dans la poésie européenne reposant sur des critères qui tentent de tenir ensemble caractéristiques formelles et thématiques. Cependant, certaines des intuitions contenues dans la catégorie de « post-pastoral » et, plus généralement, sa lecture écologique de la pastorale, peuvent être rattachés à la fonction sociohistorique de la tradition pastorale, et pourront donc être utilisés pour analyser en particulier les textes les plus récents, où les préoccupations liées à la crise climatique et au rapport de l'homme avec l'environnement entrent dans les conflits thématiques à l'intérieur des survivances fortes.

²⁹⁹ T. Gifford, *Pastoral*, op. cit., p. 203.

PARTIE II. Entre métapoésie et sociohistoire : survivances fortes de la tradition pastorale dans la poésie européenne contemporaine (1933-2003)

Chapitre 3. Formes et fonctions de la tradition pastorale dans les survivances poétiques fortes entre les années 1930 et l'après-guerre

3.1. La poésie pastorale contemporaine entre métapoésie et sociohistoire : indications de lecture

Dans la deuxième partie de ce travail s'ouvre le chantier de l'analyse textuelle. Il s'agira de vérifier les hypothèses formulées dans la première partie au moyen d'une série d'exercices de *close-reading* et de comparaisons. Pour des raisons de commodité et de cohérence, cette seconde partie comporte également deux chapitres, qui correspondent à deux périodes : le troisième chapitre analysera les reprises de la pastorale entre les années 1930 et l'après-guerre ; le quatrième chapitre, celles allant de la Guerre froide au début des années 2000. Une telle division ne cherche pas à insinuer qu'il n'existe aucune connexion possible entre le groupe de survivances analysées dans le troisième chapitre et celles du quatrième. Cependant, la préférence pour cette division chronologique est justifiée par une série de raisons, et tout d'abord par le désir de démentir un préjugé encore particulièrement répandu concernant la pastorale comme pratique littéraire escapistes et détachée des conditions historiques, politiques et sociales dans lesquelles elle est produite. Au contraire, nous verrons comment, du moins dans ses reprises poétiques contemporaines, la pastorale se configure comme une pratique littéraire qui — même dans les modalités obliques et indirectes qui lui sont propres — cherche précisément à affronter ces conditions. Voici donc en partie expliquée le choix d'un critère chronologique, mais la structure de cette seconde partie est déterminée par d'autres considérations qu'il sera opportun de clarifier dès le départ.

Le *focus* de ce troisième chapitre est constitué par *The Age of Anxiety : A Baroque Eclogue* de W. H. Auden (1947), une sorte de centre décentré autour duquel graviteront

les autres survivances qui le précèdent ; tandis que, dans le quatrième chapitre, *IX Ecloghe* d'Andrea Zanzotto (1962) et *Dans de la Nature* de Philippe Beck (2003) seront les deux foyers de l'ellipse. La plus grande importance attribuée à ces trois textes ne découle pas d'une hiérarchie de type qualitatif. Elle est justifiée, d'une part, par nos compétences linguistiques, et d'autre part, par le fait que les œuvres d'Auden, Zanzotto et Beck constituent les trois survivances dans lesquelles la pastorale prend la forme, plus vaste et complexe, d'un livre.

De plus, dans le cas de ce troisième chapitre, les circonstances historiques qui se reflètent dans *The Age of Anxiety* en font une œuvre qui est à la fois un sommet et une césure dans une certaine manière de penser la subjectivité et la culture européennes. Considérant la longue période de l'histoire européenne du XX^e siècle, la Seconde Guerre mondiale, « the epicentre and determining episode of Europe's troubled history in the twentieth century »³⁰⁰, clôt une phase et en ouvre une autre : rien, après, ne sera plus comme avant. Le poème d'Auden se trouve en équilibre sur cette crête. Ainsi, en partant de la déclinaison particulière des fonctions métopoétique et sociohistorique de la pastorale dans ce texte, une série de comparaisons seront mis en place : avec les survivances fortes qui précèdent le conflit (les quatre églogues de MacNeice) et avec celles qui ont été composées alors que la guerre était encore en cours (comme c'est le cas de Radnóti et Miłosz). La comparaison ne vise pas à dire des choses nouvelles sur les textes considérés individuellement, mais plutôt, avec la pastorale comme fil conducteur, à souligner les similitudes sans éliminer les différences : nous pourrions constater, par exemple, comment le contenu des deux fonctions varie selon le poète et le texte en question et comment, parmi les causes historiques et culturelles de cette variation, la Seconde Guerre mondiale — avec la triste parabole de son début, déroulement et fin — joue un rôle non négligeable.

3.2. Corale. Baroque, mais toujours une églogue : *The Age of Anxiety* et la tradition pastorale dans la critique audenienne et dans la *Pastoral Theory*

³⁰⁰ Ian Kershaw, *To Hell and Back: Europe 1914-1949*, London, Penguin, 2015, pp. 1-2.

Ce que Thomas Hubbard appellerait la « literary filiation »³⁰¹ de *The Age of Anxiety*³⁰² avec la tradition pastorale est déclaré dès son sous-titre, *A Baroque Eclogue*, qui renvoie à la forme originaire dans laquelle cette tradition s'est exprimée depuis Théocrite et Virgile. Même le titre du poème, si on y réfléchit bien, fait un clin d'œil à cet âge d'or qui, depuis la quatrième églogue, a souvent été considéré par les critiques comme la « central fiction » de cette convention : une référence antiphrastique dans ce cas (puisque l'âge n'est plus doré, mais angoissé), qui annonce le caractère ironique de l'opération d'Auden. Grâce à Alan Jacobs, nous savons que même sur la jaquette de la première édition américaine (1947), confiée à son assistant Alan Ansen mais éditée (voire réécrite) par Auden, cet élément n'est pas seulement mis en valeur, mais utilisé dès le début pour définir l'œuvre : « Mr. Auden's latest poem », précise la jaquette, « is an eclogue; that is to say, it adopts the pastoral convention in which a natural setting is contrasted with an artificial style of diction »³⁰³. L'adjectif 'baroque' qui accompagne le substantif indique est un indice que la convention pastorale ne sera pas la seule avec laquelle Auden — assez 'baroquement' — expérimente. Toutefois, dès le paratexte, on devine que l'affiliation à cette tradition est particulièrement importante pour l'auteur dans la perspective d'une interprétation correcte du poème, qui aurait autrement pu être sous-titré *A Quest* ou *A Detective Story* (pour ne mentionner que deux autres formes avec lesquelles il s'amuse à expérimenter).

Néanmoins, la critique qui s'est consacrée à l'étude de *The Age of Anxiety* depuis la fin des années 1940 jusqu'à aujourd'hui ne semble pas avoir approfondi les liens du poème avec la tradition pastorale. Certes, outre la biographie critique *Early Auden, Later Auden: A Critical Biography*³⁰⁴ d'Edward Mendelson, dans les deux contributions incontournables pour la compréhension d'une œuvre notoirement difficile (et pour cette

³⁰¹ Thomas K. Hubbard, *The Pipes of Pan : Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998.

³⁰² W. H. Auden, *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*, New York, Random House, 1947. L'édition de référence sur laquelle sera menée l'analyse dans les pages qui suivent est : W.H. Auden, *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*, éd. Alan Jacobs, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2011. Étant donné que le poème sera cité plusieurs fois, nous nous contenterons d'indiquer le numéro de page dans le corps du texte, en l'accompagnant par l'abréviation : TAA. Nous citerons en note les réflexions d'Alan Jacobs contenues dans la précieuse introduction de cette édition.

³⁰³ A. Jacobs, *op. cit.*, p. xlv.

³⁰⁴ Edward Mendelson, *Early Auden, Later Auden: A Critical Biography*, Princeton e Oxford, Princeton University Press, 2017. Nous citons ici la dernière version, enrichie et mise à jour, qui présente pour la première fois les deux volumes réunis, alors qu'ils étaient initialement publiés séparément. *The Age of Anxiety* fait partie de ce que Mendelson appelle la période du *Later Auden*. La séparation entre les deux volumes (et les deux périodes) est de nature biographique et coïncide avec le départ du poète pour l'Amérique en 1939. La distinction entre un Auden anglais et un Auden américain est désormais devenue une habitude critique bien établie.

raison peu lue, bien qu'elle ait remporté le Pulitzer en 1948)³⁰⁵ — c'est-à-dire l'introduction de Jacobs à l'édition critique commentée³⁰⁶ et le chapitre de *W.H. Auden: A Commentary*³⁰⁷ de John Fuller consacré au poème — les références à la pastorale sont fréquemment signalées. Cependant, pour des raisons liées à l'approche généraliste de ces travaux, la question n'est qu'un des nombreux points soulevés par les deux chercheurs, dont l'objectif est de fournir au lecteur les outils nécessaires pour aborder la lecture du poème sans qu'il ne soit excessivement désorienté par son virtuosité, cette artificialité que Jacobs relie à son caractère baroque, et qui s'explique tant sur le plan formel que thématique (la variété des solutions métriques ; la combinaison de poésie, prose et drame ; le mélange de diverses conventions, tropes, textes et traditions, etc.)³⁰⁸. Il est plus curieux de constater que, parmi les articles en revue qui ont spécifiquement exploré *The Age of Anxiety*, même lorsque le lien avec la tradition pastorale est mentionné, il reste en marge. Le texte a été abordé en relation avec ses significations psychologiques, philosophiques ou religieuses, et avec les outils critiques les plus adaptés à chacune de ces exégèses, mais jamais avec ceux de la *Pastoral Theory*³⁰⁹.

³⁰⁵ « Extraordinarily famous for a book so little read; or, extraordinarily little read for a book so famous », A. Jacobs, *op. cit.*, p. xii.

³⁰⁶ « The eclogue is a classical form, associated since Virgil with the meditations of shepherds – usually in groups. [...] This setting means that the eclogue is also a bucolic form, which makes it odd that it should be attached to a poem that begins and end in New York city; but given the unpopulated visionary landscapes the characters move through, we cannot think the description merely ironic. Auden calls the poem a baroque eclogue, and that is still more curious, given the elaborate ornamentation we associate with that tradition: it offers anything but the simplicity and cleanness of line associated with the “classical”. Yet the description is apt: the verse of *The Age of Anxiety* is nothing if not ornamented, and the poet seems to take joy in the ornamenting », A. Jacobs, *op. cit.*, p. xxxviii.

³⁰⁷ « The work is subtitled “A Baroque Eclogue” and the traditional pastoral concerns may be intermittently glimpsed throughout the six parts », John Fuller, *W.H. Auden: A Commentary* [1998], London, Faber and Faber, 2007, p. 370.

³⁰⁸ Jacobs parle de « thematic » et « technical » « layering », A. Jacobs, *op. cit.*, p. xxxix.

³⁰⁹ Pour se faire une idée de la variété des approches au fil du temps, voir: Edward Callan, «Allegory in Auden's “The Age of Anxiety”», *Twentieth Century Literature*, vol. 10, n. 4, 1965, pp. 155-165 (il s'agit d'une lecture jungienne, qui approfondit la dimension fortement allégorique du texte, notamment en lien avec la relation entre les quatre personnages et les quatre types psychologiques de Jung ; il est dommage que la *Pastoral Theory* ne soit pas davantage exploitée par Callan, étant donné les liens historiques entre la pastorale et le régime allégorique représentatif) ; John R. Boly, «Auden and the Romantic Tradition in “The Age of Anxiety”», *Daedalus*, vol. 111, n. 3, 1982, pp. 149-171 (dans cette contribution, les six parties du poème sont lues comme une parodie, une graduelle déconstruction de l'humanisme romantique et de ses mythes. Il est surprenant que Boly, encore moins que Callan, ne fasse pas référence à la filiation de la pastorale, alors que son analyse pourrait en bénéficier plus que d'autres, étant donné qu'il travaille beaucoup avec l'intertextualité) ; Barbara Patrick, «Faith, Fantasy, and Art: The Detective-Deliverer in W. H. Auden's “The Age of Anxiety”», *South Atlantic Review*, vol. 53, n. 4, 1988, pp. 87-101, (l'article est centré sur la relation de l'œuvre avec ce que l'autrice appelle le ‘paradigme de l'histoire de détective’) ; Martina Pavlíková, «The concept of Anxiety and its reflections in Auden's work “The Age of Anxiety”», *European Journal of Science and Theology*, vol. 12, n.4, 2016, pp. 111-119 (il s'agit d'une comparaison entre *The Age of Anxiety* et le concept d'anxiété chez Kierkegaard, l'une des lectures et des inspirations d'Auden depuis le début des années 1940) ; Aldis H. Petriceks, «A State of Grace: Community, Self Consciousness, and Faith

Cela ne signifie pas que la critique audenienne n'ait pas largement exploré, en relation tant avec le poème qu'avec le reste de sa production poétique, la fascination d'Auden pour une série de thématiques traditionnellement associées à la littérature pastorale, surtout celle pour le mythe arcadien qui, chez lui, se superpose souvent à d'autres mythes similaires, comme par exemple celui de l'Éden³¹⁰ — « his nearly lifelong obsession with the poetic and mythological “green world” Auden variously calls Arcadia or Eden or simply the Good Place »³¹¹. Cependant, le fait reste que, surtout dans les analyses expressément consacrées à *The Age of Anxiety*, le centre d'intérêt se porte toujours ailleurs.

Même dans les essais où le poème est comparé à ceux d'autres auteurs, la situation ne change pas. Un précédent intéressant, dans notre cas, est celui de Beth Ellen Roberts et de son ouvrage *One Voice and Many: Modern Poets in Dialogue*³¹². Le livre s'interroge sur le problème philosophique de l'Un et du Multiple (et sur les déclinaisons possibles de cette dichotomie, comme par exemple Corps et Âme, Individu et Monde, Immanence et Transcendance), et explore la manière d'aborder la question dans certains textes poétiques anglophones de la première moitié du XX^e siècle. Plus précisément, Roberts associe cette préoccupation philosophique à une solution correspondante de type formel : son hypothèse est que la forme du dialogue est particulièrement apte à exprimer poétiquement

in W.H. Auden's "The Age of Anxiety", *Journal of Religion and Health*, 2024, disponible seulement en ligne, doi: 10.1007/s10943-024-02017-4, (comme nous pouvons le déduire du lieu de publication, il s'agit d'une lecture théologique et religieuse très intéressante qui se concentre principalement sur les deux monologues finaux : celui lié à la tradition juive de Rosetta et celui lié à la tradition chrétienne de Malin).

³¹⁰ Voir, par exemple, une des rares monographies françaises consacrées à Auden, qui insiste sur ce point : Pascal Aquien, *W.H. Auden. De l'Éden perdu au jardin des mots*, Paris, L'Harmattan, 1996. Auden fait une distinction entre inclination arcadique et utopique. Dans « Dingley Dell And The Fleet » il écrit : « Our dream pictures of the Happy Place where suffering and evil are unknown are of two kinds, the Edens and the New Jerusalems. Though it is possible for the same individual to imagine both, it is unlikely that his interest in both will be equal and I suspect that between the Arcadian whose favorite daydream is of Eden, and the Utopian whose favorite daydream is of New Jerusalem there is a characterological gulf as unbridgeable as that between Blake's Prolifics and Devourers ». W.H. Auden, *The Dyer's Hand and Other Essays*, New York, Random House, 1948, p. 409. Sur ce même point, Jacobs commente : « One way to confront this predicament [la condition de l'homme après la Chute, n.d.R.] is to seek a return to an innocent past; another is to press forward to a perfected future. Auden called these opposing inclinations Arcadian and Utopian, and discerned in them a strict temperamental divide. [...] Auden consistently considered himself and Arcadian and he could be withering about Utopianism. [...] Given Auden's position on the Arcadian/Utopian axis, then, it is perhaps surprising that *The Age of Anxiety* is less concerned with the social dangers produced by the Utopian than with the personal temptations facing the Arcadian ». A. Jacobs, *op. cit.*, pp. xxi-xxii.

³¹¹ *Ibid.*, p. xi.

³¹² Beth Ellen Roberts, *One Voice and Many: Modern Poets in Dialogue*, Newark, University of Delaware Press, 2006.

l'idée de l'auteur à ce regard³¹³. L'étude se concentre notamment sur Thomas Hardy, W.H. Auden (*The Age of Anxiety*), T.S. Eliot, W.B. Yeats, Robert Frost et Louis MacNeice (les quatre églogues composées entre 1933 et 1937). Dans l'essai apparaissent donc deux des survivances fortes incluses dans cette thèse. Dans la vaste tradition des formes dialoguées en poésie, Roberts identifie quatre sous-catégories principales avec lesquelles ses poètes contemporains se confrontent : « poets from across the philosophical spectrum produced adaptations of the conventional dialogue forms, which include eclogues, ballads, dialogues of body and soul, and dramatic verse »³¹⁴. Pourtant, si dans le cas de MacNeice, la chercheuse fait un renvoi plus explicite à la tradition pastorale, analysant explicitement ses textes comme des expérimentations avec la forme dialoguée de l'églogue, dans le cas d'Auden elle se contente de considérer *The Age of Anxiety* comme un exemple de « dramatic verse », mentionnant seulement en passant la convention pastorale. C'est dommage, car certains raisonnements très valides de Roberts bénéficieraient d'un plus grand recours à la critique pastorale comme support théorique ; de même, plus généralement, certains doutes exégétiques autour de *The Age of Anxiety* débattus par la critique pourraient être plus facilement résolus, et les dynamiques du texte plus profondément comprises.

Cependant, même en se tournant vers les travaux qui se situent dans ce cadre théorique et qui poussent l'exploration de la tradition pastorale jusqu'à l'époque contemporaine, il est rare de rencontrer des mentions de *The Age of Anxiety*. En particulier, parmi les contributions que nous avons fréquemment citées dans la première partie de ce travail, le poème d'Auden n'apparaît ni dans «Modern Eclogues»³¹⁵ de Paul Alpers (où figurent MacNeice, Radnóti, Zanzotto et Heaney), ni dans «Eclogues in

³¹³ « Not only do dialogue forms represent the paradox of the One and the Many in the presence of multiple voices derived from the one voice of the poet, these forms also allow the poet to represent different types of monistic and pluralistic philosophies through the manipulation of the distances inherent in dialogue poetry. Each poet's depictions of the relationships between individuals is informed by his understanding of the relationship between One and Many. While readers of dialogue poetry remain aware of the one voice behind the many speakers, pure dialogue forms — those without any narrative or other type of unifying voice — naturally tend toward a sense of plurality. The more that one believes that multiplicity predominates over unity, the less one believes in connections between individuals. As a means of representing the gaps between people, dialogue poetry has an advantage over lyric and narrative forms in that it contains three inherent types of distance, one more than the other forms. In lyric or narrative poetry, distances exist between the poet and the poem, and between the poem and the reader, but dialogue poetry also includes the distance between speakers », *ibid*, p. 22.

³¹⁴ *Ibid*.

³¹⁵ Paul Alpers, « Modern Eclogues », *TriQuarterly*, n. 116, 2003, pp. 20-56.

extremis: On the Staying Power of Pastoral»³¹⁶ de Seamus Heaney (MacNeice, Radnóti et Miłosz), ni dans « La letteratura pastorale »³¹⁷ de Franco Marengo (MacNeice, Miłosz et Zanzotto). La seule exception à cette lacune est un article de Francesca Mazzotta intitulé «Et in Arcadia ego. L'ecloga virgiliana tra Zanzotto e Auden»³¹⁸. La chercheuse centre cette comparaison sur une conception commune de la bucolique comme rêve de salut ; l'article est potentiellement intéressante, parce qu'il compare deux des survivances fortes incluses dans cette thèse et souligne la charge utopique de la tradition pastorale, mais, en fin de compte, il est peu utile pour ce que nous nous proposons de faire ici, notamment parce qu'il utilise peu les outils de la *Pastoral Theory* et parce que l'analyse textuelle de *The Age of Anxiety* est très peu approfondie.

En conclusion, et pour résumer, l'impression qui se dégage de la lecture de la bibliographie critique (celle expressément dédiée à *The Age of Anxiety*, celle qui le considère avec d'autres œuvres d'Auden, ou qui le compare avec d'autres auteurs ; celle qui s'inscrit dans le cadre de la *Pastoral Theory*) est que l'appartenance du poème à la tradition pastorale est généralement reconnue, mais pas considérée comme suffisamment centrale pour constituer une clé de lecture possible. En revanche, cette conviction soutient les pages qui suivent. Une lecture pastorale du poème peut contribuer à en éclairer davantage les significations. La conception de la pastorale d'Alpers³¹⁹ comme communauté (po)étique, gouvernée tant sur le plan formel que thématique par des dynamiques de « suspension » et « responsiveness », et celle de pastorale complexe formulée par Marx³²⁰, dans laquelle Machine et Jardin s'affrontent dans un dispositif de force et contre-force, feront ressortir les fonctions métapoétique et sociohistorique que la reprise de cette tradition joue au sein du texte.

³¹⁶ Seamus Heaney, « Eclogues in extremis: On the Staying Power of Pastoral », *Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature*, vol. 103C, n. 1, 2003, p. 1-12

³¹⁷ Franco Marengo, « La letteratura pastorale », dans Piero Boitani et Massimo Fusillo (dir.), *La Letteratura Europea. Volume II. Generi letterari*, Torino, UTET, 2014, pp. 291-315, cit. pp. 293-94.

³¹⁸ Francesca Mazzotta, «Et in Arcadia ego. L'ecloga virgiliana tra Zanzotto e Auden», *L'Ulisse*, n. 23, 2020, pp. 286-301.

³¹⁹ P. Alpers, *What is Pastoral?*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1996; P. Alpers, *The Singer of the Eclogues: A Study on Virgilian Pastoral* [1969], Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 2022.

³²⁰ Leo Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America* [1964], New York, Oxford University Press, 2000.

3. 3. *Aria*. « As we hoped we have come / Together again »: la communauté pastorale dans *The Age of Anxiety*

*The Age of Anxiety begins in fear and doubt, but the four protagonists find some comfort in sharing their distress. In even this accidental and temporary community there arises the possibility of what Auden once called "local understanding". Certain anxieties may be overcome not by the altering of geopolitical conditions but by the cultivation of mutual sympathy*³²¹

Voici les premières lignes de l'introduction de Jacobs à l'édition critique de *The Age of Anxiety*. Il ne s'agit pas d'une lecture pastorale du texte. Pourtant, dès les premiers mots, l'effet de résonance entre certains termes employés et des caractéristiques fondamentales de la pastorale selon Alpers est assez frappant. L'expert d'Auden mentionne dès le début le terme « community » ; le concept de communauté, poétique et humaine, constitue justement le pivot autour duquel tournent les réflexions qu'Alpers élabore tant dans *The Singer of the Eclogues* que dans *What is Pastoral?*, où il considère comme pastorales les pratiques poétiques « that bring "shepherds" together »³²². De plus, l'objectif de cette communauté est le partage (« sharing ») d'un malaise (« fear », « doubt », « distress », dit Jacobs, puis il reprend également le terme spécifique utilisé par Auden, « anxiety ») ; un partage qui a pour effet une consolation (« find some comfort »). De la même manière, Alpers explique à de nombreuses reprises que la pastorale doit être comprise avant tout comme « a poetic practice that makes up for a loss, a separation, or an absence »³²³. Enfin, les deux adjectifs choisis par Jacobs pour décrire cette communauté, « temporary » et « mutual », rappellent de très près la « suspension » (qui renvoie à sa nature temporaire) et la « responsiveness » (qui renvoie à sa nature réciproque) qui gouvernent le fonctionnement et les dynamiques du mo(n)de pastoral selon Alpers.

Effectivement, l'idée de pastorale en tant que convention dans son acception latine de *convenire*, c'est-à-dire de se réunir, centrale dans les réflexions d'Alpers, se manifeste dans *The Age of Anxiety* dans toute son intensité. Il ne faut pas se laisser tromper par le

³²¹ A. Jacobs, *op.cit.*, p. xi. L'italique est de notre part.

³²² P. Alpers, *What is Pastoral?*, *op. cit.*, p. 134.

³²³ *Ibid.*, p. 89.

cadre urbain dans lequel l'histoire s'ouvre : le poème est une églogue car il est construit et modulé autour d'une rencontre de type pastoral. La communauté que, en petit, les quatre protagonistes représentent — celle qu'ils construisent progressivement, se rassemblant dans un même espace réel et symbolique, et se retrouvant dans une temporaire communion — renvoie, allégoriquement, à des formes de communautés plus vastes et plus complexes. La première, que l'on pourrait définir *sub specie temporis*, est la communauté humaine telle qu'elle se présente dans la conjoncture historique où le poème est situé, c'est-à-dire la nuit entre le premier et le deux novembre 1944, dans un bar de New York, pendant la Seconde Guerre mondiale (les « geopolitical conditions » dont parle Jacobs). L'autre, *sub specie aeternitatis*, est l'humanité universellement conçue, ce qui pour Auden caractérise 'l'humain' en tout lieu et en tout temps, avec des nuances allant de l'existentiel au religieux (le deux novembre, comme le rappelle le narrateur, est « the night of All Souls »³²⁴). Dans les deux cas, les personnages chargés de représenter ces communautés sont caractérisés par un état d'« anxiety » que nous pouvons relier, selon le niveau allégorique où l'on se situe, à des causes relatives ou absolues. La fonction de la pastorale est précisément celle de recomposer les situations de séparation, division et fragmentation créées par l'anxiété³²⁵.

Partons de la fragmentation de la communauté *sub specie temporis*. Dès la première partie, le « Prologue », la guerre est conçue comme un phénomène capable d'interrompre (« breaks down ») le cours autrement linéaire de l'histoire (« the historical process »). En temps de guerre, « everybody is reduced to the anxious status of a shady character or a displaced person » (*TAA*, p. 3). Il n'est pas anodin que, tout comme le Melibée de la première églogue virgilienne, les quatre protagonistes soient tous des exilés³²⁶ (reflétant en cela la situation biographique de l'auteur) : Quant a émigré aux États-Unis depuis l'Irlande à l'âge de six ans ; Malin fait partie de la « Canadian Air Force » ; Rosetta ne cesse de regretter les paysages ruraux de son enfance anglaise ; même l'américain Emble n'est pas originaire de la *City*, mais vient du Midwest. De plus, le personnage du vieux

³²⁴ A. Jacobs, *op. cit.*, p. 6. Fuller nous informe sur la dimension communautaire de la Toussaint, entendue comme le jour où la communauté trans-historique des pécheurs se réunit sous le signe du repentir (« the common purgation through death »). La référence d'Auden pour ce concept est Eugen Rosenstock-Huessy (*Out of Revolution*, 1939). J. Fuller, *op. cit.*, p. 371.

³²⁵ En ce sens, l'analyse de *The Age of Anxiety* menée par Roberts en adoptant la perspective philosophique de l'Un et du Multiple est particulièrement adaptée. La chercheuse souligne l'ampleur différente des diverses séparations: « Auden's insistence on the possibility of a relationship between an individual and society and between the individual and a transcendent God », B. E. Roberts, *op. cit.*, p. 31.

³²⁶ A. Jacobs, *op. cit.*, p. vii.

duc dans *As You Like It* de Shakespeare, l'un des hypotextes pastorales du poème, se trouve également en exil dans la forêt d'Arden avec les membres de sa cour, où il a formé une communauté pastorale. L'anxiété du titre est donc avant tout une condition historique de *displacement* due à la guerre en cours.

Plus généralement, mais toujours sur un plan historique, l'anxiété est liée à ce que, dans une lettre à Theodore Spencer, Auden appelle « the great vice of our age », à savoir le fait que « we are all not only actors but know we are »³²⁷. La même idée, exprimée différemment, apparaît plusieurs fois dans les six parties du poème. Le passage où elle est exposée de manière plus étendue est l'incipit en prose de la cinquième partie, « The Masque », la section la plus carnavalesque du poème qui, selon Fuller, « takes up the pastoral mode of the work more deliberately »³²⁸, et dans laquelle le narrateur affirme : « Human beings are, necessarily, actors who cannot become something before they have first pretended to be it; and they can be divided, not into the hypocritical and the sincere, but into the sane who know they are acting and the mad who do not » (*TAA*, p. 87). À ce point de l'histoire, les quatre ne sont plus dans le bar, mais dans l'appartement de Rosetta, et mettent en scène un mariage symbolique entre le seul personnage féminin et le jeune Emble. Ainsi, bien qu'il ne s'agisse pas de bergers de la convention classique, les personnages du poème en constituent sans aucun doute des équivalents, non seulement pour leur caractère allégorique, pour cette représentativité qui est si importante pour Alpers, mais aussi parce qu'ils sont caractérisés par ce que le critique américain appellerait « performative self-consciousness »³²⁹. Tout comme, depuis Théocrite et Virgile, les bergers sont avant tout des masques, *personae* de poètes et du poète, les quatre protagonistes sont conscients de jouer un rôle. Ils sont donc des figures, dans le sens où Auerbach pourrait entendre ce terme, mais aussi des figurants. Dans *The Age of Anxiety*, cette dimension théâtrale — qui se renforce dans la pastorale du XVI^e et XVII^e siècles, où l'églogue s'hybride avec le drame — a une provenance clairement shakespearienne (rappelons qu'au moment de sa composition, Auden donne un cours sur Shakespeare³³⁰). Dans la lettre déjà citée, le poète définit les hommes contemporains comme des « re-duplicated Hamlets » ; toutefois, dans le cas de *The Age of Anxiety*, la référence la plus

³²⁷ Nous pouvons lire la citation tirée de la lettre à Spencer dans Fuller et Jacobs. A. Jacobs, *op. cit.*, p. xxxiii; J. Fuller, *op. cit.*, p. 370.

³²⁸ J. Fuller, *op. cit.*, p. 384.

³²⁹ P. Alpers, *What is Pastoral?*, *op. cit.*, p. 203.

³³⁰ A. Jacobs, *op. cit.*, p. xiii.

immédiate est surtout à *As You Like It*. Dans la deuxième partie du poème, « The Seven Ages », Auden réécrit le monologue sur les sept âges de l'homme que Jaques prononce dans la deuxième scène du septième acte. Ce qui dans Shakespeare était un monologue devient un dialogue à quatre³³¹, dans lequel Malin introduit les caractéristiques générales de chaque âge, et les trois autres ajoutent des vers où se reflètent, plus ou moins ouvertement, leurs histoires autobiographiques. Le monologue de Jaques commence par une analogie entre le monde et le théâtre : « All the world's a stage, / And all the men and women merely players; / They have their exits and their entrances, / And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages »³³². Dans l'analyse d'Alpers, la dimension théâtrale d'Arden, où les personnages de la cour sont temporairement exilés et où se déroule l'intrigue, est directement mise en relation avec la tradition pastorale dans laquelle la comédie s'insère. Dans l'espace pastoral et théâtral de la forêt, comme Shakespeare fait dire au bouffon Touchstone dans la quatrième scène du troisième acte, « the truest poetry is the most feigning »³³³ : les personnages parviennent à être authentiques précisément en se cachant derrière leurs masques pastoraux. Cela est particulièrement vrai dans le cas de Rosalind (notez la similitude du nom avec celui de Rosetta), qui, déguisée en homme, peut paradoxalement être elle-même, mettant en scène son amour pour Orlando sous les traits de son conseiller amoureux, sans être découverte, du moins au début. « Acting in disguise », soutient Alpers, « enables her to express her love »³³⁴. L'espace d'Arden correspond à l'espace du bar, du taxi et ensuite de l'appartement dans lequel se retrouvent les quatre protagonistes, et aussi aux espaces imaginaires qu'ils visitent pendant la soirée. Cependant, dans le poème d'Auden, la dissociation typique du travestissement, qui implique toujours une différence entre ce que l'on est et ce que l'on apparaît, semble particulièrement douloureuse et angoissante. Cela est efficacement rendu par le champ métaphorique du miroir³³⁵, actif dans le poème depuis le « Prologue ». Regardant son reflet, Quant considère que « as so often happens in the modern world [...] there was no one-to-one correspondence between his social or economic position and his private mental life » (*TAA*, p. 6), et Malin, peu après, affirme que « Man has no means; his mirrors distort » (*TAA*, p. 7). Encore une fois, il s'agit d'une situation de dissociation

³³¹ Jacobs le définit comme « polyphonic »; cette conversation est le premier moment où les personnages « first begin to emerge as distinct types ». A. Jacobs, *op. cit.*, p. xxvii.

³³² L'édition dont il est question, et à laquelle nous renvoyons, est : William Shakespeare, *Shakespeare in Production. As You Like It*, éd. Cynthia Marshall, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 165.

³³³ *Ibid.*, p. 191.

³³⁴ P. Alpers, *What is Pastoral?*, *op. cit.*, p. 77.

³³⁵ Sur la question du miroir, voir : A. Jacobs, *op. cit.*, pp. XIV, XV.

que Quant (et donc Auden) ramène au « modern world », à l'époque contemporaine. Pour utiliser un terme proposé par Schiller dans *Über naive und sentimentalische Dichtung*, on pourrait dire que la condition des personnages de *The Age of Anxiety* est celle typique de l'homme (et du poète) sentimental. Être un individu sentimental signifie, au fond, être scindé et en même temps conscient de cette scission ; être séparé du monde, avec lequel il n'est plus possible d'entretenir des relations directes, comme le faisaient les hommes (et les poètes) naïves (qui écrivaient donc mimétiquement), mais seulement une relation médiée.

Tout comme, chez Schiller, la différence entre le naïf et le sentimental est parfois placée sur un plan diachronique, comme un changement qui s'opère à un moment donné dans l'histoire de l'homme, et parfois sur un plan synchronique (de sorte que le critique allemand peut distinguer, même parmi ses contemporains, des hommes et des poètes sentimentaux ou ingénus), l'angoisse des personnages d'Auden n'est pas seulement historique, mais semble constituer une caractéristique de l'humanité *sub specie aeternitatis*, c'est-à-dire une condition de l'homme en tout espace et temps. En ce sens, comme déjà noté par la critique, sa portée est de type existentiel, psychologique. Auden doit beaucoup au concept d'angoisse tel qu'il est exprimé par Kierkegaard et ensuite par son disciple Heidegger³³⁶. En plus des deux philosophes, une des références fondamentales dans *The Age of Anxiety* est Carl Gustav Jung. Chaque personnage du poème représente l'une des quatre facultés de la psyché individuées en *Psychologische Typen* (1921) : Malin est l'intellect, Rosetta le sentiment, Quant l'intuition et Emble la sensation³³⁷. Déjà dans un autre *long-poem* des années 1940, *For the Time Being* (1944), Auden avait utilisé (sans trop l'approfondir), la théorie de Jung à des fins poétiques, en plaçant la fragmentation de la psyché dans le contexte de la Chute, et donc en lui donnant une interprétation religieuse³³⁸ : « We who are four », il fait dire d'une seule voix aux quatre facultés, « Were once but one, Before his act of / Rebellion »³³⁹. L'acte de rébellion est le péché originel d'Adam et Ève, avec l'expulsion d'Éden. Un des quatre personnages de *The Age of Anxiety*, Emble, mentionne les tentatives (échouées) des hommes « to

³³⁶ J. Fuller, *op. cit.*, p. 373.

³³⁷ A. Jacobs, *op. cit.* p. xix; mais ce détail est mentionné dans toute contribution critique sur le poème.

³³⁸ A. Jacobs, *op. cit.*, p. xxx. Selon Jacobs, par rapport à *For the Time Being*, « *The Age of Anxiety* contains a much more serious and thoroughgoing attempt to appropriate the Jungian types and set them into meaningful interrelation », p. xx.

³³⁹ Pour les autres œuvres ou poèmes de Auden cités dans ce chapitre, nous faisons référence à : W.H. Auden, *Collected Poems* [1976, 1991], éd. Edward Mendelson, New York, Random House, «Modern Library Edition», 2007, p. 355.

restore / the primitive pact with pure feeling / Their flesh as it felt before sex was / (The archaic calm without cultural sin / Which her Adam is till his Eve does) » (*TAA*, p. 9). Ainsi, l'union des quatre personnages symbolise la recomposition temporaire d'un esprit fragmenté pour des raisons historiques (la guerre ; la condition de l'homme à l'époque contemporaine), mais aussi universelles, entre le psychologique et le religieux³⁴⁰. La dimension religieuse de l'angoisse est déjà présente chez Kierkegaard, mais une autre des références d'Auden est le théologien américain Reinhold Niebuhr, qui dans *The Nature and Destiny of Man* (1943), partant d'une tradition kierkegaardienne, lui fournit une explication entièrement religieuse, la ramenant au péché : « being both free and bound, both limited and limitless, [man, n.d.R.] is anxious. Anxiety is the inevitable concomitant of the paradox of freedom and finiteness in which man is involved. Anxiety is the internal precondition of sin. It is the inevitable spiritual state of man »³⁴¹.

En conclusion, dans ses nuances historiques, existentielles, psychologiques et religieuses, l'angoisse du titre intervient pour fragmenter l'individu et les différentes communautés dans lesquelles il voudrait se reconnaître. Comment l'*everyman* avec sa « relative strength to the world »³⁴², l'homme ordinaire que la tradition pastorale depuis Virgile a représenté à travers les bergers ou ses équivalents, peut-il affronter cette angoisse ? Comment peut-il « address this separation » ? L'épilogue du sous-titre nous avertit que la question sera traitée en termes pastoraux. Ainsi, une des manières les plus efficaces de lire le poème sera de suivre l'évolution de la communauté (po)étique et de ses significations tout au long de ses six parties.

3.4. *Recitativo*. Formes et fonctions de la tradition pastorale et de sa communauté sub specie temporis et aeternitatis

³⁴⁰ Jacobs insiste sur les deux dimensions allégoriques des quatre facultés : celle de l'unité psychique et celle de l'unité religieuse. Fuller, en revanche, se concentre davantage sur l'aspect psychologique et moins sur le religieux, en soutenant que, dans *The Age of Anxiety*, « this Christian application is not stressed », J. Fuller, *op. cit.*, p. 269. Nous nous orientons vers la première option.

³⁴¹ J. Fuller, *op. cit.*, p. 373.

³⁴² Angus Fletcher, «Utopian History and the Anatomy of Criticism», dans Murray Krieger (dir.), *Northrop Frye in Modern Criticism*, New York, Columbia University Press, 1966, pp. 31-74. Pour l'application du concept à la pastorale, nous renvoyons au deuxième chapitre de ce travail et à : P. Alpers, *What is Pastoral?*, *op. cit.*, p. 44.

Dès le « Prologue », nous assistons à l'effort de former une communauté à partir de quatre solitudes anxieuses de 1944, quatre individus intérieurement fragmentés, chacun plongé dans ses propres pensées de dissociation. Quant se regarde dans le miroir, demandant à son double : « does your self like mine / Taste of untruth ? » (*TAA*, p. 6); la vie de Malin en tant que « Medical Intelligence Officer » est « at once disjointed and mechanical, alternatively exhausting and idle » (*TAA*, p. 4) ; Rosetta lutte pour ignorer la réalité qui l'entoure et tente de se plonger dans son « favourite day-dream » (*TAA*, p. 5) ; Emble regarde autour de lui, mais seulement dans l'espoir de lire « in all those faces the answer to his own disquiet » (*TAA*, p. 5), et énumère une série d'adjectifs pour décrire lui-même et ses semblables : « estranged », « aloof », « malcontented », « tense », « optative », « interrogating » (*TAA*, p. 8-9). À partir de cette situation initiale, et grâce aux interventions du narrateur dans les sections en prose³⁴³, une dynamique pastorale de socialisation du traumatisme par le dialogue se met progressivement en place ; un processus qui, dans la pastorale classique, amenait à la transformation en '*carmina*' ('chants') des souffrances liées à la mort (pensons à la cinquième églogue de Virgile), à l'amour non réciproque (deuxième et dixième), ou à l'injustice sociale (première et neuvième).

Dans ce cas, du moins dans un premier temps, le traumatisme est avant tout celui de la Seconde Guerre mondiale, et sa socialisation commence par la mention de ce même conflit³⁴⁴. Les dernières nouvelles du monde extérieur, qui parviennent dans l'espace du bar à travers la radio, poussent les protagonistes hors de leurs situations respectives d'isolement :

But now the radio, suddenly breaking in with its banal noises upon their separate senses of themselves, by compelling them to pay attention to a common world of great slaughter and much sorrow, began, without their knowledge, to draw these four strangers closer to each other (*TAA*, p. 9)

³⁴³ Voir, dans l'analyse de Roberts, la fonction justement unificatrice attribuée à cette voix extérieure, même si ses interventions ne sont pas interprétées de manière pastorale, mais en termes purement dramatiques : « his stage directions make use of narration, commentary, insight into the characters' thoughts, and double voicing to narrow the gaps between reader, poem, and poet even more than would be possible with conventional stage directions », B. E. Roberts, *op. cit.*, p. 32.

³⁴⁴ « The war itself plays an important part in the poem, through the radio announcements which continually break in upon the characters' explored consciousness to remind them of the violence and frivolity of the material world », J. Fuller, *op. cit.*, p. 369.

Dès lors, assis à leurs places, les quatre commencent à penser à la guerre. Leurs répliques sont encore introduites par le verbe « to think », donc nous restons dans le domaine du soliloque, mais les interventions apparaissent déjà liées par une dynamique de « responsiveness », signalée par le fait que chaque pensée se termine par un même refrain : « many have perished; more will » (*TAA*, p. 11)³⁴⁵. Chacun imagine des scènes de guerre, vécues (Malin, Emble) ou imaginées (Quant, Rosetta). Les pensées de Malin, souvenirs autobiographiques d'une récente bataille aérienne, sont particulièrement indicatives de la manière dont la guerre constitue un élément de fragmentation au sein de la communauté humaine, car le conflit crée diverses factions liées aux appartenances nationales. Le groupe auquel appartient Malin est décrit comme uni parce qu'opposé à un autre, dans ce qui est la dynamique typique de la construction d'une identité collective par opposition, grâce à l'identification d'un ennemi commun³⁴⁶. Auden rend cela très bien par l'utilisation antithétique d'adverbes et de pronoms : « Conscious in common of our closed Here / And of Them out There, thinking of Us / In a different dream, for we die in theirs / Who kill in ours and become fathers » (*TAA*, p. 10).

Ensuite, après une autre intervention de la radio, le narrateur note comment « they could no longer keep these thoughts to themselves, but turning towards each other on their wooden stools, became acquainted » (*TAA*, p. 15). L'échange devient alors effectif, les quatre commencent à se parler, les répliques en vers sont introduites par le verbe « to say ». Dès cette première conversation, il est clair que la guerre n'est pas la seule source de leur anxiété. Rappelons qu'Auden termine le poème après le conflit, donc il porte un regard récent mais déjà rétrospectif sur les événements. Lorsque Quant se permet d'imaginer la fin du conflit, il se demande : « after that, / what shall we will ? » (*TAA*, pp. 16-17). Rosetta considère alors que « What pain taught / Is soon forgotten; we celebrate / What ought to happen as if it were done », « Then back they come, / The fears we fear » (*TAA*, p. 17). La fin des hostilités ne coïncide donc pas avec la fin de la peur³⁴⁷. Si l'anxiété persiste, ses causes doivent être rattachées à un malaise plus large, peut-être déjà

³⁴⁵ Fuller parle de « an epic colouring in the Old English manner » et invite à la comparaison avec le *Deor*, ancien poème anglo-saxon où l'on retrouve « a rare instance of a refrain in Old English poetry », J. Fuller, *op. cit.*, p. 375. Callan en parle aussi, en soulignant la dimension ironique de la référence. Le refrain d'Auden « echoes - with a sardonic reversal of the note of hope - the refrain line from *Deor*: "That passed away: so may this". », E. Callan, « Allegory in Auden's "The Age of Anxiety" », art. cit., p. 158.

³⁴⁶ Voir : Umberto Eco, *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Milano, Bompiani, 2011.

³⁴⁷ « Though the events of the poem take place during the war, the writing of it continued once the war was over, and Auden is at considerable pains to show that the anxieties exacerbated by wartime do not evaporate when the war ends [...] The enemy vanquished, the anxieties remain, and are thereby revealed to have their source in something other than the immediacy of wartime fears », A. Jacobs, *op.cit.*, p. 15.

lié au type de monde qui se profile dans l'après-guerre. Ce n'est pas par hasard si l'intervention suivante de la radio est une publicité d'un appareil électroménager, dont l'achat est encouragé avec des tons pompeux et nationalistes : une touche sarcastique d'Auden à l'égard de la société de consommation³⁴⁸. Le dernier stade de formation de la communauté dans le « Prologue » est précédé précisément par le geste d'éteindre la radio, qui symbolise la volonté d'éliminer (ou mieux, en termes pastoraux : de suspendre) toute interférence du monde extérieur³⁴⁹. À la fin de la première partie, avec un jeu de mots typique du ton parodique du poème, Quant définit la compagnie par différents termes qui font référence à la « communauté » : « The Gung-Ho Group », « the Ganymede Club / For homesick young angels », « the Arctic League / Of Tropical Fish », « the Tomboy Fund / For Blushing Brides », « the Bide-a-wees / Of Sans-Souci » (*TAA*, p.21). Les verbes utilisés sont également importants, car ils renvoient à l'action de se réunir : « to fund », « to assemble ». Enfin, les quatre abandonnent leurs places pour s'asseoir à la même table.

Entre « Prologue » et « Epilogue », les parties qui composent le poème peuvent être lues comme autant de tentatives de formation d'une communauté pastorale (po)étique ; en même temps, chacune entretient une relation ironique avec la convention pastorale, dans la mesure où elle critique, renverse ou se moque de certains de ses aspects. Dans les différentes sections, les personnages examinent plusieurs options comme antidote à l'anxiété historique et absolue qui les accable. Comme l'ont souligné les critiques, ce sont des tentatives qui échouent (et ici intervient la « suspension »), mais qui, d'une certaine manière, renforcent aussi les liens entre les protagonistes (et ici intervient la « responsiveness »), préparant le terrain pour les suivants, jusqu'à la fin du poème³⁵⁰.

Dans « The Seven Ages », la conversation autour des sept âges de l'homme dirigée par l'Intellect-Malin ne mène à aucune vérité définitive à ce sujet ; elle reste donc suspendue, mais ce qui est amplifié à travers l'échange, c'est un sentiment de partage, de compréhension. C'est ainsi que se termine, en effet, cette deuxième partie, et la troisième est annoncée :

³⁴⁸ A. Jacobs, *op.cit.*, pp. 18-19.

³⁴⁹ « Quant's speech silencing the radio describes the quartet as united in their sense of being removed from their proper environment », J. Fuller, *op.cit.*, p. 375.

³⁵⁰ « So two speak at length; one disappears with a joke; one is unconscious. The Four Faculties do not become, again, One; they remain separate and disproportionate. It might not be immediately obvious why the poem brings them together at all », A. Jacobs, *op. cit.* p. xvi.

For it can happen, if circumstances are otherwise propitious, that members of a group in this condition establish a rapport in which communication of thoughts and feeling is so accurate and instantaneous, that they appear to function as a single organism. [...] The more completely these four forgot their surroundings and lost their sense of time, the more sensitively aware of each other they became, until they achieved in their dream that rare community which is otherwise only attained in states of extreme wakefulness. But that did not happen all at once (*TAA*, p. 46).

À partir de la troisième partie, « The Seven Stages », la portée allégorique de cette communauté devient de plus en plus universelle. Si l'une des dynamiques les plus intéressantes du texte est celle qui consiste à reprendre la tradition pastorale dans le but de miner de l'intérieur certaines espérances qui lui sont typiquement associées, ici on critique la nostalgie arcadienne de l'Âge d'Or qui se superpose à celle pour un Eden désormais perdu. La forme pastorale est hybridée avec ce que Auden lui-même a défini ailleurs comme « Dream Quest »³⁵¹. En effet, du cadre réaliste du bar on passe à une ambiance onirique, de la situation statique de la conversation à celle plus dynamique du voyage. Les quatre protagonistes se déplacent à travers sept étapes qui renvoient, entre autres, à la structure du Purgatoire de Dante³⁵². L'objectif commun de leur quête est ainsi décrit : « they sought that state of prehistoric happiness which, by human beings, can only be imagined in terms of a landscape bearing a symbolic resemblance to the human body » (*TAA*, p. 46). Leur guide sera Rosetta, le sentiment, qui « in somewhat whimsical terms of pastoral chivalry »³⁵³ est investie par Quant du rôle pastoral de « peregrine nymph » et de la mission de montrer à « your shepherds », les trois personnages masculins, « the route to hope and health », « the journey homeward », « the Quiet Kingdom », « the regressive road to Grandmother's house » (*TAA*, pp. 45-46). Cet état de bonheur

³⁵¹ Auden propose, dans un essai en prose consacré à Kafka et intitulé « K's Quest », plusieurs sous-catégories possibles de la quête et de ses héros dans la littérature. Le but de la « Dream Quest », dans laquelle s'inscrit le poème, n'est pas un objet mais un type de connaissance spirituelle, abstraite. L'essai peut être lu dans : W. H. Auden, , *The Complete Works of W.H. Auden. Prose. Volume II 1939-1948*, éd. E. Mendelson, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2002, pp. 282-286. Pour une analyse du symbole de la *Quest* dans *The Age of Anxiety*, voir aussi : Monroe K. Spears, «The Dominant Symbols of Auden's Poetry», *The Sewanee Review*, vol. 59, No. 3 , 1951, pp. 392-425.

³⁵² Fuller suggère le lien avec « Dante's seven cycles of purgation and the vision of Paradise in Canto XXVIII of the Purgatorio », J. Fuller, *op. cit.*, p. 374.

³⁵³ *Ibid.*, p. 378.

préhistorique dont parle Auden est le désir des individus d'inclinaison arcadienne (parmi lesquels il se comptait, et dont surtout Rosetta est la représentante³⁵⁴). Pour donner une idée de la stratification des conventions qui caractérise cette partie, il faut noter que la nature symbolique du paysage traversé renvoie également à la tradition du paysage moralisé ; tandis que le lien entre le paysage et le corps humain est tiré du *Zohar*, un texte mystique juif dans lequel chaque émanation de Dieu (*Sefirot*) est associée à une partie du corps³⁵⁵. Le 'bouffon' Auden mélange ainsi un mythe pré-chrétien comme celui de l'Arcadie avec ses équivalents dans la tradition judéo-chrétienne, comme il le fera d'ailleurs à la fin du poème. Cette troisième partie est parmi les plus complexes de *The Age of Anxiety*, il suffit de constater la variété des interprétations auxquelles sont arrivés les chercheurs qui ont tenté de préciser les parties du corps associées aux divers paysages et leurs significations symboliques³⁵⁶. Dans le cadre de notre propos, une telle opération n'est pas vraiment cruciale. Ce qui importe, c'est qu'à la fin du voyage, l'Eden n'est qu'à peine entrevu, et l'Arcadie se révèle être inaccessible, mais surtout que, parmi les liens qui commencent à se former au sein de la communauté, une préférence émerge, celle entre Rosetta et Emble : « What they had just dreamed they could no longer recall exactly, but when EMBLE and ROSETTA looked at each other, they were conscious of some shared secret which it might be dangerous to remember too well » (*TAA*, p. 81). Cette affinité, qui représente la possibilité du couple comme forme particulière de communauté, sera centrale dans les dynamiques de « The Masque », une revisitation parodique du thème amoureux déjà central dans l'intrigue pastorale.

Cependant, avant d'arriver à cette cinquième partie, il faudra traverser le court mais intense intermède de la quatrième, « The Dirge » ('la marche funèbre'), qui joue avec une autre sous-catégorie traditionnellement associée à la convention : l'élégie pastorale, le lament. Si dans « The Seven Stages » l'espoir régressif de l'inclinaison arcadienne est définitivement mis de côté, « The Dirge » constitue un adieu équivalent à l'espoir utopique, celui qui voudrait réaliser le « Good Place » politiquement, sous forme de

³⁵⁴ « Rosetta is the chief Arcadian of *The Age of Anxiety* », « the landscapes she idealizes are largely associated with the Pennine range of northern England, which Auden identified as his Eden », A. Jacobs, *op. cit.*, p. xxi; p. xxv.

³⁵⁵ Sur la stratification de convention pastorale, *Detective Story*, *Dream Quest*, paysage moralisé et *Zohar*, voir Jacobs. Il est particulièrement intéressant le lien qu'il établit entre l'églogue et le *Zohar*, lorsqu'il considère que « the *Zohar* is actually an odd kind of eclogue, with rabbis rather than shepherds; the characters drift through Israel, pausing to rest under the trees so they can converse about matter divine, in almost exactly the way that Arcadian shepherds lie about on hillsides contemplating the beauty of local shepherdesses », *ibid.*, p. xxxvii.

³⁵⁶ Les interprétations sur ce sujet diffèrent, notamment celles de Fuller et de Callan, déjà mentionnées.

société parfaite, dans le futur. Une différence similaire avait déjà été posée en *Über naive und sentimentalische Dichtung* entre l'idylle arcadienne et l'utopique ; le philosophe allemand penchait pour le second, pas encore réalisé en littérature. Dès le « Prologue », Malin avait averti le lecteur que le poème traiterait d'un double échec, en affirmant, à propos de l'homme, que « His greenest Arcadias have ghosts too; / His Utopias tempt to eternal youth / Or self slaughter » (*TAA*, p. 7) et, à propos de la direction de la quête, qu'ils auraient pu aller en arrière dans le temps, « to the wild past / When, beaten back, banished to their cirques / The horse-shoe glaciers curled up and died, / And cold-blooded through conifers slouched / Fumbling amphibians », ou en avant, « forward into / Tidy utopias of eternal spring, / Vitamins, villas, visas for dogs / And art for all » (*TAA*, p. 19). Pendant qu'ils se déplacent en taxi vers l'appartement de Rosetta, les quatre entonnent un lament pour le monde qui joue avec le tradition du chant-lament cosmogonique de matrice hésiodéenne-lucrétienne (« Sob heavy world, / Sob as you spin », *TAA*, p. 84), et avec celui prononcé par Silène dans la sixième églogue de Virgile. Malgré les tentatives échouées des parties précédentes, ici la dynamique de « responsiveness » de la communauté est considérablement renforcée. Un indice de cela se trouve dans les modalités mêmes de l'énonciation. En effet, pour la première fois, les quatre ne se relaient pas dans les répliques, mais entonnent ensemble le même lament. Unis, bien que négativement, par ce que le narrateur définit comme un « mutual mood of discouragement », « they now lamented thus » (*TAA*, p. 83). Au centre de l'élégie se trouve la disparition d'une figure semi-divine, « some semi-divine stranger with superhuman powers, some Gilgamesh or Napoleon, some Solon or Sherlock Holmes », définie aussi comme « Our lost dad, / Our colossal father » (*TAA*, pp. 83-84). Sur ce personnage s'entassent plusieurs significations. De manière générale, il représente une instance d'ordre et de protection, avec des nuances allant du psychologique (le père comme symbole du Surmoi) au religieux (le Père comme Dieu). Soit qu'il soit mort, soit qu'il ait échoué sa mission, soit qu'il n'ait vraiment jamais existé, la communauté y doit renoncer. Rarement le passage a été associé à la plus grande élégie pastorale de tous les temps, à savoir la cinquième églogue de Virgile. Cela ne nous semble pourtant pas être une comparaison infructueuse, surtout car elle aide à faire émerger, parmi les diverses significations de « The Dirge », celle indéniablement politique. Dans la cinquième églogue, Mopsus et Ménalque chantent l'histoire de Daphnis, le berger mythique qui, mort d'amour, monte au ciel et devient une divinité tutélaire du monde bucolique. La critique virgilienne s'accorde à voir derrière cette figure un référent politique à César, qui, à l'époque de la composition des

Bucoliques, venait d'être assassiné. Dans la réalité bucolique limitée, Daphnis constitue un centre de gravité (tout comme la cinquième églogue est centrale parmi les dix du livre) : de son vivant, il est un chanteur incomparable et celui qui a institué en Arcadie certaines normes de civilisation³⁵⁷ ; de mort, les règles naturelles sur lesquelles repose le monde des bergers sont temporairement perturbées³⁵⁸ ; une fois monté au ciel, en protégeant son monde d'en haut, il représente une instance de paix³⁵⁹. De la même manière, le semi-dieu mystérieux d'Auden est défini comme un « shining eye », désormais éteint, « which enlightened the lampless and lifted up / The flat and foundering, reformed the weeds / into civil cereals and sobered the bulls » (*TAA*, p. 84). Une figure qui présente donc des points de contact avec une instance civilisatrice, un législateur (à commencer par la référence initiale à Solon), mais qui n'est pas, comme Daphnis, entièrement positive. Parmi les sous-textes de cette section, en effet, il y a aussi celui de la critique du mythe de l'homme seul aux commandes, à l'égard duquel Auden était particulièrement méfiant. Même les totalitarismes du XX^e siècle, en effet, naissent comme des formes déformées d'utopie politique (et parmi les références possibles à la figure mystérieuse de « The Dirge », il y a aussi le mythe du *Führer*, qui avait à tel point aveugler l'Allemagne)³⁶⁰. Auden écrira, en 1956, dans une reconstruction autobiographique de ses réflexions de l'époque :

The novelty and shock of the Nazis was that they made no pretense of believing in justice and liberty for all, and attacked Christianity on the grounds that to love one's neighbor as oneself was a command fit only for effeminate weaklings, not for the "healthy blood of the master race". Moreover, this utter denial of everything liberalism had ever stood for was arousing wild enthusiasm, not in some remote barbaric land outside the

³⁵⁷ « Daphnis et Armenias curru subiungere tigris / instituit, Daphnis thiasos inducere Bacchi et foliis lentas intexere mollibus hastas », [Buc, V, 29-31]. « Daphnis établit d'atteler même des tigres d'Arménie à un char ; Daphnis établit de faire venir les thiasos de Bacchus et d'entrelacer les hampes flexibles de souples feuillages », Virgile, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 37.

³⁵⁸ « Grandia saepe quibus mandavimus hordea sulcis, / infelix lolium et steriles nascuntur avenae ; / pro molli viola, pro purpureo narcissus / cardus et spinis surgit paliurus acutis » [Buc, V, 36-39], « Souvent, des sillons auxquelles nous avons confié de grandes orges, naissent l'inféconde ivraie et de folles avoines ; au lieu de la douce violette, au lieu du narcissus pourpré, surgissent le chardon et l'épine aux piquants acérés », *ibid.*

³⁵⁹ « Nec lupus insidias pecori, nec retia cervis / ulla dolum meditantur : amat bonus otia Daphnis » [Buc, V, 60-61], « Le loup ne trame plus de pièges pour le troupeau, ni les rets de ruse pour les cerfs : il aime les moments de repos, le bienfaisant Daphnis », *ibid.*, p. 39.

³⁶⁰ « It may well be that the war they are living through, which had been promoted in large part by the German cult of the Führer, has ended such dreams for them », A. Jacobs, *op. cit.*, p. xxvi.

pale, but in one of the most highly educated countries in Europe, a country one knew well and where one had many friends³⁶¹

Il ne s'agit pas seulement d'une condamnation du Nazisme comme forme hallucinatoire d'utopie collective qui dégénère en massacre. La critique de «The Dirge» (et, en général, de *The Age of Anxiety*) a une portée plus large, et s'adresse à toutes ces démocraties libérales (les européennes et l'américaine), complice, parce qu'elles n'avaient pas réussi à éviter la catastrophe. Si dans l'action civilisatrice de ce demi-dieu certains ont voulu voir, par exemple, le Roosevelt du *New Deal*, « a liberal humanist hero »³⁶², qui a impliqué les États-Unis dans le conflit, il ne faut pas exclure la référence à Truman, le président sur qui pèse la responsabilité historique d'avoir consenti au largage de la bombe nucléaire sur Hiroshima. En effet, comme nous aurons l'occasion de l'approfondir, parmi les angoisses sociohistoriques qui imprègnent le poème, il y a aussi l'angoisse atomique (même si elle sera beaucoup plus centrale dans une autre survivance forte de la pastorale des années 1960, à savoir *IX Ecloghe* de Zanzotto).

Le lamentation termine lorsque les quatre arrivent à l'appartement (« The Masque »), et, acteurs conscients de jouer chacun un rôle, ils tentent d'alléger l'atmosphère funèbre. Cette cinquième partie est la plus théâtrale du poème. Cependant, à travers la parodie et le déguisement, on arrivera à une autre vérité de type négatif³⁶³. Ici, l'option érotique ou amoureuse comme solution à l'angoisse est explorée et écartée. Toutefois, dans les verbes utilisés pour les échanges et dans le type d'énonciation, nous pouvons remarquer un renforcement des dynamiques pastorales de « responsiveness » au sein de la communauté. En s'approchant toujours plus de la convention classique, les personnages commencent à chanter (« to sing »), seuls ou ensemble. Le virtuosisme d'Auden, son goût pour le pastiche, s'expriment dans une « old prospector's ballad » (*TAA*, p. 88), une ballade chantée par Quant sur un mineur, riche en sous-entendus sexuels; dans une « folksong from a Fen District » (*TAA*, p. 88), chanson d'amour chantée par Malin; dans le morceau que Rosetta et Emble chantent ensemble en dansant, qui fait

³⁶¹ James Albert Pike, *Modern Canterbury Pilgrims. The Story of Twenty-Three Converts, and Why They Chose the Anglican Communion*, London, A. R. Mowbray & Co, 1956.

³⁶² J. Fuller, *op. cit.*, p. 383.

³⁶³ « It is a piece of self-consciously artificial play-acting [...] that they are indeed “play-acting” in this scene lies near the heart of the matter [...] The masque is both a religious and sexual game [...] paradoxically, it is in the artificiality of game playing that we are most likely to be surprised by our real feelings », A. Jacobs, *op. cit.*, pp. xxxiii-xxxiv.

référence à la tradition du *drottkaett* (*TAA*, p. 88-89)³⁶⁴. Sur la même ligne parodique, Malin improvise un hymne à Vénus, comme celui qui ouvre le *De Rerum Natura* de Lucrèce, dans lequel Vénus est la seule capable de distraire avec ses flatteries Mars, mettant fin à la guerre. Il le chante, cependant, tout en construisant un autel avec des sandwiches (*TAA*, p. 89)³⁶⁵. Emble et Rosetta échangent des vœux de mariage grotesques, puis Quant renverse le reste de son verre « as a libation » (*TAA*, p. 91) sur le tapis, tout en invoquant la protection des *lares domestici*, parodiant, entre autres, les apostrophes pastorales anglaise du XVII^e siècle, comme celle de *Lycidas* de Milton ou « The Mower to the Glowworms »³⁶⁶ de Marvell : « Ye little larvae », (*TAA*, p. 89) au lieu de « Yet once more, O ye laurels, and once more/ Ye myrtles brown »³⁶⁷ du premier, ou « Ye living lamps »³⁶⁸ du second). Cependant, bien que traitée de manière ironique, la question est extrêmement sérieuse, tout comme, pour les quatre protagonistes, sérieux est le besoin d'appartenir à une communauté, cette fois présidée par Eros:

In times of war even the crudest kind of positive affection between persons seems extraordinarily beautiful, a noble symbol of the peace and forgiveness of which the whole world stands so desperately in need. So to dancers and spectators alike, this quite casual attraction seemed and was of immense importance [...] Alcohol, lust, fatigue, and the longing to be good, had by now induced in them all a euphoric state in which it seemed as if it were only some trifling and easily rectifiable error, improper diet, inadequate schooling, or an outmoded moral code which was keeping mankind from the millennial earthly paradise. Just a little more effort, perhaps merely the discovery of the right terms in which to describe it, and surely absolute pleasure must immediately descend upon the astonished armies of this world and abolished forever all their hate and suffering (*TAA*, p. 89; p. 93).

³⁶⁴ « Rosetta and Emble sing together a *drottkaett*. This is a complex courtly verse form used in Old Norse poetry », J. Fuller, *op. cit.*, p. 384.

³⁶⁵ Selon Fuller, il s'agit d'une référence à *Vainglory* de Ronald Firbank. *Ibid.*

³⁶⁶ Pour une lecture pastorale du poème, voir : P. Alpers, *What is Pastoral?*, *op. cit.*, p. 52.

³⁶⁷ C. A. Patrides (dir.), *Milton's Lycidas: The Tradition and the Poem*, University of Missouri Press, 1983, p. 1.

³⁶⁸ Andrew Marvell, *The Complete Poems*, éd. Elizabeth Story Donno, London, Penguin, 1972, p. 109.

Mais même Eros (que Auden avait défini ailleurs « builder of cities »³⁶⁹) ne peut vraiment guérir l'homme contemporain de l'angoisse. Vient pour Malin et Quant le moment de partir, et pour Rosetta et Emble la possibilité de consommer leur amour, mais pendant qu'elle les accompagne dehors, lui, fatigué et ivre, perd connaissance sur le lit. Ainsi, après avoir exploré et rejeté l'option arcadienne et l'option utopique, l'option érotique s'efface³⁷⁰. Reste la dernière, celle religieuse, à laquelle seulement deux des quatre membres de la communauté semblent avoir accès, et qui se concrétise dans les deux monologues finaux du poème : celui de Rosetta, à la fin de la cinquième partie, et celui de Malin, dans l'épilogue.

Avant de les analyser, il faudra dire quelques mots sur la façon dont, spécialement en relation avec la communauté *sub specie temporis*, *The Age of Anxiety* fonctionne comme un dispositif textuel dans lequel une force idyllique et une contre-force qui la menace s'opposent, l'espace du Jardin étant envahi par divers symboles liés au mythe opposé de la Machine. Parmi les critiques qui ont souligné les liens du poème avec la tradition pastorale, et que nous n'avons pas encore mentionnés, il y a George Bahlke, qui écrit :

The subtitle of *The Age of Anxiety* is "A Baroque Eclogue." The use of pastoral elements in the poem – an elegy ("The Dirge"), a singing contest, the courtship of a shepherdess (Rosetta is a "peregrine nymph"), and the stichomythic dialogue – is ironic, because the world of the poem is the direct opposite of the innocent world of the traditional pastoral; the poem is in a sense a mock pastoral³⁷¹

Si Bahlke a raison lorsqu'il qualifie d'ironiques les modes d'utilisation de certaines sous-catégories et conventions pastorales dans les différentes parties (et nous les avons effectivement lues de cette manière), définir globalement le poème comme une « mock pastoral » serait réducteur. Quand le critique parle de la pastorale comme expression d'un

³⁶⁹ « In Memory of Sigmund Freud », W. H. Auden, *W.H. Auden: Collected Poems*, op. cit., p. 274.

³⁷⁰ « Viewed as an internal negotiation of the faculties, of course, this section of the work becomes a touching adieu to any notion of sexual love enabling a religious enlightenment, something that had seemed almost possible to Auden a few years earlier », J. Fuller, op. cit., p. 384.

³⁷¹ George W. Bahlke, *The later Auden: from "New Year letter" to About the house*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1970, p. 146.

monde innocent, il est clairement influencé par les préjugés dont nous avons déjà parlé ; il raisonne, en somme, en termes de pastoralisme simple ou sentimental. Plus qu'une « mock pastoral », il convient de lire *The Age of Anxiety* comme l'expression d'un pastoralisme complexe, dans lequel il y a de la place à la fois pour l'innocence et pour le danger.

3.5. Duetto. Quel Machine, dans quel Jardin ? Le pastoralisme complexe dans *The Age of Anxiety* de W.H. Auden et les églogues de Louis MacNeice

Dans la reprise de la pastorale d'Auden, le Jardin est remplacé par un bar de New York, mais l'espace symbolique qu'il représente, bien qu'il n'ait pas d'arbres ni de rivières, est indubitablement bucolique dans ses caractéristiques, et se présente comme « an unprejudiced space in which nothing particular ever happens » (*TAA*, p. 3). Dans *Pastoral*, Terry Gifford parle d'un double mouvement qui caractérise la littérature pastorale, celui du « retreat and return » : on se réfugie en Arcadie pour revenir plus consciemment à la réalité d'où l'on s'était échappé³⁷². Subtilement élégant est donc l'astuce typographique d'insérer la description du bar entre deux tirets, comme pour exprimer aussi graphiquement la nature délimitée, protégée et suspendue du lieu où les quatre protagonistes se rencontrent. Il est également intéressant de noter comment, dès le « Prologue », la gestion de l'espace est construite autour d'une antithèse (le bar, « in comparison to the universal disorder outside », semble « cosy and respectable as a suburban villa », *TAA*, p. 3) ; la même antithèse sur laquelle repose le conflit qui, selon Marx, caractérise le dispositif de la pastorale complexe. Dans un paragraphe où le narrateur rapporte les pensées de Rosetta (personnage qui possède une imagination très géographique), nous rencontrons l'exemple parfait du fonctionnement de ce conflit dans ses termes les plus généraux :

one of those landscapes familiar to all readers of English detective stories, those lovely innocent country-sides inhabited by charming eccentrics with independent means and amusing hobbies to whom, until the sudden intrusion of a horrid corpse

³⁷² T. Gifford, *Pastoral* [1999], London, Routledge, 2020.

onto the tennis court or into the greenhouse, work and law and guilt are just literary words (*TAA*, p. 5)

La *Detective Story* est l'une des conventions avec lesquelles Auden joue dans le poème. Dans « The Guilty Vicarage », il associe ce type d'intrigue, intéressante pour sa « dialectic of innocence and guilt »³⁷³, à une imagination de type arcadien³⁷⁴ et à la métaphore de la Chute, où le meurtre correspond à la perte de l'innocence, qu'il faut restaurer avec la découverte du coupable³⁷⁵. L'entrée d'un cadavre dans la campagne rappelle également les figurations picturales de l'Arcadie chez Poussin et Guercino, et révèle la présence d'une menace. En termes moins abstraits, les inquiétudes sociohistoriques que la fonction correspondante thématise dans le poème sont liées à trois phénomènes : la Seconde Guerre mondiale ; l'anxiété atomique déclenchée par la double tragédie d'Hiroshima et Nagasaki ; l'affirmation d'un régime néo-capitaliste, avec tout ce que cela implique (une idéologie consumériste et utilitariste dans tous les domaines, y compris celui de la culture). Chacun de ces phénomènes prend la forme d'une série d'incursions de la Machine dans le Jardin. Le pôle technologique se concrétisera, à chaque fois, dans les appareils, dispositifs et instruments associés au phénomène en question.

Tout d'abord, on retrouve dans le texte de nombreux exemples de pastoralisme complexe liés aux événements de la Seconde Guerre mondiale. Prenons une des imaginations géographiques de Rosetta. Depuis sa position américaine et déplacée, elle pense à l'Europe d'où elle vient et où la guerre fait rage. Contrairement à ce qui se passait dans ses précédentes fantaisies escapistes, où le paysage idyllique de la campagne anglaise, souvenir idéalisé de l'enfance, n'était souillé par aucune inquiétude³⁷⁶, les nouvelles qui arrivent à travers la radio (autre possible hyponyme de l'hyperonyme machine) introduisent dans ce même paysage les traces de la guerre, le transformant en un espace pastoral complexe, le problématisant :

I see in my mind a besieged island,

³⁷³ W. H. Auden, *The Dyer's Hand*, *op. cit.*, p. 147.

³⁷⁴ « A distinctively Arcadian form of wish-fulfillment dream ». A Jacobs, *op. cit.*, p. xxiii.

³⁷⁵ « The fantasy, then, which the detective story addict indulges is the fantasy of being restored to the Garden of Eden, to a state of innocence, where he may know love as love and not as the law », W.H. Auden, *The Dyer's Hand*, *op. cit.*, p. 158.

³⁷⁶ A. Jacobs, *op. cit.*, pp. 7-8.

That island in arms where my home once was.
 Round green gardens, down grooves between white
 Hawthorn-hedges, long hospital trains
 Smoothly slide with their sensitized freight
 Of mangled men, moving them homeward
 In pain through pastures (*TAA*, p. 13)

Dans ce dernier syntagme — « in pain through pastures » — réside toute l'essence du pastoralisme complexe. Même dans les pensées de ceux qui ont vécu la guerre en première personne, comme Malin, des dynamiques similaires sont présentes. Fuller soutient que « his role as airman has little significance in the poem as a whole »³⁷⁷. Cependant, ce rôle est très pertinent à la lumière des dynamiques du pastoralisme complexe, comme le sera dans d'autres survivances fortes de la pastorale que nous analyserons ensuite. Dans ce cas, la perspective est inversée, car Malin se trouve dans l'avion-Machine qui menace l'Europe-Jardin. Dès le plan lexical, pour la description de la bataille, des métaphores tirées du monde naturel sont utilisées dans un contexte militaire, créant ainsi un court-circuit entre guerre et pastorale :

[...] we laid our *eggs*
 Neatly in their *nest*, a nice deposit,
Hatched in an instant; houses flamed in
 Shuddering sheets as we shed our big
Tears on their town: we turned to come back,
 But at high altitudes, hostile brains
 Waited in the west, a wily *flock* (*TAA*, pp. 10-11)

Ensuite, le scénario des maisons bombardées est brusquement remplacé par un paysage conventionnellement pastoral, avec des éléments naturels non métaphoriques. L'effet est

³⁷⁷ J. Fuller, *op cit.*, p. 374.

délibérément déstabilisant : « At twenty to eight I / Stepped onto grass, still with the living, / While far and near a *fioritura* / of *brooks* and *blackbirds* bravely struck the / International note with no sense / Of historic truth » (*TAA*, p. 11).

Mais les armes dites ‘conventionnelles’ ne sont pas les seules à faire peur. Les experts d’Auden ont rarement approfondi les liens entre l’anxiété du titre et celle atomique. Paradoxalement, cette connexion, qui ne semble pas hasardeuse, est en revanche établie dans des contributions provenant d’autres domaines. Par exemple, Mitchell B. Reiss, dans le premier chapitre d’un essai collectif de géopolitique intitulé *The Nuclear Tipping Point*, utilise justement le poème d’Auden comme point d’accès à son sujet (« Prospects for a World of Many Nuclear Weapons States »):

In 1946 the English poet W. H. Auden penned *The Age of Anxiety*, in which he lamented the hopelessness and universal disorder in the world. Auden was responding to the wholesale carnage and bleak aftermath of the Second World War, as well as to the recent introduction of an entirely new weapon of mass destruction. For Auden and others living in the shadow of the atomic bomb, the future was uncertain, fearful, and dangerous³⁷⁸

Nous avons déjà mentionné que la critique a vu dans la mission civilisatrice du personnage semi-divin de « The Dirge » une référence à Roosevelt. Il ne semble pas improbable, cependant, que dans le revers le plus sombre de cette figure se cache également Truman, et son implication dans les événements qui ont conduit au lancement de la bombe nucléaire. Déjà dans le « Prologue », une série de vers attribués à Malin l’annonce : la question atomique fait partie des inquiétudes captées par le sismographe-poème : « The prudent atom / Simply insist upon its safety now, / Security at all costs ». Malin parle également d’une « faceless machine [that] lacks a surround » (*TAA*, p. 7). La sécurité à tout prix évoque la manière dont la décision américaine de larguer la bombe a été présentée à l’opinion publique comme un acte défensif, seul moyen de mettre fin au conflit, sans penser aux coûts en vies humaines. La machine est opportunément sans visage et sans contexte, exprimant ainsi la dimension déshumanisante de cette nouvelle technologie. En revenant à « The Dirge », après la disparition du personnage semi-divin

³⁷⁸ Kurt M. Campbell, Robert J. Einhorn et Mitchell B. Reiss (dir.), *The Nuclear Tipping Point: Why States Reconsider Their Nuclear Choices*, Washington, D.C, Brookings Institution Press, 2004, p. 3.

(qui, dans ce cas, représente positivement la norme morale), le monde est désormais réduit à un « world-engine / creaking and cracking » (*TAA*, p. 85). Cette moteur-monde est à la dérive, car régi entièrement par les lois inhumaines de la technique ; le résultat est une situation où « the Eternal Objects / Drift about in daze », où il n'y a plus de fondements (métaphysiques, moraux, éthiques, religieux) auxquels subordonner l'action humaine. Ce qui en découle est alors une société où règne le chaos : « the lepers are loose in Lombard Street, / The rents are rising in the river basins, / The insects are angry. Who will dust / The cobwedded kingdoms now? » (*TAA*, p. 85). Déjà en 1940, de manière assez prophétique, dans un essai intitulé « Mimesis and Allegory », Auden écrivait : « Societies come to grief if and when they are confronted by problems for which their technique or their metaphysics or both are inadequate, and every technical advance requires a parallel advance in metaphysics »³⁷⁹.

Enfin, une troisième angoisse émerge ici, presque prophétique et liée au régime néo-capitaliste et à la société de consommation qui s'imposeront progressivement après le conflit, et que Rosetta décrit bien lorsque, probablement en se référant à Truman, mais de manière générale au prototype de l'homme américain du futur, elle dit :

[...] he looks natural,
 He smiles well, he smells of the future,
 Odorless ages, an ordered world
 Of planned pleasures and passport-control,
 Sentry-go, sedatives, soft drinks and
 Managed money, a moral planet
 Tamed by terror (*TAA*, p. 14)

La terreur comme nouveau fondement métaphysique du monde : une manière très efficace de décrire les dynamiques inaugurées par la Guerre froide et basées sur le principe de la

³⁷⁹ W.H. Auden, *The Complete Works of W.H. Auden. Prose. Volume II 1939-1948*, op. cit., p. 78. Ce sont des mots qui résonnent avec les réflexions post-atomiques développées par le philosophe allemand Günther Anders dans l'après-guerre, par exemple dans *Die Antiquiertheit des Menschen* (1956). La pensée d'Anders sera l'un des supports philosophiques que nous utiliserons dans le prochain chapitre pour analyser l'anxiété nucléaire qui émerge avec force dans la pastorale complexe de *IX Ecloghe* (1962) d'Andrea Zanzotto.

dissuasion. L'avenir de la société américaine d'après-guerre et ses déformations sont bien représentés, selon Auden, par une troisième figure : James Bryant Conant, recteur de l'Université de Harvard pendant et après le conflit (et parmi les experts consultés par le gouvernement de Truman autour de l'utilisation de la bombe atomique)³⁸⁰. Plus précisément, le poète critique la subordination de la culture, de l'art et de la littérature aux lois de la productivité, de l'utilité et de la technique. En 1946, à Harvard, lors de la première cérémonie du *Commencement* après le conflit, récemment devenu citoyen américain et en tant que poète du *Phi Beta Kappa*, il lit publiquement le seul autre poème écrit durant la composition de *The Age of Anxiety*³⁸¹. Intitulé « Under Which Lyre », il s'agit d'une polémique contre Conant et ce qu'il symbolise, c'est-à-dire contre la direction prise par l'éducation américaine à cette époque, contre le rôle toujours plus marginal et subordonné des Humanités³⁸². Auden y installe une antithèse entre les partisans d'Apollon et ceux d'Hermès, dont il fait partie : « The sons of Hermes love to play, / And only do their best when they / Are told they oughtn't; / Apollo's children never shrink / From boring jobs but have to think / Their work important »³⁸³. Les apolliniens, défenseurs de l'art au service des institutions, sont désormais en majorité dans les universités américaines, et ils veulent remplacer la Vérité par la Connaissance Utile (« Truth is replaced by Useful Knowledge »)³⁸⁴, en introduisant dans les curricula des matières telles que « Commercial Thought, Public Relations, Hygiene, Sport ». Les hermétiques, « the unpolitical »³⁸⁵, défendent la liberté et la gratuité de la culture, de la littérature et de l'art. Auden sait bien que, à l'autre extrême de l'antithèse, « The earth would soon, did Hermes run it, / Be like the Balkans ». Néanmoins, à la fin du poème, il propose un catalogue ironique de préceptes hermétiques que les étudiants peuvent suivre pour éviter les risques de la dérive apollinienne.

³⁸⁰ James Hershberg, *James B. Conant: Harvard to Hiroshima and the Making of the Nuclear Age*, Alfred A. Knopf, New York, 1993.

³⁸¹ Pour approfondir l'occasion, le texte et le contexte, voir : Adam Kirsch, « A Poet Warning », *Harvard Magazine*, November-December, 2007, <https://www.harvardmagazine.com/2007/11/a-poets-warning.html>.

³⁸² Pour situer la figure de Conant, il convient de lire Jacobs, qui le définit comme : « One on the dominant figures in American culture at that time, [...] Harvard's president, who was striving to modernize the university and transform it into a research powerhouse focused on science and technology. In the process he emphasized the humanities, especially the classics, far less than Harvard had done through much of its history », A. Jacobs, *op. cit.* pp. xxi-xxii.

³⁸³ W.H. Auden, *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 335.

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 337.

Certains détails de *The Age of Anxiety* se comprennent mieux en gardant à l'esprit « Under Which Lyre ». Une autre machine envahit le Jardin à l'âge de l'anxiété que Rosetta, dans « The Seven Ages », définit comme « tawdry age » :

The juke-box jives rejoicing madly
As life after life lapses out of
Its essential self and sinks into
One press-applauded public untruth
And, massed to its music, all march in step
Led by that liar, *the lukewarm Spirit*
Of the Escalator, ever timely,
His whims their will, away from freedom
To a locker-room life at low tension,
Abnormal none, anonymous hosts
Driven like Danaids by drill sergeants
To ply well-paid repetitive tasks (*TAA*, p. 35)

Jacobs entrevoit dans cet « Spirit of the Escalator » précisément l'« Apollonian semi-deity who personifies irresistible Progress, the move ever upward »³⁸⁶. L'Esprit de l'Ascenseur est le symbole de la course au progrès sur laquelle repose la société américaine, et de la course au succès qui anime les individus qui en font partie³⁸⁷. Dans ce sens, le personnage d'Emble — le plus jeune des quatre, le seul américain, et le plus interventionniste en ce qui concerne le conflit³⁸⁸ — se distingue par une nouvelle inquiétude, fondée sur un grand désir d'affirmation personnelle. Il incarne bien les risques que, selon Auden, la future génération devra éviter ; cette même génération d'étudiants à laquelle, en juin 1946, il adresse publiquement ses conseils.

³⁸⁶ A. Jacobs, *op. cit.*, p. xvii.

³⁸⁷ Ailleurs dans le poème, Malin le définit comme « the new barbarian » : « factories bred him; / Corporate companies, college towns / Mothered his mind, and many journals / Backed his beliefs », (*TAA*, p.16).

³⁸⁸ « Better this than barbarian misrule », il dit, en se référant à la guerre (*TAA*, p. 15).

Les préoccupations sociohistoriques thématiques dans *The Age of Anxiety* ne sont pas spécifiquement américaines, ni émergent soudainement dans l'après-guerre. Dans les quatre églogues de Louis MacNeice, entre 1933 et 1937, nous retrouvons *in nuce* certaines de ces mêmes angoisses : celle liée à la guerre, par exemple, et, plus généralement, celles ayant à voir avec les effets néfastes de l'industrialisation, du capitalisme et du consumérisme (la Machine) sur la société européenne des années 1930 (le Jardin).

Prenons, par exemple, « An Eclogue for Christmas »³⁸⁹, écrite en 1933. Deux personnages, A et B, se rencontrent le jour de Noël, et dès le début de leur échange il est évident que le cadre dans lequel ils se situent n'est pas rassurant : « A. I meet you in an evil time / B. The evil bells / Put out of our heads, I think, the thought of everything else » (*CPLM*, p. 33). Comme le dit bien Edna Longley, les cloches maléfiques de cette églogue « begin to sound the social and political alarms of the 1930s »³⁹⁰. Reprenant le contraste classique entre la ville et la campagne, ainsi que la convention pastorale qui faisait dialoguer, surtout dans la Renaissance, des personnages rustiques et courtois, MacNeice représente avec A l'habitant de la ville et avec B celui de la campagne. Toutefois, toute hiérarchie de valeurs ou différence symbolique entre ces deux espaces — c'est-à-dire entre la prétendue dégénérescence urbaine et la supposée moralité rurale — est immédiatement exclue. Dans cette églogue, il ne semble exister aucun Jardin où se réfugier : « Analogue of me, you are wrong to turn to me », dit B à A, qui lui demande conseil, « My country will not yield you any sanctuary, / There is no pinpoint in any of the ordnance maps / To save you when your towns and town-bred thoughts collapse, / It is better to die *in situ* as I shall, / One place is as bad as another » (*CPLM*, p. 33)³⁹¹. Si les deux espaces sont également mauvais, les deux hommes derrière les personnages pseudo-pastoraux représentent, et au-delà de deux facettes différentes de l'auteur³⁹², le même

³⁸⁹ Les citations des églogues de MacNeice sont tirées de : Louis MacNeice, *The Collected Poems of Louis MacNeice*, éd. E.R. Dodds, London, Faber and Faber, 1966, dorénavant abrégé comme *CPLM*.

³⁹⁰ Edna Longley, *Louis MacNeice: A Study*, London, Faber and Faber, 1988, p. 9.

³⁹¹ « In the tradition of the Virgilian eclogue, the poem consists of an encounter between the urban and the rural, but A's pilgrimage to the countryside occurs in no golden age—he says they meet "in an evil time" (p. 33) — nor is B's countryside any *locus amoenus* », B.E. Roberts, *op. cit.*, p. 146.

³⁹² « Despite the split into two separate voices, they represent a single personality (MacNeice himself) who stands outside of the duality of country and city », « together, A and B comprise a sort of Janus-faced speaker who looks in one direction toward a decadent society concerned only with the present and in the other direction toward a decaying society embedded in its past. A's city and B's countryside represent the two radically opposed environments between which MacNeice found himself torn as a youth », *ibid.*, pp. 145-146.

individu contemporain. Celui-ci est décrit comme fragmenté, tout comme dans Auden. A, par exemple, se décrit ainsi :

I who was Harlequin in the childhood of the century,
Posed by Picasso beside an endless opaque sea,
Have seen myself sifted and splintered in broken facets,
Tentative pencillings, endless liabilities, no assets,
Abstractions scalped with a palette-knife
Without reference to this particular life.
And so it has gone on; I have not been allowed to be
Myself in flesh or face, but abstracting and dissecting me
They have made me a pure form, a symbol or a pastiche,
Stylised profile, anything but soul and flesh:
And that is why I turn this jaded music on
To forswear thought and become an automaton (*CPLM*, p.33)

Certes, ce passage a des connotations métapoétiques, dans la mesure où il critique le type de représentation, littéraire et figurative, porté par les avant-gardes et le modernisme au début du siècle et encore dans les années 1920³⁹³, où la forme prime sur le contenu³⁹⁴. Cependant, ses significations se déploient également sur un plan sociohistorique, car, comme le dit Longley, A utilise « abstract art » comme « an inclusive metaphor for progressive dehumanization »³⁹⁵. « The people in the 'Eclogue' are socially symptomatic »³⁹⁶ : MacNeice fait référence à la situation réelle de l'homme contemporain. « Everywhere », dira B par la suite (et l'adverbe confirme que sa considération s'applique

³⁹³ « The 'Eclogue' reflects, and reflects on, transition from the literary 1920s to the literary 1930s », E. Longley, *op. cit.*, p. 45.

³⁹⁴ Edna Longley écrit que, si en général la poésie de l'anglo-irlandais « comments on its own principles only at a subtextual level », « the eclogues include poetic theory among their topics for debate », *ibid.*, pp. 98-99. Nous explorerons plus en détail la dimension métapoétique des églogues de MacNeice à la fin de ce chapitre.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 97

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 46.

aussi bien au campagnard qu'au citoyen), il n'existe plus d'individu, mais seulement « the pretence of individuality » (*CPLM*, p. 34). Les hommes sont imaginés comme « the counters of an unknown Mind », « a Mind that does not think, if such a thing can be, / Mechanical Reason, capricious Identity » (*CPLM*, p. 24). La résonance avec la conception de l'individu exprimée dans *The Age of Anxiety* est assez surprenante, et ne s'arrête pas là. Tout comme, pour le poète anglo-américain, les hommes contemporains ne sont pas seulement des acteurs, mais ils sont aussi conscients de jouer un rôle, le poète anglo-irlandais les compare à des jouets en fer-blanc, ceux qui se remontent à l'aide d'un ressort, et qui savent de l'être : « The tin toys of the hawker move on the pavement inch by inch / Not knowing that they are wound up; it is better to be so / Than to be, like us, wound up and while running down to know » (*CPLM*, p. 34). Le lecteur attentif aura remarqué que dans ces vers resonnent des alarmes lexicaux (« Automaton », « Mechanical Reason », « wound up tin toys ») qui insistent sur le champ sémantique de la Machine. De plus, le monde entier, comme déjà chez Auden, est décrit comme un mécanisme grippé, rouillé : « The jaded calendar revolves, / Its nuts need oil, carbon chokes the valves, / The excess sugar of a diabetic culture / Rotting the nerve of / life and literature » (*CPLM*, p. 34). La littérature (dont s'occupe la fonction métapoétique) et la vie (dont s'occupe la fonction sociohistorique) sont en déclin, à cause d'une 'culture diabétique'. Cela se passe en ville, lieu anti-pastoral de la « over-elaboration » où « gas, electricity, or drains, ever-changing conveniences, nothing comfortable remains / Un-improved » (*CPLM*, p. 34), mais aussi — et plus étonnamment — à la campagne, où « things draw to an end, the soil is stale », « the good things [...] in the end turn to poison and pus » (*CPLM*, pp. 34-35). MacNeice exprime un pastoralisme complexe jusque dans l'unité minimale de la rime, en faisant intelligemment rimer « hill » avec « pneumatic drill » (*CPLM*, p. 35).

Nous avons vu comment Auden écarte la possibilité de toute utopie politique. L'un des hypotextes pastorales de « An Eclogue for Christmas » est justement la plus utopique des *Bucoliques*, la quatrième. Nous savons que, du Moyen Âge jusqu'à nos jours, à la figure du *puer* a été progressivement superposée celle du Christ ; ce Christ dont, dans le texte de l'anglo-irlandais, on annonce la renaissance symbolique, qui se répète chaque année à Noël. La nouvelle progéniture annoncée par Virgile (« iam nova progenies caelo demittitur alto », [*Buc*, V, 7])³⁹⁷ trouve son équivalent dans le vers où A affirme que « it is time for some new coinage, people have got so old » (*CPLM*, p. 35). Pour se référer à

³⁹⁷ « Désormais une lignée nouvelle est envoyée di haut du ciel », Virgile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 29.

la nécessité d'un renouvellement de l'humanité, ici pas annoncé mais nié, MacNeice utilise ironiquement un terme provenant du champ sémantique de l'économie (lorsqu'il aurait pu utiliser le terme plus généalogique de « lineage »). Ainsi, dans le texte du poète anglo-irlandais, les portes de l'utopie semblent irrémédiablement fermées, et cela à partir de l'utopie chrétienne, à savoir l'espoir dans la vie éternelle. Le texte s'ouvre et se ferme sur un renvoi à la naissance du Christ. Il est clair dès le début, cependant, que le message de Noël a désormais été vidé de ses significations spirituelles, et supplanté par sa version contemporaine et consumériste (« we bring out the old tinsel and frills / To announce that Christ is born among the barbarous hills », *CPLM*, p. 33). Aussi à la fin du poème, la naissance du Christ ne suscite aucune espérance, il devient un événement comme les autres, susceptible d'une interprétation subjective³⁹⁸: « Goodbye to you, this day remember is Christmas, this morn / They say, interpret it your own way, Christ is born » (*CPLM*, p. 36).

Ensuite, on retrouve dans cette églogue une critique à une autre utopie, celle politique du marxisme, possibilité de renouvellement social dans laquelle, dans les années 1930, beaucoup d'intellectuels anglais de gauche proches de MacNeice (Spender, Day-Lewis et, moins explicitement, Auden³⁹⁹) croyaient encore. A et B, qui sont fondamentalement deux privilégiés, s'imaginent le monde après une éventuelle révolution, avec l'abolition de la propriété privée, mais même ce scénario ne semble pas particulièrement rassurant ni résolutif. Au contraire, il leur fait peur :

B. What will happen to us when the State takes down the manor wall,

When there is no more private shooting or fishing, when the trees are all cut down,

³⁹⁸ Roberts, qui cite à son tour un spécialiste de la pastorale, rappelle comment « in his introduction to *The Idylls of Theocritus*, Robert Wells suggests that the eclogue derives from the inability of the Alexandrian poets, Theocritus among others, to locate authority for any absolute truth », B.E. Roberts, *op.cit.*, pp. 26-27. Ainsi, d'un point de vue formel, la forme de l'églogue est parfaite pour MacNeice, sceptique à l'égard de toute idéologie.

³⁹⁹ « MacNeice rejects [...] the theoretical unity of communism, to which British poets of the 1930s were flocking », *ibid*, pp. 147-148. Sur la position décentrée de MacNeice par rapport à la soi-disant *Auden Generation* des années 1930, voir aussi Longley: « MacNeice skipped certain thirties literary rites of passage. He did not become a disciple of Auden's at Oxford; he was not represented in the epoch-making anthologies *New Signatures* (1932) and *New Country* (1933); he did not join the Communist Party; and, unlike Christopher Isherwood and others, he did not visit Weimar Berlin, [...] his perspectives still owe something to the distance of an outsider », « Because MacNeice had never subscribed to the original myth, he underwent no volte-face (Day Lewis), anguished retreat backwards from Communism (Spender), or regrouping of aesthetic ideas (Auden) », E. Longley, *op. cit.*, p 35; p. 39.

When the faces are all dials and cannot smile or frown –

A. What will happen when the sniggering machine-guns in the hands of the young men

Are trained on every flat and club and beauty parlour and Father's den?

What will happen when our civilization like a long pent balloon-

B. What will happen will happen; the whore and the buffoon

Will come off best; no dreamers, they cannot lose their dream

And are at least likely to be reinstated in the new régime (*CPLM*, pp. 35-36).

Ainsi, ayant pris acte de la gravité de la situation, mais ayant exclu aussi toute possibilité de changement réel (« I cannot do otherwise », disent-ils), les deux personnages se réfugient dans la nostalgie et la consolation qu'ils peuvent trouver dans leurs mondes respectifs, l'urbain et le rural. L'églogue se termine, comme la première et la neuvième de Virgile, sur une atmosphère de « suspension » : « Let all these ephemeral things / Be somehow permanent like the swallow's tangent wings » (*CPLM*, p. 36).

3.6. *Intermezzo*. Radnóti et Miłosz: la poésie pastorale face à l'horreur de la guerre

La guerre, la destruction qu'elle entraîne, les menaces technologiques qui lui sont liées, le génocide : tout cela envahit et problématise l'espace de la communauté (po)éthique dans les expérimentations avec la convention pastorale du poète hongrois Miklós Radnóti et du poète polonais Czesław Miłosz, écrites du cœur du conflit. Si, en raison de nos compétences linguistiques, nous ne pourrions qu'évoquer ce que Heaney a justement défini comme des exemples de poésie pastorale *in extremis*, les exclure de cette analyse la rendrait non seulement incomplète, mais empêcherait aussi de voir comment – malgré leurs différences – les textes poétiques contemporains qui s'inscrivent dans cette tradition peuvent être comparés, précisément à la lumière des fonctions qu'elle exerce en leur sein. Pour les églogues de Radnóti (1938-1944), on se référera aux traductions en français de

Jean-Luc Moreau dans *Marche forcée*⁴⁰⁰; pour *Świat. Poema naiwne* (1943) de Miłosz⁴⁰¹, à *The World : A Naïve Poem*, auto-traduction en anglais que le poète inclut dès 1988 dans la première édition de ses *Collected Poems*⁴⁰².

3.6.1. Communauté (po)étique et pastoralisme complexe dans les églogues de Miklós Radnóti

Le prologue de *What is Pastoral?*⁴⁰³ s'ouvre avec une référence à *Se questo è un uomo* de Primo Levi. Le choix déstabilise : au début d'un essai sur la littérature pastorale, on se retrouve confronté à l'un des exemples les plus importants de la littérature sur la Shoah. L'épisode mentionné est celui du dialogue entre Levi et Jean, l'Alsacien surnommé Pikolo. Profitant d'une tâche moins lourde que d'habitude, les deux prisonniers marchent et conversent. Sous prétexte de lui enseigner l'italien, Levi commence à réciter, traduire et expliquer des passages du *Canto XXVI* de l'Enfer de Dante, celui d'Ulysse. « Considerate la vostra semenza / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute

⁴⁰⁰ Miklós Radnóti, *Marche forcée: oeuvres, 1930-1944*, éd. et trad. Jean-Luc Moreau, Paris, Phébus, 2000, dorénavant abrégé en *MF*.

⁴⁰¹ En 1945, à Varsovie, paraît *Ocalenie*, un recueil de poèmes de Czesław Miłosz, ainsi que l'un des premiers volumes publiés en Pologne après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le volume, divisé en sept parties, rassemble des textes composés sur une période allant de 1932 à 1945, parmi lesquels figure le cycle en question. En 1951, lorsque Miłosz décide de demander l'asile politique et de fuir la Pologne soviétique, *Ocalenie* est retiré des bibliothèques publiques. Aucune de ses œuvres ne sera publiée officiellement en Pologne avant les années 1980.

⁴⁰² Pour les citations tirées de *The World*, nous ferons référence à : Czesław Miłosz, *New and Collected poems: 1931-2001*, London, Penguin, 2005, dorénavant abrégé en *NCPM*. Sur l'auto-traduction de l'auteur, Ceccherelli écrit : « Non poche sono infatti le versioni inglesi di sue poesie firmate unicamente da lui, e dunque considerabili a tutti gli effetti come autotraduzioni. Fra queste appare particolarmente interessante la versione autoriale di *Świat* (Il mondo), sia per i motivi che la determinano, sia per i criteri che la informano [...] Quando il poeta mette mano alla sua traduzione, in inglese il poema circola già in un'altra versione, peraltro generalmente considerata eccellente, pubblicata per la prima volta nel 1981 sulla rivista letteraria "Ironwood" e poi riproposta nella raccolta milosziana *The Separate Notebooks* (1984). Ne sono autori due poeti americani, entrambi futuri poeti laureati: il già citato Robert Pinsky (1940-) e Robert Hass (1941-). L'antologia milosziana del 1988, *The Collected Poems*, contiene invece già la versione autoriale, dettata evidentemente da considerazioni più complesse rispetto al semplice intento autodidattico [...] Il fatto che l'autore opti per una ritraduzione comprova di per sé il posto che egli assenna a *Świat* nel suo personale canone poetico a uso dei lettori anglofoni, il che si giustifica [...] con la programmatica "universalità" del poema ». Andrea Ceccherelli, « Miłosz traduce Miłosz. Il caso del "poema ingenuo" (*The World*) », dans Alizia Romanovic et Gloria Politi (dir.), *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia. Atti del convegno. Lecce, 20-22 ottobre*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2005, pp. 367-368. Dès l'édition de 1988 mentionné par Ceccherelli, où *Ocalenie* est traduit avec *Rescue*, dans les notes finales du volume et sur les raisons de cette auto-traduction, Miłosz écrit : « The adventures of this poem require special mention. "The World" is written in the style of school primers, in neatly rhymed stanzas. Its deliberately naïve tone can hardly find an equivalent in English. Several translators have tried a hand at it. A fine version by Robert Hass and Robert Pinsky was published in my volume *The Separate Notebooks*. For this book, however, I opted for a version done by myself, less ambitious but literal », *NCP*, p. 749.

⁴⁰³ P. Alpers, *What is Pastoral?*, op. cit., pp. 3-7.

e canoscenza » [*Enf*, 118-120] : ces vers, recontextualisés dans un cadre concentrationnaire, agissent comme une bouée de sauvetage au milieu de l'horreur, tant pour Pikolo et Levi que pour ceux qui lisent *Se questo è un uomo*. Le passage est devenu un manifeste universel de l'humanisme, un exemple proverbial des effets thérapeutiques de la littérature dans les situations les plus désespérées. Certes, Alpers n'inscrit pas le livre dans la tradition pastorale. Cependant, il relève un certain « pastoral feeling » dans la situation décrite : le soleil, l'air frais, un travail qui permet le dialogue (presque un échange de vers) entre les protagonistes. Plus précisément, il note des similitudes avec la neuvième églogue de Virgile, où deux bergers, en marchant vers la ville, cherchent (comme Levi, avec difficulté) à se souvenir et à rechanter les chants d'un chanteur absent, Ménalque (chez Levi, Dante). Le contexte de l'églogue est néfaste : la guerre civile, les expropriations. Lycidas pensait que Ménalque avait réussi à conserver ses terres grâce à ses talents poétiques. Moeris lui dit qu'à cause des désordres ils ont perdu les terres et ont aussi failli perdre la vie. « Sed carmina tantum / nostra valent, Lycida, tela inter Martia quantum / Chaonias dicunt aquila veniente columbas »⁴⁰⁴ [*Buc*, IX, 11-13] : ces vers posent la question des limites et des possibilités de la poésie dans un contexte de guerre.

En lisant le prologue d'Alpers, il est impossible de ne pas penser au poète juif-hongrois Miklós Radnóti et à ses églogues, un cycle de sept poésies composées entre 1938 et 1944. Seulement la première est publiée par le poète en vie ; les deux dernières, la septième et la huitième (la sixième étant manquante), ont été écrites dans le camp de concentration de Heidenau, en Serbie, avant une marche forcée qui se terminera par son meurtre⁴⁰⁵. Dans la tradition pastorale, et particulièrement chez Virgile, Radnóti trouve un moyen de s'opposer à l'horreur de la guerre et du génocide qu'il subit en première personne. Les différents espaces qui se dessinent dans les textes reposent sur une même tension, celle de la pastorale complexe, où une force idyllique est opposée à une contre-force qui la menace et qui trouve son référent historique dans la Seconde Guerre mondiale (les églogues sont toujours datés, énumérant la chronologie d'un désastre personnel et historique). En outre, elles ne se contentent pas de réfléchir sur l'horreur, mais aussi sur les façons de l'exprimer, s'interrogeant sur les limites, les ressources et la mission de la

⁴⁰⁴ « Mais nos chant, Lycidas, au milieu des armes de Mars, valent autant, à ce qu'on dit, que les colombes de Chaonie lorsque l'aigle survient », Virgile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 69.

⁴⁰⁵ Pour le contexte historique, littéraire et biographique des événements résumés ici, voir : Zsuzsanna Ozsváth, *In the Footsteps of Orpheus : The Life and Times of Miklós Radnóti*, Bloomington, Indiana University Press, 2000 ; Alessandro Fo, « Utopie pastorali e drammi della storia. Virgilio, Miklos Radnoti, Seamus Heaney », *I quaderni del ramo d'oro on-line*, n° 7, 2015, pp. 78-117.

poésie dans un tel contexte. Le poète hongrois développe une conception éthique de l'écriture, à laquelle il attribue un rôle salvifique. Il n'est donc pas surprenant qu'il entrevoie dans la bucolique virgilienne un rêve de paix et une prophétie de salut, et dans la tradition pastorale une source littéraire particulièrement féconde vers laquelle se tourner, alors que le monde autour de lui semblait galoper, non pas vers le salut, mais vers l'apocalypse.

Sa « Première églogue » («Első ekloga», 1938, *MF*, pp. 85-87) est le texte qui se rapproche le plus de la tradition pastorale classique et plus spécifiquement virgilienne. Les similitudes sont d'abord formelle : il s'agit d'un dialogue écrit en hexamètres⁴⁰⁶. Les deux éléments seront conservés, avec quelques corrections, dans tous les textes du cycle. L'élément du dialogue, en particulier, est une nouveauté absolue dans la production poétique de Radnóti. Il ne l'avait jamais utilisé auparavant, même dans les textes plus proches de l'imaginaire pastoral. Emery George soutient que la forme dialogique est l'une des découvertes pour lesquelles il est le plus redevable à Virgile⁴⁰⁷. Ainsi, déjà d'un point de vue formel, l'églogue se révèle être pour le poète hongrois une « enabling resource ». Utiliser une forme énonciative entre lyrisme et drame lui permet de sortir du lyrisme entendu comme expression personnelle et subjective, pour entrer dans une dimension où le sens se construit et se négocie sur un plan collectif, polyphonique. Cette caractéristique formelle entraîne également des conséquences sur le plan du contenu : les personnages font partie d'une même communauté (po)étique. Le Berger et le Poète sont les deux premiers qu'on rencontre ici. Si Philip Damon a parlé, pour ses deux dernières églogues, d'un Virgile « *egrediens silvis* »⁴⁰⁸ (et vers la ville avancement Lycidas et Moeris), le protagoniste de la « Première églogue » de Radnóti est un poète *ingrediens silvis*, qui

⁴⁰⁶ Sur ce point, il convient de faire quelques précisions. Après ses deux premiers livres, Radnóti a abandonné le vers libre et s'est concentré sur les formes closes, expérimentant avec plusieurs schémas de versification, y compris l'hexamètre. La particularité du hongrois est qu'il s'agit d'une langue qui a accès à deux systèmes métriques différents : le système quantitatif et syllabique, utilisé en italien et en français, mais aussi le système qualitatif et accentuel, déjà utilisé en latin. Malheureusement, on ne peut pas lire ici la version originale des textes. Dans sa traduction, cependant, Jean-Luc Moreau a non seulement traduit toutes les églogues, conscient de l'importance d'offrir au lecteur français la possibilité d'apprécier le cycle dans son intégralité, mais il a également façonné ses versions sur la musicalité des originaux. Quiconque conserve un souvenir scolaire, même vague, de la sonorité de l'hexamètre virgilien se rendra compte, en lisant à haute voix la traduction française, que Moreau a presque toujours réussi à recréer, dans la langue d'arrivée, la musicalité de l'hexamètre latin. Sa manière de procéder est bien résumée dans son « AVVERTISSEMENT DU TRADUCTEUR », *MF*, pp. 37-39.

⁴⁰⁷ Miklós Radnóti, *The Complete Poetry*, éd. et trad. Emery Edward George, Ann Arbor, Michigan, Ardis, 1980, pp. 37-39.

⁴⁰⁸ Philip Damon, *Modes of Analogy in Ancient and Medieval Verse*, Berkley, University of California Press, 1973, p. 281.

rentre dans les bois de la tradition après beaucoup de temps. La première réplique que lui adresse le Berger est précisément : « Depuis longtemps je ne t'ai vu ; le sifflement du merle a-t-il fini par te séduire ? » (*MF*, p. 85). Dans la première églogue de Virgile, l'incipit de Mélébée est sonore : avec des onomatopées et des allitérations, il décrit son interlocuteur Tityre, allongé à l'ombre d'un hêtre, occupé à jouer de la flûte⁴⁰⁹. Dans le texte du poète hongrois, la poésie se fait immédiatement présente de façon bucolique à travers sa dimension sonore : la musique de la nature vivifie le bois, qui cependant n'est pas en bonne santé. En choisissant comme exergue un passage tiré des *Géorgiques*, Radnóti avait déjà averti le lecteur que « Quippe ubi fas versum atque nefas : tot bella per orbem, tam multae scelerum facies » [*Géor*, I, 505] (« bien sûr, quand on a inversé ce que les dieux permettent et ce qu'ils interdisent ! tant de guerres / par tout l'univers, de si nombreux visages du crime »⁴¹⁰). Ainsi, le cadre sonore agréable et symbolique de la floraison est immédiatement démasqué comme une tromperie. Le Berger avertit le Poète : ce n'est pas encore vraiment le printemps, c'est seulement avril, et il ne faut pas se fier à ses caprices. Il l'invite ensuite à s'asseoir, et l'atmosphère du dialogue devient plus sombre. Les deux commentent la guerre qui se déroule dans les Pyrénées, où est mort il y a deux ans « Federico », un poète. Le berger mentionne ensuite la mort d'un autre poète, « Attila ». Enfin, il s'enquiert de l'activité poétique de son interlocuteur, qui répondra de manière assez résignée. L'églogue se termine presque brusquement avec l'arrivée du soir, tout comme, dans la première églogue virgilienne, les ombres font momentanément baisser le rideau sur la campagne et sur une tension (entre le sort de Tityre et celui de Mélébée) qui reste suspendue⁴¹¹.

Les nœuds des références historiques sont faciles à dénouer. Le conflit sur les Pyrénées est la guerre civile espagnole qui se déroule de 1936 à 1939 entre républicains et franquistes. Federico est le poète espagnol Federico García Lorca, mort à Grenade en 1936. Attila, en revanche, est le poète socialiste hongrois Attila József, ami de Radnóti, qui vient de se suicider en 1937. Toutes ces informations, soit on les trouve dans le texte, soit on peut les repérer assez facilement. Cependant, elles ne sont pas vraiment essentielles dans l'économie de la poésie. Les personnages de Federico, d'Attila, du Poète

⁴⁰⁹ « Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / silvestrem tenui musam meditaris avena » [*Buc*, I, 1-2], « Tityre toi, sous l'ample abri de ce hêtre étendu, / sur ton menu roseau tu médites un poème des bois », Virgile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 3.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 121.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 9.

(alter-ego de Radnóti) et même du Berger sont importants surtout en tant que membres d'une même communauté pastorale, qui présuppose mais transcende les simples données biographiques et historiques. Cette communauté est constituée d'un ensemble de relations humaines, et régie par une série de valeurs éthiques, mais sa fondation se fait sous le signe de la poésie. Le texte nous introduit en effet à ce que Alpers appellerait une « community implied by song »⁴¹². On comprend immédiatement que la survie de cette communauté est menacée par la guerre, puisque deux de ses membres sont morts. Justement parce qu'il fait partie de cette communauté, le Berger se permet demander des nouvelles sur Lorca comme on le ferait d'un ami. Le nom de famille de József n'apparaît jamais dans le texte ; il est mentionné par le Berger avec son prénom, de manière très confidentielle. Aussi la relation entre le Berger et le Poète est pastorale, au sens où l'entend Alpers, c'est-à-dire gouvernée par une dynamique de « responsiveness ». Expression de cette sollicitude est, par exemple, le *makarismos* que le Poète adresse au Berger avant de lui dire au revoir : « Ici, tu es heureux, tout respire le calme, et le loup est rare / et tu finis par oublier que le troupeau confié à ta garde n'est pas le tien, / car le maître non plus depuis des mois et des mois n'est pas venu te voir » (*MF*, p. 87). La sollicitude est réciproque : le Berger l'exprime tout au long de l'échange, depuis le moment où il invite le Poète à s'asseoir et partager avec lui sa tristesse. En effet, tout se passe comme si le Berger voulait virtuellement tracer avec son bâton un cercle pour les inclure et les protéger tous : Federico, Attila, le Poète. Le conflit en cours menace la tenue de ce cercle, opérant une série de ruptures, comme dans l'hypotexte virgilien, où la possibilité du chant et la vie même des chanteurs sont menacée par la guerre. La pastorale prend donc dans cette « Première églogue » une forme complexe, elle se configure comme un mécanisme de force (l'idylle) et contre-force (la guerre). Tout d'abord, la guerre décime la communauté en tuant les membres. En outre, elle interfère avec la transmission correcte des nouvelles. Le Berger est surpris de ne pas encore avoir entendu parler de la mort de Lorca, survenue deux ans auparavant. Au milieu du chaos de la guerre, dont il se montre parfaitement au courant, un événement douloureux comme la disparition d'un poète a pu tomber dans l'oubli. Il y a ensuite un dernier fil, non horizontal et dans l'espace, mais vertical et dans le temps, qui est coupé par la guerre : la transmission de la poésie, le fil de la tradition. La survie du chant par le biais de la mémoire est un élément central dans le *Bucoliques* de Virgile. Dans la « Première églogue » de Radnóti, l'Europe nommée par le Berger (la

⁴¹² P. Alpers, *The Singer of the Eclogues*, op. cit., p. 6.

communauté humaine dont celle pastorale est le symbole) n'a pleuré ni Attila ni Lorca. Fait encore plus grave, la poésie de l'espagnol semble destinée à être oubliée. Radnóti tisse le drame de cet oubli en recourant, de manière très cohérente par rapport à la tradition où il se situe, à des images tirées du monde naturel : seul le vent, fouillant parmi les cendres de la poésie de Lorca désormais en fumée (une référence à la pratique nazie des autodafés ?), pourra peut-être sauver quelques vers de son œuvre. À la fin du poème, l'attention se déplace du destin désormais décidé de Federico et d'Attila à celui encore incertain du Poète. Le Berger lui demande : « Trouve-t-elle un écho, ta voix, dans cette époque ? » (*MF*, p. 87). La réponse est une double question rhétorique négative, qui fait de la guerre et de la poésie deux pôles antithétiques : « Quand le canon gronde ? Que les villages sont déserts et que les ruines fument ? » (*MF*, p. 87). Cependant, l'antithèse est compliquée par le véritable *punctum* métapoétique du texte, une image où coexistent la menace et l'espoir, « the helplessness and consolation of writing »⁴¹³, et qui se cristallise dans une similitude tirée du monde naturel. Le Poète se compare à un chêne qui, bien que sachant qu'il sera abattu, continue à pousser de nouvelles feuilles : « Mais j'écris. Et je vis au milieu de ce monde en délire à la façon / de ce chêne là-bas qui sait qu'on va l'abattre et qui, bien que l'encoche / blanche dise déjà que dès demain le bûcheron par ici / frappera, l'attend et n'en pousse pas moins des feuilles nouvelles » (*MF*, p. 87). On retrouvera un chêne similaire, déraciné par le vent, symbole de la poésie et de la tradition, dans *IX Ecloghe* de Zanzotto. Le hongrois et l'italien se réfèrent à une image typiquement pastorale⁴¹⁴. Ici, la marque blanche sur le tronc évoque les méthodes d'identification inquiétantes typiques du XX^e siècle (Radnóti était contraint de porter l'étoile de David sur son uniforme pendant les périodes de travaux forcés, et plus tard aussi le ruban blanc indiquant sa conversion au christianisme, qui n'a pas servi à le sauver)⁴¹⁵.

⁴¹³ Gosetti-Ferencei note comme les deux éléments d'une « preoccupation with salvation » et une « paradoxical acknowledgment of its hopelessness », liés à l'écriture, récurrent avec fréquence dans l'œuvre de Radnóti et dans celle de Kafka. Dans son article, elle s'occupe de déceler les différences entre les deux écrivains, tout en concluant que « despite these differences, Radnóti and Kafka offer remarkably similar descriptions of the helplessness and consolation of writing », Jennifer Anna Gosetti-Ferencei, « Radnóti, Blanchot, and the (Un)writing of Disaster », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 17, n° 2. 2015, p. 4.

⁴¹⁴ Le chêne destiné à être abattu est une variation sur le thème des vieux hêtres brisés qui apparaissent dans la neuvième églogue de Virgile (« usque ad veteres, iam fracta cacumina, fagos », [*Buc*, IX, 9], « jusqu'aux vieux hêtres à la cime déjà brisée ») et du chêne frappé par la foudre dans la première (« Saepe malum hoc nobis, si mens non laeva fuisset, / de caelo tactas memini praedicere quercus », [*Buc*, I, 16-17], « Ce malheur, je me souviens que les chênes, par le ciel foudroyés, / nous l'ont souvent prédit, si nous n'avions pas eu l'esprit mal disposé », Virgile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 69 ; p. 3.

⁴¹⁵ « Comparing himself to an oak tree already marked with a cross to be cut down, the Poet ironically indicates a profanation of the classical ethos which considered the oak sacred to Jupiter, and also again

Ainsi, à la fin de la « Première églogue », le bulletin de santé de la poésie et de la communauté qu'elle représente est plutôt négatif : deux des trois poètes mentionnés sont morts ; leurs œuvres sont destinées à être oubliées ; le troisième est vivant mais se considère perdu, et il continue d'écrire par un réflexe inconditionné. Le contexte historique en toile de fond de la « Deuxième églogue » (« *Második Ekloga* », 27 avril 1941, *MF*, pp. 99-100) s'avère être, si possible, encore plus alarmant. Si dans le premier texte du cycle, la guerre était très proche, mais se situait néanmoins ailleurs, dans les Pyrénées, et le Poète pouvait dialoguer avec le Berger dans un coin véritablement bucolique, au moment de la composition de ce deuxième, les coins bucoliques semblent avoir disparu de la surface de la terre. L'intrusion d'une contre-force violente qui s'oppose à l'élan idyllique concerne directement le lieu où habite le Poète, et c'est peut-être pour cela que Radnóti choisit ici un interlocuteur différent, et pour le texte un différent schéma métrique⁴¹⁶. On sait, d'après son journal, que l'églogue a été composée en trois jours, mais qu'elle a eu un temps d'incubation beaucoup plus long, et qu'elle reflète une série d'événements plutôt convulsifs qui ont touché la Hongrie les semaines précédentes. En mars 1941, le pays n'était pas encore officiellement entré dans le conflit, et le gouvernement dirigé par Teleki avait tenté d'éviter une implication directe. Toutefois, vers la fin mars, Hitler décide d'envahir la Yougoslavie, qui s'était entre-temps alliée avec l'Union soviétique. L'Allemagne demande au gouvernement allié de Budapest la permission de traverser son territoire pour atteindre Belgrade, promettant en échange des concessions territoriales. Horthy ne peut que céder : le 1^{er} avril, le droit de passage est accordé aux troupes allemandes ; le 3 avril, le chef du gouvernement Teleki, le seul qui s'opposait à la décision, se suicide ; le 6 avril 1941, l'Allemagne envahit la Yougoslavie, bombardant Belgrade ; le 11 avril, la Hongrie entre en guerre aux côtés de l'Axe⁴¹⁷. C'est dans le sillage de ces événements, et dans une Budapest désormais en guerre aux côtés des nazis, où les lois sur l'obscurcissement sont en vigueur⁴¹⁸, que Radnóti écrit le texte, un dialogue ayant pour protagonistes un Poète et un Aviateur. Cependant, plutôt qu'une

prophetically, Radnóti's later (wholly futile) conversion to Christianity, for having been literally marked with the sign of the cross did not cancel out the other mark of having been branded with the yellow arm band which in the end proved to be the more decisive ». Laszlo Kemenes Géfin, « Help me, Pastoral Muse: The Vergilian Intertext in Miklós Radnóti's Eclogues », *Hungarian Studies*, n. 11, 1996, p. 49.

⁴¹⁶ « Second Eclogue represents a combination of Alexandrine with Nibelungenlied meter », E. George, *The Poetry of Miklós Radnóti : A Comparative Study*, New York, Karz-Cohl, 1986, p. 676.

⁴¹⁷ Adriano Papo et Gizella Nemeth-Papo, *L'Ungheria contemporanea: dalla monarchia dualista ai giorni nostri*, Roma, Carocci, 2008, pp. 67-69.

⁴¹⁸ Imre Trencsényi-Waldapfel, « Les églogues de Miklós Radnóti », *Acta Litteraria. Academiae scientiarum hungaricae*, IV, pp. 196-97.

anomalie, sa figure doit être interprétée comme un développement. En effet, c'est autour de ce personnage que Radnóti peut poursuivre de manière originale son exploration de la tradition pastorale⁴¹⁹.

Dans les premiers vers qu'il adresse au Poète, le Pilote se présente dans un état d'esprit euphorique, encore sous l'emprise de l'adrénaline, en racontant une bataille à laquelle il a participé (il nous vient à l'esprit, ici, le Malin d'Auden). Bien qu'il ait risqué de mourir, il n'a aucune intention d'arrêter, et menace ainsi le Poète : « devant moi la lâche Europe / dans ses caves redescendra demain, tout comme hier » (*MF*, p.99). Cependant, de manière apparemment impromptue, il lui demande ensuite s'il a écrit des vers. La question reprend celle formulée par le Berger dans la « Première églogue », mais ici, elle semble déplacée, car prononcée par une figure étrangère à la « community implied by song ». Mais les choses sont plus complexes. Nous devinons en effet dès le début que la dynamique entre les deux n'est pas purement oppositive, de totale inimitié. Tout d'abord, si l'Aviateur était complètement étranger à la communauté que représente le Poète, tout type de dialogue entre eux serait impossible. Au contraire, le Poète répond à la question qui lui a été posée, et ses paroles déclenchent une série de renversements, dans une dynamique qui exploite la configuration spatiale sur laquelle le texte est construit et qui oppose le haut (le ciel, le pilote) au bas (la terre, le poète). Le Poète répond que, bien sûr, il a écrit (« Qu'aurais-je fait sinon ? »), mais ajoute aussi que « ce qui vient, je l'écris / afin qu'au moins là-haut tu voies comment je vis » (*MF*, p.99). Non seulement il continue à écrire tout en sachant qu'il est destiné à mourir, mais il identifie son interlocuteur comme le destinataire idéal de ses vers. Il écrit donc pour qu'il sache dans quelle situation de danger il est contraint de vivre, justement à cause de ses bombardements. Dans ce passage, la vision aérienne du Pilote est renversée par la vision d'en bas du poète, qui par l'écriture lui offre une version de ce qu'il ne peut pas voir. Le Poète écrit pour que le Pilote voie mieux ; pour qu'il voie d'un autre point de vue ; pour qu'il se voie de l'extérieur

quand des rangs de maisons éclatent puis s'écroulent,

quand la lune au milieu titube, les yeux rouges,

⁴¹⁹ Selon Alpers aussi « the strenght of the poem lies in the representation of the pilot, the plausibility with which Radnóti imagines that this is what a man could become, and the corresponding modulation [...] of his claim that the poet can speak truly for humanity », P. Alpers, «Modern Eclogues», art. cit., p. 34.

quand les places partout se hérissent, horrifiées,
quand on en perd le souffle, et que le ciel a la nausée,
quand les avions qu'il vomit sans fin viennent et vont,
quand dans un rôle dément piquent, piquent les avions (*MF*, p.99)

C'est grâce à la poésie que se produit le renversement, qui fonctionne aussi comme un miroir. L'écriture est conçue comme une possibilité de dialogue entre deux figures distantes. Les paroles du poète semblent produire un effet sur le Pilote, déclenchant chez lui une dynamique similaire de renversement. Après l'avoir fait descendre sur terre avec la description de la dévastation qu'il a provoquée, le Poète lui demande « à quoi penses-tu, dis-moi, quand tu voles sur nos têtes ? » (*MF*, p. 99). L'Aviateur, sollicité, répond, montrant un côté différent de la rage avec laquelle il avait commencé, offrant un aperçu assez surprenant de ses pensées : « J'ai peur là-haut. Et c'est elle que je veux : / être en-bas dans un grand lit et pouvoir fermer les yeux, / ou du moins entre mes dents la chanter, ma bien-aimée, / à mi-voix au fond du mess plain de bruit et de fumée » (*MF*, p. 100).

Sa réponse est intéressante pour plusieurs raisons. La référence à la femme aimée et au chant sont deux indices qui renvoient directement à la tradition pastorale, parmi les thèmes fondamentaux de laquelle on trouve justement l'amour, le chant, et surtout le chant d'amour. Nous pouvons alors nous demander si, avant la guerre, l'Aviateur n'appartenait pas à cette même communauté pastorale dont le poète fait partie. La triste exceptionnalité de sa figure réside justement dans le fait d'avoir fait parte, jadis, à ce monde. La nature hybride du Pilote se révèle dans la description qu'il fournit de lui-même, et qui complique davantage les coordonnées haut/bas : « Si là-haut je veux descendre, en-bas j'attends de voler... / Dans ce monde pétri pour moi je n'ai de lieu où m'installer ». Il se définit comme « l'apatride établi entre ciel et terre » (*MF*, p. 100) : il est coincé, suspendu, prisonnier d'un paradoxe. Comment est-il arrivé à occuper cette position ? Son état actuel est le résultat d'un processus de perversion de sa nature. Autrefois habitant du bas, membre de la même communauté que le Poète, il a développé envers son avion (une machine), un amour excessif, non naturel : « Mon appareil, je sais bien avec quel excès je l'aime, / mais quand nous sommes là-haut notre souffrance est la même... » (*MF*, p.100). Quelque chose, dans son précédent rapport harmonique avec le monde, a été perturbé. Ce trouble est lié à l'activité qu'il pratique, à son rôle. Le Poète, au contraire, fait encore partie de la

communauté pastorale, et entretient avec le monde un rapport de type naturel. Cela se reflète dans l'activité qui le définit, c'est-à-dire l'écriture.

Nous avons déjà mentionner comme, pour exprimer l'ordre naturel des choses et les liens harmoniques entre elles, la tradition pastorale fait souvent recours à la stratégie rhétorique de la liste, l'*enumeratio*, par exemple sous la forme de l'analogie rustique (tout comme, à l'inverse, elle utilise les *adynata* ou *impossibilia* pour exprimer un ordre perturbé). Deux fois dans le texte, Radnóti utilise l'expédient de l'analogie rustique pour décrire l'activité du poète comme une lois naturelle : « Le poète écrit, le chat miaule, / le chien hurle, et les petits poissons, c'est leur rôle, / pondent de jolis œufs » (*MF*, p. 99)⁴²⁰. Ainsi, par contraste, sortir de la communauté pastorale comme l'a fait l'ex-Berger devenu Pilote signifie sortir de l'ordre naturel, devenir inhumain. Le véritable aspect tragique du texte est que l'Aviateur se montre conscient de la transformation qu'il a subie. On retrouvera une dynamique similaire dans un texte de Zanzotto dédiée à Claude Eatherly, le pilote d'Hiroshima. Ici, l'Aviateur conserve le souvenir de son humanité et, à la fin, il le confie au poète, avec la tâche de transmettre le message aux générations futures : « Tu le sais. Tu l'écrirais ! [...] je vivais en homme aussi.../L'écriras-tu ? » (*MF*, p. 100). Dans un premier temps le Poète avait avoué qu'il écrivait pour lui ; maintenant le Pilote lui demande d'écrire sur lui. La réponse finale, à la fois ironique et tragique, pousse aux extrêmes les conséquences du paradoxe qui est au cœur de ce texte : « Si je vis. Et s'il reste encor pour qui » (*MF*, p. 100). Cet Aviateur pour qui le poète écrit, et qui voudrait même être l'objet du chant pastoral par lequel la mémoire de son humanité devrait être transmise aux générations futures, représente la raison même pour laquelle, d'ici peu, il pourrait ne plus y avoir ni un public de lecteurs pour recevoir cette poésie, ni un poète pour l'écrire. Au cours de ce même texte, l'Aviateur est représenté à la fois comme destinataire de la poésie, sujet poétisant et objet de la poésie. Le texte met en scène le spectacle multiforme de la littérature entendue comme un acte de communication suprême, impliquant tous ses principaux acteurs et moments : émetteur, destinataire, public, message. Si dans ce spectacle, la poésie elle-même continue d'être en danger et plus d'un doute est exprimé sur les possibilités de sa survie, il est néanmoins vrai que, par

⁴²⁰ Selon Alpers, il s'agit d'une « ironic image of the poet doing what he has to do », bien plus ironique que celle de l'« oak tree at the end of "The First Eclogue" » ; bien qu'il s'agisse d'une similitude moins dramatique de la première, nous croyons pas que l'ironie soit dirigée par le poète vers son activité, qu'il prend au contraire très au sérieux, justement parce qu'elle peut être intégrée dans l'ordre naturel. *Ibid.*, p. 33.

rapport au premier texte du cycle, elle semble s'en sortir paradoxalement renforcée. Le Poète la perçoit en effet comme une arme *sui generis* à opposer au Pilote, à la machine : « Que ferais-je sinon ? mais qu'un poème est dangereux ! / Si tu savais, comme un seul vers, c'est délicat et capricieux ! / Quel courage ! » (MF, p. 100).

Dans la troisième (1941), quatrième (1943) et cinquième (1943) églogue, Radnóti poursuit son exploration de la tradition pastorale et aborde certaines de ses thèmes les plus caractéristiques, tels que l'amour, la relation avec la nature et la mort. En arrière-plan, la guerre et ses effets (sur le poète, sur les autres membres de la communauté, sur le paysage) continuent d'envahir les textes. L'espace pastoral devient de plus en plus restreint, et la relation avec la tradition se complexifie ; la réactualisation des modèles se fait plus difficile, les résultats peut-être moins satisfaisants d'un point de vue esthétique⁴²¹. Ensuite, en 1944, Radnóti est rappelé pour la troisième et dernière période de travaux forcés. Depuis le *Lager* de Haidenau, il poursuit son exploration dans la tradition pastorale en composant la « Septième églogue » et la « Huitième églogue ». Ces deux textes font partie des dix poésies connus globalement sous le nom de *Carnet de Bor*, retrouvé dans la poche de son imperméable une fois le charnier réouvert et le cadavre identifié.

La « Septième Églogue » (« *Hetedik ecloga* », MF, pp. 124-125) est un texte monodique écrit en hexamètres adressé à son épouse Fanni, interpellée avec de fréquentes apostrophes. La configuration de l'espace, comme c'est souvent le cas, est bipartite et traversée par une tension. Tout d'abord, il y a l'espace réel et nocturne où se trouve celui qui écrit, le baraquement où les autres prisonniers dorment. La situation dans laquelle le poète et ses compagnons se trouvent ne pourrait pas être plus éloignée de l'idylle : ils sont assiégés par les puces, les crânes rasés, contraints de vivre dans des conditions d'hygiène médiocres et à dormir sur des planches de bois. La contre-force de la pastorale complexe semble avoir absorbé tout l'espace. Toutefois, le poème « clings to the mythical pastoral form in a world of death and destruction which has banished the poet from Arcadia »⁴²², et s'ouvre à une autre dimension. La pastorale devient un espace onirique, un lieu mental où les prisonniers se rendent pendant qu'ils dorment, à travers le rêve : « le rêve ici n'est

⁴²¹ Dans le cas de la cinquième églogue, Adams aussi considère que c'est « one of Radnóti's linguistically least beautiful poems, one of the least characterised by clarity of thought: but in its crudity and bluntness it is very evocative of a dismal state of mind », B.S. Adams, « The Eclogues of Miklós Radnóti », *The Slavonic and East European Review*, vol. 43, n. 101. 1965, p. 396.

⁴²² Efraim Sicher, « Miklós Radnóti: Postcards from a Death March », dans Daniel Feldman et Efraim Sicher (dir.), *Poesis in extremis: literature witnessing the Holocaust*, New York, Bloomsbury Academic, 2024.

qu'ainsi qu'il se libère ; / nos corps brisés c'est le sommeil, merveilleux sauveur, qui les délivre » (*MF*, p.124). La dichotomie spatiale est marquée dès l'incipit par une ligne de démarcation : la barrière de chêne du champ, enveloppée de fil barbelé. L'obscurité de la nuit, en cachant le fil à la vue, permet à ceux qui rêvent d'effacer les frontières et d'annuler cette barrière : « Vois-tu, le soir tombe, et les baraquements, le barbare enclos / de chêne ourlé de barbelés, à force de flotter se résorbent dans le soir » (*MF*, p.124). En mettant de côté pour un instant la raison, on peut franchir le mur avec son imagination. Dans le rêve, « les prisonniers, ronflant, s'envolent / des cimes aveugles de Serbie vers un pays natal à leurs regards caché » (*MF*, p. 124). L'espace onirique récupère la maison lointaine, la patrie perdue. Radnóti, seul éveillé et donc capable de les observer, remarque sur leurs visages le miracle lumineux de la paix retrouvée.

La puissance de ce texte réside dans le fait que celui qui écrit parvienne à transformer l'expérience onirique de la fuite et du retour en un épisode collectif⁴²³. Le poète parle au nom d'une communauté entière, lorsqu'il écrit :

Parmi la vermine et les bruits alarmistes, ici vivent Français, Polonais,
Italiens volubiles, Serbes dissidents, Juifs rêveurs dans la montagne,
corps fiévreux, démembré, et qui vit cependant d'une vie unanime
dans l'attente de bonnes nouvelles, de douces paroles de femme, d'un sort humain et libre,
et l'on attend la fine, la culbute dans les ténèbres, le miracle (*MF*, p. 124).

Français, Polonais, Italiens, Serbes, Juifs : la liste des différentes nationalités est une autre expression de cette Europe mentionnée auparavant par le Berger et le Pilote. Ici, elle se reconstitue sous le signe d'une « vie unanime », dans l'attente d'un « miracle »⁴²⁴. Cette

⁴²³ Adams remarque cette dimension universelle et communautaire : « for the first time in the Eclogues he [Radnóti] is not introverted. Humanity is the theme here - the common suffering of an oppressed mankind, not just himself [...] The realisation, forced upon him by imprisonment in the concentration camp, that his suffering is the suffering of many others also, produces this great out-burst of compassion, in place of the former soul-destroying introspection. He has recovered from his wish to die, and is living in hope », B. B. Adams, «The Eclogues of Miklos Radnoti », art. cit., pp. 397-98.

⁴²⁴ Alpers souligne « the poet's capacity [...] to represent his fellow prisoners and his likeness to them [...] For all the extremity of the situation in which it was written, "The Seventh Eclogue" is so called because it is of a piece with what Radnóti found in Virgil – the poet's representation of "herdsmen" being interchangeable with his self-representation, because all are conceived under the aspect of a shared plight ». P. Alpers, «Modern Eclogues», art. cit., p. 35.

communauté humaine est indissociable de la communauté poétique qu'elle sous-tend; discours historico-social et métaboétique sont étroitement liés. Ainsi, le pays natal sur lequel on s'interroge (« Oh, la maison, existe-t-elle encore ? Les bombes ne l'ont pas touchée », *MF*, p.124) coïncide avec un autre pays, celui de la poésie. Le poète s'adresse ainsi à Fanni : « Dis-moi, y-a-t-il encore un chez nous là-bas, où l'on comprenne cette églogue ? » (*MF*, p. 124). La patrie est ici comprise à la fois comme un espace géographique et comme un espace métaboétique où fleurissent la poésie et la tradition pastorale. Menacer un espace, c'est menacer l'autre (et en effet « lampes de poche, livres, carnets, les gardiens du Lager ont tout pris », *MF*, p. 124). La guerre est ennemie de l'humanité et de la poésie, puisque les deux sont, au fond, la même chose⁴²⁵. Résister signifie donc continuer à écrire, malgré les conditions presque impossibles dans lesquelles on se trouve. Dans cette « Septième églogue », le poète se représente ainsi : « Sans les accents, griffonnant simplement vers après vers à l'aveuglette, / j'écris ce poème dans le noir, à l'image de ma vie, / tâtonnant, arpétant le papier comme une chenille processionnaire » (*MF*, p. 124). Ces vers sont surprenants, car ils font ce qu'ils disent. Radnóti ne renonce pas à la tradition pastorale : ni à la discipline de sa forme, ni à la force tranquille de ses stratégies rhétoriques. Il écrit ses hexamètres dans le noir, et recourt à une nouvelle comparaison avec le monde naturel, où le poète s'imagine avancer lentement et obstinément comme une chenille. Par le biais de son activité d'écriture, dans un geste presque magique, les prisonniers sont imaginés en train de rentrer chez eux, comme dans un tableau de Chagall. Mais l'écriture a son prix à payer, et le poète, seul éveillé, ne peut pas rentrer chez lui avec les autres. Écrire dans la forme contrôlée des hexamètres signifie, en un sens, ne pas renoncer à la raison, mais, comme le dit l'incipit, c'est cette « raison » qui permet de « garder connaissance » de la « tension des barbelés » (*MF*, p.124). Les apostrophes du texte ne sont qu'une tentative de contrebalancer le sentiment de solitude causé par la veille que l'écriture impose. S'adressent à Fanni, l'invitant à venir voir, le poète cherche à déclencher chez la femme un mouvement égal et contraire à celui des prisonniers. Il cherche, en d'autres termes, à évoquer dans le *Lager* la présence de Fanni absente. S'il réussit, c'est un succès temporaire et partiel, et le texte se termine sur une situation de suspension : « Assis là je suis seul éveillé ; / je sens la cigarette à demi fumée

⁴²⁵ « Loi esthétique » et « norme éthique » sont les deux « points de repère » de toute poésie de Radnóti selon Trencsényi-Waldapfel. Trencsényi-Waldapfel, « Les églogues de Miklós Radnóti », art. cit., p. 186.

dans ma bouche au lieu du gout de tes baisers, / et point ne vient le sommeil qui soulage,
/ car je ne sais plus ni mourir, ni vivre sans toi désormais » (*MF*, p.125).

L'analyse que de ce texte fait Géfin, l'une des plus sombres et négatives, souligne cette « prevailing tone and sense are those of a profound resignation, of hovering between life and death »⁴²⁶. Cela est certainement vrai. Cependant, il nous semble que le chercheur hongrois, ne plaçant pas son analyse des églogues dans le cadre critique de la théorie de la pastorale, sous-estime l'aspect positif présent dans le texte, à savoir la capacité de l'écriture à façonner l'expérience onirique des prisonniers, et celle du poète à se faire le porte-parole du bonheur d'une communauté entière. La réactualisation de la tradition pastorale permet au poète de créer un espace mental alternatif à celui du *Lager*, où ses compagnons de captivité peuvent retrouver la liberté perdue. Cependant, cela se produit pour une période limitée, et seulement de forme substitutive. La violence de l'histoire est telle que la pastorale n'est désormais possible que dans le périmètre d'une illusion onirique⁴²⁷. Bien que la poésie ne cesse de s'offrir comme l'acte de résistance suprême, écrire devient de plus en plus difficile, et à la fin du texte, le poète se trouve suspendu entre la vie et la mort. Il est clair que le modèle bucolique est désormais soumis, à cause des circonstances historiques, à une pression presque insupportable. Pour continuer à représenter un mode d'expression valide, la pastorale a besoin d'une béquille. Elle a besoin d'être soutenue par un autre code, qui lui permette de placer ses espoirs non seulement dans le passé du souvenir ou dans l'irréalité du rêve, mais de les projeter dans l'avenir. A la fin de ce chapitre, nous verrons comme la « Huitième églogue » franchit un pas décisif dans cette direction.

⁴²⁶ K. Géfin, art. cit., p. 53.

⁴²⁷ « In his First Eclogue, we have seen the remains of bucolic poetry, the treacherous spring, the song of birds, and the shepherd. His Seventh Eclogue, written in the camp, has no such pictures. There is no region that is not touched by the tragedy of history. The famous sentence: Et in Arcadia ego..., applies not only to the poet's personal experience but also to the tragedy of contemporary history in general. It is not at all the land of idylls that he does find, neither in the camp, nor at home. Arcadia exists only in dreams. And if there would be an Arcadia, it would be the home where peace and love exist », Laszlo Takacs, «The Eclogues of Miklos Radnoti: A Twentieth Century Virgil», *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, n. 53, 2013, p. 319.

3.6.2. Communauté (po)étique et pastoralisme complexe dans *The World : A Naive Poem* de Czesław Miłosz

Le conflit de la pastorale complexe dans *The World: A Naive Poem* se déploie à plusieurs niveaux. La première opposition est de nature extra-textuelle et réside dans la dissonance entre réalité et représentation, à savoir entre le monde de Varsovie en 1943 et le monde pastoral dans les vingt poèmes du cycle qui, de manière non accidentelle, indique dans le texte la date de sa composition⁴²⁸. Deuxièmement, sur un plan macro-textuel, en prenant en compte l'organisation de *Rescue* (le titre anglais de *Ocalenie* dans *NCP*⁴²⁹), le poète crée une dynamique d'opposition aussi entre *The World* et un autre cycle, *Voices of Poor People*, où la guerre est abordée plus directement, avec des outils différents de ceux de la convention pastorale⁴³⁰. Comme modèle pour cette structure antithétique, la critique a cité William Blake, qui utilise une technique similaire dans *Songs of Innocence and of Experience*⁴³¹. Dans ces deux premières niveaux, *The World* se configurent comme le pôle pastoral (le Jardin), auquel s'oppose un second pôle, anti-pastoral (la Machine).

⁴²⁸ « The Arcadian ambiance of “The World” is ironic, not just in the context of the book, but also in contrast to the conditions of wartime Warsaw when the poem was written », Peter Dale Scott, *Ecstatic Pessimist: Czesław Miłosz, Poet of Catastrophe and Hope*, New York, London, Rowman and Littlefield, 2024, p. 49.

⁴²⁹ Sur les différences entre les deux, voir Scott: « *Ocalenie* (the original book in Polish, 1945) and “Rescue” (excerpted poems from it in English for Miłosz’s *Collected Poems*, two decades later) are two different collections for different times and audiences, each with its own distinct “salutary aim.” I believe that, in the spirit of Brzozowski, we can see *Ocalenie* as a conscious effort to restore postwar Polish culture, even under Soviet domination, to its healthy antecedents in the radical vision of Mickiewicz. In contrast, English translations from *Ocalenie* as “Rescue” are only one chapter in the chronological sequence of Miłosz’s lifelong pursuit of salvation, more subdued while in America. Thus, the skillful framing of the sequence in *Ocalenie* is abandoned in the *Collected Poems* for a more or less chronological order, with “Przedmowa” (“Foreword”) closing the sequence rather than opening it. This fits “Rescue” into the larger chronological sequence of the *Collected Poems*. Both in translation and in arrangement, “Rescue” is less bardic, less climactic, but better adapted for both an American and a global public », *ibid.*, p. 55.

⁴³⁰ L'importance structurelle de cette antithèse est déjà soulignée par Scott, qui interprète les deux sections comme « two following and contrasting sequences of poetry written in 1943: the idyllic mid-book Blakean series “The World,” evoking the Lithuania of his childhood, and the subsequent “Voices of Poor People,” an Eliotesque sequence set mostly in wartime Warsaw. In fact, it is not enough to say that the two sequences—one Blakean, romantic, straightforward, the other Eliotesque, classicistic, heavily ironic—are “contrasting.” They are each shaped by the presence of the other; and the full gravity of *Ocalenie* is the worldview that emerges from their interaction », *ibid.*, pp. 45-46.

⁴³¹ Dans *Pastoral*, Gifford définit l'œuvre de Blake comme un modèle de « anti-pastoral ». Cependant, il en parle ensuite en ces termes, beaucoup plus proches de la « complex pastoral » de Marx : « He was thus able to celebrate the lamb whilst recognizing the ‘fearful symmetry’ of the need for a celebration of the tiger. By adopting the form of Sunday School homilies, Blake was able both to show the way the sentimentalizing pastoral worked and to undercut it to expose the hypocrisy upon which it was based. He was able to give true innocence its importance, whilst indicating the experience required to recognize it. [...] Blake’s dialectic demands a return to the Songs of Innocence after reading The Songs of Experience in order to value the depth of the innocent vision which transcends the sentimental pastoral of their formal origins. The journey through Hell was the way to achieve a perception of Heaven that was not an idealised Arcadia », T. Gifford, *Pastoral*, *op. cit.*, p. 135.

Cependant, c'est surtout à un troisième niveau, intra-textuel, c'est-à-dire dans les vingt textes du cycle, que nous pouvons identifier une série de dynamiques typiques du pastoralisme complexe, qui seront objet d'analyse dans les pages qui suivent⁴³².

Dans un texte du XVI^e siècle, précurseur de la théorie pastorale contemporaine, à savoir dans la section dédiée à la convention pastorale de *The Arte of English Poesie* (1589), George Puttenham soulignait déjà la dimension allégorique de cette forme :

the poet devised the eclogue [...] not of purpose to counterfeit or represent the rustical manner of loves and communication, but under the veil of homely persons and in rude speeches to insinuate and glance at greater matters, and such as perchance had not been safe to have been disclosed in any other sort, which may be perceived by the Eclogues of Vergil, in which are treated by figure matters of greater importance then the loves of Tityrus and Corydon⁴³³

Près de cinq cents ans plus tard, cette réflexion décrit parfaitement l'opération de Miłosz, qui insinue et allude, sous le voile de personnages ordinaires et avec des discours simples, à des questions de plus grande importance. Nous pourrions aussi classer le cycle du poète polonais dans la catégorie que Marinelli définit comme « the pastoral of childhood »⁴³⁴, car dans ce cas les « équivalents » des bergers sont les enfants, figures simples pour des questions complexes, si l'on considère, avec Empson, que « you can say everything about complex people by a complete consideration of simple people »⁴³⁵. De même, pour amission du poète, le langage utilisé s'inspire de la simplicité des comptines, tant dans la version polonaise originale en rimes que dans l'auto-traduction anglaise. D'un point de vue stylistique et rhétorique, donc, rien de plus éloigné du virtuosisme baroque de *The Age of Anxiety*. Et pourtant, comme dans le cas d'Auden, le sous-titre *A Naive Poem* est

⁴³² « The condition of ironic contrast in "The World" is increasingly internal as well as external. As "The World" progresses, the poems in the sequence [...] acquire increasingly ironic dualities, typically a sense of security challenged by a counter-sense (or at least trace) of violence or doubt », R.D. Scott, *op. cit.*, p. 49.

⁴³³ George Puttenham, *The Art of English Poesy by George Puttenham: A Critical Edition*, éd. Frank Whigman et Wayne Rebhorn Ithaca, Cornell University Press, 2007, p. 128.

⁴³⁴ Peter V. Marinelli, *Pastoral*, London, Methuen & Co, 1971.

⁴³⁵ William Empson, *Some versions of pastoral* [1935], Harmondsworth, Penguin Books, 1966, p. 113.

antifrastrique, car le poème et le type d'opération qu'il implique sont tout sauf que naïf. En utilisant les termes dans le sens spécifique que leur attribue le philosophe allemand dans *Über naive und sentimentalische Dichtung*, nous pourrions définir *The World* comme une idylle sentimentale, dans laquelle le poète, bien conscient de l'abîme entre le réel et l'idéal, tente de soumettre le premier (ce qui se passe dans le monde hors du texte) au second (ce qui se passe dans le monde du texte). La référence à Schiller apparaît encore plus significative si l'on pense à la centralité que l'Allemand accorde à la figure de l'enfant comme symbole de la naïveté. Cependant, le monde rural et idyllique décrit dans le cycle, qui se base en partie sur les souvenirs d'enfance du poète dans la maison familiale à Šeteniai⁴³⁶, n'est pas un exemple de pastorale simple ou sentimentale comme Leo Marx l'entend. Ses dynamiques sont celles de la pastorale complexe. Nous assistons à un véritable processus de *world-building* : les vingt poèmes tracent le périmètre d'un monde en miniature (le Jardin), qui est progressivement envahi par une série d'inquiétudes (la Machine). Conformément à son régime de représentation allégorique, et contrairement à ce qui se passe, par exemple, chez Radnóti, qui est plus mimétique dans la description des effets de la guerre sur l'espace pastoral, ce qui s'insinue dans le texte sous forme de petites violences symboliques renvoie aux grandes violences du monde réel. Les événements néfastes menaçant cette réalité seconde ne sont donc pas les bombardements et la guerre, mais des inquiétudes plus petites, à échelle d'enfant, qui correspondent allégoriquement aux «greater matters» de Puttenham. Ce qui, pour l'homme Miłosz, se présente comme un chaos incontrôlable, transposé et réduit dans son ampleur à l'intérieur de la cage de la poésie, est accueilli et d'une certaine manière exorcisé, comme dans un acte de magie : « an act of magic »⁴³⁷. « Like old photographs in a Victorian zoetrope », affirme Scott, les poèmes de *The World* « must be read in sequence to discern their dramatic development »⁴³⁸. C'est ce que nous ferons ici, en lisant les tensions croissantes du cycle à travers le dispositif de la pastorale complexe. En effet, il suffit de lire les titres dans leur ordre pour se rendre compte qu'ils tracent un parcours. Entre l'entrée du premier poème et la sortie du dernier, quelque chose se passe dans le Jardin.

⁴³⁶ Dans le premier chapitre de la biographie critique dédiée au poète, Farnaszek parle de Seteniai comme du mythe édénique personnel du poète. Andrzej Farnaszek, *Miłosz: A Biography*, trad. Aleksandra et Michael Parker, Cambridge, MA, London, Harvard University Press, 2017, pp. 13-49.

⁴³⁷ Ewa Czarnecka, Aleksander Fiut, Czesław Miłosz, Renata Gorczyński, Richard Lourie (dir.), *Conversations with Czesław Miłosz*, San Diego, Harcourt, 1987, p. 127.

⁴³⁸ P.D. Scott, *op. cit.*, p. 55.

Dans le premier texte (« The Road », *NCP*, p. 36), nous voyons deux enfants, frère et sœur, cadrés de manière presque cinématographique, en train de rentrer chez eux après l'école et plongés dans un contexte rural, tandis que leur père les attend sur le pas de la porte. Miłosz nous accompagne ensuite à travers différents lieux autour de la maison : le vieux portail sur lequel poussent les plantes et où se posent les oiseaux (« The Gate », *NCP*, p. 37) ; la véranda où les deux s'assoient pour dessiner des scènes de bataille, qui renvoient à la guerre en cours et anticipent le recours à la stratégie rhétorique de l'*ekphrasis* (« The Porch », *NCP*, p. 38). En entrant dans la maison, la première pièce que nous visitons est la salle à manger (« The Dining Room », *NCP*, p. 39) : ici interviennent les premières micro-invasions, comme de petites ondulations à peine perceptibles sur la surface tranquille du texte. Il est mentionné une horloge de Dantzig (« a Danzig clock »), référence au territoire polonais disputé et étincelle de la Seconde Guerre mondiale, ainsi que les figures de deux démons (« the sculpted heads of two smiling devils »), inquiétants, surtout du point de vue abaissé des enfants que Miłosz nous invite à adopter. Un tableau est également cité, représentant un paysage hivernal avec des patineurs sur la glace et des corbeaux dans le ciel. La description correspond au *Paysage d'hiver avec patineurs et trappe aux oiseaux* de Bruegel l'Ancien. Le Paysage et la Trappe, comme la Machine cachée dans le Jardin : une méta-description des dynamiques du pastoralisme complexe qui animent l'ensemble du cycle, où, dans un paysage apparemment familier, se cache un élément *unheimlich*. Pour l'instant, toutefois, cela ne suffit pas à perturber vraiment les enfants, ni à gâcher le sens de protection et chaleur symbolisées par la soupe que, dans le dernier vers, la mère sert dans les assiettes, faisant sa première apparition dans *The World* et dans cette petite communauté (po)étique qui est la famille⁴³⁹. Sur les marches du texte suivant (« The Stairs », *NCP*, p.40), la mère devra exercer davantage sa fonction protectrice. La menace est une peur typiquement infantile, un élément inoffensif qui, avec l'obscurité et la suggestion, peut se transformer en monstre : la tête d'un sanglier sur le mur, un animal empaillé qui, aux yeux des enfants, devient « alive enormous in shadow ». C'est la mère qui l'affronte et qui, montant avec une bougie allumée vers son ombre, « struggles, alone, with the cruel beast ».

Dans le poème suivant, « Pictures » (*NCP*, p. 40), la stratégie de l'*ekphrasis* est utilisée de manière plus étendue. Dès l'incipit qui dit : « The book is open », le texte a un

⁴³⁹ Comme le souligne Scott, « Inside the house, hints of outside dangers are quickly and easily dispelled », *Ibid.*, p. 58.

double seuil, qui implique l'existence de deux niveaux : ce qui se passe dans la représentation de premier degré (le monde habité par les enfants) et ce qui se passe dans celle de second degré (les figures du livre qu'ils regardent, et que nous regardons avec eux). Miłosz s'amuse à les superposer de manière ambiguë. En outre, comme d'habitude, les deux renvoient allégoriquement au degré zéro du monde réel. Encore une fois, il s'agit d'une référence indirecte à la guerre en cours : les enfants regardent des images dans lesquelles une ancienne armée grecque attaque une ville. Il y a le corps d'un héros traîné par un char ; c'est clairement celui d'Hector, que Achille traîne autour des murs de Troie dans l'*Illiade*, dans un geste impie même en temps de guerre (et nous pouvons imaginer à quel point la pitié faisait défaut, à Varsovie en 1943). De plus, cette violence dans le second degré de la représentation se mélange à celle du premier, même si dans sa version réduite, donc gérable : une mouche est écrasée (par l'un des enfants ?) sur la page du livre, juste au-dessus du corps de l'héros, dont la tête frappe les pierres. La confusion entre les deux niveaux est telle que lorsque dans la troisième strophe Miłosz écrit « And here », on ne sait plus dans quel degré de représentation nous nous trouvons. Voici ce qui se passe 'ici' : « the sky gets cloudy, thunder resounds, / Ships clear the rocks for the open sea. / On the shore oxen lower their yoked necks / And a naked man ploughs the field ». Les derniers vers dépeignent une situation idyllique, dans le sens étymologique du terme, une esquisse, tandis que le ciel nuageux et le bruit du tonnerre sont les images voilées d'une menace. Étant donné la dimension épiphany du texte et la précédente référence à Bruegel, on est tenté de voir ici un autre clin d'œil à un tableau du même peintre, *La chute d'Icare*, dans lequel on assiste à une scène similaire. Et, à propos de résonances, il est impossible de ne pas penser aussi à un poème de W.H. Auden, composé en décembre 1938 et intitulé « Musée des Beaux-Arts »⁴⁴⁰. Certains tableaux de ce musée, dont l'Icare de Bruegel, constituent le point de départ pour une réflexion sur la banalité du mal et en même temps sur son inévitabilité ; sur la souffrance humaine et en même temps sur l'indifférence de ceux qui ne la subissent pas directement. Dans le cas de la chute d'Icare, la clé de l'exégèse d'Auden réside dans la position marginale (dans un coin, en arrière-plan) et dans l'espace pictural très réduit que Bruegel accorde au personnage (on ne voit que ses jambes, qui tombent dans l'eau, minuscules et presque invisibles par rapport aux vrais protagonistes du tableau). « In Brueghel's Icarus, for instance: how everything turns away / Quite leisurely from the disaster », écrit Auden. On retrouve, ensuite, tous les

⁴⁴⁰ W.H. Auden, *Collected Poems*, op. cit., p. 179.

éléments cités par Miłosz : la figure du laboureur (« the ploughman may / Have heard the splash, the forsaken cry, / But for him it was not an important failure ») et celle du navire (« the expensive delicate ship that must have seen / Something amazing, a boy falling out of the sky, / Had somewhere to get to and sailed calmly on »). Pour clore le cercle des échos, dans *Rescue* il y a un poème qui réfléchit sur la même question : « Campo dei Fiori » (*NCP*, p. 33-35). Dans ce texte, avec la superposition habituelle des plans chronologiques, l'indifférence de la foule romaine pour l'exécution de Giordano Bruno est comparée à celle des habitants de Varsovie pour les atrocités commises par les nazis dans le Ghetto.

En revenant à *The World*, s'ouvre maintenant une section de quatre poésies où la figure du père est centrale (« Father in the Library », *NCP*, p. 42 ; « Father's Incantations », p. 43 ; « From the Window », p. 44 ; « Father Explains », *NCP*, p. 45). Sur lui se concentrent divers fonctions. Pour les enfants, il est principalement un médiateur de connaissances, un maître, jusqu'à assumer des connotations presque divines. Dans une dimension métalittéraire, il est le symbole de la poésie, du poète en tant que magicien (« His gown is patterned like that of a wizard. / Softly, he murmurs his incantations », p. 42). Il s'agit donc d'une figure qui nous permet d'interpréter le cycle entier comme un enchantement, l'« act of magic » déjà mentionné, avec lequel Miłosz voudrait exorciser la réalité à laquelle il s'oppose⁴⁴¹. Le murmure des incantations, la ritualité de leur répétition, leur pouvoir thaumaturgique trouvent leur expression formel dans le choix des rimes faciles et dans langage rythmé des comptines. La magie blanche du père rappelle celle de Prospéro dans *The Tempest*, comédie pastorale de Shakespeare. C'est grâce à ses livres qu'il peut contrôler les esprits et les éléments naturels. La magie qu'il exerce représente donc une tentative de rationalisation du réel, qui s'oppose à la magie noire et irrationnelle de Caliban. Lorsqu'il parle de son « Arcadian tendency », très présente dans *The World*, Miłosz la définit comme

⁴⁴¹ Scott souligne « the importance of incantations » pour le poète polonaise, « not as temporary illusions, but as a necessary, albeit irrational, reassertion and promotion of harmony in the midst of unbearable horror ». P.D. Scott, *op. cit.*, p. 101. Miłosz définit les vers de *The World* come « gentle verses written in the midst of horror », « the body's rebellion against its destruction. They are *carmina*, or incantations deployed in order that the horror should disappear for a moment and harmony emerge. [...] They comfort us, giving us to understand that what takes place in *anus mundi* is transitory, and that harmony is enduring—which is not at all a certainty ». Czesław Miłosz, « Anus Mundi », dans *To Begin Where I Am: Selected Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2001, pp. 371-72.

a desire to contrast the world of twentieth-century evil with some almost utopian image of peace, beauty, equilibrium. The Islands of Happiness, or Arcadia, represent a search for a realm to contradict reality and thereby create a certain dynamism. It's difficult to be a poet only of despair, only of sadness. An element of joy, located somewhere in an imaginary future, is the other side of catastrophism⁴⁴²

Le mythe arcadien est donc toujours encadré dans une dynamique plus complexe et ironique. Ancien duc de Milan, Prospéro est détrôné par son frère parce qu'il lisait trop et il ne dirigeait pas assez. C'est donc aussi à cause de ces livres qu'il est en exil, relégué dans l'île (trop de littérature, pas assez, de politique, trop d'Arcadie, pas assez de réalité : une question d'équilibre). Et c'est justement avec une lecture de *The Tempest* comme exemple de pastorale complexe qui s'ouvre *The Machine in the Garden* de Leo Marx⁴⁴³. Comme dans le cas d'Auden, le lien entre Milosz et Shakespeare est très fort. Dans « In Warsaw », une poésie comprise en *Rescue* et écrite en 1945, Milosz mentionne « The greenwood into which Shakespeare / Often took me » (*NCP*, p. 46)⁴⁴⁴. Si, contrairement à ce qui se passe chez Auden, les pièces du dramaturge anglais ne constituent pas de véritables hypotextes dans *The World*, leur influence est néanmoins très présente dans le cycle et dans tout le recueil. En construisant l'espace pastoral de *The World*, Milosz pense certainement à l'île de *The Tempest*, mais aussi à la forêt d'Arden⁴⁴⁵ : c'est justement en 1943 qu'il traduit *As You Like It*⁴⁴⁶ pour l'« Underground Theatre Council », association culturelle clandestine à Varsovie⁴⁴⁷.

⁴⁴² E. Czarnecka, A. Fiut, C. Milosz, R. Gorczynski, R. Lourie, *op. cit.*, p. 137.

⁴⁴³ L. Marx, *The Machine in the Garden*, *op. cit.*, pp. 43-72.

⁴⁴⁴ « Ocalenie evolves, dialectically but methodically, toward "In Warsaw"'s pastoral (or as Milosz says, "arcadian") hope for a poet's "greenwood . . . moment of happiness," without which this "world will perish" », P.D. Scott., *op. cit.*, p. 48.

⁴⁴⁵ Scott remarque l'importance de la littérature anglaise : « In fact, one way of characterizing the striking stylistic evolution in *Ocalenie* is to say that, as we progress through the book, we see in his work the increasing influence of the English poets he was then translating: Shakespeare's *As You Like It*, the close of Milton's *Paradise Lost*, Traherne, Blake, Wordsworth's *Tintern Abbey*, Browning, and T. S. Eliot's *The Waste Land* », *ibid.*, p. 46.

⁴⁴⁶ Voir : Agnieszka Romanowska, « Mourner in the Forest of Arden. On Czesław Miłosz's Translation of "As You Like It" », dans Anna Niżegorodcew et Maria Jodłowiec (dir.), *Beyond Sounds and Words: Volume in Honour of Janina Aniela Ozga*, Jagiellonian University Press, 2011, pp. 63-76.

⁴⁴⁷ « CZARNECKA: "You also worked with the Underground Theatre Council. When did that start ?". MIŁOZ: "That started quite early, toward the beginning of the German occupation. Before the war I was quite close to the world of the theatre. The underground organization of actors and directors was one of the wonders Poland performed . As you know, the theatres weren't operating, because the Nazis thought that subhumans did not deserve entertainment. Toward the end of the occupation, they permitted light, frivolous plays, but most actors boycotted the stage. The entire life of the theatre was concentrated in the

Mais revenons à la figure du père dans *The World*. Ses leçons et sa sagesse ne proviennent pas seulement des livres qu'il offre aux enfants ; elles se configurent aussi comme des exercices de regard, des pratiques d'observation. Pour la première fois, la direction du cycle (qui allait de l'extérieur à l'intérieur, de la route à la maison) s'inverse. Il invite les enfants à regarder le monde par la fenêtre, à contempler un espace bien plus vaste que la maison, microcosme dans lequel frère et sœur sont protégés par les deux figures parentales. L'acte de regarder va de pair avec celui, typiquement magique et poétique, de nommer : dans « From the Window » (*NCP*, p. 44), qui commence de manière significative avec l'adverbe « beyond », « Father tells us that this is Europe » ; dans « Father Explains » (*NCP*, p. 45), le regard s'allonge progressivement et le père nomme Varsovie, Prague, les Alpes, derrière les Alpes l'Italie (avec Rome), et puis Paris. Il termine avec « other cities », « adorned with glass, arrayed in iron », dont il leur racontera un autre jour, car une des caractéristiques fondamentales de la connaissance est de savoir reconnaître que sa nature est limitée, graduelle (« for today that would be too much »). Encore une fois, dans l'Europe de *The World*, les événements de l'Europe réelle sont introduits mais diminués. Le continent est décrit comme « smoking after many floods », avec « something like goose feathers scattered on the ground » (*NCP*, p. 44) : s'il y a dans ces vers une violence, elle est à peine suggérée. En outre, l'Europe du père n'est pas seulement un concept géographique. Elle est aussi, à travers les livres de la bibliothèque paternelle, l'Europe de la tradition, des œuvres littéraires et ses auteurs (« Men are small but their works are great » est le vers qui clôt comme un sceau « Father's Incantations », *NCP*, p. 43).

Ensuite, un autre type de connaissance, tout aussi important que celle liée à la culture, est celle que l'on peut tirer de la nature (surtout dans un cycle qui expérimente avec la convention pastorale). Les deux textes suivants s'intitulent « A Parable of the Poppy » (*NCP*, p. 46) et « By the Peonies » (*NCP*, p. 47). Dans le premier, avec un jeu métalittéraire de boîtes chinoises, les dynamiques qui font fonctionner l'ensemble du cycle sont expliquées. Une équivalence est établie entre la graine de pavot et la Terre. Sur la graine se trouve une maison, dans laquelle habitent des « poppy-seed dogs », qui aboient à une « poppy-seed moon ». Cela constitue, pour eux, le monde. Comme les enfants du cycle, ils ne peuvent imaginer qu'il en existe un plus grand. Ainsi, dans un

underground. I took part in planning a reform of the theatre that was supposed to go into effect after the war. Plays were performed in private apartments and translations of foreign plays were commissioned for the future, after the war», E. Czarnecka, A. Fiut, C. Milosz, R. Gorczynski, R. Lourie, *op. cit.*, pp. 84-85.

court-circuit des proportions entre le microscopique et le cosmique, la Terre et les souffrances qui y ont lieu (« Dogs bark somewhere, now loudly, now softly ») sont comparées à la graine d'un pavot. Dans cette parabole (un type de narration qui, comme la pastorale, se prête à une exégèse allégorique), l'infiniment petit et l'infiniment grand se rencontrent. La même « synecdochic relation »⁴⁴⁸ existe entre *The World* et le monde réel. Savoir relativiser (aussi dans le sens d'admettre que l'on ne peut tout connaître ou contrôler) est une leçon de la nature et de la poésie. Une dynamique similaire est établie dans « By the Peonies » (*NCP*, p. 47). Ici, on comprend aussi que ces leçons d'humilité tirées de la nature ne sont pas enseignées par le père, mais par la mère, qui « Reaches for one bloom, opens its petals, / And looks for a long time into peony lands, / [...] and what she thinks / she repeats aloud to the children and herself ». Après, on passe aux trois poèmes les plus importants de *The World*. « Faith » (*NCP*, p. 48), « Hope » (*NCP*, p. 49) et « Love » (*NCP*, p. 50) sont trois enseignements de la mère aux enfants autour des principes qui régissent (ou devraient régir) la communauté (po)étique du *Monde* et du monde, et elles sont aussi « the only explicitly Christian reference in *The World* »⁴⁴⁹. Bien qu'exprimées dans un langage simple, il ne sont pas des leçons naïves, mais des raisonnements complexes dit simplement, textes pastorales que d'une façon simple restituent la complexité du réel. « Even if you close your eyes and dream up things », nous lisons, par exemple, dans « Faith », « the world will remain as it has always been ». Miłosz sait très bien que la boule de neige qu'il a imaginée ne peut pas directement influencer le monde réel et terrible qui l'entoure, ni le remplacer. Il est conscient, en somme, que le poète, plus qu'un véritable magicien, est un illusionniste. Et pourtant, dans le poème suivant, « Hope » (*NCP*, p. 49), on assiste également à une tentative de restituer une certaine matérialité à ce monde, une possibilité d'existence en puissance : « Hope is with you when you believe / The earth is not a dream but living flesh / [...] all things you have ever seen here / Are like a garden looked at from the gate. / You cannot enter. But you're sure it's there ». Nous trouvons ensuite, toujours dans « Faith », une acceptation du mal, une posture de passivité qui résonne, plus qu'avec la résignation, avec la pensée mystique : « See the long shadow that is cast by the tree? / We and the flowers throw shadows on the earth. / What has no shadow has no strength to live » (*NCP*, p. 48). En se démarquant de toute théodicée trop simpliste, il est ici affirmé la coexistence nécessaire de la lumière et de l'ombre, du mal et du bien. *The World* représente la partie lumineuse

⁴⁴⁸ P. Alpers, *What is Pastoral?*, op. cit., p. 22.

⁴⁴⁹ P.D. Scott, op. cit., p. 58.

d'un monde égal et contraire qui, depuis 1938, s'était temporairement éteint. Si les leçons du père renvoyaient à une connaissance positive, active, masculine, celles de la mère sont liées à un autre type de connaissance. Il s'agit en premier lieu d'une connaissance non anthropocentrique, alors que, pour le père, l'homme était la mesure du monde. Aimer signifie avoir conscience d'être « only one thing among many » (p.50). Une fois arrivés à cette relativisation de sa propre importance, et presque dans une version franciscaine de la *pathetic fallacy*, un oiseau ou un arbre peuvent nous appeler « friend ». De plus, il s'agit d'une connaissance par négation (comme dans la théologie négative de Saint Thomas⁴⁵⁰), qui est 'pastoralement' consciente de ses limitations. Toujours dans « Love », on lit: « It doesn't matter whether he knows what he serves: / Who serves best doesn't always understand »⁴⁵¹.

Après ces trois leçons, nous nous approchons à la phase finale du cycle. Elle s'ouvre avec la sortie de la maison / utérus / Éden. « The Excursion to the Forest » (*NCP*, p. 51) inaugure une section où les contre-forces (toujours allégoriques) du pastoralisme complexe se font plus dramatiquement sentir. Les enfants sont maintenant dans la forêt, immense et inconnue, ils se tiennent par la main, craintifs de ne pas se perdre parmi les arbres gigantesques et l'herbe. On perçoit la peur et la fascination typiques du regard infantile sur ce qui est inconnu, avec des vers qui frôlent le réalisme magique (« And an airborne coach carries gifts / For the invisible kings or for the bears »). Après la vision aérienne et vertigineuse de « The Bird Kingdom » (*NCP*, p. 52), où fait subtilement son apparition la menace d'un avion sous-forme de corbeau (« And a raven gleams with airplane steel »), nous rencontrons deux textes très importants pour les dynamiques du pastoralisme complexe⁴⁵². La Machine entre définitivement dans le Jardin (« Fear », *NCP*, p. 53), mais, contrairement à ce qui se passe dans la réalité, dans le monde imaginaire de Miłosz il est possible de résoudre le conflit avec ce que Marx appellerait une « figurative restoration » (« Recovery », *NCP*, p. 54). Dans la première partie du diptyque, les enfants sont désormais perdus dans la forêt pleine de plantes vénéneuses et plongée dans l'obscurité, et ils sont menacés par une « terrible beast » (qui rappelle le sanglier déjà rencontré sur les escaliers). Les textes du cycle possédait déjà une dimension

⁴⁵⁰ Nous verrons comment, *mutatis mutandis*, cette nuance sera également présente dans le dernier monologue de Malin dans *The Age of Anxiety*.

⁴⁵¹ Il s'agit aussi d'une référence au poète polonais Mickiewicz. Pour approfondir, voir : P.D. Scott, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁵² «But the second half of "The World" moves outdoors again, and now fear is not so instantly dispelled», *ibid.*, p. 58.

polyphonique typique de la pastorale, entre « responsiveness » et « suspension », mais ici, pour la première fois, s'ouvrent les guillemets du discours direct. On parle pour demander de l'aide. Il est impossible de ne pas penser à la nuit métaphorique dans laquelle l'Europe était plongée – un trou noir traversé par des flux d'exilés, de réfugiés, de déportés – en lisant des vers comme « The night has no end. / From now on darkness will last forever. / The travelers are homeless, they will die of hunger, / Our bread is bitter and hard as stone » (*NCP*, p. 53). Ce n'est pas la première fois que la figure du père se superpose à celle du Père, entendu comme Dieu, mais ici, en particulier, le sous-texte biblique est évident : « Where have you gone, Father? », demandent les enfants, « Why do you not pity / Your children lost in this murky wood? ». Que le registre bucolique déborde dans le registre biblique n'est pas surprenant : de telles dynamiques, *mutatis mutandis*, se retrouvent dans d'autres survivances fortes de l'époque, chez Radnóti aussi bien que chez Auden. L'invocation de « Fear » trouve sa solution dans « Recovery », où le Père répond et rassure : « Here I am – why this senseless fear? / The night is over, the day will soon arise » (*NCP*, p. 54). Le matin, dans toutes les connotations symboliques que possède la lumière, est annoncé par le son des cors des bergers, figures bucoliques et figurines de la crèche à la fois, accompagnés d'autres sons également bénins, comme les cloches du village, le chant du coq. La lumière, ici seulement pré-annoncée (« soon »), se manifeste pleinement dans le dernier texte du cycle, « The Sun » (*NCP*, p. 55), où le soleil est une sorte d'émanation plotinienne du divin (« it does not have / any particular color, for it contains them all »). Au-delà de la connotation de salut religieux, la dimension métalittéraire du poème se réaffirme avec force : « the whole earth is like a poem / while the sun above represents the artist ». Ainsi, pour la dernière fois, Miłosz montre au lecteur le fonctionnement interne de l'engrenage de *The World*, dans lequel la convention pastorale est avant tout comprise comme une technique de distanciation allégorique, qui implique non pas un traitement réaliste et mimétique des choses (« Whoever wants to paint the variegated world / Let him never look straight up at the sun »), mais une énonciation pastorale, indirecte, abaissée (« Let him kneel down, lower his face to the grass, and look at light reflected by the ground. There he will find everything we have lost »). L'énonciation pastorale se configure donc véritablement comme un mode, car elle constitue pour la communauté à laquelle elle se réfère un conseil poétique et étique à la fois, une manière d'écrire et de vivre.

Ainsi se termine *The World*, survivance forte de la tradition pastorale dans la poésie européenne contemporaine : un ensemble de poèmes dans lesquels est représentée une communauté (po)étique (dans ce cas, il s'agit un noyau familial, composé de deux enfants et de leurs parents), qui est à son tour représentative de l'humanité entière ; un exemple de pastorale complexe, animée par un dispositif de force idyllique et contre-force ; une manière très allégorique d'aborder et d'exorciser les inquiétudes sociohistoriques pressantes qui servent de toile de fond à sa composition ; un *ars poetica*, dans lequel on réfléchit à la poésie, à ses tâches et à ses limites, à la figure du poète et à son rôle.

3.7. *Ripresa*. Quelle communauté pour *The Age of Anxiety*? Vers une option religieuse

Revenons maintenant au cœur de ce troisième chapitre, c'est-à-dire à *The Age of Anxiety*. Nous avons laissé ses quatre protagonistes au moment où ils s'apprêtaient à se séparer, dissolvant ainsi leur communauté (po)étique. Dans la cinquième partie, l'amour ne naît pas entre Rosetta et Emble. Dans la sixième, le narrateur nous informe que Quant et Malin « had parted and immediately forgotten each other's existence » (*TAA*, p. 103).

Tout cela a-t-il donc été inutile ? Devons-nous interpréter cette fin comme l'impossibilité de trouver une solution au problème de l'anxiété qui est posé dès le titre ? La question, souvent posée par la critique, est mal formulée. Une façon de la corriger est de se rappeler que le poème est une églogue, et que son « literary mode » est donc le mode pastoral. Bien qu'il ne s'agisse plus de bergers de la convention classique, mais de leurs équivalents, la « strenght relative to the world » des quatre protagonistes demeure donc une force pastorale, et non, par exemple, tragique ou héroïque (c'est-à-dire, dans les termes de Frye, supérieure à la nôtre). Même en imaginant que Melibée ait passé une dernière nuit dans la cabane de Tityre, nous devons nous résigner au fait que, le lendemain matin, l'exil l'attend. De la même manière, nous ne devons pas attendre des personnages de *The Age of Anxiety* des réponses qu'ils ne peuvent pas nous donner, ou des actions qu'ils ne peuvent pas accomplir. Cependant, on ne peut pas dire que la situation finale soit identique à celle du début : au cours de la soirée, Rosetta et Malin, en particulier, ont changé, et ce changement se reflète dans les deux monologues auxquels est confiée la conclusion du poème. Ici, après l'arcadienne, l'utopique et l'érotique, une dernière option de communauté est explorée : celle religieuse. Elle est toutefois explorée dans des termes

pastoraux. Il ne s'agit donc pas d'un remède définitif à l'anxiété, mais plutôt de son acceptation comme condition naturelle de l'homme : « they experience », affirme Jacobs en se référant à Rosetta et Malin, « something deeper and stranger than anxiety. It is too resigned to be happiness; but it is a kind of peace »⁴⁵³. Il ne s'agit même pas de deux conversions au sens le plus traditionnel et institutionnel du terme : choisir une foi parmi d'autres, qui se rattache peut-être à une Église, y adhérer, la fréquenter, en respecter les préceptes, etc. Certes, nous savons que, dès 1940, Auden recommence à fréquenter l'église anglicane, et au moment de la composition de *The Age of Anxiety*, il est un chrétien pratiquant⁴⁵⁴. Mais il ne faut pas trop superposer le plan biographique et le plan textuel. Dans le poème, même la religion est traitée de manière pastorale, c'est-à-dire en insistant sur ses dynamiques de « responsiveness » (la dimension communautaire du sentiment religieux) et de « suspension » (l'exercice inquiet de la foi comme attente et doute). Il ne s'agit pas, donc, d'une expérience purement libératrice ou joyeuse.

Commençons par Rosetta. Au début du poème, ses inquiétudes personnelles étaient principalement terrestres : mener une vie aisée et trouver un mari. De plus, nous avons déjà mentionné sa nostalgie prononcée envers une enfance idéalisée et heureuse dans la campagne anglaise. Dans le dernier monologue, le voile tombe, et tout cela est définitivement révélé comme une illusion. Rosetta prend conscience que l'option érotique du couple ne fonctionnera jamais, ni avec Emble ni avec quelqu'un d'autre comme lui (« We're so apart / When our ways have crossed and our words touched / On Babylon's banks », *TAA*, p. 98), et qu'elle ne pourra pas vraiment s'insérer, même en le souhaitant, dans la société américaine, qu'elle décrit avec une série de clichés. Ses véritables origines émergent alors — ses origines biographiques, c'est-à-dire son appartenance à un milieu social humble, ainsi que ses origines religieuses, le judaïsme. Rosetta reconnaît son vrai père — celui biologique, une figure maladroite et grotesque décrite comme « my poor fat father », avec un mauvais goût pour les cravates (*TAA*, p. 101), mais aussi celui spirituel, le Dieu d'Israël, avec son double visage, miséricordieux menaçant à la fois⁴⁵⁵. En effet, c'est le seul qui ne peut pas être trompé par « the mythical scenes I make up / Of a home

⁴⁵³ A. Jacobs, *op. cit.*, p. xxvii.

⁴⁵⁴ Arthur Kirsch, *Auden and Christianity*, New Haven, London, Yale University Press, 2005, pp. 21-22-23.

⁴⁵⁵ « Her memory constantly draws her back to her English upbringing - or rather, to an idealized and therefore distorted image of that upbringing. Indeed, nostalgic reminiscence for a lost English landscape is the burden of her first speech and of several others. But by the end of the poem she has come to realize the falseness of those memories », A. Jacobs, *op. cit.*, pp. xxi-xxii.

like theirs, the Innocent Place » (*TAA*, p. 101). «Theirs», elle dit : l'union avec Emble ne peut pas fonctionner parce qu'il est un 'gentil', et il ne serait donc pas capable d'accepter « Our anxious hope with no household god or / Harpist's Haven for hearty climbers » (*TAA*, p. 100). Ici, même à un niveau lexical, l'anxiété ne disparaît pas, mais devient l'adjectif qui accompagne le substantif espoir. Pour la première fois, en effet, Rosetta parle au nom d'une pluralité de sujets (signalée par l'adjectif « our », et en général par l'insistance sur la première personne du pluriel). Il s'agit de la communauté juive à travers les siècles, dont la dimension trans-temporelle est rappelée par les références à l'alliance de Dieu avec Moïse, valable toujours, dans le passé comme dans le futur (« Moses will scold if / We're not all there for the next meeting / At some brackish well or broken arch, / Tired as we are », *TAA*, p. 101). Cette appartenance communautaire constitue à la fois un privilège et une condamnation, tout comme l'anxiété qui lui est associée est à la fois don et souffrance, car elle est liée à une histoire de discrimination et d'errance⁴⁵⁶:

Time is our trade, to be tense our gift
 Whose woe is our weight; for we are His Chosen
 His ragged remnant with our ripe flesh
 And our hats on, sent out of the room
 By their dying grandees and doleful slaves,
 Kicked in corridors and cold-shouldered
 At toll-bridges, teased upon the stage,
 Snubbed at sea, to seep through boundaries,
 Diffuse like firearms through frightened lands,
 Transpose our plight like a poignant theme
 Into twenty tongues, time-tormented
 But His People still (*TAA*, p. 100).

⁴⁵⁶ « Rosetta's great speech is built all around the idea that something utterly decisive happened long ago; a covenant made by the Lord God with the people of Israel », « a covenantal bond that seems to cause pain on both sides [...] Rosetta's knowledge that the God of Israel never wavers in his commitment is as disturbing as it is reassuring », *ibid.*, pp. xxxv-xxxvi.

De plus, en tant qu'allégorie du sentiment, embrasser enfin ses racines juives signifie pour Rosetta accepter de ressentir la douleur de son peuple. Non seulement celle du passé, mais aussi et surtout l'inexplicable et présente : « now », écrit Auden, « When we bruised or broiled our bodies are chucked / Like cracked crocks into kitchen middens » (*TAA*, p. 100). Accepter, donc, que dans le moment historique où elle vit sa communauté est menacée dans sa même existence, et que le Dieu qu'elle appelle n'intervient pas pour arrêter le massacre. Mais, malgré tout, « We'll trust » (*TAA*, p. 100)⁴⁵⁷, dit-elle, « We must try to get on / Though mobs run amok and market fall, / Though light burn late at police stations, / Though passports expire and ports are watched, / Though thousands tumble » (*TAA*, pp. 101-102). À la fin du poème, reviennent avec force les conditions géopolitiques dont la communauté pastorale s'était éloignée en éteignant symboliquement la radio. Pourtant, le dernier vers de son monologue est une transcription du *Shemà Israël*, l'une des prières les plus importantes de la liturgie juive ('Écoute, Israël, l'Éternel est notre Dieu, l'Éternel est Un'), une déclaration de foi et d'appartenance communautaire.

Pendant qu'il écrit *The Age of Anxiety*, Auden entretient une relation amoureuse hétérosexuelle avec Rhoda Jaffe, juive-américaine, qui inspire en partie le personnage de Rosetta. Le poète est sans doute fasciné par le judaïsme, mais l'option religieuse de Malin, plus ouvertement chrétienne, lui est certainement plus proche. Le type d'expérience, cependant, reste le même, entre « suspension » et « responsiveness »⁴⁵⁸. Si Quant-Intuition (pour Jung une faculté irrationnelle, comme celle d'Emble-Sensation) n'atteint pas l'option religieuse, Malin-Intellect (faculté rationnelle, comme Rosetta-Sentiment), dans la sixième et dernière partie, comprend que « the new locus » ou « the place of birth » « is never / Hidden inside the old one / Where Reason could rout it out » (l'option arcadienne), et il n'est pas non plus « guarded by dragons in distant / Mountains where Imagination could explore it » (l'option utopique), mais plutôt « reserved / For the eyes of faith to find » (l'option religieuse, *TAA*, p. 106). Cependant, pour l'Intellect que Malin

⁴⁵⁷ « The faith of the persecuted recognizes the will of God even in the most unbelievable adversities, and Rosetta's acceptance of her real origins and her real father is a paradigm of this », J. Fuller, *op. cit.*, p. 385-86.

⁴⁵⁸ Dans la critique, certains, comme Jacobs, lisent les deux monologues sur le même plan, comme deux explorations équivalentes de l'option religieuse. D'autres, cependant, en raison de la disposition textuelle, considèrent celui de Malin comme le véritable aboutissement de cette enquête, tandis que celui de Rosetta en constitue une précondition (un peu comme le Judaïsme serait la précondition du Christianisme). La première interprétation nous semble préférable, car elle place les deux expériences sur un plan horizontal, sans pour autant éliminer les différences évidentes.

représente, cela signifie aussi comprendre que ce lieu symbolique ne pourra être connu que de façon négative (« For the others, like me, there is only the flash / Of negative knowledge », *TAA*, p. 107). Conformément à la faculté à laquelle il est associé, il est présenté dès le début comme un personnage rationnel, le représentant – par ses études et sa profession – d’une connaissance scientifique. Dans l’une de ses premières interventions, par exemple, il identifie la métacognition comme ce qui distingue l’homme des autres êtres (« No chimpanzee / Thinks it thinks », *TAA*, p. 7). Il entrevoit ensuite dans les lois de la nature un progrès allant de l’atome à la plante, à la bête, à l’homme (« Nature rewards / Perilous leaps », *TAA*, p. 7). À la fin du poème, ce saut qui, dans les premières pages, se réfère au saut évolutif, se transforme en quelque chose qui, pour Malin, reste décidément incompréhensible et qui renvoie au concept du saut de la foi chez Kierkegaard. Un saut difficile à accomplir, car « we would rather be ruined than changed / We would rather die in our dread / Than climb the cross of the moment / And let our illusions die » (*TAA*, p. 105). Ainsi, Malin commence aussi à parler au pluriel, au nom d’une communauté vaguement identifiable comme celle chrétienne. L’homme appartenant à cette communauté est décrit en termes a-logiques. Sa quête du divin est limitée par une série de contradictions, il est un « poor muddled mundane animal », qui parle un « contradictory dialect, the double talk of ambiguous bodies » (*TAA*, p. 107). Ses défauts, toutefois, l’insèrent paradoxalement dans un horizon collectif (« We belong to our kind », *TAA*, p. 107). De plus, tout comme les hommes sont définis « Temporals pleading for eternal life with / The infinite impetuous of anxious spirit / Finite in fact yet refusing to be real, Wanting our own way, unwilling to say Yes / To the Self-so », Dieu est « That Always-Opposite which is the whole subject / Of our not-knowing » (*TAA*, pp. 107-108). En plus de Kierkegaard, il y a ici une claire référence à la dynamique entre raison et foi dans la théologie augustinienne, marquant l’insuffisance de la raison à pénétrer certaines zones réservées à la foi. En citant les *Confessions* d’Augustin (« Factus eram ipse mihi magna quaestio », [*Conf*, IV, 4]), Rosetta disait d’elle-même « I’m too rude a question » (*TAA*, p. 99). Pour Malin aussi, la foi est indissociable du doute : « We’re quite in the dark: we do not / Know the connection between / The clock we are bound to obey / And the miracle we must not despair of » (*TAA*, p. 105-106). Cela à tel point que le véritable acte de foi n’est pas ici celui de la communauté humaine en Dieu, mais celui de Dieu dans sa communauté, malgré son incrédulité. Son existence et son martyre ne peuvent être expliqués par aucune « necessity » (*TAA*, p. 108), ni, augustinienement, par

la seule raison. Dieu est décrit comme quelqu'un qui pose une Question, affirme une Vérité et fait une Promesse :

His Question disqualifies our quick senses,
His Truth makes our theories historical sins,
It is where we are wounded that is when He speaks
Our creaturely cry, concluding his children
In their mad unbelief to have mercy on them all
As they wait unawares for His World to come (*TAA*, p. 108).

Alpers souligne à plusieurs reprises l'importance et la nature intrinsèquement pastorale de l'acte de chanter pour quelqu'un (« singing for someone »⁴⁵⁹) au sein de la communauté (po)éthique, entendant de manière polysémique ce « for » comme chanter pour quelqu'un qui écoute, chanter au bénéfice de quelqu'un, et chanter à sa place. C'est exactement ce que fait ici Dieu : s'adressant à une communauté incapable de croire, de comprendre, et de parler, il parle à sa place (« he speaks / Our creaturely cry »).

Le monologue renforce donc au plus haut degré la dynamique de « responsiveness » de la communauté en question, allant jusqu'à faire 'chanter' Dieu. En même temps il se termine sur l'attente, c'est-à-dire avec un effet typique de « suspension ». Confirmant qu'Auden ne souhaite pas exprimer de préférence pour une religion plutôt qu'une autre, mais simplement explorer, au sein d'une communauté, une option plus élevée, de type religieux (et ainsi, comme le fera Radnóti, contaminer le code bucolique avec le code biblique), Malin et Rosetta échangent ici leurs références. Si Rosetta, juive, cite Augustin, dans le « World to come » de Malin, chrétien, se cache peut-être aussi l'*Olam Ha-Ba* qui, dans l'eschatologie juive, représente l'au-delà, et en hébreu signifie précisément 'le monde à venir'.

⁴⁵⁹ P. Alpers, *The Singer of the Eclogues*, op. cit, p. 128. L'exemple qu'il donne, tiré de la dixième églogue, est celui de la polysémie de l'ablatif dans l'expression « Pauca meo Gallo [...] carmina sunt dicenda ».

3.8. *Coda*. « For rhyme can beat a measure out of trouble »? Limites et possibilités de la poésie dans « Eclogue from Iceland » et *The Age of Anxiety*

« Pastorals are poems about poetry »⁴⁶⁰: la dimension métalittéraire caractérise depuis toujours la tradition pastorale. Toutefois, le fait que ses exemples les plus réussis et complexes puissent constituer un espace symbolique dans lequel réfléchir sur le rôle de la poésie, en relation avec des périodes particulièrement difficiles, est une vérité qui s'est progressivement perdue de vue. Surtout en ce qui concerne la littérature et la culture européennes, la méfiance envers cette tradition a ses racines dans la crise entre Lumières et Romantisme, avec les changements de paradigme esthétique et régime représentatif dont nous avons parlé, et peut-être, encore avant, dans certains exemples de pastorale de la Renaissance, produits de pur divertissement courtois. Ainsi, même dans le cadre de la *Pastoral Theory* contemporaine européenne, ces préjugés sont difficiles à déloger (et ne sont pas toujours infondés : la pastorale, comme toutes les formes littéraires, n'est qu'un récipient — une « frame »⁴⁶¹, comme l'a définie Buell – et une grande partie de sa valeur et de ses significations dépendent de ce qu'on y met dedans). Cependant, le fait que dans l'éventail des possibilités de cette pratique poétique, il y ait aussi celle de « self-consciously staging questions about the power and limitations of poetry »⁴⁶² reste une vérité potentielle qui brille de nouveau dans toute sa clarté si nous remontons dans le temps jusqu'à son texte fondateur et son modèle insurpassé : les *Bucoliques* de Virgile.

En particulier, la première et la neuvième églogue montrent comment la convention peut être utilisée, en périodes d'instabilité politique et sociale, pour réfléchir aux possibilités et aux limites de la poésie. Comme le rappelle Alpers, la critique virgilienne s'accorde à considérer la question comme l'un des points névralgiques du diptyque (et, plus largement, de l'ensemble du recueil). Cependant, elle se divise dans son interprétation entre optimistes et pessimistes, entre ceux qui mettent l'accent sur les limites et ceux qui insistent sur les possibilités⁴⁶³. Dans ce travail, l'intention n'est pas celle de défendre l'une ou l'autre hypothèse, mais plutôt de souligner comment la solution

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁶¹ Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 36.

⁴⁶² P. Alpers, «Modern Eclogues», art. cit., p. 39.

⁴⁶³ P. Alpers, *The Singer of the Eclogues*, op. cit., pp. 65-95 (pour une analyse de la première églogue); pp. 136-154 (pour un analyse de la neuvième).

(non seulement chez Virgile) réside dans la nature suspendue qui selon Alpers caractérise le mode pastoral. En effet, entre le « *carmina nulla canam* »⁴⁶⁴ (*Buc*, I, 77) de Mélébée, symbole de la négation de tout chant dans l'avenir, et le « *carmina tum melius, cum venerit ipse, canemus* »⁴⁶⁵ (*Buc*, IX, 67) de Moeris, symbole de son espoir, la véritable réponse doit être recherchée au milieu — et aussi, assez littéralement, au milieu du recueil ! — c'est-à-dire dans un fragment de la sixième églogue où le poète déclare : « *non iniussa cano* »⁴⁶⁶ (*Buc*, VI, 9). Le syntagme exprime la conscience selon laquelle, comme pour toutes les activités humaines, les conditions d'existence de la poésie ne peuvent être dissociées des circonstances dans lesquelles elle est produite. Ainsi, en élargissant les termes de la réflexion du cas spécifique de Virgile à celui plus général de la tradition, et de la même manière que les critiques ont pu interpréter de différentes façons les significations métapoétiques du diptyque, les poètes contemporains qui ont repris la pastorale ont rempli de contenus différents la fonction métapoétique que celle-ci exerce dans leurs textes.

Prenons l'exemple, extrême, de Miklós Radnóti. Par rapport aux autres poètes du chapitre, il s'agit du cas où les conditions géopolitiques ont le plus directement influé sur sa vie et son écriture, jusqu'à la mort, en 1944, qui coïncide en fait avec l'impossibilité d'écrire. Cependant, de manière peut-être contre-intuitive, dans son cycle d'églogues l'espoir que le poète place dans la poésie augmente à mesure que la désespérance qui l'entoure croît. Il est évident qu'à partir de sa rencontre avec la neuvième églogue, traduite en 1937, ce qu'il entrevoit dans la tradition pastorale est avant tout un instrument par lequel revendiquer les possibilités de la poésie et la centralité presque sacrée du rôle du poète pour la communauté-monde. C'est justement dans la dernière des églogues, la huitième (1944, *MF*, pp. 131-134), qu'un processus s'accomplit dans lequel, malgré les moments de découragement, la force de l'écriture se confirme devant la (quasi-certitude de la) mort. Cela correspond, sur le plan des codes, à une intégration complète du bucolique avec le biblique. Le texte est un dialogue entre le Poète et un Prophète, reconnu comme Nahum, un mineur de l'Ancien Testament. Le rôle du poète s'identifie entièrement avec celui du prophète. Sa communauté est désormais vraiment une communauté *sub specie aeternitatis* et elle se détache de toute référence géopolitique ou

⁴⁶⁴ « Et pour moi plus de chant », Virgile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 9.

⁴⁶⁵ « Nous chanterons bien mieux quand il viendra lui-même », *ibid.*, p. 75.

⁴⁶⁶ « Je ne chante pas ce qu'on ne m'a pas ordonné », *ibid.*, p. 45. Ici, Virgile fait référence à Varus, son protecteur de l'époque et le dédicataire de l'églogue.

horizon temporel précis, le message de la poésie devient une annonce universelle de salut. À la fin, poète et prophète s'éloignent ensemble, chacun avec son bâton (symbole pastoral et biblique à la fois⁴⁶⁷), pour annoncer la venue du Royaume.

Tous les poètes contemporains qui expérimentent avec la convention pastorale n'interprètent pas sa fonction métapoétique de manière aussi ouvertement utopique, ni l'utilisent pour exprimer de manière aussi adamantine la confiance dans la poésie. En fait, dans le cas de W.H. Auden, en situant *The Age of Anxiety* dans la parabole poétique plus large de l'auteur, le processus semble être inverse. Cela a inévitablement à voir avec la détérioration de la situation géopolitique européenne. A partir des espoirs que les poètes conservaient encore dans les années 1930 sur la possibilité d'influencer la société, passant par l'horreur du conflit, jusqu'à l'incrédulité de l'après-guerre face à ce qui s'était passé, le poème, son auteur et l'année 1947 se situent désormais dans une zone de doute et presque de résignation, comme Adorno le résume parfaitement lorsqu'il se demande s'il est possible d'écrire de la poésie après Auschwitz⁴⁶⁸. De plus, la parabole d'Auden présente des points intéressants de similarité et de divergence avec celle de Louis MacNeice. Dans les années 1930, les deux se fréquentent et se respectent comme poètes, mais sur la question des relations entre poésie et société, ils partent de deux points opposés. L'Auden anglais s'affirme pendant cette période non seulement comme la voix la plus importante du panorama poétique nationale, mais aussi comme le point le plus lumineux d'une constellation d'auteurs (la fameuse *Auden's Generation*⁴⁶⁹) qui prônaient, au moins sur le plan programmatique, le retour à la poésie comme pratique populaire et politique, après le désengagement et le défaitisme modernistes⁴⁷⁰. Par rapport à son collègue et à d'autres encore plus résolument idéologiques, de foi marxiste et communiste

⁴⁶⁷ Anna Angelini, « Bastoni, scettri e rami nell'Antico Testamento. Materiali per un'analisi linguistica e antropologica », *ACME: Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano*, III, 58, pp. 3-26.

⁴⁶⁸ Voir : Theodor W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1955. L'aphorisme d'Adorno sur la poésie et la Shoah a souvent été mal interprété. Eirene Campagna a raison lorsqu'elle écrit : « Nel 1949, Adorno aveva dichiarato che “scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie”. Con il suo famoso aforisma non intendeva certo enunciare un giudizio sul futuro della poesia come genere letterario, ma esprimeva piuttosto un dubbio rispetto alla capacità dello stesso pensiero critico di misurarsi con lo sterminio. Egli intendeva segnalare una cesura epocale, non sul piano storico o diacronico, ma sul piano della soggettività. La sua riflessione, tuttavia, è stata spesso ridotta a questo aforisma lapidario del 1949. Senza mai rinnegarlo, Adorno cercò in seguito di precisarne il senso ». Eirene Campagna, « “Dopo Auschwitz”: quale memoria è ancora possibile? », *Pandora Rivista*, 21 novembre 2019, (https://www.pandorarivista.it/articoli/dopo-auschwitz-quale-memoria/#_ftn2).

⁴⁶⁹ Samuel Hynes, *The Auden generation: literature and politics in England in the 1930s*, London, Faber and Faber, 1976.

⁴⁷⁰ Nous renvoyons aux déclarations du curateur de l'anthologie *New Signatures*, déjà citée dans le premier chapitre. Michal Roberts (dir.), *New Signatures: Poems by Several Hands*, London, Hogarth Press, 1932.

(Spender et Day-Lewis), le MacNeice des années 1930 est nettement plus sceptique⁴⁷¹. Dans ses premiers essais juvéniles (*Blind Fireworks*, 1929), l'anglo-irlandais n'est pas insensible au charme de l'*Art for Art's sake*. Suivent *Poems* (1935) et *The Earth Compels* (1938), dans lesquels il mûrit en tant que poète et modifie progressivement sa vision des relations entre poésie et société, sans cependant jamais tomber dans des positions trop dogmatiques⁴⁷². L'une de ses quatre églogues marque justement un pas fondamental vers le définitif *Autumn Journal* (1939), le recueil de l'équilibre entre esthétique et idéologie, personnel et politique. Il s'agit de « Eclogue from Iceland », qui non seulement apparaît pour la première fois dans *Letters from Iceland* (1937), récit à quatre mains d'un voyage avec Auden, mais qui inclut l'ami dans le texte, comme l'un des quatre personnages.

Craven (alter ego d'Auden) et Ryan (alter ego de MacNeice) dialoguent avec le fantôme de Grettir, héros d'une ancienne saga islandaise ; se glisse subtilement dans la conversation la sibylline « Voice from Europe ». Dans un premier temps, l'Islande représente, tant dans la vie des deux écrivains que dans le texte où ils apparaissent comme personnages, un lieu idyllique et éloigné où se soustraire aux complications de la réalité, dans un mouvement escapistique typique de la pastorale simple où sentimentale. À mesure que la conversation progresse, cependant, l'Arcadie islandaise se révèle un rêve impossible, un espace plus complexe que prévu⁴⁷³. Ryan et Craven se retrouvent pris dans une tension qui conduira, contrairement à ce qui se passait dans « An Eclogue for Christmas », à un positionnement⁴⁷⁴. Si la fonction de « Voice from Europe » est de séduire les deux personnages avec la tentation de ne pas s'impliquer dans ce qui se passait

⁴⁷¹ « MacNeice skipped certain thirties literary rites of passage. He did not become a disciple of Auden's at Oxford; he was not represented in the epoch-making anthologies *New Signatures* (1932) and *New Country* (1933); he did not join the Communist Party; and, unlike Christopher Isherwood and others, he did not visit Weimar Berlin, [...] On the other hand, he later forged a closer poetic alliance with Auden as a result of living in Birmingham (Auden's home city), an alliance ratified by their tour of Iceland in 1936 and joint publication of *Letters from Iceland* (1937). [...] He did go (twice) to Spain; and he wrote the poem which is in several senses the last word on the decade, *Autumn Journal* (1939). But if by autumn 1938 MacNeice was expressing the *Zeitgeist* more comprehensively than Auden, his perspectives still owe something to the distance of an outsider », E. Longley, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁷² « Certainly the hothouse solipsism in *Blind Fireworks* has disappeared from *Poems*. Or rather, it cools into one side of an emerging dialectic about responsibilities. MacNeice's own change of aesthetic attitude is at once a matter of creative maturation and a product of the wider context within which that maturation took place », *ibid.*, p. 45.

⁴⁷³ « Iceland gave him and Auden a new vantage point from which to reflect on literature and society », *ibid.*, p. 49.

⁴⁷⁴ Roberts concorde lorsqu'elle affirme « whereas in "An Eclogue for Christmas" MacNeice has A and B agree to return to their respective societies and accept their fate passively, praying the unknown god to impose some unity, in "Eclogue from Iceland", he insists that the poets must take an active, if futile, role. Taking an active role requires taking a stand, and MacNeice depicts his past and present selves standing outside of the duality; "Eclogue from Iceland" contains real debate, and he gives Grettir the last word, indicating the dominance of Grettir position », B.E. Roberts, *op. cit.*, p. 159.

sur le continent⁴⁷⁵ (Hitler, le déclenchement de la guerre civile espagnole, etc.), Grettir représente au contraire le pôle de la responsabilité, « an artistic and moral role model »⁴⁷⁶. Dans les derniers vers, qui méritent d'être rapportés intégralement, son message s'impose, les invitant à retourner là où ils sont le plus nécessaires :

G. My friends, hounded like me, I tell you still

Go back to where you belong. I could have fled

To the Hebrides or Orkney, been rich and famous,

Preferred to assert my rights in my own country.

Mine which were hers for every country stands

By the sanctity of the individual will.

R. Yes, he is right,

C. But we have not his strength

R. Could only abase ourselves before the wall

Of shouting flesh

C. Could only offer our humble

Deaths to the unknown god, unknown but worshipped,

Whose voice calls in the sirens of destroyers.

G. Minute your gesture but it must be made—

Your hazard, your act of defiance and hymn of hate,

Hatred of hatred, assertion of human values,

Which is now your only duty.

C. Is it our only duty?

G. Yes, my friends.

What did you say? The night falls now and I

Must beat the dales to chase my remembered acts.

⁴⁷⁵ « The Voice from Europe, echoing the “jaded music” in “An Eclogue for Christmas”, is the voice of post-war hedonism, of moral inertia », E. Longley, *op cit.*, p. 54

⁴⁷⁶ *Ibid.*

Yes, my friends, it is your only duty.

And, it may be added, it is your only chance (*CPLM*, p. 47).

Or, la distance qui sépare cette églogue et celle d'Auden est la même qui sépare le chant du cygne de l'humanisme libéral européen⁴⁷⁷ et la constatation résignée, après Auschwitz et Hiroshima, de son échec. Dans le cas d'Auden et de sa production poétique, ainsi que dans le cadre de la conscience européenne, ce passage ne se fait pas d'un seul coup, tout comme graduellement mais inexorablement se succèdent les événements qui, entre 1938 et 1945, modifient à jamais le paysage physique, politique et culturel du continent.

Déjà pendant les années de son voyage en Islande (1936), l'ami de MacNeice poursuivait secrètement un chemin différent. Selon Mendelson et les autres critiques, avant même son départ pour les États-Unis (janvier 1939) et le déclenchement de la guerre (septembre 1939), Auden ressentait un certain embarras envers la figure publique du poète civil qu'il était devenu en Angleterre, et il commençait à douter des possibilités de l'art d'influencer la société. Dans un poème très connu intitulé « In Memory of William Butler Yeats », parmi les premiers écrits en territoire américain, le poète exprime clairement ce changement de perspective lorsqu'il écrit : « poetry makes nothing happen »⁴⁷⁸. Les horreurs de la guerre, à ce moment-là, n'avaient pas encore eu lieu. Ainsi, après avoir vécu le conflit de loin, mais en avoir constaté les effets de destruction lors de son voyage en Allemagne en 1945, on ne trouve dans *The Age of Anxiety* aucune déclaration semblable à celles de MacNeice ou Radnóti. Cependant, cela ne signifie pas qu'Auden n'exploite pas la dimension métalittéraire de l'églogue, et qu'il est impossible de retrouver dans cette œuvre une idée des limites et des possibilités de la poésie. En effet, surtout par rapport au poète hongrois qui, vers la fin du cycle, adopte un ton décidément tragique et héroïque, le ton du poème est peut-être plus traditionnellement pastoral, au sens où Alpers entend le terme, c'est-à-dire suspendu, dubitatif, conscient de ses limitations⁴⁷⁹. Nous avons déjà vu comment, depuis les *Bucoliques* de Virgile, la poésie

⁴⁷⁷ «If "Eclogue from Iceland" is the most political of his eclogues it is because humanist values, "Our prerogatives as men", are now on the political agenda», *ibid.*

⁴⁷⁸ W.H. Auden, *Collected Poems*, *op. cit.*, p. 246.

⁴⁷⁹ Sur l'évolution de l'idée de poésie chez Auden, liée autant aux événements historiques qu'aux événements biographiques (par exemple, sa conversion au christianisme), voir : Samuel Hynes, «The Voice of Exile: Auden in 1940», *The Sewanee Review*, Vol. 90, No. 1, 1982, pp. 31-52; Edward Callan, «The

pastorale se configure comme un espace textuel et symbolique compris entre l'impossibilité du chant et son espoir futur. On retrouve une dynamique semblable dans *The Age of Anxiety*. Le poème ne se termine pas avec le monologue de Malin et l'annonce d'un monde à venir, mais avec une intervention en prose du narrateur :

So thinking, he returned to duty reclaimed by the actual world where time is real and in which, therefore, poetry can take no interest. Facing another long day of servitude to willful authority and blind accident, creation lay in pain and earnest, once more reprieved from self-destruction, its adoption, as usual, postponed (*TAA*, p. 108)

Avec ce dernier passage, on entre définitivement dans le monde réel, où la poésie n'a pas d'intérêt (une variation sur le thème de « poetry makes nothing happen »). Entrer dans la réalité signifie cependant, en toute logique, qu'auparavant on se trouvait dans un autre espace, qui n'était pas la réalité, et dont on est sorti. Pour les quatre personnages, cet espace se compose de tous ces lieux, réels ou imaginaires, qu'ils ont traversés au cours de la soirée. D'un point de vue méta-textuel, cet espace coïncide avec le poème intitulé *The Age of Anxiety*. Et symboliquement ?

Revenons un instant au « Prologue », où le narrateur nous introduisait dans le bar, le décrivant comme « an unprejudiced space in which nothing particular ever happens ». Nous avons identifié dans cette description un espace de type pastoral. Cependant, il manque un morceau à cette citation. La description complète est « an unprejudiced space in which nothing particular ever happens and a choice of physiological aids to the imagination whereby each may appropriate it for his or her private world of repentant felicitous forms, heavy expensive objects or avenging flames and floods » (*TAA*, p. 3). L'entrée dans l'espace pastoral du poème est marquée par le mot « imagination », qui s'oppose donc à l'« actual world » de la fin. Ainsi, l'espace du bar, qui est l'espace de l'imagination, qui est l'espace du texte, est aussi l'espace de la poésie. Une poésie déclinée en termes pastoraux, s'il est vrai que le geste poétique d'Auden n'est pas

Development of W. H. Auden's Poetic Theory since 1940», *Twentieth Century Literature*, Vol. 4, No. 3, 1958), pp. 79-91.

thérapeutique, mais diagnostique⁴⁸⁰. Dans l'espace de la réalité, la solution à l'anxiété reste en suspens, comme l'exprime bien le dernier mot du texte : « postponed ». Cependant, dans l'espace de l'imagination pastorale, l'anxiété a pu au moins être explorée. Cela se produit, sur un plan thématique, en socialisant l'anxiété et ses fragmentations au sein d'une communauté. Sur un plan formel, cela est possible grâce à l'usage du dialogue, l'une des « enabling resources » qu'Auden trouve dans la tradition pastorale.

Auden arrive à la solution pastorale en tant que possibilité thématique et formelle par étapes. Déjà en 1933, dans «A Summer Night»⁴⁸¹, il décrit l'expérience quasi mystique de quatre individus qui, pour un instant, ressentent d'appartenir à une même communauté⁴⁸². C'est une expérience très semblable à celle racontée dans *The Age of Anxiety*, mais le poème est une lyrique, et les impressions rapportées sont individuelles, liées au sujet qui en écrit. L'anxiété, accrue par la menace sociohistorique de la guerre, ainsi que le besoin d'appartenir à une collectivité pour l'apaiser, se retrouvent ensuite, toujours exprimés de manière lyrique, dans « September 1, 1939 » (date à laquelle l'Allemagne envahit la Pologne). Auden la considérera plus tard comme une poésie malhonnête et l'exclura de ses *Collected Poems*, la jugeant trop assertive et démagogique dans ses affirmations (« we must love one another or die »). D'un point de vue de l'énonciation, « New Year Letter »⁴⁸³ constitue une ouverture dialogique. Dans ce long poème de 1942, Auden s'adresse à son amie Elizabeth Meyer avec des vers plus simples et prosaïques, et il élargie l'espace solipsiste de la lyrique dans la forme épistolaire. *The Age of Anxiety* représente le sommet de ce parcours. Au début de ce chapitre, nous avons soutenu qu'une lecture pastorale du poème aiderait à mieux le comprendre. La lecture proposée dans *One Voice and Many*, par exemple, est excellente, mais en se limitant à interpréter le poème comme une reprise de la sous-catégorie dialogique du « dramatic verse », Roberts manque partiellement le point. S'appuyant à son tour sur un autre chercheur, elle écrit :

⁴⁸⁰ « The sort of contribution that Auden can make to our modern understanding of anxiety, especially as it pertains to religion, is therefore one of testimony, not lecture », A. Petriceks, «A State of Grace: Community, Self Consciousness, and Faith in W.H. Auden's "The Age of Anxiety"», art. cit.

⁴⁸¹ W. H. Auden, *Collected Poems*, op. cit., p. 117.

⁴⁸² « Four schoolteachers feel a mystical communal awareness which he takes to be proto-Christian, a vision of Agape. The description is taken to refer to a real experience of Auden himself », J. Fuller, op. cit., p. 371.

⁴⁸³ W.H. Auden, *Collected Poems*, op. cit., p. 145.

Prince traces two incompatible strains of prose dialogue, one dialectic, resulting in the synthesis of opposing viewpoints, and the other dialogic, in which no unity is possible. He associates the two diametrically opposed situations with those of comedy and tragedy: "The opposition between these two conceptions might be likened to the difference between comedy and tragedy. In comedy initial divisions among characters often reach a happy reconciliation, usually a marriage of some sort. In tragedy, divisions threaten never to be healed. If dialogue embodies transcendental dialectic, then its structure can be called comedic. If, however, dialogue enacts the possibility of impasse, then it resembles tragedy"⁴⁸⁴

Le mode littéraire de *The Age of Anxiety*, le type de dialogue qu'il utilise, et la « strength relative to the world » de ses personnages ne sont ni tragiques ni comiques, mais pastoraux. Dans le poème, on explore poétiquement l'anxiété et le besoin de communauté qui en découle, mais cela ne se fait ni de manière affirmative (c'est-à-dire comique), ni de manière négative (c'est-à-dire tragique), mais plutôt de manière suspendue (à savoir pastorale).

L'une des survivances fortes de la pastorale que nous analyserons dans le chapitre suivant est *IX Ecloghe* d'Andrea Zanzotto. Dans un texte intitulé « Ecloga IX. Scolastica », l'un des derniers du recueil, le personnage nommé *b*, qui représente la Poésie, dit à *a*, le Poète : « Io forse insegno a tollerare, a chiedere / ciò che illumina / più nel chiederlo che nella risposta »⁴⁸⁵. La possibilité de poser la question est, au fond, l'idée de poésie qu'Auden thématise dans *The Age of Anxiety*.

⁴⁸⁴ B.E. Roberts, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁴⁸⁵ Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, éd. Stefano dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. 256.

Chapitre 4. Formes et fonctions de la tradition pastorale dans les survivances poétiques fortes entre la Guerre froide et les années 2000

4.1. La photographie d'un équilibre précaire : pour une lecture pastorale de *IX Ecloghe* d'Andrea Zanzotto

La chose la plus intéressante à propos de *IX Ecloghe*⁴⁸⁶ (1962), quatrième des douze recueils du poète italien Andrea Zanzotto et première survivance poétique forte de la tradition pastorale de ce chapitre, est sa position. Comme dans le cas d'Auden, il s'agit d'un livre-charnière : au sein de la production poétique de l'auteur et dans le plus large panorama littéraire italien, mais aussi dans le cadre des événements historiques et sociaux qui le précèdent, en constituent l'arrière-plan, et qui le suivront. Les deux contextes, littéraire et sociohistorique, sont efficacement reliés par Domenico Scarpa dans son introduction à *Le piccole virtù* (1962) de Natalia Ginzburg, lorsqu'à propos de la période de transition entre les années 1950 et 1960 il écrit :

In quel giro d'anni molti autori italiani di prima grandezza si ritrovano come su un valico, e di lassù contemplano un paesaggio piagato e desolato: capita a Calvino come a Parise e a Pasolini, a Elsa Morante come a Zanzotto, a Caproni come a Sereni. Il corpus delle loro opere complete presenta, a quest'altezza temporale, spaccature vistose, torsioni violente, salti nel buio⁴⁸⁷

Ainsi devons-nous imaginer Zanzotto en 1962 : sur un col, juste avant de plonger dans l'obscurité.

Publié presque simultanément à *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*⁴⁸⁸ (1961), anthologie de cinq poètes (Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Antonio

⁴⁸⁶ Andrea Zanzotto, *IX Ecloghe*, Milano, Mondadori, 1962. L'édition de référence à partir de laquelle nous citerons est : Andrea Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, éd. Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, dorénavant abrégé en : *AZ*.

⁴⁸⁷ Domenico Scarpa, «Le strade di Natalia Ginzburg», dans Natalia Ginzburg, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 2015, pp. XXXVIII-XXXIV.

⁴⁸⁸ Alfredo Giuliani (dir.), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Milano, Rusconi et Paolazzi, 1961. Les rééditions suivantes d'Einaudi datent de 1965, 1972 et 2003.

Porta, Nanni Balestrini) qui inaugure une décennie de bouleversements dans le paysage littéraire italien, en marquant la naissance de la Neoavanguardia, et composé entre 1957 et 1960, pendant les années les plus intenses du boom économique (1958-1963), qui aura des effets à long terme sur le paysage physique, culturel et politique de l'Italie contemporaine, *IX Ecloghe* est curieusement situé entre le traditionalisme stylistique du premier recueil encore hermétique⁴⁸⁹ (*Dietro il paesaggio*, 1951), pas complètement abandonné dans les livres suivants (*Elegia e altri versi*, 1954 ; *Vocativo*, 1957), et un définitif tournant expérimental (*La Beltà*, 1968), ainsi que entre la Seconde Guerre mondiale et la Résistance (1943-45), à laquelle un jeune Zanzotto participe et dont il tarde à élaborer l'héritage traumatique, et une série de grandes révolutions encore à venir : la crise des missiles de Cuba, point culminant de la Guerre froide (1962) ; la révolte étudiante et toutes ses nouveautés (1968) ; le premier homme sur la Lune (1969). Les textes du recueil sont donc composés pendant une période de grands changements. Ils en conservent inévitablement les traces et en enregistrent les effets, comme l'aiguille d'un sismographe, mais n'ont pas encore, sur ces transformations en cours, le privilège d'un regard définitif. Ce sont des poèmes à la fois réceptifs et suspendus, comme la dynamique de « suspension » et « responsiveness » qui caractérise, selon Alpers, la communauté (po)éthique et le mode pastorale adopté dans le recueil. Il faut imaginer ce livre comme la photographie d'un équilibre précaire, résultat de la tension entre divers pôles opposés (la Nature et l'Histoire, l'énonciation lyrique-subjective et celle dialogique-collective, la tradition et l'expérimentation...). La photographie illustre, comme toujours chez Zanzotto, une situation à la fois linguistique et paysagère, en entendant ici le terme de 'paysage' non seulement au sens physique, mais aussi historique et social. Ainsi, dans les pages suivantes, nous tenterons de fournir une lecture pastorale de *IX Ecloghe*, en analysant avec les outils de la *Pastoral Theory* les fonctions métapoétique et sociohistorique que la reprise de la tradition joue dans les textes.

La critique, même celle qui ne s'inscrit pas dans un cadre théorique pastoral, s'est particulièrement concentrée sur la dimension métapoétique⁴⁹⁰, identifiant dans *IX Ecloghe* le passage d'une « istanza espressiva » à une « metalinguistica »⁴⁹¹, et situant le

⁴⁸⁹ « Un epigono fuori dal tempo dell'ermetismo » est la célèbre expression de Mengaldo à propos des débuts de Zanzotto. Pier Vincenzo Mengaldo (dir.), *Poeti Italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 870.

⁴⁹⁰ Amedeo Giacomini, «Da *Dietro il paesaggio* alle *IX Ecloghe*: l'io grammaticale nella poesia di Andrea Zanzotto», *Studi novecenteschi*, 4, 8/9, 1974, pp. 185-205.

⁴⁹¹ Stefano Agosti, *Una lunga complicità*, Milano, Il Saggiatore, 2015, p. 17.

livre dans le contexte littéraire dont il est issu, c'est-à-dire la polémique entre Zanzotto et les Novissimi déjà mentionnés⁴⁹². Le geste apparemment anachronique de Zanzotto (le choix de la pastorale) doit être lu avant tout comme polémique à l'égard de la naissante Neoavanguardia, qui théorisait la nécessité de faire table rase de la tradition littéraire, d'une manière que le poète de Pieve ne pouvait partager. Ainsi, Zanzotto revendique pour lui-même l'étiquette de « *convenzionale* » et opte pour une recherche poétique paradoxale qui « *va avanti, ma dentro a uno specchio* » jusqu'au « *virgilismo* »⁴⁹³. Le recueil se configure donc, selon les mots de l'auteur, comme « *un omaggio presuntuoso alla grande ombra di Virgilio* »⁴⁹⁴, et l'hypotexte pastoral fondamental est constitué par les *Bucoliques*. La présence du poète latin est capillaire et agit à plusieurs niveaux : microtextuel (citations, allusions, reprises, réélaboration d'images), macrotextuel (organisation du texte, division en deux parties, nombreuses symétries internes); paratextuel (titre, citations en exergue)⁴⁹⁵. Nous avons déjà vu combien la composante métalittéraire est fortement présente dans la pastorale du poète latin. Chez Zanzotto, elle est portée à la puissance maximale, si l'on considère que les bergers sont remplacés par deux personnages, nommés *a* et *b*, qui l'auteur fait dialoguer dans les églogues proprement dites et qui représentent, entre autres, le poète et la poésie. Leur confrontation ouvre alors un espace métatextuel où mettre en scène une sorte de roman en vers sur la

⁴⁹² Pour mieux cerner les termes et les protagonistes de cette polémique littéraire, ainsi que le sens qu'elle revêt au sein de l'œuvre en question, voir : Emanuela Scicchitano, «L'arcadizzarsi della tradizione e dell'innovazione. Le IX Ecloghe di Andrea Zanzotto», *Filologia antica e moderna*, 25, 2003, pp.141-159.

⁴⁹³ Il est intéressant de lire, à ce propos, la note que le poète envoie à Pagliarani, qui dans ces années prépare un *Manuale di poesia sperimentale*, dans lequel figurent également certains des Novissimi. Pour le manuel, Zanzotto envoie au collègue le texte d'une églogue. Cependant, il y ajoute la note, afin de se démarquer de l'association avec les Novissimi. Pagliarani le rassure à ce sujet, mais il ne la publiera pas. « *NOTA – Quasi tutti questi poeti (me compreso) mi sembrano, più che “sperimentali”, “convenzionali”, o “convenzionisti”*: nel senso da me già meglio chiarito altrove. Io non credo, né per gli altri né per me, alla possibilità di una fiducia, oggi, in veri “esperimenti”. Sopra tutti questi tentativi di esperimento, anche se spesso degni di attenzione e di rispetto, grava la coazione a ripetere, a ritornare su vecchie piste, al “neo-”. Nella situazione attuale si batte contro una parete speculare e si “ritorna” necessariamente: si va, cioè avanti, ma dentro uno specchio. Così tutto diventa possibile e impossibile a un tempo, ogni esperimento si capovolge in ritorno, e viceversa; anzi tutto può coesistere, nella finzione di una prospettiva, appunto, speculare. Tanto è regredire (o avanzare) fino al primo novecento, o a “moduli prenovecenteschi” o addirittura al virgilismo. Riprese e *revivals* ci sono sempre stati: ma oggi tutto è esperimento che sa di poter essere soltanto calco, o convenzione, e paradossalmente tutto è convenzione che acquista dignità e necessità di esperimento». Andrea Cortellessa, «Elio Pagliarani, Andrea Zanzotto. Avanti, ma dentro uno specchio. Due progetti per gli anni '60 (lettere 1960-1965)», *il Verri*, n. 77, *E l'avanguardia ha trovato, ha trovato? Andrea Zanzotto*, 2021, p. 74.

⁴⁹⁴ Beverly Allen, «Interview with Andrea Zanzotto (Pieve di Soligo: July 25, 1978)», *Stanford Italian Review*, n. 4, 1984, pp. 253-65.

⁴⁹⁵ Pour les relations entre Virgile et Zanzotto, voir: Massimo Natale, *Il sorriso di lei. Studi su Zanzotto*, Verona, Scripta, 2016. En particulier, ce livre comprend un essai sur les liens intertextuels entre Virgile et Zanzotto, déjà paru comme : M. Natale, «Il sorriso di lei. Sul Virgilio di Zanzotto», dans Giuseppe Sandrini et Massimo Natale (dir.), *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, Verona, Edizioni Fiorini, 2010.

poésie : pour s'interroger sur ses modalités, « such topics as voice, tradition, self-representation, self-reflexiveness, and the community implied by song »⁴⁹⁶, et pour réfléchir à ses limites et ses possibilités, dans le cadre d'un contexte culturel en crise. Tout cela, en se plaçant dans un horizon utopique très particulier, de foi presque irrationnelle en une poésie considérée désormais très fragile mais « ostinata a sperare »⁴⁹⁷, dont la pastorale complexe de Virgile devient justement un des symboles. L'églogue virgilienne représente en effet pour Zanzotto « un minacciato sito », « quasi una pelle di zigrino », d'où cependant

si è potuto sviluppare nel tempo lo spazio quasi templare di un'Arcadia intesa nel suo senso più alto, quale comunità utopica. In essa ognuno che tenti poesia si sente invitato a entrare (magari per distruggere), con la coscienza di tutti i ben noti rischi di degenerazione che comporta quella modalità di ricerca, ma con la certezza che vale la pena di capirne le ragioni⁴⁹⁸

Comme nous l'avons désormais compris, dans les survivances fortes incluses dans cette thèse la dimension métapoétique et la dimension sociohistorique de la pastorale vont toujours de pair : dans le cas de *IX Ecloghe*, l'une est le miroir à travers lequel commencer à lire l'autre. Stefano Agosti a parlé des livres du poète vénitien comme des étapes d'un parcours « noetico » pratiqué au sein de la « materia verbale », où *La Beltà* (1968) constitue le « primo punto focale dell'esperienza di linguaggio perseguita da Zanzotto »⁴⁹⁹. L'expérience de langage est également et toujours une expérience de paysage. Ainsi, pour récapituler les étapes précédant l'explosion de *La Beltà*⁵⁰⁰ : l'« iper-letterarietà »⁵⁰¹ de *Dietro il paesaggio* (1951), recueil aux influences hermétiques et surréalistes, se rattache à un paysage perçu comme protection, derrière lequel se réfugier des attaques de l'histoire (« Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio / qui volgere le spalle », *AZ*,

⁴⁹⁶ Paul Alpers, *The Singer of the Eclogues* [1979], Berkley, California University Press, 2022, p. 6.

⁴⁹⁷ « Una poesia ostinata a sperare » est le titre d'un article de Zanzotto datant de cette époque (1959), et rassemblé dans *Prospezioni e consuntivi*, *AZ*, pp. 1095-1099.

⁴⁹⁸ A. Zanzotto, «Con Virgilio», dans *Scritti sulla letteratura. Volume primo. Fantasie di Avvicinamento*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 345-346.

⁴⁹⁹ S. Agosti, «L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto», art. cit., pp. ix-x.

⁵⁰⁰ Pour une analyse de la production poétique de Zanzotto, de *Dietro il Paesaggio* à *La Beltà*, voir : Beverly Allen, *Andrea Zanzotto: The Language of Beauty's apprentice*, Berkley, University of California Press, 1988.

⁵⁰¹ S. Agosti, «L'esperienza di linguaggio di AZ», art. cit., pp. xi-xii.

p. 46) ; la possibilité de cette protection par la suppression du traumatisme est mise en doute dès *Vocativo* (1957), où « i persistenti caratteri della letterarietà di un discorso che si vorrebbe protettivo si incrinano »⁵⁰² ; mais c'est justement *IX Ecloghe* (1962) qui marque « la definitiva irruzione nel mondo poetico zanzottiano della realtà storica e delle sue violente contraddizioni »⁵⁰³. Cette irruption, qu'il faut évidemment relier au dispositif de la pastorale complexe, se fait sentir avant tout sur le plan du langage, avec le recours au plurilinguisme⁵⁰⁴ et, plus précisément, avec l'utilisation inédite du lexique technico-scientifique : « enunciati del genere dichiaratamente idillico-pastorale » cohabitent avec « enunciati ove si dà una visione del cosmo di genere lirico-scientifico »⁵⁰⁵, et le conflit entre force idyllique et contre-force est donc exprimé dès le plan lexical. Il n'est pas fortuit que ce livre marque « il massimo di distanziamento del Soggetto dai propri materiali espressivi »⁵⁰⁶, un éloignement obtenu par la reprise de la convention pastorale qui sert de « cintura di sicurezza »⁵⁰⁷, cage formelle dans laquelle tenter d'amortir l'inévitable entrée de la Machine dans le Jardin, même d'un point de vue thématique. Ainsi, le « pastoral ideal » — qui dans *Dietro il Paesaggio* était presque contraint à être simple, naïf, à cause de la volonté de l'auteur de cacher le traumatisme individuel et historique — dans *IX Ecloghe* est enfin exposé « to the pressure of change »⁵⁰⁸. Les textes du recueil peuvent être lus comme l'expression d'un pastoralisme complexe qui permet d'insérer et de thématiser au sein du monde poétique bucolique certains événements assez violents, et d'enregistrer leurs effets sur un triple paysage : naturel, psychique, socioculturel⁵⁰⁹.

4.2. Un roman en vers sur la poésie : la communauté (po)étique dans *IX Ecloghe*

⁵⁰² *Ibid.*, p. xii.

⁵⁰³ Francesco Carbone, *L'altro spazio: scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, NEM, 2007, p. 23.

⁵⁰⁴ Pour une analyse stylistique de la production poétique de Zanzotto, voir : Luigi Milone, «Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto», *Studi Novecenteschi*, 4, 1974, pp. 207-235.

⁵⁰⁵ S. Agosti, «L'esperienza di linguaggio di AZ», art.cit., p. xv.

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. xvi.

⁵⁰⁸ Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, [1964], New York, Oxford University Press, 2000, p. 24.

⁵⁰⁹ Le conflit avec l'histoire et la science thématisé dans *IX Ecloghe* est abordé en termes antinomiques dans : Vivienne Hand, «Literature, Science, History. A Question of Culture in *IX Ecloghe*», dans id., *Zanzotto*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998, pp. 86-139.

Romanzo, ‘roman’: ainsi, dans un premier temps, Eugenio Montale avait pensé intituler son recueil *La bufera e altro* (1956)⁵¹⁰. Adopter la même définition pour ce livre de Zanzotto n’est pas un caprice. Certes, chaque recueil de poèmes suppose un minimum d’organisation des textes. Cependant, comme dans le cas des *Bucoliques* de Virgile, la filiation de la tradition pastorale de *IX Ecloghe* s’exprime aussi dans une construction architecturale et un tissage minutieux de références symétries internes⁵¹¹. Mais surtout, en lisant et relisant le livre dans sa séquentialité, on se rend compte que les vicissitudes de la poésie y sont racontées suivant une évolution proprement romanesque ; elles forment, en quelque sorte, un récit. Ainsi, nous structurerons l’analyse des textes dans l’ordre dans lequel ils se présentent, afin de suivre ce roman sur la poésie et les événements de sa communauté dans leur (oscillante, mais néanmoins téléologique) évolution.

4.2.1. Un roman en vers sur la poésie / Incipit

Le premier texte du recueil, intitulé « Un libro di ecloghe » (*AZ*, p. 202), s’ouvre ainsi : « Non di dèi non di principi e non di cose somme, / non di te né d’alcuno, ipotesi leggente, / né certo di me stesso (chi crederebbe?) parlo ». Du point de vue personnel et historique à partir duquel Zanzotto écrit, la dimension du chant (à savoir: de la poésie) est immédiatement présentée comme difficile, presque impossible. On le devine dès ce premier verbe, « parlo », qui sert d’avertissement : dans un poème d’introduction qui est à la fois « protasi e invocazione »⁵¹², riche en références intertextuelles parmi lesquelles se distingue l’incipit de l’*Orlando Furioso*, le ton typique du lyrisme traditionnellement associé au chant est remplacé par le verbe banal de la conversation. Ce n’est pas le seul signe de la crise dans laquelle se trouve la poésie. La difficulté du chant est renforcée par l’utilisation anaphorique de la négation (« non », « né »), de sorte que, si d’un côté le poète commence son livre en respectant les règles classiques (à savoir l’exposition du sujet, comme dans l’*Arioste*, qui à son tour reprend l’*Énéide* de Virgile), de l’autre côté il

⁵¹⁰ L’information est rapportée dans: Marica Romolini, *Commento a La bufera e altro di Montale*, Firenze, Firenze University Press, 2012, p. XIX.

⁵¹¹ Paltrinieri parle d’une « istanza strutturante ai limiti del macrotesto », Mara Paltrinieri, «Et in Arcadia Ego. Studio sulle IX Ecloghe di Andrea», dans Fausto Curi (dir.), *Studi sulla modernità*, Bologna, Clueb, 1989, p. 181.

⁵¹² M. Paltrinieri, art. cit., p. 181.

les mine de l'intérieur, s'attardant paradoxalement à parler de ce dont il ne parlera pas⁵¹³. De même, le destinataire des vers est dégradé de lecteur à simple « ipotesi leggente », tandis que l'existence de l'écrivain est mise en doute (« chi crederebbe ? »). Tous les acteurs de la communauté et de la communication poétique (émetteur, destinataire, message) semblent être impliqués dans une sorte de crise de présence, ce sont des fantômes. Et même lorsque finalement le chant apparaît, il le fait en suivant le sillon de la négation et de l'impossibilité : « né indovino che voglia tanta menzogna, forte / come il vero ed il santo, questo mio canto che stona / ma commemora norme s'avvince a ritmi a stimoli : / questo che ad altro modo non sa ancora fidarsi ». Le chant est un mensonge et il est dissonant, et le poète n'arrive pas à définir clairement quel est son objectif. En ce sens, Zanzotto se présente comme l'opposé du poète inspiré de la tradition romantique, il n'a pas de capacité de prémonition, il ne sait pas deviner. Cependant, on sait dès le départ qu'il a pour pierre de touche une « norma », c'est-à-dire une règle, une tradition, qu'il ne sait peut-être pas respecter et qu'il n'est pas capable d'égaler, mais qu'il « commemora », parce qu'il ne sait pas faire autrement. Cette norme est représentée, au sens strict, par les *Bucoliques* de Virgile, au sens large, par la tradition pastorale et, au sens encore plus large, par la tradition littéraire tout court. La doute continue dans les six vers suivants, qui transforment certains sujets possibles de la poésie en autant de questions : « Un diagramma dell' "anima"? Un paese che sempre / piumifica e vaneggia di verde e primavera? / Giocolieri ed astrologi all'evasione intenti, / a liberar farfalle tra le rote superne? (Trecentomila parti congiunte a fil di lama, / l'acre tricola macchina che il futuro disquama ?) ».

Après une pause signalée aussi graphiquement, dans la seconde strophe la réflexion sur le chant et plus généralement sur la poésie est momentanément résolue par le recours

⁵¹³ « L'io lirico si trova in bilico tra pulsioni vitali e i resti della tradizione. La difficoltà di esprimersi è evidenziata dalla presentazione dell'*argumentum*, che esibisce l'allusione al classico *incipit* dell'*Eneide*, poi ripreso nell'*Orlando Furioso* in modalità ironico-allusiva e, infine, da Tasso: riprendendo la struttura della protasi del poema ariostesco con la coordinazione per asindeto e con il verbo vistosamente a fin di frase [...] l'io lirico, che qui sembra farsi portavoce dell'autore, enuncia ciò di cui non si parlerà, o al più pone ipotesi su possibili argomenti del libro. Va inoltre notato che il «canto» del Virgilio epico viene permutato con un più prosaico «parlo», proprio a marcare la distanza tra forme poetiche in cui parole e cose corrispondevano, seppure a fatica, e le forme poetiche del presente, in cui questo rapporto è stato infranto ». Lorenzo Morviducci, «Magari per distruggere. Le IX Ecloghe di Andrea Zanzotto e l'immaginario bucolico», *L'Ulisse. Rivista di poesia scritture ed arti*, n, 23, novembre 2020, p. 258.

à une construction circulaire, qui reprend les quatre premiers vers, en les tournant (bien qu'entre de nombreuses parenthèses) en positif⁵¹⁴ :

Faticosa parentesi che questo isola e reggi
come rovente ganglio che induri nell'uranico
vacuo soma, parentesi tra parentesi innumeri,
pronomi che da sempre a farsi nome attende,
mozza scala di Jacob, "io": l'ultimo reso unico:
e dunque dèi e principi e cose somme in te,
in te potenze, cose d'ecloga degne chiudi;
in te rantolo e fimo si fanno umani studi

C'est une déclaration de poétique qu'il faut directement relier au choix du mode pastoral. À une époque où dire 'je' en poésie commençait à poser un problème, Zanzotto cherche une solution d'abord stylistique à ce dilemme⁵¹⁵. La solution consiste justement en mettre le sujet entre parenthèses, c'est-à-dire en subordonner une expression personnelle potentiellement ombilicale ou excessivement émotive à une structure formelle plus large, à une convention (l'églogue) qui prévoit le dialogue (et, donc, une communauté poétique), un espace textuel dialectique dans lequel peut s'accomplir la transformation du chant de « rantolo e fimo » à « umani studi ». Cette correction du lyrisme est une voie alternative aux modalités de la Neoavanguardia, mais aussi au ton typique de la poésie de l'époque⁵¹⁶, qu'il faut également éviter, et que Zanzotto identifie ailleurs dans le « lamento »⁵¹⁷. À ces deux options est opposée cette norme, c'est-à-dire la tradition

⁵¹⁴ Paltrinieri voit dans le prologue un « doppio movimento che si fonda su un impulso avversativo ». Relativement à la poésie, d'abord sont « sgranate le impossibilità di questa menzogna », puis elle apparaît comme « forza necessitata e necessitante », M. Paltrinieri, art. cit., p. 182.

⁵¹⁵ « L'improbabilità/necessità dell'io che segnava il limite interno sul quale si arrestava il lirico nella raccolta *Vocativo* torna quale soglia di avvio di un discorso », Alessandro Baldacci, *Andrea Zanzotto, La passione della poesia*, Napoli, Liguori, 2010, p. 127.

⁵¹⁶ Scicchitano a raison lorsqu'elle considère que « *IX Ecloghe* si rivela, quindi, un unicum sia nel panorama della produzione del poeta veneto che in quello della letteratura italiana degli anni Sessanta, che, spinta dal desiderio di evitare ogni coinvolgimento lirico, vede rifiorire l'interesse per alcuni generi letterari ormai abbandonati, ma non arriva mai alla compattezza classica e allo scavo meditativo compiuto da Zanzotto nel suo libro di ecloghe ». E. Scicchitano, art. cit., p. 145.

⁵¹⁷ « Situazione della letteratura », *AZ*, p. 1092.

bucolique, dont Alpers souligne déjà l'énonciation suspendue entre lyrisme et drame⁵¹⁸. Comme l'écrit bien Donnarumma :

la voce del poeta pastorale non può essere la voce assoluta del poeta lirico-orfico. Egli è una delle *personae* dialoganti (in Zanzotto, quella indicata con *a*); ma anche quando il testo sia monodico (il che accade nella minoranza dei casi, cioè quattro su dieci) egli rimane un personaggio. L'effetto si rifrange di qui sui testi non pastorali del libro: anche l'io lirico, insomma, è una maschera convenzionale. L'atto poetico è messo in scena come un atto rituale, mediato⁵¹⁹

En particulier, la référence à Virgile est très forte dans les derniers vers de ce texte, si l'on considère, avec Natale, que dans le syntagme « cose d'ecloga degne », et surtout dans l'adjectif 'dignes', résonne le début de la quatrième églogue, la préférée de Zanzotto⁵²⁰ : « si canimus silvas, silvae sint consule dignae » [*Buc*, IV, 3]⁵²¹. Si, déjà dans l'églogue virgilienne, le contexte était celui d'une élévation du style pour chanter la venue du *puer* (« paulo maiora canamus ! », [*Buc*, IV, 1])⁵²², ici le mouvement est différent, mais il se configure tout de même comme une demande d'effort : on espère que le « discorso » puisse être « degno » du « pur sconvolto genere bucolico cui si dovrebbe ascrivere la raccolta »⁵²³, afin de se soulever du « fimo » (une dimension qui, dans le déroulement de *IX Ecloghe*, sera traversée) jusqu'aux « umani studi ». Ainsi, les termes du problème étant posés, le livre peut commencer.

4.2.2. Un roman en vers sur la poésie / première partie

Le livre se compose de deux parties, séparées par un « Intermezzo ». Dans la première, on trouve quatre églogues, accompagnées de quatre sous-titres (« I lamenti dei poeti lirici

⁵¹⁸ « Pastoral lies somewhere between drama on the one end and lyric on the other », P. Alpers, *The Singer of the Eclogues*, op. cit., p. 115.

⁵¹⁹ Raffaele Donnarumma, « Zanzotto da Dietro il paesaggio a IX Ecloghe », *Allegoria*, VIII, 24, 1996, p. 66.

⁵²⁰ M. Natale, « Il sorriso di lei. Sul Virgilio di Zanzotto », art. cit., pp. 303-304.

⁵²¹ « Si nous chantons les bois, que ces bois soient dignes d'un consul ! », Virgile, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2015, p. 30.

⁵²² « Chantons d'un peu plus grands sujets ! », *ibid.*

⁵²³ M. Natale, art. cit, p. 304.

» ; « La vita silenziosa » ; « La vendemmia » ; « Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera »). Chacune est suivie d'un poème qui en constitue une variation sur le thème, une sorte de commentaire, d'ajout ou de correction. L'« Intermezzo » se compose de sept poèmes. Dans la deuxième partie, on trouve cinq autres compositions intitulées églogue (avec leurs sous-titres respectifs : « Lorna, gemma delle colline » ; « Ravenna, Macromolecola, Ideologie » ; « Sul primato della poesia » ; « Passaggio per l'informità, La voce e la sua ombra, Non temere » ; « Scolastica »), elles aussi suivies de leur corollaire. Le recueil se termine avec un « Epilogo », accompagné d'un sous-titre emblématique (« Appunti per un'ecloga ») et une composition en langue française intitulée « Bleu ». Comme nous pouvons le déduire de certains sous-titres, ce sont les églogues proprement dites qui se caractérisent par une dimension métapoétique plus marquée, et elles constituent les lieux privilégiés de la réflexion sur la poésie. Elles serviront de boussole pour cette lecture. Dans toutes, le problème de la poésie est plus ou moins abordé et traversé, même s'il n'est pas entièrement résolu (comme toujours chez Zanzotto, immunisé contre des tentations trop conciliantes). Cependant, comme le souligne Dal Bianco dans le « Profilo dei libri e note alle poesie » qui accompagne *Le poesie e le prose scelte*⁵²⁴, nous pouvons identifier une sorte de parabole ascendante, l'histoire d'une voix poétique qui devient peu à peu plus assurée⁵²⁵. Ainsi, les quatre églogues de la première partie sont plus pessimistes quant aux possibilités de la poésie, tandis que les cinq dernières semblent ouvrir la voie à de nouvelles solutions. Essayons de suivre, à grands traits, les différentes étapes de ce discours sur la poésie.

L'« Ecloga I » (AZ, pp. 202-204) est la première églogue dialoguée, une conversation entre *a* (le poète) et *b* (la poésie/femme/nature). Dès son sous-titre (« I lamenti dei poeti lirici »), on revient sur ce ton de lamentation qui selon Zanzotto était la seule expression possible pour les poètes contemporains. De nombreux indices lexicaux révèlent la difficulté du chant : on demande à la « selva », la forêt (*senhal* de la poésie bucolique) de « bisbigliare » « un lamento mite », « un accorato non utile dire » ; les verbes sont conatifs, soulignant l'effort (« accenna », « tenta di valere », « chiedono, implorano i poeti »). Mais aux « oniriche antologie » et au « perfettissimo pianto » (celui des poètes lyriques de la tradition) fait de « sillabe, labbra, clausole », de « significati » et « sensi », s'opposent les « autopsie, autopsie » (la poésie n'est-elle désormais qu'une

⁵²⁴ S. Dal Bianco, «Profili dei libri e note alle poesie», AZ, p. 1462-62.

⁵²⁵ Aussi selon Paltrinieri, «l'orizzonte entro cui si dispongono le ecloghe è pertanto pienamente affermativo per quanto riguarda la possibilità o probabilità dell'atto poetico». M. Paltrinieri, art. cit., p. 192.

opération sur un cadavre ?), qui se traduisent en « profili irrifribili, / funzioni insospettate, osceni segni », jusqu'à l'impossibilité d'écrire quoi que ce soit (« il libro / che non scrissi, la penna, non illustrò il colore »). Qu'est-ce qui empêche la poésie, la perpétuation de la tradition, qu'est-ce qui a provoqué sa mort (« morì quel simbolo, morì ») ? Évidemment, les conditions sociohistoriques dans lesquelles elle est écrite, que nous approfondirons par la suite. Nous pouvons mieux comprendre les présences négatives dans le texte, comme « il razzo » qui « dipana il metallo totale dei cieli » et la « mano bisturi », à la lumière du poème qui le suit, intitulé « 13 settembre 1959 (VARIANTE) », (AZ, p. 205), date à laquelle « uno sputnik sovietico toccava per la prima volta la superficie lunare »⁵²⁶. La « luna puella pallidula » protagoniste de ce poème est à comprendre aussi comme le *senhal* de la poésie. Le progrès de la technique (le « razzo », la « mano bisturi ») a permis une avancée, mais a fait en sorte que sa dimension sacrée soit violée (Lune est aussi la déesse Diane)⁵²⁷. Cependant, restant dans la dimension métopoétique qui nous intéresse ici, il est évident que la polémique est dirigée contre les Novissimi : à eux se réfèrent les « antologie » de la première églogue et ce « novissima » qui apparaît parmi les appellatifs de la lune dans son texte-corollaire.

Le véritable pivot de la première églogue, cependant, est la demande d'une investiture : *a* demande à *b*, la « cortese donna mia », en adhésion aux préceptes stilnovistes (comme Zanzotto le clarifie en note), d'être placé parmi la communauté des poètes (et, ce faisant, il cite Horace) ; *b* lui demande alors la « confessione, immodesta, amorosa / e quasi vera e più che vera / come il canone detta ». La poésie est donc subordonnée au respect de la tradition qui en est la condition. Le poète obéit, et la nature conventionnelle de sa réponse est soulignée graphiquement par la décision de mettre son affirmation entre guillemets, comme s'il s'agissait d'une citation⁵²⁸ : « “Ma io non sono nulla / nulla più che il tuo fragile annuire. Chiuso in te vivrò come la goccia / che brilla nella rosa e si disperde / prima che l'ombra dei giardini sfiori, / troppo lunga, la terra” ». Concernant le ton parodique de cet échange et, en général, de tout le recueil, nous sommes d'accord avec les critiques qui soulignent que l'ironie n'est jamais dirigée contre la

⁵²⁶ S. Dal Bianco, «Profili», dans AZ, p. 1465.

⁵²⁷ « Il lancio dei satelliti sulla luna [...] è percepito come una violazione dell'armonia dell'universo e una sottrazione alla poesia di uno dei suoi luoghi privilegiati di ispirazione [...] la conquista del pianeta, iniziata il 13 settembre 1959 con l'arrivo sulla superficie lunare di uno sputnik sovietico, segna la morte di quella “luna immaginifica” a cui il poeta aveva affidato la sopravvivenza della sua poesia nel mondo *autre* della storia che ora, invece, rischia di prendere il sopravvento », E. Scicchitano, art. cit., p. 156.

⁵²⁸ A. Baldacci, *op.cit.*, p. 130-131.

tradition pastorale où la poésie, mais plutôt contre le poète et ses insuffisances⁵²⁹. L'amour pour une tradition littéraire et une communauté (po)étique dont on ne se sent pas à la hauteur semble confirmé par un détail, à savoir les derniers vers du texte, une « cripto-traduzione »⁵³⁰ des derniers vers de la première églogue de Virgile (« maioresque cadunt / altis de montibus umbrae » [*Buc.*, I, v. 83])⁵³¹.

L'« Ecloga II. La vita silenziosa » (*AZ*, pp. 206-208)⁵³² est dédiée « à M », c'est-à-dire Marisa, que le poète épousera peu de temps après. C'est une églogue monodique, un monologue dans lequel, comme souvent, dans la figure de la destinataire se mêlent la femme réelle et aimée, et la véritable interlocutrice de tout le livre : la poésie. On pourrait la définir comme une tentative de pastorale naïve, où l'option de la fuite est explorée⁵³³. C'est presque un exercice, comme si le poète, fraîchement investi par la poésie bucolique, voulait démontrer qu'il en connaît tous les ingrédients. Nous y retrouvons en effet tous les éléments naturels typiques des *Bucoliques* virgiliennes : « i colli », « la domestica selva », les « fronde », les « erbe », qui servent de toile de fond à une scène d'amour, « di sposalizio e di domenica ». Virgile lui-même est cité à plusieurs reprises, plus ou moins ouvertement : « qui omnia vincit » vient de la dixième églogue (« Omnia vincit Amor »), [*Buc.*, X, 69] ; « poco latte » renvoie à « pressi copia lacte » de la première [*Buc.*, I, 81]⁵³⁴. Le choix d'un style de vie humble est associé à un registre poétique correspondant : « tenera sarà la mia voce e dimessa », déclare le poète, « ma non vile ». Ce choix s'accompagne d'une promesse de fidélité future, applicable tant à la femme qu'à la poésie (et en général, ici comme dans tout le recueil et en particulier dans la deuxième partie, les verbes au futur abondent)⁵³⁵ : « Ma tu conoscerai del mio sorriso / l'implorazione ferma / nei millenni come una ferita / io del tuo l'alba ad ogni alba ». Cependant, l'option de la fuite, qui implique la décision de se soustraire à l'histoire (« non saremo potenti, non

⁵²⁹ « L'ironia non intacca il registro-chiave della raccolta, anche perché non viene mai rivolta verso la poesia, che rimane legittima tensione conoscitiva, e verso il suo oggetto privilegiato: il paesaggio, come vertice dell'autenticità del reale », M. Paltrinieri, art. cit., p. 190.

⁵³⁰ M. Natale, art. cit., p. 306.

⁵³¹ « Du sommet des monts tombent en grandissent les ombres », Virgile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 9.

⁵³² Pour une analyse de ce poème, voir : Marco Gaetani, « L'Ecloga II. La vita silenziosa di Andrea Zanzotto », dans Simone Giustini et Francesca Latini (dir.), *Per leggere i classici del Novecento*, Torino, Loescher, 2017.

⁵³³ « Vi è però un componimento del libro, l'Ecloga II, che propone una ricomposizione di quell'ordine chiuso, da realizzare nel matrimonio – la lirica è difatti dedicata alla moglie del poeta – quale utopica “vita silenziosa” alternativa ai clamori della Storia », L. Morviducci, art. cit., p. 254. À notre avis, l'interprétation de Morviducci ne prend pas suffisamment en compte le côté négatif de ce poème.

⁵³⁴ Pour un compte rendu des nombreux référents virgiliens dans ce texte, qu'il est impossible de citer tous ici, voir : M. Natale, art. cit., pp. 307-308.

⁵³⁵ M. Paltrinieri, art. cit., p. 193.

lodati », « altri moverà storia / e sorte »), est entachée d'un sentiment de culpabilité⁵³⁶. Ce dernier est perceptible à plusieurs endroits du texte : les amants âgés sont « stolti » et « inutili », proie de « battiti incerti », de « pena » et « irreversibile stasi », et le poème se conclut sur la perspective peu joyeuse de l'« affanno » et de l'« oblio ». Ce sentiment de culpabilité qui découle de son désir de se soustraire à l'histoire est explicitement déclaré par Zanzotto dans une interview⁵³⁷.

L'« Ecloga III. La vendemmia » (AZ, pp. 210-211) est encore un monologue, divisé en deux parties et orchestré sur le ton de la nostalgie pour l'automne, « tempo di vendemmia », « in cui esistevi, poesia: pura ». Il s'agit de cette poésie pure, hermétique et existentialiste, mentionnée dans les essais critiques et à laquelle Zanzotto se référerait dans ses premières œuvres poétiques, qui ici se confond avec les éléments naturels du paysage (« i ruscelli lucenti millepiedi », le « morbido fianco dell'erba », les « lenti alberi ») et est symbolisée par l'« azzurro » récurrent (en référence à Mallarmé). Avec cette relation étroite entre poésie et nature, on devine que Zanzotto associe la possibilité du chant à une relation harmonieuse avec le contexte naturel. Tous deux sont menacés. Le poète se demande : « chi, tardo, / si tratterrà a cantarvi ? »⁵³⁸. Ici encore, la poésie/nature est regrettée (« cose vive, ahi, vite che ora / mi pare di avere perdute »), mais elle est qualifiée de « mutila » et « in ciò più che colpevole » : sa faute a été de se soustraire à l'histoire, de ne pas avoir su exprimer « la proposta di un'umanità integrale »⁵³⁹. Ainsi, désormais, la poésie est la « fonte imbarbarita » de la Neoavanguardia, qui va « in altre sere », « in altri alvei » : « difetto e perdizione ». Cependant, le poète a un sursaut d'orgueil, semble prendre courage par rapport au début : « Ma io sono immune / e

⁵³⁶ « Nell'Ecloga successiva (La vita silenziosa) il silenzio creativo ("Ma noi sediamo intenti / sempre a una muta fedele difesa") si confronta con la storia: ne deriva un senso di impotenza ("Non saremo potenti, non lodati"), di "dimissione accidiosa" ("Altri vedrà e conoscerà"; « altri moverà storia / e sorte ») che si riflette in una velata ammissione di colpa ("Poco latte / ci nutrirà finché / stolti amorosi inutili / la vecchiezza ci toglierà »), ma anche in una estrema ipotesi di salute (« Tenera sarà la mia voce e dimessa / ma non vile »). L. Milone, art. cit., p. 223.

⁵³⁷ « Dicevo in quel componimento "non saremo potenti". E questo senso di impotenza che comporta anche un certo modo di dimissione accidiosa, una privazione della capacità di interferire nella realtà storica, io l'ho sempre sentito come una manchevolezza, una colpa, anche se in quel contesto la mia frase presentava soprattutto un rifiuto della potenza-violenza [...] tanto la storia che si fa coinvolge tutti, e trafugge, né consente rifugi [...] ma io ero anche paralizzato dalla sensazione che qualsiasi tipo di programma imperniato sulla sola storicità (o meglio sugli "storicissimi" come noi li abbiamo ricevuti da una recente tradizione) non fosse sufficiente a fondare una radicale innovazione "salvifica" », A. Zanzotto, « Uno sguardo dalla periferia », *Prospezioni e consuntivi*, AZ, p. 1152-53.

⁵³⁸ « Il dubbio investe la possibilità stessa del canto, e soprattutto è minata alle radici la fiducia nell'idea che ancora possa esistere colui che tali cose può cantare, in maniera autentica », Laura Neri, « "Questo canto che stona ma commemora norme". Le Ecloghe di Andrea Zanzotto », *L'Ulisse. Rivista di poesia scritture ed arti*, n. 23, 2020, p. 245.

⁵³⁹ « Situazione della poesia », AZ, p. 1090.

incolpevole: tanto oso dire: », déclare-t-il, « e io posso all'azzurro serbarti », même si « solo talvolta », sous forme de « conati »⁵⁴⁰. Coexistent ici, dans les vers finaux, les situations poétique et historique désastreuses, qui ont réduit la poésie à un « triviale slogan », et la foi désespérée qui continue de considérer la poésie comme une « parola d'ordine / d'altri milioni di anni, d'altri defunti eoni [...] Noi ». La dimension pluriel et communautaire de la poésie, entrevue dans ce 'nous', reviendra avec force dans la deuxième partie du recueil.

L'« Ecloga IV, Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera » (AZ, pp. 213-214)⁵⁴¹ ramène le poète sur terre. Apparaît ici, comme interlocuteur de *a*, non plus *b* mais le personnage de Polyphème. Il représente encore la poésie, mais il incarne le visage le plus sévère de la tradition⁵⁴². Le personnage de *a* est pris dans un rêve de renouveau, de modernité : « abiuro dalle lettere consuete », « vorrei trovare / parole nuove » (une citation d'une chanson de Mudugno). Le poète voudrait ironiquement dévier vers la chanson pop et la télévision (le vers « ah, domenica è sempre domenica » est une référence à la chanson qui était le générique de l'émission *Il Musichiere*). La poésie-Polyphème, cependant, n'est pas d'accord : « qui non si cambia testo / qui si ricade, qui / frigge nel cavo fondo della vista / il renitente trapano, la trista / macchina, il giro viziosissimo ». « Non si cambia testo », c'est-à-dire : il faut être fidèle à la tradition. Ce n'est pas par hasard que Polyphème n'a qu'un seul œil, donc un seul regard. En ce qui concerne son personnage, la référence immédiate est bien-sûr au cyclope-berger de l'*Odyssée* d'Homère, au vin d'Ismaros avec lequel Ulysse l'enivre, et au trépan (dans l'*Odyssée* : le bâton) avec lequel il le rend aveugle. Cependant, il ne faut pas oublier que Polyphème est aussi le berger de l'*Idylle* XI de Théocrite. Il offre un chant pastoral à la nymphe Galatée, qui ne l'aime pas⁵⁴³. Théocrite se cachait déjà dans un morceau d'une chanson de Moëris dans la neuvième églogue de Virgile⁵⁴⁴, où le berger cite à son tour un extrait d'un chant du maître absent Ménalque (« “huc Ades, o Galatea, quis est nam ludus in undis ?” », [*Buc*, IX,

⁵⁴⁰ È il primo di quei ribaltamenti dal negativo al positivo che spingono Paltrinieri a parlare di un movimento verso la «positività», M. Paltrinieri, art. cit.

⁵⁴¹ Per una lettura esaustiva di questo testo, si veda: Paolo Zublena, «"Unicizzante ed unico guardare". Lettura di Ecloga IV. Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera», *l'immaginazione*, 175, febbraio-marzo 2001, pp. 39-42.

⁵⁴² «È l'aspetto più crudele della coscienza poetica, una percezione visiva assoluta, a tal punto implicata nel reale da risultarne violentemente separata», «non permette al personaggio a di allontanarsi dalla convenzione, di aderire all'effimero della contemporaneità», S. Dal Bianco, «Profili», dans AZ, pp. 1469-1470.

⁵⁴³ Théocrite, *Idylles Bucoliques*, éd. et trad. Alain Blanchard, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 80-87.

⁵⁴⁴ L. Morviducci, art. cit., p. 262.

39])⁵⁴⁵). Virgile se base sur le Polyphème de Théocrite aussi pour sa deuxième églogue, l'histoire de l'amour malheureux de Corydon pour Alexis. Le Polyphème de Théocrite et le Corydon de Virgile sont trop laids, Galatée et Alexis n'apprécient ni leur chant ni leur mode de vie pastorale, trop rustiques. Dans cette églogue de Zanzotto, le poète-Galatée semble vraiment vouloir fuir vers les vagues d'une nouvelle poésie, qui saurait mélanger le haut et le bas (Mudugno, *Il Musichiere*), et participer au jeu de l'histoire, mais l'appel de Polyphème au respect de la tradition est, pour l'instant, efficace, bien qu'ironique (les derniers vers sont prononcés par un cyclope manifestement ivre). Il n'y a pas de sortie, dirait-on, du jeu de miroirs de la tradition et de son intertextualité : poétiser équivaut à citer.

4.2.3. «Intermezzo»: le chêne de la tradition

Aucune des sept poésies contenues dans « Intermezzo » n'est une églogue proprement dite. Cependant, cela ne signifie pas que la dimension métalittéraire soit absente de la section, et surtout de son premier texte, « LA QUERCIA SRADICATA DAL VENTO nella notte del 15 ottobre MCMLVII » (*AZ*, pp. 219-220). Le point de départ est autobiographique, et renvoie à un matin d'octobre du 1958, lorsqu'un chêne est retrouvé déraciné dans la cour du collège Balbi-Valier à Pieve di Soligo, le village de Zanzotto. Arraché par le vent, il laisse ainsi le village (et sa communauté) « svuotato », sans protection. L'arbre rassemble autour de lui une série de significations symboliques. Le chêne est avant tout un élément typiquement bucolique : on fait référence ici à son « empito umbrifero » et au « riposo », auxquels sont associés les « fiumi », les « fonti » et la « calma », composant ainsi une idylle (passé, désormais impossible). Le vent qui le déracine sera alors le symbole des forces irrésistibles de l'histoire, contre lesquelles la poésie lutte, mais « invano ». Aussi chez Virgile les arbres qui délimitent l'espace bucolique, où l'on peut mêler le chant et l'oisiveté, apparaissent brisés tant dans la première que dans la neuvième églogue (celles des expropriations, qui explorent davantage les limites et les possibilités du chant en temps de guerre) : dans la première, Mélibée aurait pu se rendre compte du malheur futur en interprétant le mauvais présage du chêne frappé par la foudre [*Buc*, I, 17] ; dans la neuvième, les cimes des hêtres sont désormais brisées, « iam fracta cacumina fagos » [*Buc*, IX, 9]. De plus, comme l'a déjà

⁵⁴⁵ « Viens ici, o Galatée, pour quoi ces jeux dans les ondes ? », Virgile, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 71.

noté Dal Bianco, « il tutto ha, come di consueto, una valenza metapoetica: con la quercia viene meno la possibilità di affidarsi alla convenzione letteraria »⁵⁴⁶. Le chêne est effectivement décrit comme « umiliata », tout comme la forêt-poésie de « l'Ecloga I ». Ainsi, comme dans l'« Ecloga II », le poète entonne ici une invocation désespérée à la poésie/chêne/convention pastorale : « resisti / ora, sull'orlo, sta / anche per tutto il mio / mancare ». Les racines désormais arrachées sont à la fois biologiques et littéraires, et l'inspiration poétique est placée sous le signe du père-peintre (« la figura del padre presiede, come sempre in Z., alla facoltà poetante del figlio »⁵⁴⁷). Le poète-fils est saisi dans la tentative vaine de redresser le chêne / père / poésie (il y a aussi l'évocation du couple virgilien Enée/Anchise, avec le premier qui porte le second sur ses épaules⁵⁴⁸) : « quercia umiliata ai piedi / miei, di me inginocchiato / invano a alzarti come si alza il padre / colpito ».

Cependant, et contrairement à Dal Bianco, qui parle clairement d'une impossibilité de s'en remettre à la convention, nous penchons ici pour une interprétation métopoétique plus optimiste. Le critique écrit à juste titre que le chêne « è il simbolo della continuità con le origini ancestrali della comunità paesana e del linguaggio stesso », que son « crollo rende pertanto orfano il paese », et « solo » le poète⁵⁴⁹. Or, le chêne est certes déraciné. Toutefois, dans le texte apparaît un indice pronominal que nous avons appris à lire, même dans les précédentes survivances fortes, comme un renforcement des liens de la communauté (po)étique. C'est la première fois, dans le recueil, que Zanzotto insiste autant sur le « noi », le 'nous' : « Ti rinvenimmo » ; « Ai nostri abietti piedi » ; « nostre irrite grida », « in te nostri in te antichissimi / irriti aneliti, irriti gridi ». C'est comme si, autour du vide laissé par le chêne — sous le signe de l'absence, et pas encore sous forme de poésie mais entre le désir (« aneliti ») et le cri (« gridi ») — commençait timidement à se construire cette dimension communautaire de la poésie, qui fera son apparition à la fin du livre.

⁵⁴⁶ S. Dal Bianco, «Profili», dans *AZ*, p. 1471.

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ « Ne *La quercia sradicata dal vento* il poeta, invece, paventa, attraverso il crollo della quercia, che egli associa alla figura del padre, il collasso della tradizione e l'interruzione della continuità fra io, paesaggio e linguaggio, che la scelta del genere eclogistico si propone di rinsaldare », E. Scicchitano, art. cit., p. 157.

⁵⁴⁹ S. Dal Bianco, «Profili», dans *AZ*, p. 1471.

4.2.4. Un roman en vers sur la poésie / seconde partie

Située immédiatement après « Intermezzo », nous pouvons déduire l'importance de l'« Ecloga V » (AZ, pp. 235-236)⁵⁵⁰ dès la position centrale qu'elle occupe. Il s'agit de l'un des textes les plus beaux et les plus denses du livre. Le sous-titre « “Lorna, gemma delle colline” » est tiré, comme l'indique le poète, « (da una epigrafe) », ‘d’une épigraphe’, qu’il a trouvé écrite sur un mur. Lorna est un toponyme imaginaire qui en réalité désigne Arfanta, un lieu cher au poète, déjà apparu à plusieurs reprises dans sa poésie. La véritable épigraphe de l'auteur, quant à elle, est tirée de Virgile : « resonare doces Amarillida Silva » [Buc, I, 5]. Cette phrase, prononcée par Mélibée, décrit la vie heureuse de Tityre, et elle rassemble toutes les caractéristiques marquantes de la tradition pastorale : le chant et son écho (« resonare »), l'espace naturel où il peut se dérouler (« silva »), l'amour qui en est l'objet (celui de Tityre pour Amaryllis, dont le nom résonne dans les bois), et la communauté de tous ces éléments, sous le signe de la transmission (« doces »). Dans ce verbe, il y a en effet tout le poids de la tradition, un chant qui est transmis non seulement, comme dans ce cas, de Tityre aux forêts, mais aussi de berger à berger, et de poète à poète, au sein de la communauté pastorale, et donc autant verticalement, dans le temps, qu'horizontalement, dans l'espace⁵⁵¹. Cette églogue inaugure alors une dimension métapoétique décidément plus positive et affirmative, qui caractérise généralement la deuxième partie, et cela tant en ce qui concerne la possibilité de la nature de s'opposer à l'histoire, que pour la possibilité du chant, qui puise sa force précisément dans Lorna, dans le paysage⁵⁵². La poésie-nature représente un « verdicante sapere / che tutto insegna riflette stabilisce » ; un syntagme qui rappelle de près le « green thought in a green shade » que l'on trouve dans « The Garden » d'Andrew Marvell⁵⁵³.

L'importance de la dimension visuelle (comme dans l'églogue de Polyphème) a déjà été soulignée par la critique, aussi en relation avec le texte suivant, « Palpebraalzata » (AZ, pp. 238-39), dédié de manière polémique « ai seguaci dell' “Ecole du regard” ». La polémique est aussi dirigée contre les Novissimi, et en particulier contre Antonio

⁵⁵⁰ Pour une analyse de cette églogue, voir : Andrea Cortellessa, «Andrea Zanzotto, la scrittura, il paesaggio», dans id. *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi 2006, pp. 123-154.

⁵⁵¹ Pensons à la deuxième églogue de Virgile, où il est question de l'habitude de transmettre les flûtes, symbole du chant, en héritage, qui passe comme un cadeau de berger à berger (dans ce cas, de Damète à Corydon).

⁵⁵² Pour une interprétation moins optimiste, voir : L. Neri, art.cit. p. 246.

⁵⁵³ Andrew Marvell, *The Complete Poems*, éd. Elizabeth Story Donno., London, Penguin, 1972, p. 101.

Porta, qui avait inclus dans l'anthologie un poème intitulé « La palpebra rovesciata »⁵⁵⁴. La différence entre les deux poèmes (et entre les deux poétiques, celle de Zanzotto d'un côté, et celle des Novissimi et des français de l'autre) réside donc dans une différence de regard. Zanzotto se prononce contre l'idée d'« essere un puro (unicamente un) raggio », il ne croit ni à l'objectivité du Nouveau Roman, ni à la « visione schizomorfa »⁵⁵⁵ des Novissimi, qui, à travers des techniques formelles, cherchent à reproduire sur la page la schizophrénie de la réalité contemporaine. Sa poésie prend ici de la force (le mot « fede » apparaît deux fois) précisément en raison de son regard pluriel et facetté sur la réalité, comme l'« icosaedro » du « mirifico occhio di mosca ». Ce regard se traduit aussi stylistiquement par la capacité d'unir une écriture basse et populaire (l'épigraphe trouvée sur un mur) avec des citations de Virgile, outre à celles dantesques signalées entre guillemets dans le texte. Celle dédiée à Lorna est une poésie qui Zanzotto a défini comme « collaudo della realtà » : dans le sens de poésie comme tension invincible à louer la réalité, poésie qui teste ses moyens et qui résiste à la réalité en affirmant ses valeurs, mais aussi de poésie comme conversation dans une perspective communautaire typique du mode pastorale. Dans un essai de *Prospezioni e consuntivi* intitulé « Autoritratto », Zanzotto explique très bien ce triple lien entre poésie comme « lode », « collaudo » et « colloquio » :

A mio parere la poesia è, prima di tutto, un incoercibile desiderio di lodare la realtà, di lodare il mondo “in quanto esiste”. La poesia è una specie di elogio della vita in quanto tale proprio perché è la vita stessa che parla di sé (in qualche modo) ad un orecchio che la intenda; parla a suo modo, forse in modo sbagliato; ma comunque la vita, la realtà, “crescono” nella lode, insieme generandola e come aspettandola. Ma attraverso la poesia non viene avanti soltanto una lode [...] si profila un vero e proprio “collaudo” della realtà. [...] La poesia in un certo senso collaudo la realtà, proprio collegandosi alla lode della realtà, che si fa tanto forte da diventare prova di resistenza, prova di valore. [...] Tale monologo infatti anela ad aprirsi in un colloquio, così appunto come la pura e semplice lode tende a trasformarsi in un collaudo che può e deve servire a qualcuno, a tutti, a tutto (AZ, pp. 1206-1207).

⁵⁵⁴ L'édition de référence est : A. Giuliani (dir.), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 182-183.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

Le commentaire de Porta sur « Palpebra rovesciata » n'avait rien d'une louange : « Il titolo indica uno sguardo che fissa, stravolto, la realtà »⁵⁵⁶. Ceci est, en revanche, le regard sur la réalité que Zanzotto exprime dans son « Ecloga V » : « Apprenderai, selva ondata, tinnito / di amicizie e consensi, / di labbra vibratili, lei plurima / come gli steli le foglie le proliferazioni / tue nei suoi raggi: / orbita, vigna di Renzo / carte du tendre, labirinto ». Regard / réalité / poésie, donc : un regard à multiples yeux (et non plus simplement monoculaire, comme c'était le cas pour Polyphème) qui sert à observer une réalité plurielle, grouillante, désordonnée et chaotique comme la vigne de Renzo, mais aussi utopique comme le pays imaginaire de la Carte du Tendre (une carte allégorique des sentiments) ; une réalité à explorer poétiquement avec les « santi stupri dell'occhio, / dell'occhio-vetta / vitale, irraggiungibile / unicizzante unico guardare » ; une poésie qui sert à la louer, à la chanter, dans une dimension communautaire.

Le parcours de la poésie se poursuit dans « Ecloga VI. Ravenna, Macromolecola, Ideologie » (AZ, pp. 240-243), entre sommets et dépressions⁵⁵⁷, mais dans une parabole qui reste ascendante. Les espoirs se renforcent à tel point que le poète parle de lui-même et de la poésie comme d'une seule entité, à la première personne du pluriel, en utilisant des tons inédits, presque épiques et héroïques : « Nulla ci vincerà, nulla, se questo / davanti al petto, nel pugno terremo, / se tutto questo sarà nostra lancia [...] se oltre i chimici idoli, oltre / le spirali macromolecolari, / ostinatamente filtreremo: noi fede, noi amore ». Si dans l'« Ecloga I » le poète timide demandait une investiture qu'il ne croyait pas mériter, ici c'est le poète lui-même qui rassure la poésie, lui promettant fidélité dans la réciprocité : « fino a te un varco / sempre mi sarà aperto [...] fino a me sempre tu potrai / toccare, essere, dire ». L'hypothèse de la poésie commence à se configurer aussi comme un antidote à l'histoire, comme « quanto d'umano / può dare questo secolo di rictus / d'infarto, di fissile psiche ». La réalité n'est pas refoulée, comme dans *Dietro il paesaggio* (et les indices lexicaux suffisent à le prouver, avec un langage désormais contaminé par les mots de la modernité, de la science et de la technique)⁵⁵⁸, mais on lui oppose, comme des *loci amoeni*, des avant-postes d'amour : Jesolo, et puis Ravenne, « eredità inesausta

⁵⁵⁶ A. Giuliani, *op. cit.*, p. 182.

⁵⁵⁷ Selon Paltrinieri, le 'je' alterne entre « momenti depressivi » et « altrettanti riscatti ». M. Paltrinieri, *art. cit.*, p. 182.

⁵⁵⁸ « I termini scientifici richiamano il mondo della tecnica e della scienza che aggredisce la selva e implicitamente offende la purezza del linguaggio valore. La lingua della poesia è ora la scena dell'aggressione », R. Donnarumma, *art. cit.*, p. 68.

dell'amore », avec une claire référence à Dante et à la tradition littéraire. Le poète demande à la poésie de répondre avec une espérance similaire, de croire en lui comme il croit en elle, il lui demande une « responsiveness », même dans les inévitables crises d'un parcours qui reste accidenté : « Credi. Come io contro tutti / i silenzi crederò: / solo, tu mai non credere / ad alcun mio silenzio / ad alcuna mia assenza ad alcuno / mio non-poema ». Par rapport au sujet prosterné aux pieds du chêne, on perçoit ici une tendance au titanisme⁵⁵⁹, adoucie par la nature de cette poésie obstinée à espérer qui se veut forte mais toujours dans une dimension résiduelle, humble, fragile : « Basta un sospiro », « noi sospiro / a gridare il sospiro ». La tension utopique qui entoure la poésie est bien présente aussi dans le dosage des verbes : le texte s'ouvre sur le passé (« fummo »), après, il passe au présent (« credi »), et puis se fixe sur le futur (« sarà il nevoso marzo »).

Suit l'« Ecloga VII », dialoguée, où la poésie *b* est à nouveau présente en tant qu'interlocutrice. Les tonalités inaugurées par la deuxième partie continuent ; le texte est sous-titré, antithétiquement par rapport aux lamentations de la première églogue, « Il primato della poesia » (AZ, pp. 245-47). Ici, c'est la poésie elle-même qui « chiede di poter dire ». Dire quoi ? Un mot qui soit « stagione aperta, programma, elemento che oscilla, e si modula, "lingua" ». Les deux phrases hypothétiques avec lesquelles s'ouvre la réponse de *a* (« se un odiato dettame talvolta mi toglie / ai dolci paesaggi », « se il ricostruito vero talvolta vado obliando nell'abbietta necrosi »), ne servent que de tremplin pour réaffirmer ses propres intentions : « pure, improvviso afferro / il rivolgimento, l'accordo ». Le champ sémantique est ouvertement celui de l'amour (« e amore / tutto il mio amore è me / profondo e spesso »), et encore une fois, *a* est sûr de lui : « Io ti sorreggo io ti colgo con questo mormorio più depresso del nulla ». On arrive à formuler l'hypothèse d'une « stella-nova » (la nouvelle poésie de Zanzotto en opposition à la « luna novissima » de la Neoavanguardia), sous le signe de la « sovrana convenzione », ce « grande sogno » « che ostentatamente testimonio ». C'est une convention qui n'est plus seulement le « giro viziosissimo » exprimé par Polyphème, mais une poésie qui suppose une relation forte avec la tradition, y compris avec la tradition pastorale (« vedi: il canale di linfe beato », « vedi: gli arbusti, il sole, il greto », « vedi gli operai, le api, i fumi »), de sorte que passé et présent sont en communication harmonieuse (« ecco già quel che fosti e quel che sarai si confondono »), dans une diction poétique qui est aussi un chant, une « lena », qui regarde vers l'avenir. Alors, dans le texte suivant, « SYLVA » (AZ, p. 244), il n'est pas

⁵⁵⁹ A. Baldacci, *op. cit.*, p. 141.

surprenant que la poésie soit « *annuncio dell'inizio* », et présentée comme à la fois aurorale et très ancienne. Cependant, la nature de cette parole poétique reste humble, la même sur laquelle le livre s'ouvrait : c'est une « *preghiera* » et une « *fatica* » qui « *emerge* ».

L'« *Ecloga VIII. Passaggio per l'informità, La voce e la sua ombra, Non temere* » (AZ, pp. 249-52) est encore dialoguée, et la préférence pour cette forme dans la deuxième partie du livre indique un désir d'ouvrir la modalité énonciative, sortir du lyrisme et le dramatiser, en rendant la poésie un phénomène et un espace collectif. Dans une première section, à l'optimisme de *b*-poésie (« *mai più remoto fu il timore* »), semble correspondre une sorte de chute de *a*-poète (« *nulla mi giova, lo so, a nulla giovo / inficiarmi si tenta, trasgredirmi* »), qui retrouve peu de confiance dans la tradition, ou dans sa capacité à être à sa hauteur (« *ogni segno ogni senso attraversato / da una corrente di menzogna : pseudo: / non sogno, falsità* »). Cependant, avec le motif maternel de la main sur le front, la mère / poésie reconforte le poète enfant (« *levamen* » en latin signifie soulagement⁵⁶⁰), dans un climat qui rappelle la quatrième églogue de Virgile: « *ma tu / non cadrà, tu fiorirai per sempre / del tuo vero* » (vérité qui se contrapose aux doutes de fausseté de *a*). En le faisant, elle esquisse aussi le chemin à parcourir, qui était déjà celui annoncé dans « *Un libro di ecloghe* », où il y avait la prophétie d'un passage du « *fimo* » aux « *umani studi* ». Ici, encore, le parcours de la poésie ne peut éviter de se confronter au bas, de descendre, de tâtonner. Cependant, c'est dans le fond du négatif que l'on trouve le positif : « *esitando e vagando / inabile, cedendo / facendoti / sanie informale, nigredo, liquame, / fimo implorante, fimo / muto, vincesti* ».

La tradition littéraire, et surtout celle pastorale, implique aussi une transmission en tant qu'enseignement. Il n'est pas surprenant, alors, que « *Ecloga IX. Scolastica* » (AZ, pp. 254-57) aborde le problème de la poésie en corrélation avec sa pédagogie. Le texte est le manifeste d'une « *pedagogia apedagogica* »⁵⁶¹, comme le dit bien Baldacci. Les éléments sont autobiographiques : Zanzotto, à cette époque, enseignait, et il a continué à enseigner pendant une grande partie de sa vie. Le poète est initialement incertain sur la possibilité d'enseigner quoi que ce soit, encore moins avec les « *righe mozze* », les vers : « *Vengono i bimbi, ma nessuna parola / troveranno, nessun segno del vero / mentiremo. Mentirà il mondo in noi / anche in te, pura* ». « *Pura* » est la poésie ; l'éducation et ses institutions

⁵⁶⁰ M. Natale, art. cit, *op.cit.*, p. 294-95.

⁵⁶¹ A. Baldacci, *op.cit.*, p. 144.

diffusent une littérature-mensonge, qui ne l'épargne pas. Mais la réponse de *b* est prête : « Io forse insegno a tollerare, a chiedere / ciò che illumina / più nel chiederlo che nella risposta ». La poésie, en somme, se définit comme un exercice de doute, comme une question qui ne finit pas. Le poète, inspiré par ces vers, a ainsi l'occasion de formuler ce qui est peut-être le mot définitif des *IX Ecloghe* sur la poésie telle que l'entend Zanzotto, sur ses possibilités, sa nature, ses missions : « Tu forse insegni perché una risposta / hai generato in te. Sei poco, / un suono solo, una vocale, un nài, / un sì ; da fare grande / come l'iddio, un mondo tutto / di microcristalline / affermative sillabe ». L'apparition du père dans les vers suivants (« a lui, tuo padre / senti che da sotto di tutto se testo ti regge ») est donc émouvante et cohérente : nous avons déjà vu que le père est lié à l'inspiration et à la tradition littéraire. Nous trouvons donc réunis dans « Scolastica » trois temps : le passé de la tradition, le présent de l'enseignement et du poète, le futur des enfants — tout cela, sous le même signe d'une poésie qui est simultanément « poco », mais « tutto », un 'oui'⁵⁶², une instance affirmative devant le monde. La communauté (po)étique pastorale, qui ici représente la communauté humaine tout court⁵⁶³, se fait présente en ces trois protagonistes, et c'est justement la poésie qui les unit, « dono tuo / agli altri donato ». La direction de la poésie est donc tracée : ce sera « un andare che non ha ancora senso, ma già rifiuta la paura, rifiuta il silenzio ». Ainsi, à travers ce parcours métapoétique qui utilise la tradition pastorale comme code et cadre, nous revenons avec plus de conscience là où nous avons commencé, mais en étant enfin capables de dire « io », réaffirmant la possibilité d'un lyrisme éthique : « io sia colui che “io” / “io” dire almeno può ». La fin du roman montre un sujet qui ne se réfugie pas dans le cocon d'un monde-Arcadie inexistante, mais qui lutte « nel vuoto, nell'immenso scotoma ». Dans cet horizon utopique (mais tout sauf naïf), la poésie se configure comme une « promessa » : comme l'arrivée de ce Ménalque que Moeris et Lycidas attendent dans la neuvième églogue, pour chanter ensemble l'églogue à venir⁵⁶⁴.

⁵⁶² « La poesia permette, con la pronuncia delle sue parole, di curare l'umano e ricondurlo – in una prospettiva non metafisica, bensì terrena – alla possibilità di “dire di sì”, di sollecitare ancora un'esperienza positiva, in opposizione alla negazione con cui si apre l'intero libro. È così che il soggetto, nel finale del testo, può chiedere di riconoscersi nuovamente come individuo umano ». L. Morviducci, art.cit., p. 264.

⁵⁶³ « Il mondo è quindi effabile, sia pure faticosamente e precariamente; di più, poiché la poesia non è solo finzione di un io pericolante, ma è necessità sociale », M. Paltrinieri, art. cit., p. 192.

⁵⁶⁴ « L'immagine quindi risultante, a mio parere, è quella di un poesia che, nel gran mare dei dubbi e delle lacerazioni, scopre e persegue un suo tragitto orientato verso la verifica positiva: come tensione a che non si risolve in un raggiungimento, bensì nel senso della sua stessa ricerca, evitando gli scogli del mancamento negativo e le secche del ripiegamento sia come soggetto psichico che poetico ». M. Paltrinieri, art. cit., p.193.

4.2.5. *Un roman en vers sur la poésie / Explicit*

Le roman est presque terminé, et la poésie de Zanzotto – qui se configure toujours comme un mouvement, une recherche – ressent le besoin de passer à autre chose. Peut-être dans cette perspective devons-nous lire les deux poésies qui encadrent « Scolastica » : la parodie de « Notificazione di presenza sui colli euganei » (AZ, p. 253), d'un pétrarquisme désormais absolument maniériste, et la « Prova per un sonetto » (AZ, p. 258), qui ne se conclut pas et s'arrête au premier vers de la deuxième quatraine. Zanzotto a pris de la convention ce qu'il pouvait, et cherche déjà de nouvelles solutions. L'« Epilogo » est emblématique de cette insatisfaction, véritable âme de la poésie, et porte un sous-titre significatif : « Appunti per un'ecloga » (AZ, p. 259-60), seulement une esquisse préparatoire de la dixième églogue que, par respect pour le modèle virgilien, le poète ne rédige pas. Les notes donnent l'idée de l'inachevé, mais aussi d'un travail pour un projet à venir. Une nouveauté importante se fait remarquer : le dialogue de la tradition pastorale, c'est-à-dire la conversation entre *a* et *b*, explose ici et se fragmente pour la première fois en plusieurs acteurs. Apparaissent *c*, *d* et *e*. C'est à eux, et à la fin du livre, que revient la tâche d'ouvrir vers de nouvelles solutions formelles, d'énumérer les ingrédients de la poésie future, celle ouvertement expérimentale de *La Beltà* : « materia, macchie, pseudo braille » ; « codici vari per tutti i suoni » ; « catene di dattili, spondei, etc », « simboli matematici ». Dans les derniers vers, le poète fait à la fois un bilan et une prospection sur la poésie qui a été et celle qui viendra, et sur sa mission ultime de « dire l'impossible e il possibile. E reversibilmente ».

4.3. « L'acre tricola macchina che il futuro disquama »: la fonction sociohistorique de la pastorale complexe dans *IX Ecloghe*

Outre une fonction métapoétique, la reprise de la tradition pastorale dans *IX Ecloghe* remplit une fonction sociohistorique qui émerge clairement si nous analysons les textes comme l'expression d'un pastoralisme complexe, en utilisant les outils qui nous vient de Leo Marx. Dans le cas américain, la portée du conflit entre le Jardin et la Machine dans la littérature américaine du XIX^e siècle était donnée par la discrépance entre deux idéaux si différents et par la rapidité des changements évoqués : « within the lifetime of a single generation », considère Marx, « a rustic and in large part wild landscape was transformed

into the site of the world's most productive industrial machine »⁵⁶⁵. La suggestion d'un changement soudain et radical pousse à tenter un parallèle avec les événements italiens qui, environ un siècle plus tard, servent de toile de fond à la composition du livre de Zanzotto (1957-60). C'est précisément à cette époque, dans le contexte de la Guerre froide et entre les angoisses croissantes liées à la bombe atomique⁵⁶⁶ et les enthousiasmes ambigus pour la course à l'espace, que le passage d'une société agricole d'après-guerre à une société pleinement industrialisée et consumériste se fait à une vitesse à laquelle l'Italie n'était pas préparée⁵⁶⁷. Il n'est pas question ici de rentrer dans le débat que ces nombreux changements ont suscités parmi les intellectuels et les écrivains⁵⁶⁸. Ce qui importe, c'est de souligner comment Zanzotto a déjà une pleine conscience du processus de transformation dans lequel le pays est plongé⁵⁶⁹. En fait, en 1962, il y réagit de différentes manières, selon le cadre dans lequel il est appelé à s'exprimer : en tant que journaliste, dans « Architettura e urbanistica informali », il s'exprime contre la dégradation paysagère avec un ton de dénonciation⁵⁷⁰ ; en tant que critique d'art, dans « Un paese nella visione di Cima », l'analyse des paysages d'un peintre qui lui est cher le pousse à des tons nostalgiques et utopiques qui se rapprochent de ce que Marx aurait considéré comme un pastoralisme simple ou sentimentale⁵⁷¹ ; mais c'est seulement en poésie, avec *IX Ecloghe*, que ses préoccupations trouvent leur place dans une œuvre caractérisée par un pastoralisme complexe, et dans laquelle nous pouvons trouver quelques nouvelles variantes de la Machine dans le Jardin.

⁵⁶⁵ L. Marx, *The Machine in the Garden*, op.cit., p. 343.

⁵⁶⁶ Pour une mise en perspective de la question atomique dans les dynamiques politiques et culturelles plus larges, telles que l'entrée dans la modernité et la construction de l'identité nationale, voir : Laura Ciglioni, *Culture atomiche. Gli Stati Uniti, la Francia e l'Italia di fronte alla questione nucleare (1962-68)*, Roma, Carocci, 2020.

⁵⁶⁷ Pour un cadrage historique de la période, voir : Valerio Castronovo, *L'Italia del miracolo economico*, Roma, Bari, Laterza, 2010.

⁵⁶⁸ Pour approfondir les rapports entre les écrivains et la révolution industrielle pendant les années du miracle économique italien, voir : Umberto Casari, *Letteratura e società industriale italiana negli anni Sessanta del Novecento*, Milano, Giuffrè, 2001.

⁵⁶⁹ Il a été souligné, par exemple, que ses positions sur l'entrée de l'Italie dans la modernité ne sont pas si éloignées de celles de Pasolini. Dans une contribution qui analyse la correspondance privée entre les deux, Annovi écrit à ce propos : « La crisi formale e intellettuale documentata impietosamente in *Poesia in forma di rosa* gli [a Zanzotto, n.d.R.] rivela che la loro storia, storia poetica, s'intende, è 'diversa ma non opposta'. Entrambi, infatti, pur non rinunciando alla scrittura, sono incerti sulla funzione pubblica della poesia, temono la scomparsa delle culture subalterne, sono sfiduciati dalla paralisi del ruolo sociale dell'intellettuale nell'Italia del boom, e, soprattutto, pessimisti sulla possibilità di comunicare. Entrambi sono insomma accomunati dal senso di impossibilità-necessità della poesia all'epoca del consumo e della chiacchiera ». Gian Maria Annovi, « L'ossessione della fedeltà. Sul carteggio inedito di Andrea Zanzotto e Pier Paolo Pasolini (1956-1975) », *il Verri*, 77, pp 65-66.

⁵⁷⁰ Andrea Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, éd. Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013, pp. 124-130.

⁵⁷¹ *Ibid.*, pp. 39-46.

Le conflit est présent dès le premier poème, « Un libro di ecloghe ». Parmi les thèmes abordés, Zanzotto mentionne

Un diagramma dell'"anima"? Un paese che sempre
piumifica e vaneggia di verde e primavera?
Giocolieri ed astrologi all'evasione intenti,
a liberar farfalle tra le ruote superne?
Trecentomila parti congiunte a fil di lama,
l'acre tricola macchina che il futuro disquama? (AZ, p. 201)

À un idéal pastoral de type ingénu (« paese che sempre piumifica e vaneggia di verde e primavera ») s'oppose une mystérieuse « acre tricola macchina » qui, avec une violente allitération, menace le futur. Le terme « macchina » apparaîtra encore trois fois dans le livre, dont une fois dans sa variante latinisante de « machina » et une autre fois au pluriel⁵⁷². Or, si Hawthorne, avec sa locomotive, adapte le dispositif du pastoralisme complexe virgilien aux conditions spécifiques de la vie américaine au XIX^e siècle, quels hyponymes de l'hypéronyme 'machine' apparaissent dans *IX Ecloghe* ? Quelles images prend la machine dans ce contexte spécifique, en tant que «cultural symbol»⁵⁷³ ?

4.3.1. *Fusées et satellites*

Un premier symbole de la machine se trouve dans les fusées qui, en très grand nombre, traversent les pages du livre, dès « Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici ». Les deux premiers vers illustrent bien le conflit typique du pastoralisme complexe, et nous les reproduisons ici intégralement :

⁵⁷² « Ecloga IV. Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera »: «il renitente trapano, la trista / macchina» (AZ, p. 213) ; « Epilogo. Appunti per un'Ecloga »: « L'anancasma che si chiama vita: / macchie, macchine, muscoli, ceneri » (AZ, p. 259) ; « Sul Piave nel quarantesimo anniversario della Battaglia del Solstizio » : « Machina, stoltezza / fisica che non falla » (AZ, P. 227).

⁵⁷³ « A "cultural symbol" is an image that conveys a special meaning (thought and feeling) to a large number of those who share the culture », L. Marx, *The Machine in the Garden*, op.cit., p. 4.

a – Alberi, cespi, erbe, quasi
veri, quasi all'orlo del vero,
dal dominio del monte che la gran luce simula
sempre tornando, scendendo a incristallirvi
in oniriche antologie:
mite selva un lamento
mite bisbigliate un accorato
ostinato non utile dire.
Significati allungano le dita,
sensi le antenne filiformi.
Sillabe labbra clausole
unisono con l'ima terra.
Perfettissimo pianto, perfettissimo.

.....

E tenta di valere, accenna, avvampa
l'altra mano dell'uomo.

Da lei protesa

rugge, accelera il razzo a dipanare

il metallo totale dei cieli.

Per lei fibrilla il silenzio, incellulisce.

Oh aquilone orientati

più su dell'infanzia, più del punto che brilla,

mano da un fuoco a un altro, mano bisturi.

Mano dove gli strati serpeggiano nel coma,

dove il ventre della terra accampa

profili irriveribili,

funzioni insospettate, osceni segni,

foglie e corpi di sofismi, il libro

che non scrisse, la penna, non illustrò, il colore.

Autopsie, autopsie.

Mano da un fuoco a un altro, mano bisturi (AZ, pp. 202-203)

Dans la première strophe, le pôle du jardin domine. Comme éléments du paysage naturel, apparaissent certains *tokens* bucoliques très typiques. L'antinomie vrai/faux sur laquelle le livre repose se relie, bien-sûr, à la fonction métapoétique de la pastorale et à la polémique avec les Novissimi dont nous avons parlé, mais elle a aussi une portée sociohistorique : le vrai s'oppose au faux entendu comme artificiel, technologique. La nature, donc, n'est plus vraie, seulement « quasi », car elle est menacée. Les émissaires du faux sont « il razzo », « il metallo totale dei cieli », la « mano bisturi », tous régis par des verbes technico-scientifiques. Le champ sémantique du feu (« avvampa »), traditionnellement rattaché par Marx au pôle de la machine, est également actif⁵⁷⁴. Les fusées sont, hors métaphore, une référence aux nombreux satellites lancés en orbite par les Soviétiques et les Américains à la fin des années 1950⁵⁷⁵. Dans *IX Ecloghe*, on perçoit à la fois leur côté fascinant lié aussi à la passion de l'auteur pour le genre de la science-fiction (par exemple dans « Per la finestra nuova », AZ, p. 212)⁵⁷⁶, ainsi que leur côté inquiétant (comme dans le déjà mentionné « 13 settembre 1959, variante », AZ, p. 205)⁵⁷⁷. Bien que fasciné par ces nouvelles étoiles construites par l'homme, Zanzotto sait qu'il serait naïf de les justifier par le désir désintéressé de la science pour la connaissance, et

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁷⁵ La course à l'espace a fasciné pendant des décennies les écrivains italiens, influençant leur imaginaire. Pour une histoire des rapports entre l'espace et la littérature italienne, qui inclut également Zanzotto avec *Gli sguardi i fatti e senhal*, un poème de 1969 inspiré par la conquête de la Lune, voir : Alessandra Grandelis. *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, Milano, Bompiani, 2021.

⁵⁷⁶ Dans une auto-analyse de ce poème, Zanzotto rend explicite la référence aux Spoutnik : « L'altra poesia che vorrei leggersi si intitola *Per la finestra nuova*. Ha anch'essa un carattere sereno ed è connessa al tema della fantascienza, che mi ha sempre molto interessato. Nel 1957, quando furono lanciati i primi satelliti russi, gli *Sputnik*, si stava alzati di notte per guardarli passare nel cielo. In quel periodo ero riuscito a fare aprire nella mia casa una finestra che dava su una prospettiva di campi molto bella; ma avevo dovuto pagare profumatamente per averla, perché dava sul podere del vicino. Ne era valsa, comunque, la pena, perché per me era come avere un quadro d'autore; la vista era stupenda (non c'erano ancora le costruzioni che successivamente l'hanno guastata) e, in più, proprio in quel momento si potevano vedere i passaggi di queste nuove stelle costruite dall'uomo [...] per indicare il movimento degli *Sputnik*, ho preferito usare "squillanti", una parola riferita al suono e suggerita probabilmente dalla musica elettronica che nei film di fantascienza accompagna il moto dei satelliti », AZ, pp. 1769-70.

⁵⁷⁷ Pour une analyse des suggestions et des traces laissées par les explorations spatiales dans l'œuvre de Zanzotto, et aussi dans les textes des *IX Ecloghe*, voir : Maria Silvia Assante, «La terra vista da lontano: Montale, Ungaretti e Zanzotto e le missioni lunari», *Rivista di letteratura italiana*, XXXIII, 1, 2015, pp. 91-106; Pierpaolo Antonello, «Zanzotto sulla Luna. Dalla science fiction alla fantascienza», *il Verri*, 77, pp. 134-143.

que la course à l'espace doit être inscrite dans le cadre plus large et inquiétant de la Guerre froide. Dans cette « Ecloga I », en effet, pour confirmer le climat de menace, apparaissent par exemple les « elitre » (dont on compte une autre occurrence dans le recueil)⁵⁷⁸ ; celles qui, depuis « Orecchini » de Montale (« ronzano elitre fuori, ronza il folle / mortorio »)⁵⁷⁹, ont une forte connotation allégorique renvoyant à la guerre.

4.3.2. *La bombe*

Ensuite, d'autres menaces technologiques plus inquiétantes – celles liées à l'angoisse atomique – servent de contre-force à l'idylle dans les textes. C'est précisément la bombe atomique qui constitue un second hyponyme possible de la machine au sein de l'œuvre. Prenons, par exemple, « Ecloga II. La vita silenziosa ». Comme nous l'avons déjà mentionné, c'est le texte qui tente par excellence de refaire la convention pastorale : le paysage (les collines, la forêt, les feuillages, les herbes) sert de toile de fond à une scène amoureuse, et il est associé à un mode de vie humble, loin des centres du pouvoir. Puis, il y a l'oisiveté : cette posture assise du couple qui rappelle le Tityre *recubans* de la première églogue virgilienne, et les lectures des deux amants qui associent bucolique et poésie. Cependant, le motif de l'interruption réapparaît :

Talvolta Urania il vero
come armato frutto ci spezzerà davanti:
massimi cieli,
voli che la notte
solstiziale riattizza,
gemme di remotissimi
odi e amori, d'idrogeno
sfolgorante fatica:
deposti qui nell'acqua di un pianeta

⁵⁷⁸ « Ecloga VIII. Passaggio per l'informità, La voce e la sua ombra, Non temere »: « Più da quest'oggi d'anime e d'intenti / giunti a frutto, di filtri e / d'elitre lampeggiante, / mai più remoto fu il timore », *AZ*, p. 249.

⁵⁷⁹ Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, éd. Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 202.

per profili di colchici e libellule (AZ, p. 207-08)

En plus des satellites (« voli che la notte/solstiziale riattizza »), donc, la menace nucléaire (« d'idrogeno sfolgorante fatica ») descend du ciel pour interrompre l'idylle. C'est précisément à cette époque que remontent les expérimentations, tant américaines que russes, avec la bombe à hydrogène ou bombe H. Urania est la muse de l'astronomie et le symbole de la poésie⁵⁸⁰. Cependant, en repensant aussi à l'« uranico vacuo soma » du prologue (AZ, p. 201), il est évident que le terme est polysémique, et joue à la fois avec la science-fiction (le nom de la première collection de science-fiction italienne), ainsi qu'avec l'uranium de la bombe. C'est justement Marx qui nous le rappelle, dans la postface à la réédition de son essai de 2000, où il reconstitue les raisons qui l'avaient poussé à écrire un livre sur les relations entre imaginaire pastoral et technologique en 1964 : « October, 1945, came Hiroshima. [...] no other event in my lifetime so effectively dramatized the nexus between science-based technological progress and the cumulative, long-term degradation of the environment »⁵⁸¹. Et c'est précisément à un des protagonistes de la catastrophe d'Hiroshima que Zanzotto consacre l'un des sept textes de « Intermezzo » : « Eatherly » (AZ, p. 231), titre du poème et nom du pilote qui donne l'ordre de lancer la bombe, contribuant à faire entrer la machine (la bombe) dans le jardin (le monde). Ses vicissitudes d'après la guerre (l'effondrement psychologique, les sentiments de culpabilité, les tentatives de suicide, les séjours à l'hôpital, l'engagement pour la non-prolifération) étaient assez connues aussi en Italie. En 1962, Einaudi publie la correspondance entre Eatherly et le philosophe allemand Günther Anders, traduite en italien par Renato Solmi, une connaissance de Zanzotto, fils de l'ami et poète Sergio⁵⁸². Dans la première lettre qu'il lui envoie, datée de 1959, et que Zanzotto pourrait avoir lue lors de la composition de *IX Ecloghe*⁵⁸³, Anders définit Eatherly « una vite

⁵⁸⁰ S. Dal Bianco, «Profili», dans AZ, p.1466.

⁵⁸¹ L. Marx, *The Machine in the Garden*, op. cit., p. 369.

⁵⁸² Claude Eatherly et Günther Anders. *La coscienza al bando. Il carteggio del pilota di Hiroshima Claude Eatherly e di Günther Anders*, Torino, Einaudi, 1962.

⁵⁸³ En effet, avant sa publication en volume, la lettre qui ouvre la correspondance, datée de 1959, était déjà parue dans les journaux italiens. Laura Ciglioni nous en donne l'information dans une note : «Proprio i rotocalchi, ma anche la televisione, presentando l'era atomica come l'ineludibile condizione esistenziale dell'uomo moderno, contribuivano ad alimentare e a diffondere un immaginario "nucleare", che si nutriva anche dei riflessi di altre e più "alte" elaborazioni culturali sulla bomba, popolarizzate, segmentate e amplificate per il pubblico attraverso questi canali di massa. I settimanali illustrati, in particolare, informavano ad esempio i propri lettori della nascita di una poesia per l'era atomica, con il poema di Edith Sitwell su Hiroshima, così come di sculture e di opere liriche dell'età atomica, grazie ad artisti come Agenore Fabbri e Giacomo Manzoni; davano notizia della pubblicazione – e anticipavano alcuni estratti –

nell'ingranaggio di una macchina militare »⁵⁸⁴, « una rotella in un meccanismo tecnico »⁵⁸⁵. Ainsi, la correspondance du philosophe allemand (1959), l'essai du chercheur américain (1964) et le livre de poèmes de l'italien (1962) se rejoignent sous le signe d'une même récurrence lexicale, exprimant une préoccupation similaire quant au rôle toujours plus important de la technologie et des machines à cette époque de progrès et de danger.

En revenant plus spécifiquement à la « macchina » de « Un libro di ecloghe », il vaut la peine de réfléchir aux deux adjectifs que Zanzotto lui attribue : « acre » et « tricola ». Parmi les deux, « tricola » est le plus étrange. Néologisme dérivé du substantif grec *τρίχος*, 'cheveu', il pourrait littéralement être paraphrasé comme 'chevelue'. Le terme apparaît une deuxième fois dans le livre, dans « La quercia sradicata dal vento nella notte del 15 ottobre MCMLVIII ». Comme nous l'avons vu, dans ce texte l'anecdote autobiographique du chêne trouvé déraciné se charge de valences métapoétiques et de souvenirs virgiliens. Zanzotto écrit dans le poème sur le chêne : « Nel campo d'una non placabile / idea, / d'una sera che il vento era tutto, / sì, tutto, e mi premeva / col suo gelo verso il più profondo / di quell'idea di quel sogno, / tricola Gordio / da atterrire il filo della spada » (AZ, p. 219). Il est intéressant et significatif que le choix de l'adjectif « tricola » porte encore avec soi le renvoi au « filo della spada », qui dans « Un libro di ecloghe » était le « fil di lama ». Le nœud gordien, impossible à dénouer, dans le langage commun est venu métaphoriquement signifier une question complexe, un problème insoluble. C'est précisément Günther Anders, qui a mis la réflexion sur la bombe au centre de son système philosophique ainsi que de son activisme politique, qui parle de la bombe dans *Die Antiquiertheit des Menschen* en termes paradoxaux⁵⁸⁶, comme *unicum* ontologique et une impasse de la pensée :

del carteggio tra Günther Anders e Claude Eatherly sul lancio della prima bomba», L. Cigliani, *op.cit.*, p. 275. En outre, en lisant parallèlement la lettre d'Anders et le texte du poème de Zanzotto, on remarque de nombreuses ressemblances : pour le premier, Eatherly est un « simbolo del futuro », un « precursore », et aussi une sorte de mentor parce que « noi possiamo apprendere da Lei [...] che sarebbe di noi se fossimo al suo posto », « Lei è in qualche modo il nostro maestro » (C. Eatherly et G. Anders, *op. cit.*, pp. 21-27) ; le second le définit comme une « anticipazione », un « caso ormai da trattati / non più terrestri », et se demande si « ora dovresti fare da santo, da illuminato, / ora dovesti ducere, docere ? », pour conclure que, en fait : « Duces, docebis ; intanto / muori (indicativo) di paura ». AZ, p. 231. La référence au domaine de l'enseignement avec le verbe repris en latin est d'autant plus significative si nous pensons à l'expression virgilienne « Formosam resonare doces Amaryllida silvas », placée en exergue du poème suivant, « Ecloga V », AZ, p. 236.

⁵⁸⁴ C. Eatherly et G. Anders, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁸⁵ C. Eatherly et G. Anders, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁸⁶ Günther Anders, *L'uomo è antiquato. Vol. I. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 225-286. La première édition allemande date de 1956, la première édition italienne de 1963. Il faut aussi remarquer que, tout au long de l'exposé, le

In passato chiamavamo mostruosi gli esseri che non si potevano definire; cioè erano considerati *monstra*, esseri che, sebbene fuori dell'ordine naturale, esistevano tuttavia e che ridendosi della domanda che cosa fossero, imperversavano allegramente. Un tale essere è la bomba. Esiste sebbene sia di natura indeterminata. E la sua mostruosità ci tiene con il fiato sospeso⁵⁸⁷

D'ailleurs, la tendance à parler de la bombe comme d'un objet impensable, un défi aux limites de la compréhension humaine, était assez courant à l'époque⁵⁸⁸. Il est donc possible que la « tricola gordio » et surtout la « acre tricola macchina » renvoient, en plus des idéations oniriques-obsessives et de l'expérience de souffrance psychique de l'auteur⁵⁸⁹, à une angoisse historique et collective, l'angoisse généralisée qui caractérise l'ère atomique et qui trouve un écho dans de nombreux autres textes de la période⁵⁹⁰.

De plus, en créant l'image d'une machine chevelue et âcre qui menace l'idylle et le futur, Zanzotto pourrait avoir été plus ou moins consciemment influencé aussi par certaines suggestions visuelles. Dans la première photo (fig. 1), entourée par une masse de câbles-cheveux, on voit la « gorgonica »⁵⁹¹ *The Gadget*, nom en code de la première

même style argumentatif adopté par Anders, qui procède par paradoxes, syllogismes audacieux défiant la logique classique, jeux de mots, est d'une certaine manière influencé par la nature de la bombe qui en est l'objet.

⁵⁸⁷ G. Anders, *op. cit.*, p. 239.

⁵⁸⁸ Pensons, par exemple, au style argumentatif d'Elsa Morante dans *Pro o contro la bomba atomica*, qui conclut son discours de 1965 sur la bombe avec un *koan*, une devinette bouddhiste pratiquée comme discipline méditative pour démontrer l'inadéquation de la pensée rationnelle. Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987. Pour en savoir plus, voir : Maria Anna Mariani. *Italian Literature in the Nuclear Age*, Oxford, Oxford University Press, 2023.

⁵⁸⁹ En partant du poème « La quercia sradicata dal vento » et d'une série d'images en partie évoquées ici (l'adjectif « gorgonica » présente dans certains textes des *IX Ecloghe*, ainsi que la figure de l'arbre déraciné et des racines, l'acte de la coupe), Luca Stefanelli propose une lecture psychanalytique de *IX Ecloghe* et plus généralement de l'œuvre de Zanzotto, les mettant en relation avec son vécu autobiographique dépressif, avec ce qu'il appelle les « ideazioni ossessive », et avec la relation aux figures du père et de la mère. Luca Stefanelli, « La quercia sradicata dal vento: padre e madre in Zanzotto tra paesaggio e storia », *Strumenti critici*, 158, 2022, pp. 81-96.

⁵⁹⁰ Pensons, parmi les poètes collègues, à Pagliarani dans *Inventario privato* (1959) ou, plus tard et encore plus ouvertement, dans *Lezioni di fisica e fecaloro* (1968). Elio Pagliarani, *Tutte le poesie, 1946-2011*, éd. Andrea Cortellessa, Milano, Il Saggiatore, 2019. Plus généralement, depuis l'après-guerre jusqu'à la chute du mur, de manière différente et à des moments alternés, en fonction de l'évolution de la Guerre froide et des inclinations individuelles des auteurs, la bombe atomique a infesté, de manière plus ou moins consciente, de nombreuses pages de notre littérature du XX^e siècle. Pour approfondir l'histoire des rapports entre la bombe atomique et la littérature italienne, voir : Pierpaolo Antonello, « "How I learned to stop worrying and love the bomb": Minaccia nucleare, apocalisse e tecnocritica nella cultura Italiana del secondo novecento », *The Italianist*, 33, 2013, pp. 89-119.

⁵⁹¹ « Riflesso »: « Spesso nella morsa di gorgonici / autunni o in primavera / verdi di tabe », *AZ*, p. 221.

bombe atomique mise au point dans le cadre du projet Manhattan, et testée lors du premier essai nucléaire de l'histoire, le Trinity Test de 1945. Dans la deuxième photo (fig. 2), *Spoutnik 1*, le premier satellite lancé en orbite autour de la Terre par les Soviétiques en 1957. Dans la troisième (fig. 3), *Lunik 2*, protagoniste chevelu du poème « 13 settembre 1959 (VARIANTE) » et premier satellite à toucher le sol lunaire.

L'« acre tricola macchina » avec ses « trecentomila parti congiunte a fil di lama » est un véritable nœud gordien dans lequel se stratifient plus ou moins consciemment toutes ces suggestions, et représente – pour utiliser un terme d'Anders – un « macroapparechio » :

Perché non esistono apparecchi singoli. La totalità è il vero apparecchio. Ogni singolo apparecchio è, dal canto suo, solo una *parte* di un apparecchio, solo una vite, un pezzo del sistema degli apparecchi; un pezzo, che in parte soddisfa i bisogni di altri apparecchi e in parte impone a sua volta, con la sua esistenza, ad altri apparecchi il bisogno di altri apparecchi. Non avrebbe assolutamente senso affermare che questo sistema di apparecchi, questo macroapparechio, è un “mezzo”, che a nostra disposizione per una libera scelta di fini. Il sistema di apparecchi è il nostro “mondo”⁵⁹²

Ces dernières suggestions visuelles, ainsi que les exemples plus concrets de Machine dans le Jardin trouvés dans les textes, suffisent à comprendre comment la reprise de la tradition pastorale dans *IX Ecloghe* remplit une fonction socio-historique, se présentant comme une réflexion, plus ou moins voilée, sur certains changements de l'époque, et en particulier sur le changement de paradigme dans la relation de l'homme avec la technique. La « novità decisiva della nostra situazione », affirme Anders dans sa première lettre à Eatherly, est que « siamo in grado di produrre più di quanto siamo in grado di immaginare; e che gli effetti provocati dagli attrezzi che costruiamo sono così enormi che non siamo più attrezzati per concepirli »⁵⁹³. D'un côté, assisté par des missiles, des fusées et des satellites, l'homme parvient, avec la technologie et ses machines, là où autrefois seule la poésie était parvenue : sur la lune. Cependant, l'existence du dispositif

⁵⁹² G. Anders, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁹³ C. Eatherly et G. Anders, *op. cit.*, p. 21.

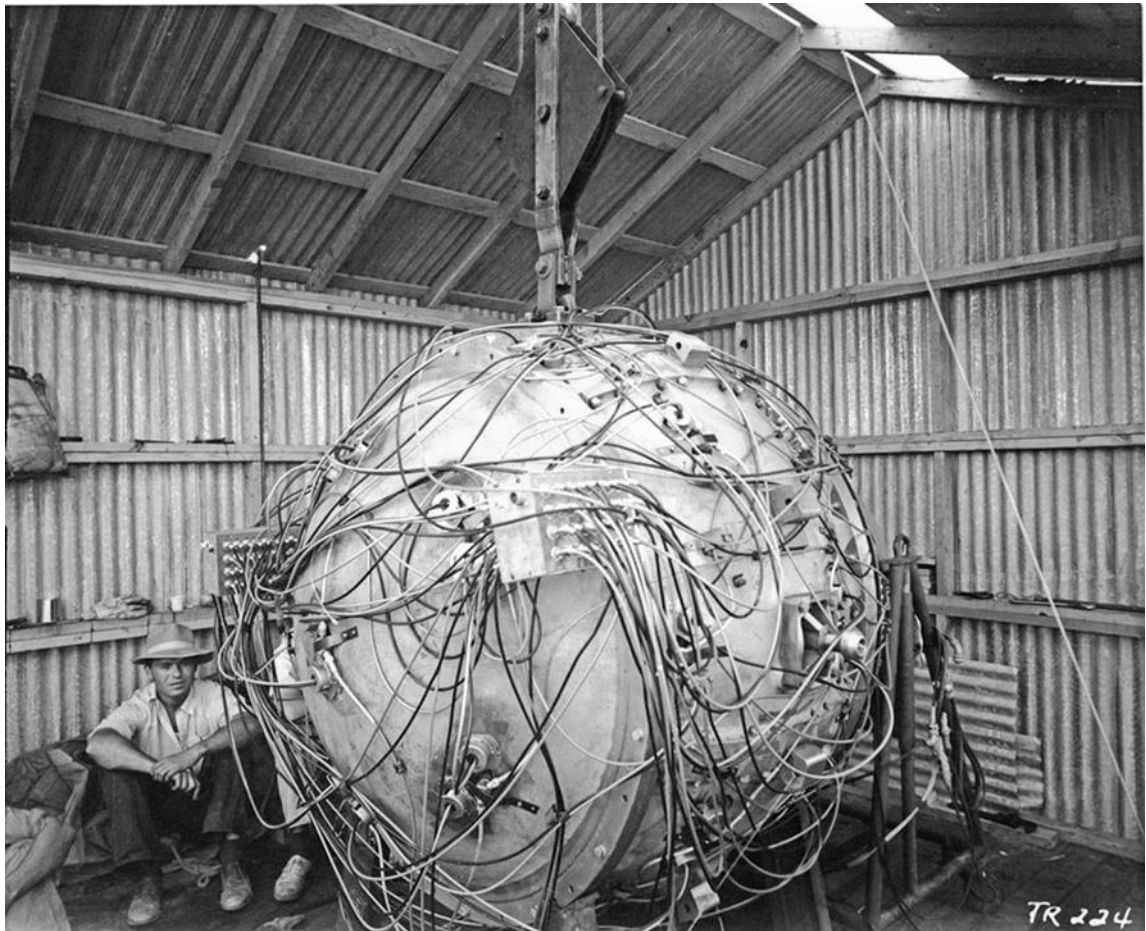
atomique mine les fondations mêmes de sa morale traditionnelle, le mettant dans une position inédite et presque déshumanisante. Anders parle de « tecnicizzazione dell'esistenza » :

il fatto che, indirettamente e senza saperlo, come le rotelle di una macchina, possiamo essere inseriti in azioni di cui non prevediamo gli effetti, e che, se ne prevedessimo gli effetti, non potremmo approvare [...] ha trasformato la situazione morale di tutti noi. La tecnica ha fatto sì che si possa diventare “incolpevolmente colpevoli”, in un modo che era ancora ignoto al mondo tecnicamente meno avanzato dei nostri padri⁵⁹⁴.

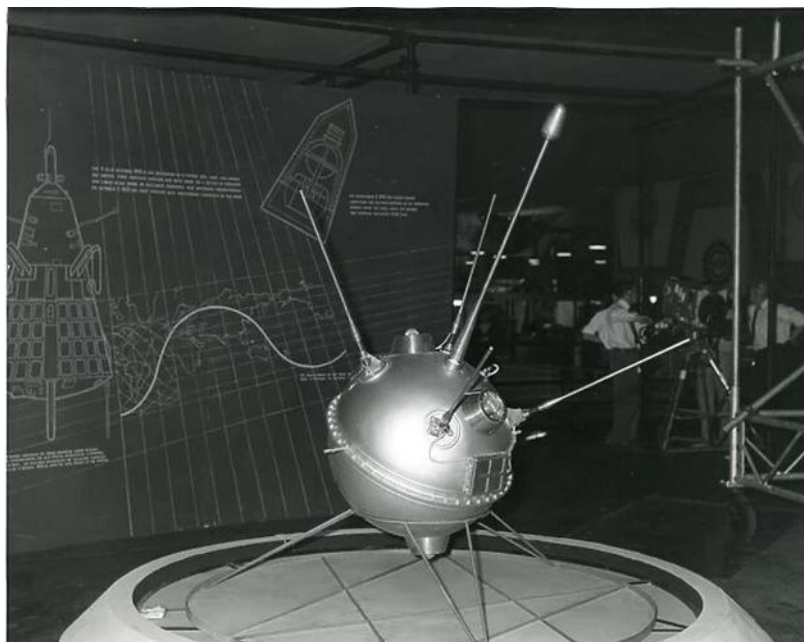
Aussi dans la poésie de Zanzotto, Eatherly devient le symbole de ce processus de déshumanisation, qui en réalité concerne tous et toutes : « Superstite, guardi l'umano / tu, pattern confuso, anticipazione / o paleontologia non terrestre, / tu caso ormai da trattati / non più terrestri » (AZ, p. 231). Ce sont des préoccupations auxquelles Marx est également sensible lorsque, dès 1964, en analysant la relation entre pastoral et technologie dans des romans écrits un siècle plus tôt, il remarque que « the anti-pastoral forces at work in our literature seem indeed to become increasingly violent as we approach our own time »⁵⁹⁵.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 21. Les mêmes thèses sont soutenues de manière plus détaillée dans l'essai d'Anders déjà cité. Il y expose plus techniquement ses réflexions sur la relation de l'homme avec la technique et les machines, formulant des concepts qui tournent autour de l'inadéquation anthropologique de l'homme face aux possibilités désormais infinies des machines, jusqu'à susciter chez l'homme un sentiment d'inutilité et de honte, qu'il appelle « vergogna prometeica ». Le premier des quatre chapitres composant le volume est consacré à l'étude de la « vergogna prometeica ». Pour décrire la condition particulière de l'homme contemporain, qui est devenu obsolète parce que paradoxalement en retard par rapport à ce qu'il produit, Anders parle également de « dislivello prometeico », le définissant comme « l'asincronizzazione ogni giorno crescente tra l'uomo e il mondo dei suoi prodotti, la distanza che si fa ogni giorno più grande [...] il dislivello tra fare e immaginare, tra agire e sentire, tra conoscenza e coscienza e infine, e soprattutto, quello tra il congegno fabbricato e il corpo dell'uomo (che non è tagliato sulla misura del “corpo” del congegno). Tutti questi “dislivelli” [...] presentano la stessa struttura: cioè una facoltà è in anticipo sull'altra, perciò una arranca dietro l'altra ». G. Anders, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁹⁵ L. Marx. *The Machine in the Garden*, *op. cit.*, p. 26.







4.3.3. Figurative restorations

Si dans la pastorale virgilienne, l'idylle bucolique était interrompue par les expropriations, et dans la pastorale américaine du XIX^e siècle par la locomotive ou d'autres symboles équivalents du progrès industriel, dans les années 1960 du XX^e siècle, le conflit entre la Machine et le Jardin s'est intensifié à tel point que non seulement la Machine l'envahit, mais elle risque de l'effacer complètement. Il sera désormais clair, alors, dans le cas de *IX Ecloghe*, le potentiel critique d'une reprise contemporaine de la tradition pastorale. Comme le dit Marx :

Most literary works called pastorals — at least those substantial enough to retain our interest — do not finally permit us to come away with anything like the simple, affirmative attitude we adopt toward pleasing rural scenery. [...] these works manage to qualify, or call into question, or bring irony to bear against the illusion of peace and harmony in a green pasture⁵⁹⁶

Cependant, il reste vrai que le mode pastorale possède une intrinsèque *medietas*, aussi liée à la « strenght relative to the world » de ses protagonistes. L'espace moral dans lequel se déroule l'idylle est un *middle-landscape*, topographiquement compris entre la civilisation corrompue et la nature sauvage⁵⁹⁷. Le poète-berger et ses équivalents ont toujours constitué des figures liminales, capables de faire le lien entre la nature et la culture. On pourrait donc s'attendre à ce que, au lieu de glisser vers des scénarios apocalyptiques, on parvienne, si ce n'est à une solution, du moins à une suspension temporaire du conflit entre la Machine et le Jardin, à une « suspension » (Alpers), à ce que Marx appelle une « figurative restoration » ou, en citant Robert Frost, « a momentary stay against confusion »⁵⁹⁸.

Ainsi, dans *IX Ecloghe*, malgré les tons inquiétants des poèmes analysés, la parabole de type ascendant dont nous avons déjà parlé pour la dimension metapoétique se repropose pour celle sociohistorique. Dans la seconde partie du recueil, comme l'a déjà

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁹⁷ «Hence the pastoral ideal is an embodiment of what Lovejoy calls "semi-primitivism"; it is located in a middle ground somewhere "between," yet in a transcendent relation to, the opposing forces of civilization and nature», *ibid.*, p. 24.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 30.

noté la critique⁵⁹⁹, les raisons de la poésie, de la nature et de la communauté (po)étique, bien que minimisées et réduites, semblent prévaloir. Par exemple, la capacité de la nature à résister à l'invasion n'est pas encore épuisée. Pensons à « Ecloga V. Lorna, gemma delle colline » où le *locus amoenus* de Lorna « verdicante sapere / che tutto insegna riflette stabilisce » (AZ, p. 235) parvient à amortir les forces déstabilisantes de l'histoire, passées et présentes (« i maligni messeri / i siri i golem i tarocchi, / non il Baffetto non il Baffone non il Crapone [Hitler, Stalin et Mussolini, n.d.T.] / non il Re dei Petroli o dei Rosoli / non il re dei Turiboli [...] minimi in te Lorna si spettralizzavano, minimi / erano le loro frasi, le loro stragi, / minima la strage di me ch'essi facevano », AZ, p. 236). En poursuivant, dans « Ecloga VIII. Passaggio per l'informità, La voce e la sua ombra, Non temere », on arrive à soutenir que « mai remoto / più da quest'oggi d'anime e d'intenti / giunti a frutto, di filtri e / d'elitre lampeggiante, / mai più remoto fu il timore, » « mai dalla terra / più distratta è la morte » (AZ, p. 249). Cette espérance nouvelle exprimée en ouverture de dialogue par *b* (la poésie) surprend, étant donné la présence, dans le même poème, de « chimici / nomi, angeli, fomenti », « la spada / infallibile, l'alba, il novissimo / incredibile sangue mio di ogni alba / il mio sangue ad aprirmi al peggio, all'alba / fortissima nell'odio » (AZ, p. 250). Mais, comme l'explique *b* à *a*, la résolution positive entrevue à l'horizon tient précisément au fait d'avoir accueilli en soi le négatif : « esitando e vagando / inabile, cedendo / facendoti / sanie informale, nigredo, liquame, / fimo implorante, fimo / muto vincesti » (AZ, p. 251).

Ainsi, après avoir traversé cette épreuve avec les outils de la pastorale complexe, le poète semble émerger avec une nouvelle conscience : critique, certes, mais pas entièrement désespérée, et dans une perspective qui pourrait être qualifiée, avec Gifford, de « post-pastoral », jusqu'à arriver à « Ecloga IX. Scolastica ». Il s'agit du poème le plus significatif en ce qui concerne les images possibles de « figurative restoration », car, en réunissant nature, poésie, enfance et communauté, il récupère aussi ce qui constitue une caractéristique incontournable de la pastorale : l'utopie, le double mouvement dans le temps qui, en allant vers le passé, regarde simultanément et paradoxalement aussi vers l'avenir. À cet égard, et pour conclure, dans ce long et dense texte, il vaut la peine de souligner en particulier deux éléments qui agissent comme une suspension temporaire du conflit entre Machine et Jardin, et dans lesquels la connexion entre fonction métapoétique et sociohistorique se clarifie. Le premier élément réside dans une vision

⁵⁹⁹ S. Dal Bianco, « Profili », dans AZ, pp. 1462-63.

anthropocentrique mais critique de la réalité, avec la récupération de l'humain comme valeur⁶⁰⁰.

Ecco, è come se verso la brughiera
che è eletta dalla lepre
e che il pioppo circonda e vuole a
ombroso letto ai riposi
della sua corona che perisce
nei primi giorni, è come se [...]
io sia colui che 'io'
'io' dire, almeno, può, nel vuoto,
può, nell'immenso scotoma,
'io', più che la pietra, la foglia, il cielo, 'io':
e, in questo, essere indizio, dono,
dono tuo, agli altri donato.
Primo elemento di una
proposizione, morula
imprecisa, persa ancora
in bui uteri, promessa (*AZ*, p.257)

Le livre se clôt sur un message d'espoir concernant les possibilités de l'humanité, revenant sur cet « io », le 'je' qui, dans «Un libro di ecloghe » était mis entre parenthèses, « pronom che da sempre a farsi nome attende » (*AZ*, p. 201). Ici, l'humain est quelque chose de plus que le lièvre, le ciel ou la pierre, non seulement parce qu'il peut égoïstement dire 'je' (le geste typique, d'ailleurs, de la poésie lyrique la plus traditionnelle), mais parce qu'il peut le faire au sein d'une communauté à la fois poétique et éthique, sous le signe de la poésie. La dimension de promesse associée à la naissance (« uteri ») et à l'enfance

⁶⁰⁰ Zanzotto deviendra, avec les années, de plus en plus pessimiste à ce sujet.

évoque l'atmosphère de la célèbre quatrième églogue virgilienne, la préférée de Zanzotto, celle qui annonce un nouveau Âge d'or inaugurée par la venue d'un *puer*. Il n'est pas surprenant, alors, que la seconde image de « figurative restoration » dans le texte ait à voir avec l'enfance. Dans le dialogue entre *a* (le poète) et *b* (la poésie), se réalise le passage progressif d'une vision pessimiste sur les possibilités de l'humanité future, de l'enseignement et de la transmission du savoir, jusqu'à la récupération du potentiel salvifique d'une poésie qui, bien que ne fournissant pas de solutions, enseigne au poète et à sa communauté à se poser des questions.

Ceux-ci sont quelques-uns des plus forts « new symbols of possibility » offerts par la pastorale zanzottienne. Reste que, comme le remarque Marx en conclusion de son essai, « although the creation of those symbols is in some measure the responsibility of artists, it is in greater measure the responsibility of society. The machine's sudden entrance into the garden presents a problem that ultimately belongs not to art but to politics »⁶⁰¹.

4.4. « Ridyller » : la pastorale remaniée de Philippe Beck entre Schiller et Thoreau

*Dans de la nature*⁶⁰² de Philippe Beck, publié en 2003, est la dernière survivance poétique forte de la tradition pastorale que nous analyserons dans ce travail. Le recueil se compose de 99 textes numérotés, écrits en vers mais sans métrique fixe, qui ne dépassent jamais la longueur d'une page, et qui sont encadrés, au début et à la fin, par deux textes plus longs, l'un servant d'introduction (« Poème liminaire ») et l'autre d'épilogue (« Poème du Oh »).

Pour comprendre le type de démarche que Beck entreprend dans ce livre, comme dans ses autres recueils de poésie, il faut garder à l'esprit sa formation, qui est à la fois philosophique et littéraire. Actuellement, il est professeur de philosophie à l'Université de Nantes, où il tient des cours d'esthétique. Ses intérêts de recherche se situent donc à l'intersection entre littérature et philosophie : philosophie de la littérature ; théorie de la littérature, de la poésie et de la lyrique ; poétique, esthétique et plus particulièrement théorie des genres littéraires. Il n'est pas surprenant, alors, qu'il se soit principalement intéressé à cette période historique entre Lumières et Romantisme qui représente une sorte

⁶⁰¹ L. Marx, *The Machine in the Garden*, op. cit, p. 365.

⁶⁰² Philippe Beck, *Dans de la nature*, Paris, Flammarion, 2003, dorénavant abrégé en : *DN*.

de tournant en ce qui concerne la théorie esthétique et la redéfinition de genres, et aussi en ce qui concerne la tradition pastorale. Passionné par l'idéalisme et le romantisme allemand et anglais, ses lectures fondamentales incluent Kant, Schiller, Schelling, Hegel, les frères Schlegel, Novalis, pour n'en citer que quelques-uns. Ainsi, même dans le domaine strictement poétique, de nombreux ouvrages de Beck sembleraient être justifiés par un même geste, une démarche expérimentale, que l'on pourrait résumer comme la volonté de reprendre et de réélaborer (souvent de manière originale et apocryphe) un grand genre littéraire du passé, en le reconfigurant, peut-être avec de nouveaux sens et fonctions, dans le paysage poétique actuel. Judith Balso a raison lorsqu'elle parle de la centralité, dans l'œuvre poétique de Beck, de la « question du poème au régime du "r" », c'est-à-dire de cette « volonté de re-parcourir les grands genres poétiques » qui inspire son travail et que la chercheuse interprète à juste titre également dans un sens politique, comme « l'un des modes par lesquels le poème résiste, en tant que poème, à la pression du contemporain »⁶⁰³. Il ne s'agit donc pas d'une simple reprise, mais plutôt d'une réélaboration, d'un corps-à-corps avec la tradition :

il s'agit chaque fois d'investir un genre et d'écrire dans "l'écart" qui s'ouvre entre la contrainte du genre et le monde qu'il y a lieu de décrire. Une double poussée s'exerce ainsi : d'un côté sur le genre lui-même, qui va se trouver profondément remanié au fur et à mesure qu'il est exposé – ré-exposé – au monde, à la pression du monde contemporain ; et de l'autre sur le monde, qui se trouve en quelque sorte filtré dès lors que lui est appliqué la contrainte poétique du genre, ce qui va donner de ce monde une mesure différente, et neuve [...] Autrement dit, on peut, pour décrire ce qui change dans le monde, garder confiance dans la démarche que le genre concentrait poétiquement. Description qui en retour transforme profondément le genre lui-même⁶⁰⁴.

En effet, maints livres de Beck peuvent être lus à la lumière de ce double mouvement, et sa recherche dans cette direction semble creuser précisément là où l'écart entre le genre et le monde contemporain est le plus important, exprimant une préférence pour ces modes

⁶⁰³ Judith Balso, « Bateau Sobre / Bateau Ivre », dans Isabelle Barbéris et Gérard Tessier (dir.), *Philippe Beck, un chant objectif aujourd'hui. Actes du Colloque de Cerisy-La-Salle*, Paris, Editions Corti, 2014, p. 25.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, pp. 25-26.

qui, plus que d'autres, apparaissent aujourd'hui, pour diverses raisons, anachroniques et impraticables.

Dans de la nature se confronte avec la tradition pastorale et, plus précisément, avec l'idylle. Balso résume parfaitement son intention en affirmant que le livre « travaille exemplairement à scruter comment la nature nous a échappé, et comment le poème peut tenter, en renouant avec l'idylle, d'identifier ce qu'elle est réellement devenue »⁶⁰⁵. La fonction sociohistorique de la reprise est donc en ce cas de plus en plus écologiquement connotée, mais la tradition pastorale continue à remplir dans le texte aussi une fonction métopoétique, qui dans le cas de Beck s'exprime dans une pratique presque obsessionnelle de l'intertextualité.

L'intention de réélaborer l'idylle, que Beck définit comme « intuition du chant dans le bien » (*DN*, p. 38), est déclarée dès le poème introductif : « Et ridyller, c'est imprimer / que les Bucoliques ont accès / à de l'essentiel (*DN*, p. 9) ». C'est ici que le néologisme « ridyller », créé à partir du substantif « idylle », apparaît pour la première fois, indiquant le type d'opération qui est envisagé : non seulement une reprise, mais aussi un renouvellement. Une conséquence directe de cette poésie qui travaille sur les genres, et donc sur la tradition, est le dialogue constant avec ceux qui les ont pratiqués dans le passé. Ce dialogue s'exprime moins sous la forme d'une série de références ponctuelles ou de citations signalées qu'à travers une conception du texte comme une véritable chambre d'échos. Un autre aspect de « cette opération sur les genres », en effet, est « la conversation entretenue avec des grands prédécesseurs [...] dont les poèmes s'entrelacent à ceux de Philippe Beck sous la forme de citations qui montent aux lèvres depuis la mémoire et le cœur, légèrement déformées par une bouche qui les prononce à d'autres fins »⁶⁰⁶. Pour expliquer cette relation particulière avec les auteurs et les livres qui l'ont précédé, *Dans de la nature* convoque une métaphore végétale : « Les p. (poèmes) [...] / sont des épiphytes : / ils croissent sur des fleurs / sans les parasiter » (*DN*, p. 10). Et encore, hors métaphore, dans l'un des nombreux moments métopoétiques du livre, Beck déclare que : « De ce début esquissé, je peux dire / qu'il arrive à la suite des livres » (*DN*, p. 15).

Pour expliquer le réseau de références dans lequel chaque livre de Beck est impliqué, et qu'il contribue activement à créer en rapprochant souvent des auteurs très

⁶⁰⁵ J. Balso, art. cit., p. 25.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, pp. 26-27.

différents, Martin Rueff parle de manière pertinente de la bibliothèque de Warburg : « C'est le modèle de la bibliothèque de Warburg, bibliothèque dynamique, espace qui permet aux intensités de communiquer, aux savoirs de se relayer, aux rêves du savoir de créer d'autres savoirs »⁶⁰⁷. En empruntant un terme à la physique, les auteurs avec lesquels Beck dialogue sont pour Rueff des « capteurs », le poème est un « engin à captation » et le livre de poésie une « bibliothèque des capteurs »⁶⁰⁸. La citation est donc bien plus qu'une simple démonstration d'érudition, si son effet est de « lever une armée de fantômes livresques qui s'appellent et échangent leurs intensités au sein d'un même livre et de livre à livre »⁶⁰⁹.

Cela dit, dans chaque œuvre et donc aussi dans *Dans de la nature*, certains capteurs sont plus importants que d'autres, du fait qu'ils semblent jouer un rôle structurant au sein du livre. Ce n'est pas par hasard, par exemple, que pour cibler l'intention de l'œuvre, plutôt que de dire qu'elle reprend la tradition pastorale ou bucolique (définition qui, d'ailleurs, ne serait pas incorrecte), Balso parle d'un renouvellement de l'idylle. Elle le fait parce que, dès les deux épigraphes qui ouvrent le recueil, l'un des hypotextes fondamentaux se révèle être *Über naive und sentimentalische Dichtung* de Friedrich von Schiller. C'est en dialogue avec la définition de l'idylle fournie par l'allemand, plus qu'avec Virgile (comme c'est le cas de *IX Ecloghe* de Zanzotto), que Beck se penche sur la tradition pastorale. L'autre référence qu'il utilise comme point d'appui pour remodeler la tradition provient d'une autre culture : il s'agit de l'Américain Henry David Thoreau. Les deux auteurs, également fondamentaux dans l'économie du livre, sont cependant utilisés de deux manières différentes ; ils jouent, à l'intérieur du champ de forces qui est l'objet-livre, deux fonctions différentes que l'on pourrait appeler la fonction-Schiller et la fonction-Thoreau.

4.5. « Notre condition sentimentale » : la fonction-Schiller

La pensée de Schiller, et plus précisément ses thèses sur la poésie contenues dans *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795-96), entretiennent avec *Dans de la nature* (et avec l'ensemble de la production poétique de Beck) une relation que nous pourrions

⁶⁰⁷ Martin Rueff « Par métrique de rudoyant bœuf : étude pour introduire à l'art des vers de Philippe Beck », dans I. Barbéris et G. Tessier (dir.), *op. cit.*, p. 91.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁰⁹ *Ibid.*

qualifier de propédeutique. Les opérations, les significations et les défis mis en œuvre par Beck dans son livre ne sont compréhensibles qu'à l'intérieur de l'horizon de sens préconstruit et délimité par le livre de Schiller. Il sera donc utile de retracer brièvement ses coordonnées et d'en parcourir les points essentiels.

Tout d'abord, Beck considère comme acquis que la situation contemporaine dans laquelle tant les individus que les poètes se trouvent aujourd'hui est la même que celle déjà définie par Schiller comme sentimentale : « Nous devons prendre acte de notre condition sentimentale (Schiller) »⁶¹⁰, déclare-t-il dans un entretien. La condition sentimentale ne peut être comprise que dans une relation dialectique avec son pôle complémentaire, celui de l'ingénuité. Schiller écrit :

Tant que l'homme demeure à l'état de nature pure [...] il agit comme une unité sensible et simple, comme un tout facteur d'harmonie. Les sens et la raison, la capacité à ressentir et à agir spontanément, ne se sont pas encore divisés et s'opposent encore moins. Les sentiments de l'homme ne sont pas le jeu sans forme du hasard, ces pensées ne sont pas le jeu sans contenu de l'intellect ; les premiers sont issus de la loi de la nécessité, les seconds de la réalité. Mais lorsque l'individu est entré dans l'état de civilisation, une fois que l'artifice eut mis la main sur lui, cette harmonie des sens l'a déserté, et il ne peut plus se manifester que comme unité morale, c'est-à-dire comme, une entité aspirant à l'unité. L'accord entre ce qu'il ressent et ce qu'il pense, qui dans l'état primitif existait réellement, n'existe plus à présent qu'à l'état idéal ; il n'est plus en lui, mais hors de lui ; comme une idée qui lui faut concrétiser, mais n'est plus un donné concret de son existence⁶¹¹

La caractéristique fondamentale de l'homme dans son état d'ingénuité est donc l'unité, tandis que dans l'état sentimental, c'est la division ; celle-ci survient avec l'entrée de la culture dans la nature. Dans le poème introductif, Beck fournit une sorte de réécriture en vers de ce processus :

⁶¹⁰ P. Beck et G. Tessier (dir.), *Une autre clarté: entretiens 1997-2022*, Paris, Le Bruit du temps, 2023, p. 10.

⁶¹¹ Friedrich Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, trad. Sylvain Fort, Paris, L'Arche, 2002, pp. 35-36.

Nature impassible
est collection de rites muets,
délaisés par des hommes cérébrés
dans le procédé du soleil ;
elle était groupe d'opinions silencieuses
faisant univers
jusqu'à Justification de Soi,
Vie.
Puis vint appel à mieux
que l'instinct clos,
et c'est Cerveau.
Elle devient Arbitre :
rites apparaissent, encore et encore.
Elle se découvre alors à Cerveau
comme Total de lois.
D'où retour
de raison de vie
à l'époque de Raison.
Vraie rite est alors l'Art,
avec des *impassibilités* (DN, p. 11)

Passant ensuite du plan diachronique de l'histoire au plan synchronique de la poésie, Schiller distingue entre le poète naïf et le poète sentimental, en fonction du type de relation qu'ils entretiennent avec la nature (le terme est, dans l'œuvre de Schiller, presque un synonyme de monde, de réalité). Le poète naïf entretient avec la réalité une relation simple, directe, de type mimétique, et sa poésie consiste donc dans la pure imitation du réel. Il entretient avec l'objet de sa poésie, à savoir la nature/réalité, un seul type de relation. L'impression différente suscitée par les poésies naïves repose uniquement sur le degré variable d'une même manière de ressentir. Quelle que soit la

forme, lyrique ou épique, dramatique ou descriptive, nous pouvons être émus plus ou moins intensément, mais jamais de manière différente. Le poète sentimental, en revanche, se rapporte à la réalité d'une manière indirecte, médiée par la réflexion. Pour le dire avec Beck, qui espère en la possibilité d'un tel type de poésie : « La chose dans le coin / autorise de l'élan / malgré la vitre » (*DN*, p. 19). Ainsi, tant dans la manière de ressentir que dans le processus d'écriture qui en découle, le poète sentimental est toujours confronté à deux pôles, celui de la réalité et celui de l'idéal. C'est en fonction du type de relation qui s'établit entre les deux que, d'après Schiller, trois genres poétiques différents sont possibles : la satire, l'élégie et l'idylle. Dans le premier, l'accent est davantage mis sur le réel, représenté comme un objet d'aversion, une critique : le poète est satirique lorsqu'il considère dans sa poésie l'éloignement de la nature et le conflit entre le réel et l'idéal. Dans le deuxième et le troisième cas, le focus est déplacé vers le pôle de l'idéal. Dans l'élégie au sens strict, la nature et l'idéal sont objets de tristesse, l'une est représentée comme perdue et l'autre comme inaccessible. Dans l'idylle, ils sont tous deux objets de joie, lorsqu'ils sont représentés comme réels. Cela en ce qui concerne l'idylle dans un sens large. Schiller procède ensuite à critiquer l'idylle de type pastoral (dont il donne en exemple les idylles de Salomon Gessner). Il la considère agréable mais limitée, car elle résout le conflit entre le réel et l'idéal, mais de manière régressive, en plaçant le bonheur dans le passé, dans un âge d'or imaginaire. Il souhaite plutôt, pour l'avenir de l'histoire et des formes poétiques, une idylle élyséenne, utopique, dans laquelle l'idéal de la beauté soit réalisé dans la vie réelle, future, et le contraste entre la réalité et l'idéal absolument résolu. Cependant, il reconnaît également que c'est incomparablement plus difficile que dans les deux genres précédents de produire ce mouvement. Il voit dans la solution d'un tel problème précisément ce que la théorie de l'idylle doit offrir.

Et c'est aussi, ajoutons-nous, le problème que, de manière certainement plus laïque et avec ses outils poétiques personnels, Philippe Beck se propose d'affronter, si l'on considère que « l'homme est ce qui trace / le trait d'union entre le son / de la pompe grinçante / et la musique des sphères » (*DN*, p. 40). Ou, pour le dire autrement, en citant le passage de Schiller placé en exergue à *Dans de la nature* :

On pourrait s'intéresser à la question de la manière dont l'esprit poétique naïf procède avec une matière sentimentale. Voilà un travail qui paraît tout à fait neuf et d'une difficulté toute particulière ; car dans le monde ancien

et naïf, une telle matière n’existait pas, alors que dans le monde moderne, c’est le poète adéquat qui paraît difficile à trouver. Un caractère qui adopte l’idéal avec une sensibilité ardente et échappe à la réalité pour conquérir des infinis immatériels, qui inlassablement détruit ce qu’il a en lui et cherche ce qui est hors de lui, pour qui ses rêves seuls sont en réalité tandis que son expérience est une limite et qui cependant, comme il se doit, outrepassa cette limite pour pénétrer la réalité vraie – ce dangereux extrême du caractère sentimental est l’étoffe d’un poète en qui la nature agit avec plus de confiance et de pureté qu’en quiconque, et qui parmi les poètes modernes s’éloignes peut-être le moins de la vérité sensible des chose (*DN*, p. 7).

En conclusion, la fonction-Schiller agit dans *Dans de la nature* au niveau du macro-texte, et les deux livres entretiennent une relation qui est presque celle d'un postulat et d'un corollaire. Au niveau micro-textuel, il en découle que certains lemmes marqués et récurrents, tels que ‘naïf’, ‘sentimental’ et leurs dérivés, doivent toujours être interprétés en gardant à l'esprit leur sens schillérien.

4.6. La fonction-Thoreau et le théâtre beckien : un livre polyphonique

La fonction exercée par l'autre auteur de référence pour Beck, bien qu'égale en importance, est différente. Henry David Thoreau devient, dans *Dans de la nature*, un véritable personnage ; ou plutôt, en utilisant un néologisme forgé par Beck pour exprimer sa poétique de l'impersonnalité, un « impersonnage ». Il est présent dans le livre à la troisième personne, parfois désigné par son nom de famille complet ou par l'abréviation « Th. », le plus souvent par des *senhals* : « Grand Naïf », « Œil », « Noteur », « Descripteur », « Inspecteur des tempêtes », « Modèle », pour n'en citer que quelques-uns. Une lecture plus attentive révèle ensuite que de nombreux vers de *Dans de la nature* sont des traductions en français de passages tirés des œuvres de l'Américain, de *Walden* jusqu'aux *Journals*. Mais le terme traductions, ici, est inapproprié. Plutôt que des citations traduites et non signalées, il s'agit d'un processus similaire à la digestion, où le texte de Thoreau est soumis à une torsion et à une densification, et transposé en français en adoptant les

mêmes caractéristiques morphosyntaxiques qui sont la marque de fabrique de la langue de Beck (absence d'articles définis, abondance de partitifs, néologismes, etc.).

Quelques exemples : « Si Th. dit que les petits hickorys / semblent avoir perdu leurs feuilles / comme des soldats reposent / armes aux ordres du capitaine » (*DN*, p. 30) reprend le passage « Some trees, as small hickories, appear to have dropped their leaves instantaneously, as a soldier grounds arms at a signal »⁶¹². Parfois, il s'agit de reprises courtes et presque littérales (« Si Paradis est l'endroit que les hommes évitent » (*DN*, p. 29) est la transcription de « Heaven may be defined as the place which men avoid »⁶¹³). D'autres fois, un concept exprimé dans un passage plus long de l'hypotexte est retravaillé dans le texte d'arrivée de manière plus complexe.

La fonction-Thoreau est donc présente dans le corps du texte, agissant à l'intérieur en tant que personnage et citation retravaillée. Cependant, si l'approche de type transcendantaliste adoptée par le poète et philosophe américain dans sa relation avec la nature est certainement fascinante pour Beck, et constitue l'un des éléments centraux de l'œuvre, la voix de Thoreau n'est pas la seule présente dans le livre, et surtout, elle ne coïncide jamais complètement avec celle du poète, ni au niveau de la forme ni en ce qui concerne le sens et les messages à véhiculer. Afin de décrire comment fonctionne le système textuel de *Dans de la nature*, il pourrait être utile d'utiliser, *mutatis mutandis*, une catégorie qui, selon son créateur, s'applique davantage au roman, rarement à la poésie et jamais à la lyrique : celle de la polyphonie, développée par Mikhaïl Bakhtine dans son *Problemy poëtiki Dostoevskogo* (1963). Si le « romanzo polifonico è tutto dialogico » et « fra tutti gli elementi della struttura del romanzo sussistono rapporti dialogici »⁶¹⁴, alors dans un effort d'abstraction, nous pourrions imaginer le livre de Beck comme un champ de forces (de voix) où plusieurs personnages (« impersonnages »), et donc plusieurs idéologèmes, selon le terme de Bakhtine, sont en dialogue. Cependant, les signes diacritiques des guillemets ont été omis dans le texte, et la spécificité des différentes voix est souvent dissimulée par l'effet nivelant, égalisant et étrange de la langue de Beck.

Cette idée n'est pas si éloignée de ce que Beck a également appelé, dans un contexte critique, « hypocritique ». D'ailleurs, *Dans de la nature* déclare explicitement que « Ici,

⁶¹² Henry David Thoreau, *The works of Thoreau*, éd. H. S. Canby, Cambridge, Massachusetts, The Riverside Press, 1937, p. 696.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 692.

⁶¹⁴ Michail Bakhtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, p. 58.

on décrit dans le procès / des hypocrisités » (*DN*, p. 14). De quoi s'agit-il ? En avertissant qu'il n'entend pas le terme dans son sens courant, Beck écrit à ce propos :

Hypokrino c'est aussi expliquer, interpréter. C'est donner la réplique, puis "par métaphore" jouer un rôle, jouer comme un acteur, déclamer, réciter. Or l'*hypokrisis*, en grec, est d'abord une réponse, avant d'être une feinte. Ce n'est pas une réponse feinte, ou c'est une feinte (une fiction) comme réponse, ajout. Ce que dit bien le mot français réplique. L'hypocrite est celui qui répond. [...] L'hypocritique peut être appelée une technique de réponse autrement claire à e qui est [...] Le livre de poésie est l'*hypocrita* en latin, le mime doublant sur scène l'acteur en train de jouer (c'est la réalité)⁶¹⁵

L'hypocritique renvoie donc à une poétique bien déterminée, à la nécessité de la poésie de dire la réalité de manière indirecte et oblique (et ici, Beck cite aussi Emily Dickinson : « Tell all the truth, but tell it slant »)⁶¹⁶. De plus, en s'appuyant sur la vaste gamme de possibilités offertes par l'étymologie du terme et ses développements, les « hypocrisités » deviennent en quelque sorte les personnages, les voix du théâtre beckien, les divers points et niveaux à partir desquels le texte parle. Ainsi, même si les textes de *Dans de la nature* ne sont pas des églogues proprement dites, ils se situent, cohéremment avec le mode pastorale qu'il reprend, entre lyrique et drame. Ils ont une approche indirecte à la réalité, et une dimension théâtrale, représentative, dont nous avons déjà parlé par exemple dans le cas d'Auden.

La tâche du lecteur sera celle d'interpréter à chaque fois la vérité oblique, de comprendre qui parle, de reconstruire le sens qui réside dans la somme et le compromis des voix : celle de Thoreau n'est qu'une parmi celles-ci. Elle est souvent alternée et contrebalancée par la présence d'une autre voix, celle du poète, comprise évidemment comme une simple instance organisatrice, et non comme une figure biographique : c'est l'oxymorique « Chanteur Muet » (*DN*, p.9) qui apparaît dans le poème introductif, la variante bucolique ou « bucoliaсте »⁶¹⁷ du « rude bœuf », alter ego du poète pour Beck. Son point de vue est identifiable davantage dans les passages du texte qui traitent de

⁶¹⁵ P. Beck et G. Tessier, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁶¹⁷ « Bucoliaste est un bœuf possible /au bord de l'eau », *DN*, p. 35.

questions métalittéraires, liées au style et aux manières de faire de la poésie. « Je vis cadré, / en génie, puissance de disparition / pour apparaître généralement, / héroïqué dans la lumière égale » (*DN*, p. 42) : ce sont des vers qui expriment parfaitement la posture anti-lyrique de Beck, sa conception neutre du sujet poétisant, le passage de l'individuel au général qui est une démarche typique de l'« impersonnage ». De nombreux vers thématisent ensuite la nécessité de refaire la tradition pastorale en passant par un type de description objective, impersonnelle, qui ne tombe pas dans l'envolée lyrique :

Télégrammatiser

ou -tiquer la description

c'est le peu indispensable de maintenant.

[...] Or, dessécher l'envolée

avec bonne humeur,

durcir la colle

des ailes liées dans le pan =

mon idée. L'affaire (*DN*, p. 26)

Il faut noter, encore un fois, l'utilisation du possessif « mon », qui place le discours non plus à la troisième personne du personnage Thoreau, mais à la première personne singulière de l'instance poétique.

Thoreau reste le principal modèle d'observation et de description de la nature pour Beck. Cependant, son approche peut parfois sembler excessif. Lorsque l'écrivain américain devient trop symbiotique, panthéiste, trop emporté par l'émotion, « il exagère » : « Œil exagère s'il rêve d'appartenir / à amphibie grenouille et de nager / infiniment avec la tanche » (*DN*, p. 35) ; et encore : « Il exagère son pouvoir / quand il veut se fixer / au plan du nénuphar / du marais tout le jour et, grâce à Nez Relatif, / de myrica + airelle, / détailler les taches / de Grenouille » (*DN*, p. 34). Dans ces passages et d'autres de *Dans de la nature*, qui renvoient à des citations de l'œuvre du naturaliste américain⁶¹⁸, Thoreau

⁶¹⁸ « I can fancy that it would be a luxury to stand up to one's chin in some retired swamp a whole summer day, scenting the wild honeysuckle and blueberry blows, and lulled by the minstrelsy of gnats and mosquitoes! A day passed in the society of those Greek sages, such as described in the Banquet of

devient alors l'expression d'un pastoralisme trop simple, naïf, un pastoralisme sentimental à ne pas comprendre dans le sens schillérien du terme, mais dans la définition donnée par le critique américain Leo Marx : « sentimental pastoralism » comme « an inchoate longing for a more natural environment »⁶¹⁹. On pourrait dire, en jeu de mots, que Thoreau devient le porte-parole paradoxal d'un pastoralisme sentimental, dans le sens où l'entend Marx, chaque fois qu'il oublie sa condition sentimentale, au sens où l'entend Schiller. Et c'est alors que, en contrepoint, une autre voix intervient, pour critiquer et corriger, afin de rétablir dans la polyphonie pastorale de *Dans de la nature* une forme de pastoralisme dialectique et complexe, qui n'exclut pas le négatif, car, comme Beck nous l'annonce dès le début, « Il lui faut, à Chanteur muet, *clavicembalo* / ou *gravicembalo*. / L'outil d'harmonie complète » (DN, p. 9). Ainsi, dans sa dimension polyphonique, le livre se présente comme une communauté (po)étique et un dispositif littéraire capable d'exprimer à la fois la nature et ce qui la menace, l'idylle et son contraire⁶²⁰.

Examinons, par exemple, les textes numéro 30 et 31, étroitement liés entre eux. Lorsque Beck écrit

Noteur = employé du Lieu

de l'idylle suspendue,

griffant la feuille du rameau à lâcher,

et ne peut présenter la Note

au morceau de ciel lâché (DN, p. 42),

il réécrit en fait Thoreau, qui avait lui-même réfléchi en ces termes : « [My journal] is a a leaf which hangs over my head in the path. I bend the twig and write my prayers on it;

Xenophon, would not be comparable with the dry wit of decayed cranberry vines, and the fresh Atti salt of the moss-beds. Say twelve hoes of genial and familiar converse with the leopard frog, the sun to rise behind alder and dogwood. Surely one may s profitably be soaked in the juices of a swamp for one day as pick his way-dry shod over sand», H. D. Thoreau, *The Works of Thoreau*, op. cit., p. 192.

⁶¹⁹ L. Marx, *The Machine in the Garden*, op. cit., pp. 5-6.

⁶²⁰ Paul Echinard-Garin note que « Thoreau est un représentant du naïf, alors que la voix beckienne demeure nécessairement sentimentale », Paul Echinard, Garin, « ELANS "HE" + PONCTUALITES IDYLLIQUES" : conditions de lucidité poétique dans *Elégies Hé*, *Dans de la nature*, et *De la Loire* », dans I. Barbéris et G. Tessier, op cit., p. 281.

then letting it go, the bough springs up and shows the scrawl to heaven »⁶²¹. Les deux journaux idylliques sont « publics comme la feuille de la Nature », et jouent sur la double signification de « feuille » / « leaf ». Lisons encore Thoreau :

As if it were not kept shut in my desk, but were as public a leaf as any in nature. It is papyrus by the riverside; it is vellum in the pastures; it is parchment on the hills. I find it everywhere as free as the leaves which troop along the lanes in autumn. The crow, the goose, the eagle carry my quill, and the wind blows the leaves as far as I go. Or, if my imagination does not soar, but gropes in slime and mud, then I write with a reed

Beck reprend l'idée, mais en la corrigeant de manière substantielle :

Mais corbeau, oie, aigle éventuels
tiennent la plume autant
que l'informatiqueur, l'électif,
un tertiaire courbe
et les oiseaux ternes des villes
ou le mandarin flotteur à côté de promenade.
Cieux sont des plans
qui ondulent à cause du rythme
d'actualité moderne,
pompique,
enveloppe d'idylle (*DN*, p. 43)

On ne peut pas prétendre que l'« actualité moderne », dans toute sa laideur, soit l'« enveloppe d'idylle ». Ainsi, outre les éléments naturels évoqués par Thoreau (« crow », « goose », « eagle »), dans ces vers gagnent leur droit de cité des éléments qui

⁶²¹ H. D. Thoreau, *The writings of Henry David Thoreau. Journal I. 1837-1846*, éd. B. Torrey, Cambridge, Massachusetts, The Riverside Press, 1906, p. 207.

n'appartiennent pas au pôle de l'idylle et de la nature, mais à celui de la culture, dans ses significations les plus prosaïques. Le « Journal Idyllique » de Beck, en effet, n'oublie jamais, même dans les moments les plus inspirés d'écriture et donc dans la fiction, que les « moineaux » se trouvent « dans les trous des murs calcaires / perforés par les balles » (*DN*, p. 24), et que

Cytise est non pastorisable – et c'est bien.

Il est haut au carrefour,

derrière le mur, à côté du Feu Rouge,

et la chèvre ne peut manger

des fleurs qui sont haut.

Désaccord ouate électroniquement.

La ouate animale couvre la vallée de la ville (*DN*, p. 26)

Or, le cytise est un symbole de la poésie bucolique depuis Virgile. Dans ce passage/paysage, de nouveaux émissaires de la « modernité actuelle », comme par exemple le « Feu Rouge » apparaissent pour ne la rendre « non pastorisable », jouant le rôle de contre-forces à l'idylle. Ainsi, étant donné que la condition dans laquelle nous sommes plongés est sentimentale, le « Journal Idyllique est une froide Mémoire / des Échecs, / et prêt à utiliser de la glycérine / pour pleurer l'Intact dispersé, / y compris sur l'écran. / Il garde le champ ». La nature n'est plus une entité unique et harmonieuse, mais devient exprimable en fragments seulement, « fragments / de ciel violonné / et de fragments de terre tolérés » (*DN*, p. 42).

En conclusion, et toujours à propos de fragments, dans ce contexte polyphonique dont nous n'avons fait qu'esquisser les rouages, émergent aussi, comme des éclats de sens, des morceaux de texte différents de tous les autres, qui méritent attention. Ce sont de pures descriptions de la nature, souvent de la longueur d'un vers ou d'un couplet (parfois, rarement, plus long encore), que l'on trouve souvent en ouverture ou en clôture d'une composition. Elles ne renvoient ni à Thoreau, ni au 'je' qui représente l'instance poétique, ni à d'autres personnages. La nature semble être saisie dans ces vers par le poète à son degré zéro, ou parler elle-même, surgir du réel comme une brume. En voici quelques

exemples : « De la baie le pays se grise dans l'été » (*DN*, p. 14) ; « Balançoires poussent des chants de mouettes » (*DN*, p. 21) ; « Les sons se répercutent dans la plaine / et s'attachent au sol comme la poussière / ou ils chutent imperceptiblement. / L'ombre s'allonge sur des rauques cigales » (*DN*, p. 38).

Dans le cadre d'une interview, à propos d'un autre de ses livres, Beck avait décrit une dynamique similaire : le simple émerge du complexe, de manière ponctuelle, en se configurant comme une pause ; et il peut le faire, paradoxalement, précisément parce que le complexe existe. Cette observation s'applique également à la survivance de la tradition pastorale représentée par *Dans de la nature* : « Par les nappes de sens ou de références, il y a des moments simples où littéraux [...] l'unité générale du livre se constitue d'une armature pour occasionner mieux des saillies claires à la surface de poèmes complexes »⁶²². Et c'est peut-être précisément dans ces fragments épars, ces « saillies claires » que Beck appelle aussi « tuyaux de verre » ou « ponctualités idylliques »⁶²³, que les possibilités de l'idylle contemporaine peuvent se préserver dans notre époque hyper-sentimentale.

⁶²² P. Beck et G. Tessier, *op. cit.*, p. 10.

⁶²³ *Ibid.*, p. 14.

Conclusions

Dans la multiplicité des textes, voix et détours qu'offre la tradition pastorale — domaine d'études extrêmement vaste et donc inépuisable —, mais aussi face au prisme, riche et varié, de la critique qui s'y est intéressée, cette thèse n'est qu'une tentative : démontrer que les survivances fortes de cette tradition constituent une rareté dans la poésie européenne contemporaine, mais aussi un instrument de lecture et d'intervention dans le monde. À travers l'étude de ces reprises, entre 1933 et 2003, nous avons vu comment des poètes issus d'horizons culturels et historiques variés — MacNeice, Radnóti, Miłosz, Auden, Zanzotto, Beck et d'autres — ont su mobiliser les codes, les formes et les tensions du pastoralisme pour penser, depuis leurs lieux et leurs temps, le rôle de la poésie, sa valeur, mais aussi ses impasses. Dans les œuvres que nous avons analysées, ce retour à la pastorale ne doit pas être compris comme une régression, ni comme une nostalgie d'un âge d'or perdu. Il relève plutôt d'un geste critique et conscient, qui, par le biais de l'allégorie, du pastiche, de l'intertextualité et de la mise en abyme, permet à ces poètes de réfléchir aux conditions mêmes de leur parole poétique. Comme Gallus dans la dixième bucolique de Virgile, ces auteurs sont des figures doubles, partagées entre héritage et invention, douleur et responsabilité collective, silence et chant. Ils reprennent la flûte du berger sicilien, en la contaminant souvent avec d'autres sons / traditions, non pour la faire résonner à l'identique, mais pour en explorer les harmoniques nouvelles dans un monde traversé de fractures, de conflits et de mutations.

La double fonction que nous avons identifiée — métapoétique et sociohistorique — s'est révélée féconde pour éclairer cette reprise de la pastorale. Sur le plan métapoétique, ces œuvres interrogent ce que signifie écrire de la poésie dans un siècle désenchanté, et jusqu'où il est possible de croire encore au pouvoir de la parole poétique. La pastorale, en tant que forme générique dotée de conventions malléables mais reconnaissables, permet cette mise à distance critique, dans lequel la poésie peut se mettre en scène tout en s'examinant. Il ressort également de notre analyse que cette tradition, en apparence marginale dans la poésie contemporaine, joue un rôle structurant dans la façon dont les poètes se situent par rapport à l'histoire littéraire. Tous les auteurs étudiés sont des lecteurs attentifs de leurs prédécesseurs ; ils entrent en dialogue avec Virgile, Théocrite, Sannazaro Shakespeare, etc., non par simple goût de l'érudition, mais parce que cette mémoire littéraire leur fournit des outils symboliques pour réinvestir l'acte

poétique. Ainsi, la tradition ne se présente plus comme un poids à porter, mais comme une matière à transformer, à réactualiser. En ce sens, leur modernité n'est pas une rupture brutale, mais un pli critique au sein même de la continuité. Sur le plan sociohistorique, ces textes révèlent une tension constante entre le désir d'harmonie et la conscience du désastre, entre l'espace naturel idéalisé et la réalité politique du monde moderne. La pastorale y devient alors un lieu paradoxal : à la fois projection d'un idéal et miroir d'un réel complexe. Elle accueille la guerre, la mort, l'exil, l'aliénation industrielle, mais aussi la mémoire, la résistance, la rêverie et la possibilité, même fragile, d'un chant. Dans ses formes complexes, elle constitue un dispositif qui pense, au croisement de la nature et de la culture, les fractures de la modernité.

En fin de compte, la pastorale contemporaine, telle que nous l'avons étudiée, apparaît comme un espace dynamique, un lieu de conflit mais aussi de convergence, où s'élaborent des réponses poétiques à la complexité du monde. Ces *extemos labores* des poètes du XX^e siècle ne sont pas des chants d'adieu, mais bien des tentatives de réenchancement critique, d'exploration linguistique, de ressourcement symbolique. Dans un siècle qui a vu tant de langues réduites au silence ou perverties par la propagande et le bruit, la flûte bucolique n'est pas un simple ornement : elle est une arme douce, une voix tenue, un souffle qui persiste. Ainsi, cette étude n'a pas seulement visé à relire quelques œuvres à travers le prisme d'un genre ancien. Elle a tenté, plus largement, de réévaluer la pertinence et la puissance d'une forme littéraire capable de relier l'intime et le collectif, l'ancien et le nouveau, le chant et la pensée. En redonnant sa place à la tradition pastorale, elle a voulu faire entendre, dans le vacarme contemporain, la voix encore vivante d'Aréthuse — cette source souterraine qui, contre toute attente, continue de jaillir.

Bibliographie

Sources primaires

AUDEN, W.H. *The Age of Anxiety : A Baroque Eclogue*, New York, Random House, 1947.

- *Collected Poems*, éd. Edward Mendelson, New York, Random House, «Modern Library Edition», 2007.
- *The Age of Anxiety : a Baroque Eclogue*, éd. Alan Jacobs, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2011.

AUDEN, W.H et MACNEICE, Louis. *Letters from Iceland*, London, Faber and Faber, 1937.

BECK, Philippe. *Dans de la Nature*, Paris, Flammarion, 2003.

- *Ryrkaipii*, Paris, Flammarion, 2023.

FO, Alessandro. *Bucoliche (al telescopio)*, Cremona, Una Cosa Rara, 1996.

- *Corpuscolo*, Torino, Einaudi, 2004.

GARCIA MONTERO, Luis. *Égloga de los dos rascacielos*, Granada, Romper El Cerco, Teoria, 1984,

- *Poesia (1980-2005)*, Barcelona, Tusquets, 2006.

HEANEY, Seamus. *Electric Light*, London, Faber and Faber, 2001.

MACNEICE, Louis. *Poems*, London, Faber and Faber, 1935.

- *The Earth Compels*, London, Faber and Faber, 1938.
- *Autumn Journal*, London, Faber and Faber, 1939.
- *The Collected Poems of Louis MacNeice*, E.R. Dodds (éd.), New York, Oxford University Press, 1967.

MIŁOSZ, Czesław. *New and Collected Poems : 1931-2001*, London, Penguin, «Modern Classics», 2005.

RADNOTI, Miklós. *The Complete Poetry*, éd. Emery Edward George, Ann Arbor, Michigan, Ardis, 1980.

- *Marche forcée : œuvres, 1930-1944*, éd. et trad. Jean-Luc Moreau, Paris, Phébus, 2000.
- *The Complete Poetry in Hungarian and English*, éd. Gabor Barabas Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2014.

ZANZOTTO, Andrea

- *IX Ecloghe*, Milano, Mondadori, 1962.
- *Le poesie e prose scelte*, éd. Stefano dal Bianco et Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999.

Sources secondaires

ALIGHIERI, Dante. *Opere minori. Vita nuova. Rimes. De vulgari eloquentia. Ecloghe*, éd. Giorgio Bárberi Squarotti, Sergio Cecchini, Angelo Jacomuzzi et Maria Gabriella Stassi (éd.), Torino, UTET, 2023.

BERNARDI PERINI, Giorgio et FO, Alessandro. *Virgilio, Purché ci resti Mantova : le bucoliche I e IX tradotte e divagate da Giorgio Bernardi Perini e Alessandro Fo*, Sargiano-Arezzo, Edizioni degli Amici, 2002.

BOCCACCIO, Giovanni. *Opere latine minori*, éd. Aldo Francesco Massera, Bari, Laterza, 1924.

COLERIDGE, Samuel Taylor et WORDSWORTH, William. *Lyrical Ballads. 1798 and 1892*, éd. Fiona Stafford, Oxford, Oxford University Press, 2013.

DANTE, *Œuvres complètes*, éd et trad. André Pézard, Gallimard, Paris, 1965.

DE LA VEGA, Garcilaso. *Obra poética y textos en prosa*, éd. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

D'URFÉ, Honoré. *L'Astrée. Première partie*, éd. Delphine Denis (éd.), Honoré Champion, 2011.

- *L'Astrée. Deuxième partie*, Honoré Champion, 2016.

- *L'Astrée. Troisième partie*, Honoré Champion, 2022.

GIULIANI, Alfredo (dir.). *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961.

GUARINI, Battista. *Il Pastor Fido*, éd. Ettore Bonora, Milano, Mursia, 1976.

HASS, Richard et PINKSY Robert, « The World : a naive poem », *PN Review* 27, vol. 9, no1, 1982.

LONGO SOFISTA. *Dafni e Cloe*, éd. et trad. Maria Pia Pattoni, Milano, BUR, Rizzoli, 2005.

LONGUS. *Pastorales. Daphnis et Chloé*, éd. et trad. Jean-René Vieillefond, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

MAROT, Clément. *Œuvres poétiques complètes, t. I & II*, éd. Gérard Defaux, Paris, Garnier, 2023.

MARVELL, Andrew. *The Complete Poems*, éd. Elizabeth Story Donno, London, Penguin, 1972.

MILTON, John. *Milton's Lycidas : The Tradition and the Poem*, C. A. Patrides (dir.), University of Missouri Press, 1983.

MONTALE, Eugenio. *Tutte le poesie*, éd. Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984.

MONTEMAYOR, Jorge. *Los siete libros de la Diana*, éd. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1991.

PAGLIARANI, Elio. *Tutte le poesie, 1946-2011*, éd. Andrea Cortellessa, Milano, Il Saggiatore, 2019.

PETRARCA, Francesco. *Bucolicum Carmen*, éd. et trad. Luca Canali et Maria Pellegrini, Lecce, Pietro Manni, 2005.

PETRARQUE. *Bucolicum Carmen*, éd. et trad. Michel François et Paul Bachmann, Paris, Honoré Champion, 2001.

ROBERTS, Michal (dir.). *New Signatures : Poems by Several Hands*, London, Hogarth Press, 1932.

SANNAZZARO, Iacopo. *Arcadia. L'Arcadie*, éd. Francesco Erspamer, trad. Gérard Marino, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

- *Arcadia*, éd. Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013.
- SHAKESPEARE, William. *Shakespeare in Production. As You Like It*, éd. Cynthia Marshall, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- SIDNEY, Sir Philip. *The Old Arcadia*, éd. Katherine Duncan-Jones, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- SPENSER, Edmund. *Shepheardes Calender (1579) : An Analyzed Facsimile Edition*, éd. Kenneth Borris, Manchester, Manchester University Press, 2022.
- TASSO, Torquato. *Aminta*, éd. Davide Colussi et Paolo Trovato, Torino, Einaudi, 2021.
- THEOCRITE. *Idylles bucoliques*, éd. et trad. Alain Blanchard, Paris, L'Harmattan, 2010.
- THOREAU, Henry David. *The writings of Henry David Thoreau. Journal I. 1837-1846*, éd. B. Torrey, Cambridge, Massachusetts, The Riverside Press, 1906.
- *The works of Thoreau*, éd. H. S. Canby, Cambridge, Massachusetts, The Riverside Press, 1937.
- TRENCSENYI-WALDAPFEL, Imre (dir.), *Pásztori magyar Vergilius. Publius Maro Vergilius eclogáinak teljes szövege*, Budapest, Officina, 1938.
- VIRGILE. *Œuvres complètes*, éd. et trad. Alain Michel, Jeanne Dion et Philippe Heuzé, Paris, Gallimard, 2015.
- VIRGILIO, Publio Marone, *Eneide*, éd. Alessandro Fo et Filomena Giannotti, trad. Alessandro Fo, Torino, Einaudi, 2012.
- *Le Bucolique*, éd. Andrea Cucchiarelli, trad. Alfonso Traina, Roma, Carrocci, 2017.
- WORDSWORTH, William. *The Prelude. The four texts (1798, 1799, 1805, 1850)*, éd. Jonathan Wordsworth, London, Penguin, 1995.
- YEATS, William Butler. *The Collected Poems*, éd. Richard J. Finneran, London, Macmillan Press, 1991.

Sources critiques

ADAMS, B.S. « The Eclogues of Miklós Radnóti », *The Slavonic and East European Review*, vol. 43, n. 101. 1965.

ADORNO, Theodor W. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1955.

AGOSTI, Stefano. *Una lunga complicità*, Milano, Il Saggiatore, 2015.

ALLEN, Beverly, « Interview with Andrea Zanzotto (Pieve di Soligo : 25 July 1978) », *Stanford Italian Review*, n° 4, 1984, pp. 253-65.

- *Andrea Zanzotto: The Language of Beauty's apprentice*, Berkley, University of California Press, 1988.

ALPERS, Paul. *What is Pastoral?*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1996.

- « Modern Eclogues », *TriQuarterly*, n° 116, 2003, pp. 20-56.
- *The Singer of the Eclogues : A Study on Virgilian Pastoral*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 2022.

ANDERS, Günther, *L'uomo è antiquato. Vol. I. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

ANGELINI, Anna. « Bastoni, scettri e rami nell'Antico Testamento. Materiali per un'analisi linguistica e antropologica », *ACME: Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano*, III, 58, pp. 3-26.

ANNOVI, Gian Maria. « L'ossessione della fedeltà. Sul carteggio inedito di Andrea Zanzotto e Pier Paolo Pasolini (1956-1975) », *il Verri*, n. 77, 2023.

ANTONELLO, Pierpaolo. « "How I learned to stop worrying and love the bomb": Minaccia nucleare, apocalisse e tecnocritica nella cultura Italiana del secondo novecento », *The Italianist*, 33, 2013, pp. 89-119.

- « Zanzotto sulla Luna. Dalla science fiction alla fantascienza », *il Verri*, n. 77, 2023.

AQUIEN, Pascal. *W.H. Auden. De l'Eden perdu au jardin des mots*, Paris, L'Harmattan, 1996.

ASSANTE, Maria Silvia. «La terra vista da lontano: Montale, Ungaretti e Zanzotto e le missioni lunari», *Rivista di letteratura italiana*, XXXIII, 1, 2015, pp. 91-106.

AUDEN, W.H. *The Dyer's Hand and Other Essays*, New York, Random House, 1948.

- *The Complete Works of W.H. Auden. Prose. Volume II 1939-1948*, éd. E. Mendelson, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2002.

BACHTIN, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.

BAHLKE, George W. *The later Auden: from "New Year letter" to About the house*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1970.

BALDACCI, Alessandro. *Andrea Zanzotto, La passione della poesia*, Napoli, Liguori, 2010.

BARBER, Giles. *Daphnis and Chloe : The Markets and Metamorphoses of an Unknown Bestseller*, London, British Library, 1989.

BARBERIS, Isabelle et TESSIER, Gérard (dir.), *Philippe Beck, un chant objectif aujourd'hui. Actes du Colloque de Cerisy-La-Salle*, Paris, José Corti, 2014,

BARTOLI, Elisabetta. *Arcadia medievale. La bucolica mediolatina*, Modena, Viella, 2019.

BECK, Philippe. *Contre un Boileau. Un art poétique*, Paris, Fayard, 2015.

BECK, Philippe, et TESSIER, Gérard (dir.), *Une autre clarté: entretiens 1997-2022*, Paris, Le Bruit du temps, 2023.

BENOIT-DUSAUSOY, Annick, FONTAINE, Guy, JEDRZEJEWSKI, Jan et MUHIDINE, Timour (dir.). *Lettres européennes. Histoire de la littérature européenne*, Paris, CNRS Éditions, 2021.

BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

BOILLET, Danielle et PONTREMOLI, Alessandro (dir.), *Il mito d'Arcadia : pastori e amori nelle arti del Rinascimento. Atti del [III] Convegno internazionale di studi*, Torino, 14-15 Marzo 2005, Torino, Olschki, 2007.

BOLY, John R. «Auden and the Romantic Tradition in "The Age of Anxiety"», *Daedalus*, vol. 111, n. 3, 1982, pp. 149-171

- BORLIK, Todd. *Ecocriticism and Early Modern Literature*, New York, Routledge, 2011.
- BOUDOU, Bénédicte Boudou. « Poétique de l'églogue chez Marot », *Nouvelle Revue du XVIe Siècle*, vol. 5, 1987, pp. 79-93
- BUELL, Lawrence. « American Pastoral Ideology Reappraised », *American Literary History*, vol. 1, n° 1, 1989, pp. 1-29.
- *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- CALLAN, Edward. «The Development of W. H. Auden's Poetic Theory since 1940», *Twentieth Century Literature*, Vol. 4, No. 3, 1958, pp. 79-91.
- «Allegory in Auden's "The Age of Anxiety"», *Twentieth Century Literature* , vol. 10, n. 4, 1965, pp. 155-165.
- CAMPBELL, Kurt M., EINHORN, Robert J. et REISS, Mitchell B. (dir.), *The Nuclear Tipping Point: Why States Reconsider Their Nuclear Choices*, Washington, D.C, Brookings Institution Press, 2004.
- CANFORA, Luciano. *Storia della letteratura greca*, Roma, Bari, Laterza, 2013.
- CANNAVO, Peter F. « American Contradictions and Pastoral Visions: An Appraisal of Leo Marx, *The Machine in the Garden* », *Organization & Environment*, vol. 14, no 1, 2001, pp. 74-92.
- CARBOGNIN, Francesco. *L'altro spazio: scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, NEM, 2007.
- CARRAI, Stefano Carrai. *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padova, Antenore, 1998.
- CASARI, Umberto. *Letteratura e società industriale italiana negli anni Sessanta del Novecento*, Milano, Giuffrè, 2001.
- CASTRONOVO, Valerio. *L'Italia del miracolo economico*, Roma, Bari, Laterza, 2010.
- CASTILLO MARTINEZ, Cristina. « Los libros de pastores : un género de éxito en el Siglo de Oro », *Per Abbat : Boletín Filológico de Actualización Académica y Didáctica*, vol. III, no 6, 2008.

CECCHERELLI, Andrea. « Milosz traduce Milosz. Il caso del “poema ingenuo” (The World) », dans Alizia Romanovic et Gloria Politi (dir.), *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia. Atti del convegno. Lecce, 20-22 ottobre*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2005, pp. 376-383.

CHAUDURI, Sukanta. *Renaissance Pastoral and its English developments*, New York, Oxford University Press, 1989.

CIGLIONI, Laura. *Culture atomiche. Gli Stati Uniti, la Francia e l'Italia di fronte alla questione nucleare (1962-68)*, Roma, Carocci, 2020.

COLLIN, Franck. « Poétique de l'Arcadie, de Virgile à Bonnefoy », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, 2006, pp. 92-122.

- *L'invention de l'Arcadie. Virgile et la naissance d'un mythe*, Paris, Honoré Champion, 2021.

COOPER, Hellen. *Pastoral : Mediaeval into Renaissance*, D.S. Brewer, Roman and Littlefield, 1977.

CONTE, Gian Biagio. *Letteratura latina Vol. 2. Dall'alta repubblica all'età di Augusto*, Firenze, Le Monnier, 2012.

CORONATO, Rocco. *Letteratura inglese. Da Beowulf a Brexit*, Firenze, Le Monnier, 2022.

CORTELLESSA, Andrea. *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi 2006.

- «Elio Pagliarani, Andrea Zanzotto. Avanti, ma dentro uno specchio. Due progetti per gli anni '60 (lettere 1960-1965)», *il Verri*, n. 77, *E l'avanguardia ha trovato, ha trovato? Andrea Zanzotto*, 2021.

CORTI, Maria. *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1997.

CULLER, Jonathan. *Theory of the Lyric*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2015.

CZARNECKA, Ewa, FIUT Aleksander, MILOSZ, Czesław, GORCZYNSKI, Renata et LOURIE, Richard (dir). *Conversations with Czesław Miłosz*, San Diego, Harcourt, 1987.

DALE SCOTT, Peter. *Ecstatic Pessimist : Czeslaw Milosz, Poet of Catastrophe and Hope*, New York, London, Rowman and Littlefield, 2024.

DELLA VALLE, Daniela, *Pastorale barocca : forme e contenuti dal Pastor Fido al dramma pastorale francese*, Ravenna, Longo, 1973

- *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 1995

DIAZ DE CASTRO, Francisco. *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación Lara, 2003.

DONNARUMMA, Raffaele. « Zanzotto da Dietro il paesaggio a IX Ecloghe », *Allegoria*, VIII, 24, 1996.

EATHERLY, Claude et ANDERS, Günther. *La coscienza al bando. Il carteggio del pilota di Hiroshima Claude Eatherly e di Günther Anders*, Torino, Einaudi, 1962.

ECO, Umberto. *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Milano, Bompiani, 2011.

EGEA, Javier, GARCIA MONTERO, Luis et SALVADOR, Álvaro. *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, 1983.

EMPSON, William. *Some versions of pastoral*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier. « Recepción de clásicos áureos en la poesía española contemporánea », *Bulletin hispanique [En línea]*, 114-1, 2012.

FELDMAN, Daniel et SICHER Efraim (dir.). *Poesis in extremis: literature witnessing the Holocaust*, New York, Bloomsbury Academic, 2024.

FIUT, Aleksander. *The Eternal Moment : the Poetry of Czesław Miłosz*, trad. Theodosia Robertson, Berkley, Los Angeles, University of California Press, 1990.

FLETCHER, Angus. «Utopian History and the Anatomy of Criticism», Murray Krieger (dir.), *Northrop Frye in Modern Criticism*, New York, Columbia University Press, 1966.

FO, Alessandro. « Virgilio nei poeti e nel racconto (dal Secondo Novecento italiano) », dans Fernanda Roscetti, Letizia Lanzetta, Lorenzo Cantatore (dir.). *Atti del Convegno Il classico nella Roma contemporanea : Mito, modelli, memoria, vol. II*, Roma, Istituto di Studi Romani, 2002, pp. 181-239.

- « Ancora sulla presenza dei classici nella poesia italiana contemporanea », dans Nino Borsellino et Bruno Germano (dir.). *L'Italia letteraria e l'Europa, III, Tra Ottocento e Duemila, Atti del Convegno di Aosta (13-14 October 2005)*, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 181-246.
 - « Utopie pastorali e drammi della storia. Virgilio, Miklos Radnoti, Seamus Heaney », *I quaderni del ramo d'oro on-line*, n° 7, 2015, pp. 78-117.
- FRANASZEK, Andrzej. *Miłosz : A Biography*, trad. Aleksandra et Michael Parker, Cambridge, MA, London, Harvard University Press, 2017.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- FULLER, John. *W.H. Auden: A Commentary*, London, Faber and Faber, 2007.
- GAETANI, Marco. « L'Ecloga II. La vita silenziosa di Andrea Zanzotto », dans Simone Giustini et Francesca Latini (dir.), *Per leggere i classici del Novecento*, Torino, Loescher, 2017.
- GEORGE, Emery Edward. *The Poetry of Miklós Radnóti : A Comparative Study*, New York, Karz-Cohl, 1986, p. 546.
- GIAVARINI, Laurence. *La distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Vrin & Ehes, 2010.
- GIFFORD, Terry. *Pastoral* [1999], London, Routledge, 2020.
- « Pastoral, Anti-Pastoral, Post-Pastoral », dans Laurence Coupe (dir.), *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, London, Routledge, 2000, pp. 219-222
 - « Post-Pastoral as a Tool for Ecocriticism », dans Mathilde Skoie et Sonia Bjørnstad Velázquez (dir.), *Pastoral and the Humanities: Arcadia Re-inscribed*, Bristol, Exeter Bristol Phoenix Press, 2006, pp. 14-24.
 - « Pastoral, Antipastoral, and Post-pastoral as Reading Strategies », dans Scott Slovic (dir.), *Critical Insights: Nature and Environment*, Ipswich, Salam Press, 2012, pp. 42-61.
 - « Pastoral, Anti-Pastoral, Post-Pastoral », dans Louise Westling (dir.), *The Cambridge Companion to Literature and Environment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 17-30.

- « The Environmental Humanities and the Pastoral Tradition », dans Christopher Schliephake (dir.), *Ecocriticism, Ecology, and the Cultures of Antiquity*, London, Lexington Books/Fortress Academic, 2017, p. 159-173.
- «Changing Ideas of Pastoral» dans Kenneth Haynes (dir.) *The Oxford History of Classical Reception in English Literature: Volume 5: 1880-2000*, Oxford, Oxford University Press, 2019. pp. 267-293.
- «Pastoral», dans Scott Slovic et Peter Remien (dir.), *Nature and Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022, pp. 49-64.

GINSBORG, Paul. *A History of Contemporary Italy : Society and Politics, 1943-1988*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

- - *Storia d'Italia dal Dopoguerra ad oggi*, Torino, Einaudi, 2006

GOSETTI-FERENCÉI, Jennifer Anna. «Radnóti, Blanchot, and the (Un)writing of Disaster», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 17, no. 2, 2015.

GIACOMINI, Amedeo. «Da Dietro il paesaggio alle IX Ecloghe: l'io grammaticale nella poesia di Andrea Zanzotto», *Studi novecenteschi*, 4, 8/9, 1974, pp. 185-205.

GRANDELIS, Alessandra. *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, Milano, Bompiani, 2021.

GRIGSON, Geoffrey Grigson (dir.), *The Mint : A Miscellany of Literature, Art and Criticism, Vol. 2*, London, Routledge and Kegan Paul, 1948.

HALPERLIN, David M. *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1983.

HAND, Vivienne. *Zanzotto*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.

HAQUETTE, Jean-Louis. *Echos d'Arcadie. Les transformations de la tradition littéraire pastorale des Lumières au romantisme*, Paris, Garnier, 2009.

HEANEY, Seamus. *Preoccupations: Selected Prose, 1968-1978*, London, Faber and Faber, 1980.

- « Eclogues in extremis: On the Staying Power of Pastoral », *Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature*, Vol. 103C, n° 1, 2003, p. 1-12.

HERSHNERG, James. *James B. Conant: Harvard to Hiroshima and the Making of the Nuclear Age*, Alfred A. Knopf, New York, 1993.

HILTNER, Ken. *What else is Pastoral ? Renaissance Literature and the Environment*, Ithaca, London, Cornell University Press, 2011.

HUBBARD, Thomas K. *The Pipes of Pan : Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998.

HYNES, Samuel. *The Auden generation : literature and politics in England in the 1930s*, London, Faber and Faber, 1976.

- «The Voice of Exile: Auden in 1940», *The Sewanee Review*, Vol. 90, No. 1, 1982, pp. 31-52.

JENKYNS, Richard. *The Legacy of Rome : A New Appraisal*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

JOHNSON, Samuel. *The Lives of the Poets. A Selection*, éd. Roger Lonsdale et John Mullan, Oxford, Oxford University Press, 2009.

KEMENES GEFIN, Laszlo. «Help me, Pastoral Muse: The Vergilian Intertext in Miklós Radnóti's Eclogues», *Hungarian Studies*, n. 11, 1996.

KERMODE, Frank. *English Pastoral Poetry from the Beginnings to Marvell*, London, Harrap, 1952.

KERSHAW, Ian. *To Hell and Back : Europe, 1914-1949*, London, Penguin, 2015.

KIRSCH, Arthur. *Auden and Christianity*, New Haven, London, Yale University Press, 2005.

KRAUTTER, Konrad. *Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV. Jahrhunderts : von Dante zu Petrarca*, München, Fink, 1983.

KUIPERS, Christopher. «Review of Thomas K. Hubbard, *The Pipes of Pan: Intertextuality and Literary Filiation from Theocritus to Milton*», *Bryn Mawr Review of Comparative Literature*, vol. 2, no 1 2000.

LA PENNA, Antonio. *La letteratura del primo periodo augusteo (42-15 a.C.)*, Roma, Bari, Laterza, 2013.

LAVOCAT, Françoise. *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Champion, 1998.

LELLI, Emanuele. *Pastori antichi e moderni: Teocrito e le origini popolari della poesia bucolica*, Baden-Baden, OLMS, 2017.

LORENZINI, Niva. *Il presente della poesia. 1960-1990*, Bologna, il Mulino, 1991.

MACNEICE, Louis. *Selected Literary Criticism of Louis MacNeice*, éd. Alan Heuser, Oxford, Clarendon Press, 1987.

MARENCO, Franco Marengo, « La letteratura pastorale », dans Piero Boitani et Massimo Fusillo (dir.), *La Letteratura Europea. Volume II. Generi letterari*, Torino, UTET, 2014, pp. 291-315.

MARIANI, Maria Anna. *Italian Literature in the Nuclear Age*, Oxford, Oxford University Press, 2023.

MARINELLI, Peter V. *Pastoral*, London, Methuen & Co, 1971.

MARINELLI, Luigi (dir.). *Storia della letteratura polacca*, Torino, Einaudi, 2004.

MARX, Leo. *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford University Press, 2000.

- « Does Pastoralism Have a Future ? », *Studies in the History of Art*, n° 36, 1992, pp. 208-25.

MAZZOTTA, Francesca. «Et in Arcadia ego. L'ecloga virgiliana tra Zanzotto e Auden», *L'Ulisse*, n. 23, 2020, pp. 286-301.

MENAGER, Daniel. *L'Aventure pastorale*, Paris, Les Belles Lettres, 2017.

MENDELSON, Edward. *Early Auden, Later Auden : A Critical Biography*, Princeton University Press, 2017.

MENGALDO, Pier Vincenzo (dir.). *Poeti Italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.

MICHELANGELI, Martina. *Le Egloghe di Dante Alighieri. Con il testo della corrispondenza poetica*, Roma, Progetto Cultura, 2019.

MIKKELSEN, Ann Marie. *Pastoral, Pragmatism, and Twentieth-Century American Poetry*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

MILLAN, Antonio Jiménez. « La razón narrativa : notas sobre la poesía hispánica de fin de siglo », dans Andreu van Hooft Comajuncosas (dir.), *Literaturas de España 1975-1998 : Convergencias y divergencias*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998.

MILOSZ, Czeslaw. *To Begin Where I Am: Selected Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2001

MILONE, Luigi. «Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto», *Studi Novecenteschi*, 4, 1974, pp. 207-235.

MONTANARI, Franco et MONTANA, Fausto. *Storia della letteratura greca. Dalle origini all'età imperiale*, Roma, Bari, Laterza, 2010.

MORANTE, Elsa. *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987.

MORVIDUCCI, Lorenzo. «Magari per distruggere. Le IX Ecloghe di Andrea Zanzotto e l'immaginario bucolico», *L'Ulisse. Rivista di poesia scritture ed arti*, n. 23, novembre 2020.

NATALE, Massimo. «Il sorriso di lei. Sul Virgilio di Zanzotto», dans Giuseppe Sandrini et Massimo Natale (dir.), *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, Verona, Edizioni Fiorini, 2010.

- *Il sorriso di lei. Studi su Zanzotto*, Verona, Scripta, 2016.

NERI, Laura. «“Questo canto che stona ma commemora norme”. Le Ecloghe di Andrea Zanzotto», *L'Ulisse. Rivista di poesia scritture ed arti*, n. 23, 2020.

NYE, David E. « Leo Marx's Legacy », *American studies in Scandinavia*, vol. 5, no 1, 2023, pp. 8–25.

OVERY, Richard. *The inter-war crisis 1919-1939*, London, New York, Longman, 1994.

PALTRINIERI, Mara Paltrinieri. «Et in Arcadia Ego. Studio sulle IX Ecloghe di Andrea», dans Fausto Curi (dir.), *Studi sulla modernità*, Bologna, Clueb, 1989.

PATTERSON, Annabel. *Pastoral and Ideology: Virgil to Valéry*, Berkley, Los Angeles, University of California Press, 1987.

PATRICK, Barbara. «Faith, Fantasy, and Art: The Detective-Deliverer in W. H. Auden's "The Age of Anxiety"», *South Atlantic Review*, vol. 53, n. 4, 1988, pp. 87-101.

PATRICEKS, Aldis H. «A State of Grace: Community, Self Consciousness, and Faith in W.H. Auden's "The Age of Anxiety"», *Journal of Religion and Health*, 2024, 10.1007/s10943-024-02017-4

PAVLIKOVA, Martina. «The concept of Anxiety and its reflections in Auden's work "The Age of Anxiety"», *European Journal of Science and Theology*, vol. 12, n.4, 2016, pp. 111-119.

PIKE, James Albert. *Modern Canterbury Pilgrims. The Story of Twenty-Three Converts, and Why They Chose the Anglican Communion*, London, A. R. Mowbray & Co, 1956.

PINNA, Giovanna. « Utopie della ragione poetica. Teoria e critica dell'idillio in Friedrich Schiller », dans Alessandra Di Ricco et Claudio Giunta (dir.), *Dispacci da un altro mondo. Il genere dell'idillio dall'età classica*, Bologna, Il Mulino 2021, pp. 177-193.

PINSON, Jean-Claude. *Pastorale. De la poésie comme écologie*, Paris, Champ Vallon, 2020.

POGGIOLI, Renato. *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1975.

POTTS, Donna. *Contemporary Irish Poetry and the Pastoral Tradition*, Columbia and London, University of Missouri Press, 2011.

PUTTENHAM, George. *The Art of English Poesy by George Puttenham: A Critical Edition*, éd. Frank Whigman et Wayne Rebhorn, Ithaca, Cornell University Press, 2007.

ROBERTS, Beth Ellen. *One Voice and Many: Modern Poets in Dialogue*, Newark, University of Delaware Press, 2006.

ROBERTSON, David M. « The Ruined Garden at Half a Century: Leo Marx's the Machine in the Garden », *Reviews in American History*, vol. 41, no 4, 2013, pp. 571-76.

ROMANOWSKA, Agnieszka. «Mourner in the Forest of Arden. On Czesław Miłosz's Translation of "As You Like It"», dans Anna Nizęgorodcew et Maria Jodłowiec (dir.), *Beyond Sounds and Words: Volume in Honour of Janina Aniela Ozga*, Jagiellonian University Press, 2011, pp. 63-76.

ROMOLINI, Marica. *Commento a La bufera e altro di Montale*, Firenze, Firenze University Press, 2012.

ROSENMEYER, Thomas G. *The Green Cabinet : Theocritus and the European pastoral lyric*, Berkley, Los Angeles, University of California Press, 1969.

SARTOR, Elisa, « Recupero delle forme tradizionali nella poesia spagnola contemporanea: Javier Egea e Luis García Montero », *Orillas*, n° 2, 2013 pp. 1-17, p. 14.

SAUNDERS, Timothy. *Bucolic Ecology : Virgil's Eclogues and the Environmental Literary Tradition*, London, New York, Bloomsbury, 2008.

SCAFFAI, Niccolò. «“Di che cosa è composto il giardino”. L’anti-idillio come topos nella poesia del Novecento», dans Paolo Amalfitano (dir.), *Metamorfosi dei topoi nella poesia europea dalla tradizione alla modernità. II. Le forme di Proteo. Antichi e nuovi topoi nella poesia del '900*, Pisa, Pacini, 2019, pp. 91-116.

SCARPA, Domenico. «Le strade di Natalia Ginzburg», dans Natalia Ginzburg, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 2015, pp. XXXVIII-XXXIV.

SCHILLER, Friedrich. *De la poésie naïve et sentimentale*, trad. Sylvain Fort, Paris, L’Arche, 2002, pp. 35-36.

SCICCHITANO, Emanuela. «L’arcadizzarsi della tradizione e dell’innovazione. Le IX Ecloghe di Andrea Zanzotto», *Filologia antica e moderna*, 25, 2003, pp. 141-159.

SEGAL, Charles. *Poetry and Myth in Ancient Pastoral : Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton, New Jersey, Princeton University press, 1981.

SKENAZI, Cynthia. « De Virgile à Marot : l’"Eglogue au Roy, sous les noms de Pan & Robin" », dans Gérard Defaux et Michel Simonin (dir.), *Clément Marot « Prince des poètes français »*. 1496-1996, Paris, Garnier, 1997.

SNELL, Bruno. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1963.

SPEARS, Monroe K. «The Dominant Symbols of Auden's Poetry», *The Sewanee Review*, vol. 59, No. 3, 1951, pp. 392-425.

STALLWORTHY, John. *Louis MacNeice*, New York, W. W. Norton, 1995.

STEFANELLI, Luca. « La quercia sradicata dal vento: padre e madre in Zanzotto tra paesaggio e storia », *Strumenti critici*, 158, 2022, pp. 81-96.

TAKACS, Laszlo. «The Eclogues of Miklos Radnoti: A Twentieth Century Virgil», *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, n. 53, 2013.

TEIXEIRA ANACLETO, Marta. *Infiltrations d'images. De la réécriture de la fiction pastorale ibérique en France (XVIe-XVIIIe siècles)*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2009.

TOLIVER, Harold E. *Pastoral Forms and Attitudes*, Berkley, Los Angeles, University of California Press, 1971.

TRENCSENYI-WALDAPFEL, Imre. « Les églogues de Miklós Radnóti », *Acta Litteraria. Academiae scientiarum hungaricae*, vol. IV, 1961, pp. 183-205.

TUSSELL, Javier. *La transición a la democracia (España, 1975-1982)*, Madrid, Espasa, 2007.

VAN ELSLANDE, Jean Paul. *L'imaginaire pastoral du XVIIe siècle*, Paris, PUF, 1999.

WHANON, Sultana. « Lirica y ficción : de "La otra sentimentalidad" a la poesia de la experiencia" », dans Remedio Morales Raya (dir.), *Homenaje a la profesora María Dolores Tortosa Linde*, Granada, Universidad de Granada, pp. 493-510.

WILLIAMS, Raymond. *The Country and the City*, London, Chatto and Windus, 1973.

YOUNG, David. *The Heart's Forest : A Study of Shakespeare's Pastoral Plays*, New Haven, London, Yale University Press, 1972.

ZANZOTTO, Andrea. *Scritti sulla letteratura. Volume primo. Fantasie di Avvicinamento*, Milano, Mondadori, 2001.

- *Luoghi e paesaggi*, éd. Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013.

ZIMIC, Stanislav. *Las Églogas de Garcilaso : Ensayos de interpretación*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2001.

ZOBOLI, Paolo. « Dafni, il fiore più bello. Appunti sulle "Bucoliche (al telescopio)" di Alessandro Fo », dans Caterina Lazzarini (dir.), *Anche domani. Testimonianze critiche per la poesia di Alessandro Fo*, Francavilla Marittima, Macabor, 2023, pp. 75-81.

ZUBLENA, Paolo. « "Unicizzante ed unico guardare". Lettura di Ecloga IV. Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera », *l'immaginazione*, 175, febbraio-marzo 2001, pp. 39-42.

ZUCCHI, Enrico. « Il dramma pastorale in Arcadia. Dibattiti teorici e prove teatrali », dans Alessandra Munari, Ettore Selmi et Enrico Zucchi (dir.), *Testi, tradizioni, attraversamenti : prospettive comparatistiche sulla drammaturgia europea tra Cinque e Settecento*, Padova, Padova University Press, 2019, pp. 167-178.

Sitographie

CAMPAGNA, Eirene. «“Dopo Auschwitz”: quale memoria è ancora possibile?», Pandora Rivista, 21 novembre 2019, https://www.pandorarivista.it/articoli/dopo-auschwitz-quale-memoria/#_ftn2

KIRSCH, Adam. «A Poet Warning», Harvard Magazine, November-December, 2007, <https://www.harvardmagazine.com/2007/11/a-poets-warning.html>.

NASSI, Roberto. «Attualizzazioni novecentesche del genere bucolico. I casi di Zanzotto e Heaney», convegno “Antichi/Moderni”, organizzato dalla “Scuola sulla fortuna dei classici”, Vicenza, 2003, pp. 1-30, <https://giugenna.com/2011/01/26/andrea-zanzotto-e-seamus-heaney>.

TURRA, Giovanni. « Alessandro Fo: ninfe, pastori, ciclopi e irrecuperabili arcadie – Poesia e mito /2 », Nuovi Argomenti (online), 30 maggio 2015, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/alessandro-fo-ninfe-pastori-ciclopi-e-irrecuperabili-arcadie-poesia-e-mito-2/>